



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**OS SONS DA CIDADE:
TERRITORIALIDADES E SOCIABILIDADES NOS CIRCUITOS DA MICARETA
DE FEIRA DE SANTANA
(1939-1985)**

MIRANICE MOREIRA DA SILVA

BRASÍLIA
ANO 2020

MIRANICE MOREIRA DA SILVA

**OS SONS DA CIDADE:
TERRITORIALIDADES E SOCIABILIDADES NOS CIRCUITOS DA MICARETA
DE FEIRA DE SANTANA
(1939-1985)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília para obtenção do título de doutora.

Linha de Pesquisa: História, Cultura, Memória e Identidade

Orientadora: Prof. Dr^a. Eloísa Pereira Barroso

BRASÍLIA
2020

MIRANICE MOREIRA DA SILVA

**OS SONS DA CIDADE:
TERRITORIALIDADES E SOCIABILIDADES NOS CIRCUITOS DA MICARETA
DE FEIRA DE SANTANA
(1939-1985)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília para obtenção do título de doutora.

Linha de Pesquisa: História, Cultura, Memória e Identidade

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a. Eloísa Pereira Barroso

PPGHis/Universidade de Brasília - UnB (Orientadora)

Prof. Dr. Milton Araújo Moura

PPGHis e Pós-Cultura/Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof. Dr. José Walter Nunes

CEAM/PPGDSCI/Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Mateus Gamba Torres

PPGHis/Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. André Cabral Honor

PPGHis/Universidade de Brasília - UnB (Suplente)

BRASÍLIA
2020

UMA VIDA EM TESE

*... E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas... Gonzaguinha.*

A escrita da tese é um trabalho individual, mas não solitário; não se escreve sem afeto. E é isso que faz o processo mais leve e, por que não dizer, mais bonito. Os agradecimentos sempre me parecem inconclusos e me fazem parecer injusta com alguém que, por ventura, possa esquecer. É o momento em que nossas memórias fazem viagens não cronológicas e que tentamos entender como chegamos aqui. Enquanto escrevo me lembro de uma vizinha que na infância me emprestava livros para que eu pudesse fazer as pesquisas da escola, me faz voltar a um tempo muito antes de eu sonhar em escrever uma tese, de quando parecia tão distante e quase impossível chegar a ser o que sou hoje. Lembrar de dona Nadir é importante para que eu jamais esqueça que gente preta como eu nunca chega sozinha. O agradecimento mexe com todas as emoções que tentamos controlar ao longo da escrita e que eclodem neste momento que acho tão importante que é o agradecer.

Começo agradecendo à banca: ao Professor Dr. Milton Moura e à professora Dr.^a Diva Muniz, que estiveram presentes na defesa de qualificação e que, com uma leitura atenta, respeitosa e propositiva, muito colaboraram para a construção da tese. Agradeço também aos professores Dr. José Nunes e ao Dr. Mateus Torres, por suas leituras e colaborações, bem como ao Professor Dr. André Honor.

À Eloísa, minha eterna gratidão e respeito. Tenho em você um exemplo de profissional e pessoa a ser seguido. Todos os meus amigos me ouvem falar bem de você, e eu digo logo: “Benza Deus”, que é para não colocarem olhado. Obrigada pelo respeito a minha escrita, pelo acolhimento e orientações. Em tempos tão duros, não é nada fácil escrever uma tese. Muito Obrigada.

E como foi bom ir para Brasília e ser acolhida por um programa que sempre me tratou de forma respeitosa! Aqui, faço um agradecimento especial a Jorge que, com sua presença doce e gentil, faz da secretaria da pós um lugar de acolhimento. Agradeço

também ao Rodolfo, com quem eu e Rosenilson compartilhávamos o café das tardes de estudos, quem sempre esteve disposto a nos ajudar com as dúvidas dos recém-chegados.

Afeto que também senti dos meus colegas de doutorado, com quem os papos nos intervalos regados a cafezinho e pão de queijo sempre me farão lembrar do céu de Brasília ao entardecer: uma coisa bonita. Mas, dentre eles, preciso destacar Rosenilson e Patrícia. Vocês fizeram de Brasília um dos lugares que mais gosto no mundo, sou grata demais pelo nosso encontro. Não bastasse tudo, Patrícia ainda trouxe para minha vida a sua família linda e os amigos, que me acolheram de forma emocionante: Cristiane, Ilka, Sérgio, Dudu, Manu, Geraldo. Obrigada por tanto.

Mas ir para Brasília também não foi algo tão fácil, foi mais um desafio que travei. Conteí com o apoio de amigos queridos, que comemoraram minha aprovação como se fosse a deles e que sempre estiveram com a melhor palavra e o melhor dos abraços: Greice, Karine Costa, Aline, Daniele, Rinaldo, Luciel, Ione, amigos com quem compartilhava as ideias do projeto e que acompanham a pesquisa desde sempre. Larissa Penelu e Karine Damasceno, com quem compartilhei as labutas das seleções e que muito me inspiram. Caio e Mônica, amigos de sempre e que compartilham comigo suas famílias e, sem os quais, a vida não teria a mesma graça.

Os amigos são assim, vamos encontrando ao longo do caminho e vão nos fortalecendo, nos servem de inspiração para a escrita e nos dão a leveza que tanto procuramos e o acolhimento que necessitamos, é assim com Dayana, que se mostrou uma amiga leal e fiel, com quem divido o “arrastar das correntes”. Luziane e Daniela ajudam a formar esse trio que só me fortalece e me faz querer ser uma pessoa e pesquisadora melhor. Fernanda, João, Vinícius, Ruy, Silene, Nora, que, além de colegas de trabalho, estiveram sempre atentos às angústias da pesquisa, amigos com quem divido as alegrias também.

Agradeço aos colegas de trabalho da UNEB - Campus V e UFRB (professores e alunos). Ao carinho dos amigos da Casa dos professores, em especial à Selma, que, com seu carinho, nos faz tão bem. Muito obrigada.

Meu agradecimento também aos funcionários da Biblioteca Municipal de Feira de Santana e do Museu Casa do Sertão/UEFS; parceiros fundamentais na pesquisa das fontes.

À minha família, todo agradecimento será sempre insuficiente: minha amada tia Valdelice (para mim sempre tia Fiita) e Eliene, obrigada por entenderem a minha ausência. Osvaldo, Everaldo, primos micaretescos que me inspiravam com as suas

histórias e lembranças da micareta. Sarah, Paulo, Adriana, obrigada pelo carinho e cuidado de sempre.

À minha irmã Cleonice, eu agradeço por ser desde sempre a minha inspiração, eu sempre quis ser inteligente como ela e seu amor é uma das coisas que mais me emociona. Obrigada por ler meus textos e dizer: “vixe, tá ruim, melhora isso aqui”, por ter feito as figuras da tese (ela não me deixa chamar de mapas, questões geográficas), por ter sido uma das minhas referências para compreender a cidade de Feira de Santana. Como digo sempre: amizade nossa é coisa tão grande, que nem sei falar, só sei sentir.

Mas, sem dúvida, a minha maior gratidão vai para aqueles que me seguraram até aqui, os meus professores de vida, de resistência e de luta: Joanice e Olímpio, que me deram o mundo que podiam e me ensinaram a buscar outros mundos. Painho e mainha, conseguimos e vamos juntos para sempre ganhar outros mundos. Amo vocês demais.

Obrigada à vida por ter feito dessa “vida em tese”, que busca compreender o mundo a partir da festa, um percurso menos doloroso e mais leve. Obrigada!

RESUMO

A tese em tela estuda o processo de territorialidade e sociabilidade de Feira de Santana a partir dos circuitos da micareta entre os anos de 1939 e 1985, buscando entender como os sons carnavalescos expressam e organizam a cidade. Partindo desse pressuposto, este estudo defende que a micareta é uma linguagem da cidade e que, a partir dos seus circuitos, é possível observar os projetos, conflitos e negociações na construção da cidade. A escolha do período deve-se ao fato de que a temporalidade estabelecida coincide com a consolidação da micareta enquanto a festa carnavalesca da cidade, bem como a consolidação do *Axé music*; recorte que corresponde a um Brasil republicano que alternou períodos democráticos e de exceção. Esse exercício historiográfico está ancorado em um *corpus* documental diverso: fontes impressas, jornais e revistas que circulavam à época, fontes orais e imagéticas, incluindo gravuras e fotografias. A leitura das fontes contou com o aporte teórico e metodológico dos estudos em História Cultural com foco nas questões do cotidiano, representações e práticas culturais urbanas. No presente estudo, procura-se estabelecer um debate interdisciplinar com outros campos do conhecimento, como a Geografia, Sociologia e a Linguística. Com base em conceitos dessas variadas áreas do conhecimento, a construção desta tese está voltada à compreensão de como a organização da micareta de Feira revela as representações e apropriações da cidade e seus projetos de sociedade.

Palavras-chave: cidades, sociabilidades, territorialidades, micareta, Feira de Santana.

ABSTRACT

The thesis on screen studies the territoriality and sociability process that Feira de Santana amongst years of 1939 and 1985, seeking to understand how carnival songs express and organize the city. Starting from this assumption, this study argues that micareta is a language of the city and that, from its circuits, it is possible to observe the projects, conflict and negotiations in the construction of the city. The choice of period is due to the fact that temporality established coincide with the consolidation of micareta while the carnival party of the city, as well as the consolidation of *Axé music*; that corresponds to a republican Brazil that alternated democratic an exception period. That historiographic exercise is anchored in a diverse documentary corpus: printed sources, newspaper, magazines that circulated at the time, oral and imagery sources, including etchings and photographs. The reading of the sources had the theoretical and methodological input of studies in Cultural History focusing on daily life, representation and urban cultural practices. In the present research, I seek to establish an interdisciplinary debate with other areas knowledge, such as Geography, Sociology and linguistic. Based on concept of these various areas of knowledge, the construction of this thesis is focused on understanding how organization Feira's micareta reveal the representations and appropriations of the city and its society projects.

Keywords: cities, sociability, territoriality, micareta, Feira de Santana.

LISTA DE SIGLA

CCC - Clube de Campo Cajueiro

CDL - Câmara dos Dirigentes Logistas

FTC - Feira Tênis Clube

SETUR - Secretaria de Turismo

SETURF - Secretaria de Turismo de Feira de Santana

SUMÁRIO

Ô ABRE ALAS...	10
CAPÍTULO 1: ... QUE EU QUERO PASSAR	23
1.1. A cidade que “inventou” a micareta.....	39
1.2. O que é a micareta?	49
1.3. A micareta desfila a cidade	58
1.4. A festa carnavalesca como uma linguagem que representa a cidade	64
CAPÍTULO 2: CONFLITOS E INTERESSES NA CONSTRUÇÃO DA MICARETA	74
2.1. A invenção da micareta.....	75
2.2. A espacialização da festa como o guia de uma cidade	99
2.3. O poder público como agente da construção da festa: municipalização da festa e atuação da Secretaria de Turismo.....	132
CAPÍTULO 3: O MELHOR E MAIOR CARNAVAL FORA DE ÉPOCA DO BRASIL	145
3.1. O projeto de carnaval de rua e suas resistências	152
3.2. Os discursos da imprensa e do poder público na construção da festa	167
3.3. Os imaginários de cidade nos bailes de clubes	179
3.4. <i>O carnaval de abril que sacode o Brasil</i> : as imagens que ajudam a compor o discurso de cidade “criadora da micareta”	197
CAPÍTULO 4: A INOVAÇÃO DO TRIO ELÉTRICO	210
4.1. A criação do trio elétrico: o prelúdio de uma nova era na cidade moderna ----	215
4.2. O revelar de novas sociabilidades	223
4.3. As escolas de samba <i>versus</i> a guitarra baiana	231
4.4. O trio como vitrine andante	231
4.5. O trio elétrico: de coadjuvante à protagonista da Micareta de Feira	244
4.6. <i>O Bloco Soberano: só beirando as cordas</i>	256
4.7. Os trios: os novos donos da folia	262
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PRA TUDO SE ACABAR SEGUNDA-FEIRA... ---	276
REFERÊNCIAS	283
ANEXOS	292

Ô ABRE ALAS...

A pesquisa intitulada “Os Sons da Cidade: territorialidades e sociabilidades nos circuitos micareta de Feira de Santana” busca entender como os sons carnavalescos expressam e organizam a cidade de Feira de Santana a partir dos processos de territorialização e sociabilidades entre os anos de 1939 e 1985.

Os estudos sobre a micareta de Feira de Santana e suas possibilidades interpretativas têm sido uma constante no meu exercício historiográfico. Interesse que surgiu a partir da observância de como a festa é algo que movimentava a cidade e envolve as mais diversas opiniões e apropriações daqueles que são foliões, do poder público, da imprensa; de como a festa muda o trânsito, as propagandas e está presente nas rodas de discussões desde sempre. Por consequência, isso acaba revelando muito da cidade, suas representações, ideias e projetos que estão para além dos quatro dias de folia. Diante dessa perspectiva, a seguinte questão de pesquisa se coloca: como a organização da micareta e sua construção representativa revelam as tensões no processo de apropriação do espaço público e os projetos de sociedade? Questionamento que compõe a tese de que a micareta é uma linguagem da cidade e revela os projetos, conflitos e negociações do seu tempo, expondo, dessa forma, as representações de como ocupar e construir as imagens da cidade.

Passado o carnaval, o assunto na cidade é a micareta, que quase sempre vem seguido de uma série de questionamentos: “Vai ser mantido o circuito oficial?”, “Mudaremos a data?”. A micareta é considerada um carnaval fora de época e, por essa característica, está mais livre para caminhar dentro do calendário, podendo ocorrer a qualquer momento depois da quaresma. Talvez, por isso, essa flexibilidade gere tanto debate e questionamento sobre o local e a data da festa, que muda de acordo com as conveniência e interesses do conjunto de sujeitos que forma a cidade.

Esse debate me faz retomar um fato contemporâneo que entrará para a história da festa e da cidade, do mundo: a pandemia da Covid-19, que não é uma coisa que afetou apenas o Brasil, mas que serve para pensarmos na festa como um fio condutor para compreendermos os processos e o movimento histórico. A micareta só foi suspensa em duas outras ocasiões: entre os anos de 1942 e 1943, a justificativa dada foram os efeitos

da Segunda Guerra Mundial, e, em 1964¹, que não conta com justificativas, apenas se diz que não teve, sem nenhuma explicação, mas penso que a coincidência com esse ano não seja uma mera *coincidência*.

Mas o que me faz avançar para os nossos dias é o fato de como a festa se apresenta como uma linguagem social e como o debate por sua existência ou não apresenta vários sentidos.

Logo quando o primeiro caso de Covid-19 surgiu na cidade, assim que passou o carnaval, que é também quando o assunto micareta ganha maiores proporções e quando o assunto deveria ser a organização da festa, o debate passou a girar entre cancelar ou não a festa. A dificuldade em tomar essa decisão por parte da prefeitura e as narrativas em defesa e contra a manutenção demonstravam muito mais do que apenas a preocupação com a saúde pública. A maioria das pessoas que se posicionava, principalmente em redes sociais, optava pela suspensão, mas em nome de uma preocupação sanitária, algo absolutamente compreensível e coerente. O que me chamou mais atenção foram as respostas que extrapolavam esse debate de saúde pública. Uma das linhas defendia que a micareta acabasse em definitivo, pois, nas palavras dessas pessoas, só trazia violência, gastos para a cidade e “não era de Deus”, por isso deveria ser extirpada de Feira de Santana. Isso revela a influência fundamentalista que coloca como inimigo tudo aquilo que não está em sua doutrina. Essas pessoas também significam a festa e a cidade.

Em contraponto com essa interpretação, apareceram também defesas para a manutenção da festa, pois é uma fonte de trabalho para várias famílias que esperam a micareta (essa é a voz dos barraqueiros) e também é vista como fonte de alegria para os feirenses. Seguindo essa linha pela manutenção da festa, viralizou um áudio através de um aplicativo de mensagens, no qual uma mulher estava muito chateada porque “Esse povo rico viaja para outros países e volta com doenças para o povo pobre, ela acabou com o meu bonde”, o áudio inclusive trazia ameaças à primeira infectada da cidade. Observem como essa fala, além de destacar a micareta, revela as leituras sociais que cada um carrega. Para a jovem, provavelmente de classe baixa, suspender a festa é também impedir que ela e seu “bonde” ocupem a cidade de uma forma que só seria possível naquele momento para o “povo pobre”. A festa tem significados que só podem ser vividos e sentidos

¹ Em 1º de abril de 1964, os militares tomaram o poder, deram fim ao governo democraticamente eleito de João Goulart, instaurando a Ditadura Militar. A micareta daquele ano aconteceria também no mês de abril, mas foram abortadas as manifestações de rua daquele ano sem maiores explicações.

enquanto se festeja. A fala dela sugere que a festa era a oportunidade de o grupo dessa mulher ocupar a cidade e ser protagonista no espaço comumente usurpado.

Toda essa discussão sobre o contexto que vivemos desde março, na Bahia pelo menos, relacionado à micareta é para ilustrar como a festa revela representações das mais diversas possíveis e uma preocupação com outros tantos projetos e formas de ver e sentir o mundo e a forma como as pessoas organizam esse universo. E foram questões como essas que despertaram o meu olhar para entender o que a micareta revela do mundo feirense em diálogo com os outros mundos.

Isso nos leva à relevância deste trabalho, que pode ser argumentada a partir de sua originalidade, pois não há pesquisas que discutam festejos carnavalescos em Feira de Santana em uma perspectiva das representações institucionalizadas no que se refere a processos de territorialização e de construção de sociabilidade no espaço urbano a partir da festa, e essa não é uma vertente amplamente abordada nos festejos do tipo carnavalesco no restante do país.

Vale lembrar ainda que a temática dos *carnavais fora de época* ainda não é discutida na mesma proporção que o carnaval. Sua realização pode vir a contribuir para a historiografia local, pois apresenta um cenário novo, que poderá auxiliar em outros debates sobre as representações que comportam as festividades carnavalescas. Por outro lado, a tese nos possibilita outras possíveis reflexões sobre a relação entre festa, História e sociedade em termos mais amplos, haja vista o estudo de caso ser realizado em diálogo com uma bibliografia que procura sustentar teórica e metodologicamente as reflexões e análises postas.

Em uma perspectiva mais ampla, procuro, nesta pesquisa, mais do que simplesmente elucidar um processo sócio-histórico particular; o desejo, neste percurso, é trazer elementos de análise para a pesquisa histórica sobre cidades. A pesquisa sobre a história da festa, cada vez mais se apresenta, nas últimas décadas, como uma pesquisa sobre uma sociedade em festa. Isso porque, enquanto festejam, os cidadãos não rompem definitivamente com as estruturas sociais, o que percebo é um momento de suspensão nas regras que regem o uso e a territorialização do espaço público. Quando vão à rua festejar, os sujeitos levam consigo as tensões e percepções dessa sociedade.

Outro aspecto que justifica essa pesquisa é a verificação da importância da micareta no contexto da vida social e cultural de Feira de Santana, uma vez que o festejo ocorre com regularidade até os dias atuais e continua a mobilizar a cidade em torno da sua construção. Além disso, a micareta de Feira de Santana alcançou proporções

compatíveis as do carnaval, a ponto de substituí-lo e tornar-se a referência carnavalesca em Feira de Santana. Apesar de não ter inventado a modalidade carnavalesca denominada micareta, as práticas e suas respectivas constituições de significados serviram de modelo para os *carnavais fora de época* por todo o Brasil. E, por ser um fio condutor que colabora para a compreensão de como a cidade festeja, revela as nuances das transformações ocorridas no Brasil republicano a partir de meados do século XX.

Para fazer essas leituras, escolhi um espaço de tempo que compreende entre os anos de 1939 e 1985. É um intervalo de mais de quatro décadas, que comporta muitos tempos históricos, de migração de uma economia agrária para um modelo industrial e político, que alterna períodos ditatoriais e democráticos, tudo isso mergulhado no movimento das concepções sociais e culturais.

Optei por esses recortes por serem marcos, não de um “início”, como manda as tradições fundadoras, ou um de “fim” onde tudo acaba. O ano de 1939 não é quando a micareta é inventada, o escolhi por entender que esse foi o momento em que a micareta se tornou a protagonista das festas carnavalesca, colocando o carnaval em segundo plano até que em 1944 foi extinto da tradição festiva da cidade, restando apenas a micareta. A micareta já existia com regularidade na cidade desde 1937 e de forma esporádica pelo menos desde 1934, mas é no final da década de 1930 que sua existência passou a ser desvinculada do carnaval.

Já sobre o ano de 1985 está relacionada com o advento do *Axé Music* com suas transformações na forma de festejar. Movimento esse que começa na passagem da década de 1970 para os anos de 1980, mas que se consolida no cenário nacional apenas em 1985. E, antes disso, em 1982, a cidade se reorganizava com a mudança de circuito para comportar essa nova concepção de festa, revelando os seus projetos sociais e tensões.

Nesse intervalo, a cidade aponta seus caminhos, em um diálogo com o mundo, pois, como diz Ginzburg (2004, p. 64), “Nenhuma ilha é uma ilha”, o que significa pensar que as coisas dialogam e circulam para além de um mundo. Nesses movimentos, a micareta também não pode ser lida na perspectiva insular, pois ela significou os espaços e foi significada, sendo uma das linguagens da cidade e de seus projetos de sociabilidade. Para realizar essa leitura, selecionei fontes que acredito terem também construído os sentidos e significados sobre a micareta e sobre a cidade.

O entendimento de que a festa carnavalesca é uma linguagem da cidade é construída a partir dos estudos centrados na História das cidades, que analisa o espaço urbano como possibilidade para uma leitura historiográfica. E para isso lancei mão dos

estudos urbanísticos de Célia Souza (2008), nos quais defende que as projeções arquitetônicas e a organização do espaço público são projeções do imaginário e, vai além, elege a arquitetura como uma linguagem urbana. Conforme a autora, o desenho da cidade e de seus prédios informam algo com suas estruturas. De forma a corroborar esse pensamento, Bresciani (2008, p.13) afirma que essas estruturas físicas da cidade é o esteio, que “fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas, convive em nosso imaginário como cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais”

Estruturas que também são construídas a partir dos imaginários e assim podem ser lidas como linguagens, que são produzidas e moldadas a partir dos anseios de quem a constrói e ressignifica. Desenvolvi a ideia de que a festa, nesse caso a micareta, é também uma linguagem da cidade, pois, assim como a arquitetura, também comunica algo através das territorialidades e sociabilidades que desenvolve, constrói e reconstrói ao longo de sua existência.

O conceito de territorialidade apresentado em Corrêa (1996) colabora nesse entendimento, pois a territorialidade é construída a partir das apropriações e atribuições de sentido ao território, nesse caso o território de identidade urbana, que se dá por meio das práticas sociais e do cotidiano. O que corrobora com a noção de território de Milton Santos (1996), que o entende a partir do seu uso.

Sendo a micareta uma prática cultural que ocupa e usa os espaços públicos e privados, ressignificando-os, ela se constitui uma linguagem que nos diz algo que está no imaginário ao passo que os sujeitos desfilam a sua alegria pelas ruas. A cidade não é lida apenas pela estrutura física. Assim esses imaginários, que se apresentam durante a festa e sua organização, como afirma Pesavento (2007), são construções capazes de construir o que se entende pelo real. Imaginários que estão sempre em disputas e negociações e que, por isso, revelam representações do mundo para além dos dias carnavalescos.

O fato de entender que essas são construções que se movem a partir dos anseios dos cidadãos nos leva a ampliar o debate sobre o direito à cidade, de quem pode intervir, participar da construção dos espaços urbanos e que tem seus imaginários concretizados como representação da cidade. Conforme Lefebvre (2001), é um direito que não só envolve usufruir das estruturas, mas também ter na cidade o imaginário e desejos projetados. Entender a quem é permitido o direito de construir representações urbanas a partir de suas práticas e de sua forma de existir no mundo e, portanto, organizá-las, pois, como afirma Harcey (2016), nisso está contido o tipo de cidade desejável e suas construções históricas. É também estar atento aos sujeitos que não têm esse direito

“validado”, mas que, mesmo assim, deixam suas marcas na construção urbana através de suas *táticas*.

Nesse sentido, os jornais constituem a grande parte do *corpus* documental das pesquisas. Compreendo-os não apenas como uma fonte, mas também como construtores dos sentidos para o objeto de pesquisa, pois os jornais também constroem sentidos para a festa, representações para os sujeitos que festejam e para a cidade. E, nesse exercício, selecionei dois jornais: *Folha do Norte* e *Feira Hoje*.

O *Jornal Folha do Norte* é o jornal mais antigo ainda em atividade e de forma impressa da cidade, fundado em 1909. Trata-se de um periódico que teve a sua fundação ancorada em uma aristocracia econômica e política da cidade, sendo que um dos seus fundadores, Arnold Silva, chegou a ser intendente da cidade. No começo, era um jornal de quatro laudas e com edições semanais às segundas-feiras, o dia de maior movimento e da grande feira que ocupava o centro da cidade. A partir do final da década de 1960, passou a ter edições diárias e com um número maior de páginas, tudo para atender às demandas de uma cidade que queria ser moderna. Além desses elementos, o jornal sempre deu uma cobertura contínua e atenta aos festejos

O *Folha do Norte* foi, por muito tempo, a hegemonia da imprensa feirense até o aparecimento do *Jornal Feira Hoje*, fundado em 1970 com uma edição semanal aos sábados. Em meados dos anos de 1976, passou a ter circulação diária e deixou de circular na cidade no ano 1997. Formado por 13 páginas, era um jornal volumoso e com o uso de imagens para compor suas reportagens tal qual havia se tornado o *Folha do Norte*. O jornal se apresentava como uma alternativa, digamos, mais progressista, se compararmos com o *Folha do Norte*. Fundado a partir de um grupo de jornalistas, fotógrafos e radialistas, era um jornal de linguagem mais popular, visando um público de leitores que poderiam não se sentir contemplados com o jornalismo do *Folha do Norte*.

Também era um periódico que reunia um grande número de reportagens sobre a micareta. As notícias sobre o festejo sempre ocupavam a segunda página, com uma coluna fixa entre os meses de março e maio e, na semana da festa, chegavam a ocupar destaque de primeira página, adentrando várias páginas do jornal. Aspectos relevantes para localizar o lugar e o significado da micareta para a cidade e para o jornal, através da importância que lhe era atribuída.

Havia também o periódico *Panorama da Bahia*, revista de circulação mensal, editada e distribuída pela empresa Bahia Artes Gráficas, fundada em 1983 e extinta nos anos 90. Tratava-se de uma revista mensal que visava resumir os acontecimentos da

Bahia, que, nesse caso, era restrito às informações de Feira de Santana e um forte diálogo com o cenário soteropolitano, sobretudo no que tangia os aspectos culturais e políticos.

Nesse aspecto, recorro aos conceitos de representação e de imaginário para estabelecer o trato com essas fontes. Tais conceitos acabam se expandindo para a metodologia com os demais documentos. Segundo Certeau (2014), deve se pensar as práticas, e aqui compreendo a prática jornalística dentro desse bojo, avaliando as maneiras de fazer. As formas como os jornais montam as notícias representam a forma de ver o mundo, e as manchetes são organizadas a partir dessa lógica interpretativa. Logo o que se lê são as representações sobre o que é noticiado, as projeções que se tem sobre a micareta e sobre a cidade. E essa imagem que se conta, que, segundo Certeau (2014), silencia muitas coisas, joga luz sobre outras: é uma representação.

Os jornais, como elemento de comunicação, fazem circular uma representação. E essas percepções sociais, como afirma Chartier (1990), não são discursos neutros, elas estão enraizadas em um universo de pensamento que leva em consideração os interesses do mundo. Nisso é pertinente o diálogo com a interpretação de Marilena Chauí (2006), que trata a imprensa, de forma geral, não só os jornais, como um dos tentáculos do poder; o que é justificável, a princípio, por sua amplitude, o alcance que chega aos leitores sob a falácia da imparcialidade. Trata-se de uma comunicação “que é capaz de transmitir a mesma informação para um vasto público ou para a massa” (CHAUÍ, 2006, p. 35). Isso inclui a divulgação de um ideal, de um imaginário que representa aquilo que é noticiado e o ressignifica. Imagens que, ao serem projetadas e compartilhadas, constroem o “real” (BACZKO,1985).

Esse caráter de ampla divulgação nos aproxima do entendimento de Chauí (2006) quando ela reforça a ideia de propaganda das mídias, em que esses veículos nunca transmitem apenas um produto ou uma notícia. Há uma propagação de ideais, que pretende comunicar uma forma de ver e sentir o mundo, dando sentido às coisas. O jornal nunca diz apenas o que aconteceu, ele revela uma forma como quer que seus leitores interpretem o acontecimento. Isso nos leva ao entendimento de que os jornais, como afirma Capelato (1986), são partícipes da história, e é isso que faz com que os jornais sejam vistos nesta pesquisa como fonte, mas também como construtores da micareta e dos sentidos de apropriação da festa e da cidade.

Pautada nesses elementos, a análise dos jornais e das revistas está atenta ao processo de elaboração das notícias. Para isso, é feito a historicidade do contexto de produção dos editoriais, de forma a encontrar quais as intenções ao dizer o que é dito e a

forma como se diz. Dessa maneira, a leitura dos jornais está em consonância com as análises dos discursos que estão amparadas nos estudos de Michel Foucault (2014; 2019) e na contribuição linguística de Eni Orlandi (2001; 2003; 2007; 2012), uma autora que busca compreender também os silêncios como narrativas de sentido. Um aliado desse entendimento é a observância da forma que o jornal tem, na qual a diagramação, o lugar e as dimensões das notícias sobre micareta no folhetim compõem a unidade da narrativa dos periódicos; eles ganham sentidos não no fragmento, mas no todo (CAPELATO, 1986).

Localizar esses editoriais torna-se importante porque, além de noticiarem os acontecimentos, constroem representações sobre a festa e contribuem para a atribuição de significados. Eles mantêm uma duplicidade: lidam como fonte, mas, em certa altura, também como objeto. Conforme Chartier (1990), nenhuma produção é desprovida de intencionalidades, a prática de noticiar está aliada a um lugar temporal e social.

Somados aos jornais, usei também a fonte oral, que ajuda a compor o corpo documental para a pesquisa. Desde o início da pesquisa, pensei em selecionar pessoas que estivessem completamente longe das falas oficiais, queria os rostos desconhecidos e vozes que não chegavam aos jornais e que não eram representados nas falas da SETUR; queria aqueles que se perdem na multidão. Nessa lógica, selecionei dois foliões, uma mulher branca, classe média, nível superior, foliã de rua e frequentadora das festas de clube também, 46 anos e que vivenciou a passagem dos trios elétricos para os trios elétricos de corda. À foliã, atribuí o pseudônimo de Colombina. O segundo folião é um homem negro, pobre, ensino médio e curso técnico, folião de rua e que só ingressou nos blocos de corda na fase adulta após conseguir um emprego formal, 46 anos, a quem atribuí o pseudônimo de Pierrot. Diferente da Colombina, o folião não frequentou as festas de clube. São foliões de grupos diferentes, eles não se conhecem, mas são contemporâneos, creio que suas narrativas nos permitem tecer um fio que conduz às memórias individuais e coletivas da cidade que festeja.

As entrevistas ocorreram em minha residência, essa foi a opção dos entrevistados. Quando perguntei onde seria mais adequado realizá-las, optaram pelo meu espaço, talvez por acharem que os seus respectivos ambientes pudessem apresentar alguma interferência. Eu até preferia que tivesse sido no lugar deles, pois o conforto da casa poderia ajudar na construção de uma memória mais livre da formalidade de uma entrevista, até sugeri que fosse assim, mas respeitei a decisão dos entrevistados e assim seguimos. A conversa com Colombina foi longa, durou 48 minutos, com pequenas

paradas para a entrevistada beber água. Já a entrevista de Pierrot foi mais curta, 24 minutos, ele mais tímido e mais contido ao apresentar suas memórias, disse-me que não me contaria tudo, entre risos.

Optei por um método de escuta que os deixasse mais livres para compor suas memórias, com uma questão inicial: qual era a relação deles com a micareta? Daí por diante, fazia interferências, poucas, a partir do que eles apresentavam com o objetivo de que explorassem melhor alguma coisa dita rapidamente, em meio aos atropelos da memória, queria que as lembranças deles guiassem o roteiro da entrevista. Depois, nas duas, fiz mais uma pergunta que para mim é muito pertinente no entendimento do objeto de pesquisa e para a solução da questão problema: quais os sentidos da micareta para eles? E o uso dessas fontes trouxe a contribuição de compreender como sentiam e entendiam a cidade enquanto brincavam a micareta.

Sobre essa diversidade de fontes, Danièle Voldman (2006) aponta que o contexto de amplitude e de abundância de fontes para estudos do século XX nos permite aprofundar e ouvir diferentes vozes e repensar sobre o passado. A fonte oral é uma dessas possibilidades, um documento que, até meados do século XX, sofria desconfianças quanto a sua validade, assim como antes fora com a fotografia e com os jornais. Uma desconfiança que é quebrada a partir do processo de historicidade da fonte, como deve ocorrer com qualquer documento independente da tipologia da fonte, pois acredito que já superamos a ideia de registros *confiáveis*. Dessa forma, é um processo de análise que requer uma delimitação do método, da relevância para a questão da pesquisa, da escolha dos entrevistados e do tipo de abordagem.

Hoje, assim como os demais documentos que são transformados em fontes de pesquisa, a fonte oral demonstra relevância para o exercício historiográfico, pois apresenta aos historiadores a possibilidade de alcançar outras representações sobre os acontecimentos. Permite, enquanto fonte, alcançar sujeitos que não têm suas vozes espalhadas por nenhum veículo de comunicação ou por meio da oficialidade dos documentos municipais. Retomando Danièle Voldman (2006), através de uma entrevista com pessoal simples, que foi a opção que fiz para a pesquisa, dá-se visibilidade a sujeitos que não seriam considerados por uma linha historiográfica mais tradicionalista.

As duas entrevistas que realizei partiram do método de entrevista temática, que visa perceber interpretações da micareta e os sentidos que ela adquire para a cidade e o que essas interpretações revelam do mundo. Mas, como afirma Verena Alberti (2013), as entrevistas temáticas estão inseridas em histórias de vida desses sujeitos, a micareta não

é um capítulo à parte de suas vidas, assim como não está desvinculada da cidade, de um mundo ou de um tempo histórico. A compreensão do lugar social desses sujeitos é fundamental para compreendermos os sentidos do que dizem.

Essa interação entre as entrevistas temáticas e o lugar de onde falam os sujeitos está relacionada a uma ativação da memória individual que está ancorada na memória coletiva. Por isso, não é possível discutir o uso de fontes orais sem o amparo teórico das discussões sobre memória. A memória coletiva, segundo Halbwachs (2003), é um processo do qual os sujeitos não podem se desvencilhar, por mais que, diante de nós, esteja apenas uma pessoa, sua individualidade é construída em um mundo social, ser social é condição de existência da espécie humana, estamos o tempo todo em diálogo com diversos mundos e suas interpretações dentro de um tempo histórico. As vozes que escutamos são também vozes de grupos diversos através dos quais aquele sujeito que nos fala se sente representado.

É dessa forma que compreendo as falas dos entrevistados, localizados a partir do lugar social que ocupam no momento em que são entrevistados, sem perder de vista, no entanto, que a organização dessas narrativas do passado parte não apenas da experiência do presente, mas também do lugar social que ocupavam nesse passado. Seguindo essa lógica do diálogo entre o tempo vivido e o tempo que se lembra, podemos encontrar os caminhos para compreender como se deram as relações de ocupação do espaço público e das representações de cidade e sociabilidades a partir dos circuitos da micareta.

Nesse caso, as fontes orais dialogam com a fonte jornalística, pois compreendo ambas dentro de um conjunto das memórias e das representações da cidade, que, com as imagens, fotografias, charges e cartazes, remontam uma série de representações da cidade e da forma como ela é apropriada, significada, construída.

A maioria das imagens analisadas faz parte da composição das reportagens dos jornais. Elas estão apresentadas com o corpo de notícias, principalmente a partir da década de 1970, consequência de uma massificação das imagens, que funcionavam como texto adicional às reportagens. Assim as analisei: como um texto dotado de sentidos e intencionalidades. Outra parte das imagens que compõem o grupo de fontes é a de arquivos pessoais que foram publicizados nas redes sociais através do Blog do Jornalista Adison Simas, que, inclusive, fez parte do grupo de jornalistas que fundaram o *Jornal Feira Hoje*.

Assim como ocorreu com as fontes orais e jornalísticas, as imagens estão vinculadas às representações que podem ser percebidas não só através dos

enquadramentos e focos, mas também pelas ausências e pelo silêncio. Isso as articula às noções de memória, pois, por meio das imagens, também se seleciona aquilo que se quer capturar através das lentes e aquilo que, ao não ser registrado, é esquecido (RICOEUR, 2007). A imagem é um texto imagético que comunica seu contexto de produção e intencionalidades existentes por trás dele. Como afirma Paiva (2006), as imagens são pontes entre as realidades representadas e outros tempos. Dessa forma, não funcionam como meras ilustrações, há nelas o sentido de comunicar algo, sobretudo se essas imagens, tais como charges e desenhos, aparecem nas páginas dos jornais, como foi o caso de algumas imagens que veremos ao longo da tese. Nisso reside a necessidade de pensar os sentidos do uso das imagens na composição dos imaginários sociais (BACZKO, 1985).

Dentro desse universo das imagens, estão as fotografias, que são as imagens predominantes dentre esse grupo documental no desenvolvimento da tese. Isso foi possível graças ao movimento das fotorreportagens, que ganhou força nos jornais feirenses sobretudo na década de 1970, momento no qual, não por coincidência, é o período de fortalecimento da indústria baiana, com todas as inovações técnicas. Nesse contexto, as fotografias se tornavam um roteiro de leitura das notícias e o escrito, por sua vez, guiava a análise da imagem.

Essa relação imagem/texto remete às observações de Walter Benjamin (2018a, p.49) que trata das fotografias que passaram a vir acompanhadas de legendas, as quais ele chama de “diretivas que o observador de imagens obtém”, nas revistas ilustradas. Mesmo não aprofundando esse debate quanto ao uso de imagens em jornais, compreendo que essa tenha sido a lógica do uso de imagens associadas ao texto: uma forma de validar discursos e imagens sobre a cidade.

Ainda conforme Benjamin (2012), há toda uma preparação para que uma fotografia seja feita: a observância do melhor enquadramento, da luz e de todos os detalhes ajeitados pelo fotógrafo em busca do que seria o ideal. São essas intencionalidades na construção das imagens que devemos buscar em nossos questionamentos e historicidade da produção e circulação das fotografias. Isso nos leva à busca do entendimento das imagens ideais e suas representações. De acordo com Kossoy (2014), os “microaspectos do mundo” são conhecidos a partir das representações e a fotografia é uma delas.

A tradição escrita muito forte das sociedades ocidentais deixou recair sobre esse documento a mesma desconfiança que existia contra as fontes orais. Assim como a

desconfiança contra a fonte oral foi rebatida com a construção de aportes teóricos e metodológicos, o uso das fotografias como fonte também faz enfraquecer as críticas ao apresentar suas fundamentações. Por isso, acredito, assim como Kossoy (2014), que as fotografias devam ser analisadas não pelo que apresentam, mas pelo que querem comunicar ao observador.

No caso da pesquisa que lhes apresento, além desses aspectos, há a intensão de um uso reprodutivo da imagem que, por via dos jornais, é replicada na lógica de reprodução de um conteúdo para que o máximo de pessoas o vejam. Nisso, a imagem passa a ser um meio de comunicação muito mais amplo. Por esse motivo, não adentrarei tanto no aspecto da análise técnica da imagem nem na discussão mais detida da autoria das fotografias, muitas, inclusive, têm sua autoria omitida pelos jornais. Embora compreenda que esses são elementos indissociáveis, a análise que melhor nos serve à compreensão do problema de pesquisa é a do sentido dos usos das imagens na construção de narrativas sobre a cidade por meio da micareta.

Ao retomar a ideia das construções de memórias coletivas, Kossoy afirma que o que é captado e propagado trata-se de uma realidade imaginada (2014). O mesmo podemos inferir acerca do uso das imagens na construção dos discursos que constroem a cidade através das imagens dos sujeitos em festa. Essa imagem que, de acordo com Andrade (1990), é uma mensagem que integra o “ sistema de signos não verbais”, faz parte sempre de escolhas, seja no que diz respeito ao que será fotografado, sob qual ângulo, luz e enquadramento, ou sobre a escolha da imagem que melhor representa aquilo que se quer dizer nas páginas dos jornais.

A análise das memórias/representações dos jornais, das falas dos entrevistados e das imagens é fundamental para entender a questão da pesquisa: como a micareta apresenta as tensões, disputas e negociações pelo espaço público e como as sociabilidades desfilam as concepções de mundo e seus projetos de sociedade. Isso tudo à luz de uma interpretação histórica que dialoga com a geografia quando trato das territorialidades urbanas, com a sociologia quando falo do cotidiano e das relações sociais, com aspectos da linguística quando falo dos silêncios e das construções do sentido e, em alguns momentos, com a antropologia quando penso os rituais das celebrações festivas e seus sentidos.

A partir desse exercício historiográfico, a tese foi organizada em quatro capítulos que apresento a partir de agora.

O capítulo 1, “...*Que eu quero passar*”, tem por objetivo apresentar a cidade de Feira de Santana a partir de um debate teórico sobre cidades, urbanidades, territorialidades e sociabilidade e o lugar da festa nas construções representativas da cidade. Foi dividido em subcapítulos que apresentam o que é a micareta. Através da festa, compreendida como uma linguagem da cidade, penso Feira de Santana e algumas de suas representações.

Já o Capítulo 2, *Conflitos e interesses na construção da Micareta*, intenta identificar e discutir os conflitos e interesses da construção e manutenção da micareta de Feira de Santana como forma de disputa representativa da cidade. A partir disso, penso a construção representativa da cidade enquanto “inventora da micareta”. Trata-se de um capítulo que pensa a espacialização da festa como um guia da cidade. Nele, uso representações cartográficas para observar a ocupação e os sentidos dos circuitos da micareta. E isso faz dialogar com a atuação do poder público como agente da construção do ideal de festa e de cidade.

O capítulo 3, *Melhor e maior carnaval fora de época do Brasil*, pretende analisar os discursos construídos de *melhor e maior carnaval fora de época do Brasil* como um elemento de construção de memórias e modelos sócio-históricos. Com isso, se quer discutir como as representações da rua constroem as diferenças entre a micareta nos espaços públicos e privados. É um capítulo que explora os discursos da imprensa e do poder público na construção da festa e os imaginários de cidade construídos a partir de projetos socioeconômicos.

O quarto e último capítulo, *A invocação tecnológica do trio elétrico*, almeja identificar como a inserção dos trios elétricos na forma de um *moderno carnaval* impactou na dinâmica feirense e revelou outras sociabilidades. O trio elétrico pensado como um elemento que anuncia um novo tempo histórico e novas experiências econômicas e sociais que despontam a partir da década de 1950.

São quatro capítulos que desfilam o mundo feirense em diálogo com os mundos que o cercam. Eles despontam como um convite a pensar o que a micareta revela da cidade, de seus projetos, sentidos e apropriações, assim como, enquanto festa, o que ela revela do mundo e, mais ainda, como revela a cidade de Feira de Santana.

CAPÍTULO 1

... *QUE EU QUERO PASSAR*

Este capítulo tem por objetivo apresentar a cidade de Feira de Santana a partir de um debate teórico sobre cidades, urbanidades, territorialidades e sociabilidades (PESAVENTO, 2002). Isso significa pensar Feira de Santana através do debate da materialidade, sociabilidade e sensibilidade, analisar quais os imaginários sociais estão presentes na construção de Feira de Santana. Tem a função também de anunciar a micareta e o seus sentidos como agentes nas construções de imaginários da cidade. Trata-se de um capítulo abre-alas, aquele que apresenta o desfile. A micareta, aqui, é uma das linguagens que exhibe e representa a cidade, um fio condutor para ler suas teias de representações.

Por ser um estudo que perpassa a discussão sobre o urbano, definir o que se entende por cidade é tarefa crucial. Parto da definição de Benjamin, na cidade é o conjunto de experiências de um povo, que deixa suas marcas nas configurações da vida (2018b). Apesar de o termo cidade aparecer grafado, na maioria das vezes, no singular, por se tratar desse conjunto de experiências, a cidade é, já em sua gênese, múltipla e polifônica. São estas diversas vozes que pretendo abranger na Feira de Santana que festeja: as vozes dos jornais, dos depoentes, das imagens e do município. As vozes que disputam e constroem a cidade. Retomando Benjamin (2018b), nesse conjunto é que as imagens, que são desejos e projeções, definem o que deve ser buscado.

São essas experiências que fazem os traçados da micareta pelas ruas da cidade e os modificam, tanto pelas suas práticas quanto pela sua forma de ocupar os espaços. Mudanças que acompanham o imaginário de cidade que festeja e que são frutos das disputas representativas, na qual esses sujeitos, para se estabelecerem na festa, precisam tecer acordos com aquilo que se imaginava ser o ideal de festa.

Nesse aspecto de construção da cidade e da micareta, a partir das disputas de projeções de diversos imaginários, a imprensa tem papel fundamental: organizar o mercado de valores da cidade e da festa. Os jornais *Folha do Norte* e *Feira Hoje* atuaram nessa linha. Eles noticiavam a festa e seu roteiro, mas, para além disso, se apresentavam como veículos que faziam circular as representações oficiais da festa (BENJAMIN, 2018b). Nesse entendimento, os jornais passaram a ter em seus editoriais espaços utilizados pelo poder público para se comunicar com a população, espaços destinados às

vozes oficiais, que se faziam presentes sempre na segunda página do *Jornal Folha do Norte* na coluna Editais, em sua maioria transcritas para o folhetim sem nenhuma interferência textual.

Entretanto a republicação do edital era sempre seguida por uma nota que corroborava o papel ordeiro da prefeitura em um projeto de cidade imaginada e desejada. Destaco para a análise uma delas:

Com a fiscalização municipal

Está sendo relaxado o horário estabelecido para o fechamento do commercio e desrespeitoso a postura municipal relativa ao assumpto, o que não impressiona bem aos que se interessam pelo bom nome da Feira.

Escandaliza também, especialmente aos visitantes da urbe, ver os logradouros públicos transformados em pasto por falta de fiscalização eficiente.

Oxalá providencias sejam dadas, evidenciando-se a continuidade desses abusos e de justas reclamações, as quais, por dever profissional teremos que registrar, dando-lhes publicidade. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de fevereiro 1934. Ano XXV, nº 1934, p.2)

O jornal não menciona alguns aspectos que seriam importantes na identificação daqueles que, segundo eles, estavam a reclamar de uma fiscalização: se o horário de fechamento do comércio estaria extrapolando o que entendem por uma normalidade ou se ele estava sendo fechado antes do esperado. Essa indefinição, justificada pelo caráter do dever profissional, desvia o foco dos leitores para o fato de que o jornal poderia estar falando também de si e de seus interesses na construção de uma imagem de cidade. Sobretudo, quando coloca os visitantes como sujeitos que validarão ou não o bom nome da Feira, no qual o atraso e ineficiência elencados pelo jornal são exemplificados com a comparação dos logradouros a pastos. Em um contexto de valorização do urbano e dos processos de modernização, isso constituía um erro grave para essas vozes do jornal.

O uso de reportagens em terceira pessoa é, segundo Bethânia Mariani (2003), um recurso discursivo amparado na ideia de construção isenta na qual o mais importante não é quem diz e sim o fato. A construção narrativa da imparcialidade funciona, nas palavras da autora, como uma cortina de fumaça para que o jornal possa dizer aquilo que quer, mas sem se colocar como autor das representações construídas.

A comparação com elementos rurais não era um empecilho à vivência da cidade e do urbano para outros sujeitos, que, apesar de não terem suas vozes registradas nos jornais, aparecem transgredindo e negociando esses espaços nas entrelinhas dos editais.

Bens de Evento

Eu, doutor Manoel Ferreira Coelho. Juiz de Direito da Comarca de Feira de Sant'Anna e seu termo, na forma da Lei. Etc.

Faço saber a todos quanto o presente edital virem, que, no lugar denominado Panellas, deste termo, foi apreendido uma vaca vermelha, com oito arrobas, mais ou menos, com ferro IPM e respectiva cria, que ali vagava sem se saber a quem pertencia; e, para quem tiver direito à dita vaca, mandei passar o presente, convocando dentro de cinco dias a vir reclamá-la, sob pena se ser arrematada. Feira de Santana, 25 de janeiro de 1934. Eu Constantino Vicente dos Reis. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 27 de janeiro de 1934. Ano XXV, Nº 1280)

Sobre a presença de animais e seus usos na cidade, em abril daquele ano as notificações continuavam:

O Sr. Capitão Manoel Heliodoro Gilbert, delegado de polícia da cidade de Feira de Santana e seu termo na forma da lei, etc.

Fazer Saber a todos quantos o presente edital vierem a D'lle sciencia tiver, que desta data em diante ficam expressamente proibidas as correrias de rezes nas ruas desta cidade motivadas por vaqueiros ou pessoas, que serão punidos infratores com pena de prisão ou multa de acordo com a postura municipal. [sic]

Dado e passado nesta cidade de Feira de Sant' Anna aos quatro dias do mez de abril. [sic]

Candido Cravalho Vieira- Escrivão. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 27 de janeiro de 1934. Ano XXV, Nº 1280)

Os dois editais indicam uma permanência de forma de viver a cidade e apropriação das ruas. Em uma análise rápida, poderíamos concluir que esses sujeitos faziam oposição ao projeto municipal, visto que, ao que tudo indica, essa era uma prática corriqueira na cidade, se não fosse qual seria a necessidade de publicar em edital e fazer circular nos jornais? Entretanto isso seria uma simplificação dessas relações. Observe que a oposição não parte do cidadão que cria seu animal solto nas ruas da cidade, isso era um hábito, aquilo que está no cotidiano desses sujeitos e que, provavelmente, na sua visão, não constituía um problema ao desenvolvimento da cidade.

O segundo edital mostra esse movimento desarmônico e não linear: vaqueiros se reuniam na cidade para organizar corridas de animais. A cidade representava o ponto de

encontro desses grupos montados. O espaço pensado cumpria exatamente seu papel de lugar de convergência e experiência, conforme o entendimento de Walter Benjamin (2018b). Os vaqueiros legitimavam a prática da cidade com suas corridas. Entretanto a forma de ocupar e significar o espaço não era, em sua totalidade, aceita por um imaginário de cidade, que precisava dessa aglomeração trazida pelos sujeitos rurais, mas que também queria uma apropriação distante do que era rural.

A interferência vinda de um delegado de polícia mostra que não bastava apenas a multa para educar os cidadãos, era preciso avançar na punição, investindo na marginalização da prática, mas não do sujeito. Não se podia proibir vaqueiros na cidade – eles eram essenciais ao comércio, ao tão sonhando desenvolvimento urbano, afinal, para isso, a cidade precisa de gente circulando – proibia-se, então, sua prática. Esses sujeitos montados precisavam desse movimento e desse projeto urbano para fazer circular sua cultura, seu jeito de vivenciar a cidade.

Pensar esse combate contra aspectos associados ao rural de forma isolada não nos diz muita coisa com relação às festas carnavalescas, mas, ao relacionarmos esse tipo de notícia a um outro que coloca os carnavais e a micareta como uma prática de cidades “desenvolvidas” e “civilizadas”, conseguimos compreender que essas festas eram apropriadas por um projeto de urbanidade e modernização que tinha nos centros urbanos a sua representatividade, que projetava a ideia de futuro promissor nesses espaços e nessas relações. A micareta funcionava como essa voz que representa a cidade moderna, que não aceita mais animais transitando por suas principais avenidas porque isso depõe contra esse projeto de modernização urbana.

O fato de editais e comunicados governamentais aparecerem nos jornais na década de 1930, sobretudo após instauração do Estado Novo, fazia parte de um projeto político no qual os jornais eram parte fundamental. Eles deveriam seguir alguns princípios, conforme consta no Artigo 122 da constituição de 1937:

A imprensa reger-se-á por lei especial, de acordo com os seguintes princípios:

- a) a imprensa exerce uma função de caráter público;
- b) nenhum jornal pode recusar a inserção de comunicados do Governo, nas dimensões taxadas em lei;
- c) é assegurado a todo cidadão o direito de fazer inserir gratuitamente nos jornais que o informarem ou injuriarem, resposta, defesa ou retificação;
- d) é proibido o anonimato;

e) a responsabilidade se tornará efetiva por pena de prisão contra o diretor responsável e pena pecuniária aplicada à empresa; (BRASIL, 1937, s/p).

A alínea “b” coloca os jornais em um lugar de propagador da voz do Estado Novo, mais do que isso, um instrumento educador que se complementa na alínea seguinte quando faz desse veículo espaço de voz para o leitor também. O não cumprimento desses artigos constitucionais significava prisão e multas ao jornal. Segundo Mariani (2003), alguns jornais, taticamente, obedeciam a essas ordens como forma de se manter em atividade.

No século XIX, um jornal confiável do ponto de vista do Estado é aquele que, aceitando as regras do jogo, se coloca nesse lugar de transparência. Ao assumir-se como transparente, o discurso jornalístico encontra uma forma de escapar ao controle político [...]. Sob alegação de estar informando, o jornal permanece optativo e interpretativo, constituindo sentidos, produzindo história. (MARIANI, 2003, p. 35)

Ao que tudo indica, essa *tática* era utilizada pelo *Folha do Norte* ainda na década de 1930 na cidade de Feira de Santana, pois reproduzia os comunicados oficiais, mas não deixava de construir um discurso e de se posicionar em relação ao que estava estabelecido através dos comentários e da reprodução das supostas reclamações de seus leitores, reforçando a ideia defendida por Mariani (2003) de que o discurso jornalístico é uma prática social que constrói uma recordação sobre o passado. Acrescento que não se trata apenas de uma recordação do passado, mas que esses discursos também elaboram representações sobre o presente, e isso interfere nas práticas, naquilo que poderíamos chamar de *real*.

Nesse aspecto, identifico o caráter educador dos editais dos jornais da cidade e como eles podem ser convenientes aos interesses de aliados políticos. O jornal, imbuído de seu “compromisso com a verdade e com a sociedade” faz circular as decisões da administração pública e ajuda a compor um imaginário de cidade. É o que Eni Orlandi (2003) chama de construção de enunciados como discursos fundadores, sobretudo quando os jornais afirmam: “... Escandaliza também, especialmente aos visitantes da urbe, ver os logradouros públicos transformados em pasto por falta de fiscalização eficiente...” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de fevereiro 1934. Ano XXV, nº 1934, p. 2). Parte-se desses recursos discursivos para causar uma estranheza com aquilo que era rotineiro e pertencente aos *hábitos* dos que viviam e faziam a cidade na década de 1930,

pois os discursos “vão inventando um passado inequívoco e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido” (ORLANDI, 2003, p.12).

Esses enunciados, frutos de um imaginário, alteram as relações sociais e suas práticas, na medida em que padrões são estabelecidos e repetidos e práticas indesejadas reprimidas. Tais *táticas*, como defende Certeau (2014), fazem com que esse ideal *estratégico* precise negociar e rever as suas práticas a fim de compor uma imagem de cidade ideal. Esse imaginário também era buscado nas formas de festejar, esforço que se faz presente nos detalhes, à primeira vista, simples, mas que revelam as preocupações na construção de ideias de cidade e como ela é construída. Nesse aspecto, a discussão sobre o material dos copos utilizados na micareta servirá de fio condutor para visualizar essa relação.

Uma edição do jornal *Feira Hoje* de 1981 trazia a seguinte reportagem de capa: “Copos só de plástico”, em um tom definitivo e ao lado de uma outra chamada, em letras garrafais: “MARGINAIS PRESOS”. Essa proximidade não representa uma coincidência, pois nenhum jornal coloca as notícias de forma despreziosa e aleatória, há uma narrativa na forma de agrupar e estabelecer uma ordem e hierarquia, um sentido que também está na escolha das letras. Conforme Capelato (1986), o trabalho de diagramação é fundamental na construção dos sentidos. A técnica utilizada na escolha dos títulos, do vocabulário e na construção das manchetes faz parte da construção narrativa e não pode ser descartada na análise de jornais impressos.

Ao considerar os aspectos da diagramação, observo que há uma linha que une as duas reportagens: o anúncio da prisão de marginais e, em seguida, uma determinação do uso de copos só de plástico. Os anúncios estão ligados por uma narrativa que mostra aos leitores o que acontece com aqueles que burlam a lei para depois apresentar uma determinação legal, que seria a imposição do uso de copos plásticos em detrimento dos de vidro. A construção das chamadas da notícia induz a ideia de que, assim como os marginais que foram presos, os transgressores da prescrição do uso exclusivo de copos de plásticos poderiam ter também, proporcionalmente a seu delito, uma punição.

Essa mensagem de capa é fundamental para a comunicação e para a construção da opinião pública, pois através das capas de jornais expostas nas bancas de revistas, por vendedores de jornais, dentre outras inúmeras possibilidades, permite que a mensagem chegue não apenas àqueles que compram o jornal, mas também aos que observam as capas de jornais como uma imagem, um anúncio. Não se pode perder de vista que é essa

a primeira visão de um jornal impresso, sua capa, e que nela está contida uma narrativa que atinge um número muito maior que se possa contabilizar via tiragens de jornais. Quantos jornais e revistas não eram lidos, apenas a partir das capas de jornais enquanto se esperava a condução, ou por passantes curiosos? Sem contar aqueles que leem as capas enquanto outrem lê o seu folhetim. Logo, uma notícia que aparece em uma capa de jornal tem um valor significativo muito grande na construção daquela narrativa. Dentro do folhetim, pode até haver outros desdobramentos, mas a essência do que se quer mostrar estará sempre na capa.

Ainda sobre os copos de plástico na micareta de 1981, a narrativa se desdobra em dois seguimentos: “A maioria dos barraqueiros está disposta a usar copos de plásticos” e “A polícia se prepara para garantir cinco dias de muita tranquilidade.”. Juntas, essas reportagens, ocupam uma página inteira do interior do jornal. Elas foram intermediadas por uma pequena nota, intitulada “Iniciada a operação limpeza”. A ideia de limpeza começava pela narrativa de higienização dos copos e terminava com a higienização social.

Todos os proprietários de barracas de bebidas instaladas na cidade para a micareta utilizarão copos de plásticos para a venda de bebidas em lugar de copos de vidro. Eles vão acatar a ordem da Secretaria de Desenvolvimento Comunitário, no sentido de só ser utilizado copos descartáveis, por ser mais higiênico. Caso desobedeçam a ordem da Secretaria, os infratores terão suas licenças de funcionamento suspensas. (JORNAL FEIRA HOJE. Feira de Santana, 1º de maio de 1981. Ano XI, Nº 2076. P.6)

Voltando à interpretação das chamadas de capa, observo que o termo infratores, aqueles que burlam a lei, é utilizado e sua respectiva punição também. Apesar de não serem considerados marginais, essa narrativa reforça a ideia de que a proximidade das notícias de capa tinha um caráter educador no sentido de repreender e amedrontar aqueles que desobedecessem às ordens municipais referendadas pela polícia.

De volta à análise do fragmento, o subtítulo da notícia diz “A maioria dos barraqueiros está disposta a usar copos de plásticos” e o seu conteúdo o contradiz, pois não havia uma disposição dos barraqueiros em aderir ao uso de copos descartáveis. O que existia era uma determinação municipal que indicava uma punição aos que desobedecessem. O jornal amortizou isso no título ao retirar o caráter impositivo, que aparece no momento em que a fala de dois barraqueiros ganhou espaço no jornal. O primeiro trata-se do comerciante Hermero Alves de Brito: “Eu gosto de utilizar copos de

vidro, mas como a Secretaria determinou somente o uso dos descartáveis, vou ter que utilizá-los” (JORNAL FEIRA HOJE. Feira de Santana, 1º de maio de 1981. Ano XI, Nº 2076. P.6). O *ter que usar* a partir de uma determinação desmonta por completo a ideia de disposição a algo e aponta para uma negociação por parte dos barraqueiros, que teriam que se adequar à determinação como forma de permanência no espaço da festa.

Do lado dos representantes da Secretaria de Turismo, a única justificativa apresentada era o aspecto higiênico; uma questão de saúde pública. A mesma que fundamentou a retirada dos feirantes do centro da cidade, os quais passaram a ser alocados no Centro de Abastecimento em 1977 (PACHECO, 2009). Entretanto a fala apresentada pelo jornal, da comerciante Elza Lima das Virgens, proprietária da Barraca *Princesa do Sertão*, aponta para outra preocupação, para além da saúde pública, ao afirmar que:

Usar copos plásticos dá um prejuízo muito grande, mas como a Secretaria proibiu os copos de vidro, o que é que nós pode fazer? [sic] [...] O folião pode chegar na barraca, pedir uma cerveja, encher o seu copo e sair, enquanto com o copo de vidro ele não pode ir para as ruas, já que a polícia proíbe (JORNAL FEIRA HOJE. Feira de Santana, 1º de maio de 1981. Ano XI, Nº 2076. p.6.)

Ao trazer a fala dos barraqueiros, o jornal enfatiza a insatisfação fundamentada na questão orçamentária: os barraqueiros gastariam mais com os copos descartáveis e sofreriam prejuízos com a possibilidade do não pagamento das bebidas. Os copos descartáveis possibilitariam a ação de foliões mal-intencionados que negociavam com a legislação municipal, ao usarem o decreto a seu favor na aplicação de pequenos golpes. A mesma determinação pode ser representada, pelo menos, de três diferentes formas: como sinônimo de segurança e higiene, por parte do município e da força policial; como um prejuízo, no olhar dos comerciantes; e como uma possibilidade de aplicação de pequenos golpes por parte de alguns foliões.

Além dessas possibilidades interpretativas de uma ação e da necessidade de negociações por partes desses sujeitos, a fala da comerciante Elza das Virgens indica que copos de vidro não eram apenas uma preocupação sanitária. A Segurança Pública também havia impedido tal prática, imagina-se que por questões diferentes. O vidro tem a possibilidade de ser utilizado como arma em alguma situação de conflito, o que provavelmente ocorria, visto a necessidade de instituir uma norma coercitiva.

Apesar de trazer a fala dos que estavam insatisfeitos, o jornal acaba retornado ao argumento higiênico com a seguinte informação:

Contudo, independente das queixas dos barraqueiros, a decisão da Secretária de Desenvolvimento foi acertada, já que há uma total falta de higiene, com a utilização de copos de vidro, pois a maioria das vezes eles são mal lavados e podem transmitir doenças contidas na boca. (JORNAL FEIRA HOJE. Feira de Santana, 1º de maio de 1981. Ano XI, Nº 2076. p.6.)

O aspecto da proibição policial aparece apenas na fala de uma comerciante e foi desconsiderada completamente pelo jornal. O veículo retificou a justificativa da Secretaria de Desenvolvimento Comunitário. Reduziu a sanção apenas à questão higiênica. Finaliza, inclusive, a reportagem com uma recomendação aos foliões. Alerta-os para que, ao utilizarem os copos descartáveis, os inutilizassem. Isso porque, segundo o jornal, alguns barraqueiros poderiam reutilizá-los. A proibição policial com os copos de vidro passa longe da interpretação dos jornais, pois admitir que os copos de vidro eram um problema de segurança pública era o mesmo que afirmar que a festa era violenta e isso significava prejuízos ao projeto de construção da festa e à imagem da cidade de Feira de Santana.

A proibição dos copos de vidro está relacionada com projetos de higienização da festa, mas não somente aqueles que envolvem bactérias e vírus que poderiam permanecer nos copos após a sua lavagem, mas também os relacionados a uma política de controle desses barraqueiros, que a todo tempo sofriam restrições sobre o que vender e como fazê-lo; uma forma de maquiagem a festa, estratégia para tirar da foto todas as *imperfeições* que pudessem desabonar a imagem que se queria estabelecer da festa e da cidade. A reportagem fala da violência, que não aparece nas páginas dos jornais de forma direta, mas que está na preocupação de copos de vidro tornarem-se armas e de o poder público perder o controle sobre esses sujeitos. E essa imagem negativa da festa não coadunava com a imagem de uma cidade, que, no contexto de nacionalização do *Axé Music*, anos de 1980, além de moderna tinha que ser atrativa ao folião-turista. Com a *estratégia* de preservar a imagem da cidade, a Secretaria de Desenvolvimento mudou o foco para os barraqueiros, em um discurso higienista, quando o objetivo principal era garantir que o circuito da festa estivesse mais seguro e fácil de controlar.

Seguindo a perspectiva das construções das imagens que compõem a cidade, Lefebvre (2001) trata das disputas dessas projeções quando define a cidade como uma arena, na qual os grupos rivalizam e disputam espaços para seus projetos (LEFEBVRE, 2001). Essas tensões e negociações das diversas cidades podem ser lidas a partir do tempo que as transformações urbanas levam para acontecer. No caso dessa pesquisa, os debates em torno de cada mudança sobre a forma como a cidade deveria festejar a micareta mostra quais vozes estão envolvidas e suas demandas, o que se quer projetar e o que deve ser esquecido e como os sujeitos negociam nesse contexto, quais as *táticas*². Mais do que isso, as outras vozes, as não institucionalizadas, agem a partir da desobediência e isso pode ser percebido nas sanções e reforços de fiscalização, como pode ser observado nos editais que apresentei.

Nesse aspecto, a analogia do tecido, apresentada por Lefebvre (2001, p.17), funciona muito bem para o entendimento das vozes presentes na micareta de Feira de Santana, pois o *carnaval fora de época* se constitui em “um tecido urbano que não se limita a uma morfologia. Ele é suporte de um modo de viver” do feirense. Completo essa comparação afirmando que, além de não se limitar a uma morfologia, trata-se de um tecido multicolorido, no qual o mesmo fio pode apresentar comportamentos diferentes a depender do espaço que ocupa no tecido. Isso não significa uma anomalia ou um problema à leitura da cidade.

Há o caso de Olímpio do Ó, comerciante do setor de moda masculina, por exemplo, que organizava tanto as noites do *Caju de Ouro*, quanto *As noites do Hawaii*. Essas eram duas festas pré-micaretescas que aconteciam na cidade em clubes diferentes a partir de meados dos anos de 1960 e permaneceram até final dos anos de 1980. Esse agente representa o trânsito dos sujeitos dentro da micareta e como estar na organização de duas festas “concorrentes” não implica em uma contradição, pois além de os clubes atenderem a públicos diferentes (Clube de Campo Cajueiro destinados à elite feirense e o Feira Tênis Club, voltado à classe média) essa provavelmente seria uma atividade profissional que não o impedia de atuar em nenhum dos espaços visto que ele era um

² Michel Certeau (2014), ao tratar das relações de força do cotidiano, lança mão de dois conceitos: *estratégias* e *táticas*. *Estratégia* é definido por ele como sendo cálculo ou manipulação partindo de um lugar de poder, “que articula os lugares físicos onde as forças se distribuem em lugares teóricos” (p. 96). A *tática* seria a outra face dessa moeda do cotidiano, que seria “determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (p. 95). O poder do qual Certeau fala é o poder hegemônico, aquele que tem a seu dispor elementos para impor a um grupo uma determinada conduta, o qual, por meio do uso das táticas, reage a esse poder. É nessa perspectiva que uso esses dois conceitos.

nome importante na organização de grandes bailes da cidade, por apresentar aquilo que figurava o ideal imaginado.

Através dessas teias, é possível ver as estruturas sociais, pois elas são a maneira de viver e de habitar o espaço urbano. Esse aspecto aproxima a leitura de Lefebvre (2001) do debate de Sandra Pesavento (2007) ao colocar a cidade como uma projeção de suas relações, do seu imaginário. Baczko (1885, p. 298) afirma ser o imaginário um elemento decisivo nas ações práticas. Nessa perspectiva, a cidade constitui-se como um conjunto de significantes.

Ao tratar do caráter indissociável dos laços sociais da cidade desejável, David Harvey (2016, p. 73) concebe a cidade como a própria construção dos sujeitos: “ao construir a cidade, os homens constroem a si mesmos, e quando as modificam é a si que estão mudando”. Essas projeções fundamentadas no imaginário revelam os sujeitos e constroem identidade: “assim é através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais” (BACZKO, 1985, p. 309).

Quando estou discutindo os elementos da micareta, as formas e apropriações, procuro entender esses sujeitos e como eles constroem e modificam a cidade e quais os interesses nesse processo. É nesse aspecto que o conceito de *território* usado de Milton Santos (1996) é importante. São esses usos a partir de um estudo das sociabilidades que tornam possível esse exercício.

Nesse aspecto, é importante para o desenvolvimento dessa pesquisa pensar o papel da prefeitura e da imprensa feirense na construção de representação da cidade. Nisso a ideia de municipalidade de Lefebvre (2001, p. 66) é ponto chave, “que com seus serviços e problemas, com seus canais de informação – secretarias e auxílio da imprensa – suas redes e poderes de decisão funcionam como códigos da cidade”, que devido ao seu poder são projetados em todas as atividades. O episódio da proibição de copos de vidro apresenta esse aspecto; a prefeitura, sobretudo através da SETUR, apresenta-se como ponto-chave da festa, que negocia com os outros sujeitos e projeta seus imaginários de cidade.

Tomo a ideia de sociabilidade a partir da tríade apresentada pela Pesavento (2002), que compreende: *materialidade, sociabilidade e sensibilidade* da realidade estudada. Apesar de estar grafado no título dessa pesquisa apenas o penúltimo quesito, entende-se que sua separação das demais é impossível. Tomando como base essa tríade, a autora segue a ideia da polissemia, ou seja, como uma mesma localidade pode abrigar em si

várias, múltiplas interpretações: a mesma *materialidade*, remonta várias *sociabilidades* e *sensibilidades*. Como aconteceu no dilema entre copos de vidro e copos de plástico, um mesmo fato foi sentido e vivenciado de formas diferentes e é assim que acontece no processo de construção da cidade. Ao tomar a micareta como uma atividade urbana que segue as dinâmicas e o tempo de seus cidadãos, imprime-se ao festejo o caráter polissêmico. Trata-se de analisar as múltiplas cidades representadas pelas diversas representações da prática carnavalesca.

Para entender sobre a multiplicidade característica das cidades, o conceito de imaginário social é um caminho importante; pois os imaginários falam da cidade. Baczko (1985, p. 310) nos diz que: “O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais”. Ao fazer a leitura dessa consideração, o imaginário, como sistema de ideias e imagens de representações coletivas nos permite tecer interpretações sobre o mundo social. Nas projeções sobre as cidades, os projetos entram nessa categoria do imaginário. A forma como a cidade é pensada e os fundamentos que sustentam esse imaginário configuram as múltiplas cidades. Mais do que isso, como elas interferem naquilo que costumamos definir como *o real*. Os imaginários não são estanques, migram no tempo e no espaço; isso por se tratarem de projeções de sujeitos que ocupam um tempo, um espaço e um lugar social.

As construções da cidade, dos aspectos do *real* são resultados das disputas de imaginários e projeções. “Assim, a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem por isso serem mais verdadeiras ou importantes que outros” (PESAVENTO, 2002, p. 9). Segundo Baczko (1985, p. 311), é justamente através dos discursos que o imaginário social se materializa e quando ocorre o que ele chama de reuniões de representações coletivas em forma de linguagens. Nesse aspecto, o imaginário dado pela polissemia de discursos e de vozes colabora para pensar as representações de Feira de Santana a partir da micareta. Através da festa, são projetados os imaginários que ganham materialidade na construção de condutas e práticas do cidadão feirense. Tendo em vista a multiplicidade de vozes, pensa-se nos conflitos instituídos nos processos de representação e de territorialização nas construções de sociabilidade, portanto indaga-se: quais representações levaram às mudanças dos circuitos festivos? Quais vozes e projetos de cidade estavam presentes nesse espaço de disputa?

Essas questões que se articulam a uma maior: A flexibilidade da definição da data em que deve ocorrer a Micareta em Feira de Santana, a cada ano, pode demonstrar as tensões no processo de apropriação do espaço público? Diante da complexidade da pergunta, não se pode esperar que ela seja resolvida em um capítulo. Esse abre-alas apenas planta a questão a ser desenvolvida ao longo da tese.

Para este capítulo, recortou-se reportagens do *Jornal Folha do Norte*. Esse periódico tinha uma preocupação em definir o que era essa nova modalidade carnavalesca e justificá-la para os cidadãos e, ao fazer isso, apresentava a cidade, sendo fundamental para o entendimento de suas representações.

Além de noticiar, os jornais também influenciaram na construção dos significados festivos. Para além disso, imprimiram uma normatização à festa, criando roteiros repetitivos que a anunciam. Faz sentido aplicar o aspecto discutido por Zélia Silva (2008) na leitura dos jornais feirenses a fim de observar qual era a lógica impressa nessa “normatização”. Nessa leitura, além de fonte, os jornais também são concebidos como uma linguagem, que “não é um objeto, mas uma mediação; é esse através do quê, por meio do quê, que nós nos exprimimos e exprimimos as coisas (RICOEUR, 1969, p. 86).

Ao usar a linguagem jornalística para construir as suas notícias sobre a micareta, os periódicos apresentam elementos que interferem no movimento festivo e representativo da cidade. Isso porque este veículo ajuda a compor uma opinião sem um rosto, que ganha o status de opinião pública e caráter de verdade absoluta. Essa opinião “anônima” é uma das formas de poder que a mídia exerce, de maneira eficiente, ao converter uma opinião particular em pública. Segundo Chauí (2006, p.11), essa opinião pública é aquilo que fomenta “a substituição da ideia de uso público da razão para exprimir interesses de que um indivíduo, grupo ou uma classe social”. Nessa lógica, a construção da opinião pública tem como condição de existência o fato de silenciar e eleger discursos, pois transforma a maioria em público e elege alguns para dar a estes o direito de opinar.

Os jornais, como parte dessa mídia que reivindica o papel de formadora de opinião, muito embora preguem a falácia da imparcialidade, devem ser lidos, sobretudo, como uma força política, no qual “mais importante que a ‘realidade dos fatos’ é a maneira pela qual os sujeitos da história tomaram consciência deles e os relataram” (CAPELATO, 1986, p. 22). Esses veículos ocupam um papel importante na construção das representações, pois constroem a notícia a partir de um lugar social e empresarial, não se pode perder de vista que os jornais são empresas privadas e que defendem, acima de tudo,

os seus negócios. A defesa de seus interesses e, por consequência, as construções representativas são feitas “de um lado pelos editoriais e por artigos de não jornalistas, e, de outro, pelo modo de apresentação da notícia (escolha das manchetes e do ‘olho’, determinação da página em que deveria aparecer e na vizinhança de quais outras, do tamanho do texto, da presença ou ausência de fotos, etc)” (CHAUÍ, 2006, p.12).

Essa preocupação perpassa também um estudo sobre o contexto de produção das notícias e quais ideias norteavam o grupo editorial, pois se entende que esses fatores não estão dissociados da forma e conteúdo das notícias. Nesse aspecto, não se deve descartar a importância da diagramação, títulos, subtítulos, imagens e o lugar que as notícias ocupam, bem como os vocabulários. “Ilustrações desempenham papel preponderante: fotos, caricaturas, desenhos e anúncios, enxertados em meio aos textos quebram-lhe a monotonia, imprimindo movimento ao todo” (CAPELATO, p. 17). Todos os elementos integrantes do editorial constituem os significados dessas representações.

Aqui, faz-se necessário retomar os aspectos do exercício da interpretação de Ricoeur (1969), nos quais é fundamental buscar os sentidos da forma que essa linguagem jornalística foi construída, pois a construção desses discursos passa por um sistema de escolhas e de exclusão. A partir de então, pretende-se averiguar o que diz a reportagem, para além do que ela anuncia. “Enfim, o próprio trabalho da interpretação revela um desígnio profundo, o de vencer uma distância, um afastamento cultural [...] e, assim, incorporar o seu sentido à compreensão presente” (RICOEUR, 1969, p. 6). Isso significa perceber uma relação do que é dito, como é dito e os significados que poderiam assumir para aquele contexto. Esse exercício deve ser feito em uma perspectiva da historicidade, na qual o contexto de produção e estratos do tempo (KOSELLECK, 2014) da notícia são fundamentais.

Os relatos e releituras da cidade postos nos jornais e nos relatos orais nos permitem perceber as representações construídas da cidade. Elas se configuram como representações de um espaço que nos são dados a ler. Os dados oficiais do IBGE também serão acrescentados, mas dentro de uma leitura que busque não apenas números e estatísticas, e sim os significados e sentidos produzidos a partir desses dados.

Tais representações ajudam a compor a memória sobre a cidade, que em uma definição inicial apresentada por Le Goff (2013, p. 394) significa “conservar certas informações”. Ao afirmar isso, admite que a memória não consegue abarcar tudo, apenas algumas informações. Nesse sentido, a memória é lembrar, trazer à tona representações de um passado. Se é memória é, ao mesmo tempo, esquecimento, conforme afirma Paul

Ricoeur (2007), que apresenta a memória como face da mesma moeda do esquecimento; o que não é lembrado está temporariamente morto, abandonado, mas pode ser retomado visto que as memórias não são estáticas. O que faz algo ser lembrado ou esquecido está relacionado à identificação de quem são as memórias e quando elas são solicitadas.

Essa mobilidade da memória fez com que, conforme Ricoeur (2007), memória e imaginação passassem a ser confundidas como sinônimos. Isso ocasionou, por muito tempo, desconfianças quanto ao uso das memórias, pois, nessa perspectiva, a memória não seria um terreno firme para os historiadores. Se a memória é móvel, como poderia ser utilizada? Acredito que a resposta é tratá-la como uma representação do passado, na qual o mais importante não é encontrar o fato, mas perceber como essas memórias do passado são estruturadas e o que elas representam.

Ao trabalhar as representações de cidade via micareta, estamos tratando do que Le Goff (2013) chama de *memórias coletivas*, em uma abordagem social da memória, que, segundo o autor, é fundamental para entender um tempo histórico.

Esse conceito de *memórias coletivas*, segundo Maurice Halbwachs (2003), é pautado na ideia de que as nossas recordações não são constituídas apenas por nossas memórias, mas também com as de outras pessoas. Esse conceito de memória é o mais adequado a essa pesquisa, pois, ao ler as crônicas sobre Feira de Santana de Boaventura (2006) ou o romance de Bahia (1986), são rememorados aspectos do passado que não são exclusivos de uma única pessoa. As memórias sobre uma festa urbana e sobre a cidade, assim como a própria cidade, são construídas por um conjunto de sujeitos, isso torna tanto as imagens, que compõem suas memórias, quanto as cidades, que se desenham nos fragmentos dos quadros de lembranças, imagens coletivas.

A *memória coletiva*, mesmo que recorrendo a indivíduos para acessá-las, aponta para um conjunto de vozes que compõem essas memórias e as representações que as fundamentam. Isso significa dizer que, ao ouvir as memórias dos foliões ou ler romancista e memorialistas, mesmo que individualmente, as vozes da coletividade atuam na construção do presente. Nesse ponto, as memórias coletivas estão ligadas à ideia de *experiência* em Benjamin (2012, p.123), quando o autor trata das experiências como algo que sempre é comunicado entre os mais velhos e os jovens, percepções que circulam em forma de narrativa. As memórias individuais, nessa perspectiva, estão relacionadas a uma experiência construída na coletividade. E, ao recorrer aos depoentes, estaremos acionando uma memória individual, que, segundo Halbwachs (2003), é um ponto de vista de uma memória coletiva.

Essas memórias coletivas sobre a cidade de Feira de Santana estão presentes na oralidade desses foliões e organizadores, em seu imaginário e projeções e também nos documentos escritos, que cristalizam a memória em um papel e colaboram para a construção de outras memórias.

Faz-se importante esse debate, sobretudo, quanto ao entendimento das fontes utilizadas na pesquisa: jornais e fontes orais. A memória construída pelo jornal representa ou quer representar uma “opinião pública”, que é importante instrumento na construção de memórias, pois imprime e acelera “a memorização do saber” (LE GOFF, 2013, p. 385). Corresponde às vozes oficiais daqueles que têm acesso à construção da notícia e, por consequência, a uma memória oficial. Esse veículo, dentro de uma sociedade que desconfia da oralidade, elege uma memória e a cristaliza em uma hierarquia do papel sobre a palavra. A memória enraizada na oralidade e a memória dos sujeitos anônimos também constroem a festa e são valiosas para alcançar os múltiplos sentidos da cidade.

Ambas são resultadas de uma seleção – escolhas que podem ser intencionais ou não – em um constante movimento entre o ato de lembrar e esquecer, que, segundo Le Goff (2013, p. 418), “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas ou que ele representa como passado”. O aspecto da mobilidade em relação ao ato de lembrar e esquecer revela comportamentos narrativos que estão ligados à função social e ao momento em que essas memórias são ativadas. Como afirma Benjamin (2012, p. 123), as palavras que tomam a durabilidade para serem transformadas em memórias são passadas “como um anel, de geração em geração.” Esses “anéis”, tanto os transmitidos pelos jornais quanto através da oralidade, revelam quais as demandas e tensões de uma cidade. Enquanto festejam, inventam e reinventam a cidade. As experiências dos cidadãos que constroem as representações de cidade e suas vivências são elementos que dão movimento às relações de sociabilidades e territorialidades. Constroem e reconstróem a cidade a partir de um *imaginário*.

A partir dessas perspectivas, construiu-se a narrativa que segue.

1.1 A cidade que “inventou” a micareta

Ao adentrar no universo da pesquisa, cabe apresentar o palco, no qual a vida é representada, teatralizada, como afirma Bakhtin (1993). Ao passo que apresento o palco, anuncio também as personagens.

Feira de Santana, conhecida no imaginário baiano como inventora dos carnavais fora de época, é um município do interior da Bahia, situado em uma área de transição entre o litoral e o sertão, na região do agreste.

No período colonial, a cidade de Feira de Santana era um lugar de passagem entre o litoral e o sertão, por onde ocorria o fluxo de mercadorias. Por ter uma série de lagoas, que serviam para abastecer reservas de água e saciar a sede dos animais, a região tornou-se o espaço ideal para parada dos viajantes. Ao longo do tempo, foi surgindo no local um pequeno comércio, que ganhou força. As práticas comerciais, as trocas entre viajantes fizeram com que o espaço se tornasse lugar. O posto de paragens foi sendo territorializado, enfim um espaço habitado. Em 1832, em função do comércio ali praticado, foi instituída a vila São José das Itaporocas, o primeiro nome daquela que em 1873 foi elevada à categoria de Cidade Comercial de Feira de Sant’ Anna, atualmente conhecida como Feira de Santana.

A cidade é o segundo maior município do Estado da Bahia, distante a 107 quilômetros da capital Salvador. Feira exerce uma forte influência sobre os demais municípios do interior baiano por concentrar uma gama de serviços, essa característica, inclusive, é o que fundamenta, segundo Cleonice Silva (SILVA, 2014), a transformação do município em metrópole. Sua localização privilegiada faz com que a cidade abarque em seu território uma vasta malha rodoviária. Costuma se dizer que “todos os caminhos levam à Feira de Santana”, ditado que é comum entre os cidadãos e reforçado por muitos visitantes e passantes. Essa característica faz de Feira de Santana um local de muitos imigrantes, um lugar de passagem que se tornou habitado. Esse espaço, ao se transformar em lugar, adquire marcas próprias que são constituídas de outros sentidos para além da função de local de passagem.

Essa representação de local convergente apresenta seus efeitos na literatura sobre a cidade, por meio da qual essa narrativa ganha força. Aqui recorto um trecho do romance *Setembro na Feira* para discutirmos essa representação.

O que é a Feira de Santana senão tudo o que disse o meu compadre Dos Anjos e mais esse espírito aberto a todas as vertentes, a todas as geografias, a todas as inovações? Os senhores me entendem? O gado vem de toda parte, pode vir do Oeste, do Leste, do Norte ou do Sul, para nós é gado bom de venda. Vem do sertão, do sanfrasciscano, do diamantino, da serra, é gado bom de venda. A cachaça vem de um lugar, o tamanco de outro, o leite vem de mais longe, o peixe dos rios do Recôncavo, a água vem da terra funda e às vezes chega salobra, nós aceitamos tudo com graça divina. Assim é a gente daqui; essa gente vem pelos caminhos do gado, de todas as origens, nós a recebemos e com ela convivemos, repartimos o privilégio de viver. Eu temo o coronel Farinha porque ele parece não entender isso, não compreende o espírito feirense, quer transformar benquerença em dinheiro e afetos em cumplicidade. (BAHIA, 1986, p. 40)

Apresento esse trecho com o intuito de discutir como essas construções representativas tornam-se tão efetivas e produzem sentidos que constroem um imaginário de cidade. O romance *Setembro na Feira*, publicado em 1986 no Rio de Janeiro, é uma produção do jornalista Jaurez Bahia. Nascido em Cachoeira, viveu parte da sua infância em Feira de Santana, entre os anos de 1935 e 1945, tendo estabelecido residência em Santos. Seu romance trata justamente do período em que viveu em Feira de Santana e sobre as questões políticas, conduzidas pela narrativa da inauguração dos currais-modelo na cidade. O trecho fora extraído de um diálogo no qual se questiona o poder dos coronéis na cidade via Coronel Farinha, prefeito da cidade nessa trama romanesca.

Esse preâmbulo é importante para entender as dimensões dessa representação de cidade aberta e convergente e que caminha tanto espacialmente quanto no tempo. Ao representar a cidade e defini-la por meio da personagem de Xandó Boaventura, Juarez Bahia recorre a uma memória dos anos de 1940, mas que ainda tem sentido em 1986, e tem ressonância na atualidade.

A personagem que estabelece essa definição de cidade, Xandó Boaventura, é aquela que representa os filhos da terra, os quais representam esse espírito aberto. No diálogo, faz referência a Dos Anjos, seu amigo e imigrante do Sul da Bahia. Essa construção narrativa reforça o que o personagem de Xandó Boaventura chama de espírito feirense. A cidade polifônica que abriga sujeitos de todas as origens e lugares, que chegam com os produtos para o comércio é o que compõe essa cidade e está na narrativa apresentada e cristalizada no imaginário sobre Feira de Santana.

É essa relação entre comércio e imigrantes, ainda na colônia, que transformou o espaço em lugar, no qual os sujeitos passam a habitar e a estabelecer significados, e que faz com que as cidades surjam. Portanto, pode-se afirmar ser a cidade uma construção

dos sujeitos que a projetam, conforme Eloísa Barroso, “a cidade é o sonho de seus moradores” (BARROSO, 2008, p. 28). Nessa perspectiva, a cidade é uma produção humana na qual as suas projeções e ações explicitam os projetos e demandas dos que nela habitam (PESAVENTO, 2008). Assim, a cidade não é uma construção fixa, imutável nela há constantes necessidades de reformulações para atender aos anseios do cidadão.

Em Feira de Santana, essa premissa se efetiva ao longo do seu processo de ordenamento e reordenamento territorial. Entre as décadas de 1930 e 1940, a cidade passou por um processo de reordenamento espacial. O imaginário que passou a vigorar através desse processo de urbanização levava em conta a necessidade de superar o atraso colonial. A cidade precisava se livrar das marcas que remetiam a um passado agrário, haja vista ser esse passado sinônimo de atraso, o que poderia impedir a cidade de se inserir na modernidade.

Essa narrativa moderna encontrou resistência entre o que podemos aqui chamar de aristocracia feirense, a qual pode ser compreendida a partir dos coronéis. Destacou-se Eurico Alves Boaventura como uma dessas vozes destoantes. Boaventura escrevia suas crônicas e as publicavam em jornais feirenses, como *Folha do Norte*, e nos da capital baiana³. Em suas crônicas, esse passado colonial era exaltado como característica fundante da cidade e de seus hábitos: “vinha-nos, pois de Portugal o beneplácito, recebíamos os costumes das sadias brincadeiras” (BOAVENTURA, 2006, p. 19). Para esse intelectual feirense, a herança colonial e arcaica não era um problema, e sim o que fundamentava a beleza e pureza da cidade. Apresentava-se como um crítico dessa cidade moderna que alterava o seu retrato de cidade lírica, que parecia existir apenas nas paredes da sua memória e dos seus.

Em sua crônica intitulada *A cidade do silêncio e da melancolia*⁴ expressou claramente a resistência ao que ele denominava de modernismo: “Que Deus os livre do Modernismo! É o que pedem todas as pessoas sérias da minha cidade.” (BOAVENTURA, 2006, p. 46). Não é de se estranhar que esse texto tenha sido publicado em Salvador e não em Feira de Santana, ele estava fundamentado na contramão do que defendia a imprensa feirense, sobretudo, o *Folha do Norte*, que funcionou como uma instituição crucial no apelo à modernização das ruas e dos costumes feirenses.

³Algumas dessas crônicas foram agrupadas em um livro organizado por sua filha Maria Eugênia Boaventura e publicado sob o título *A paisagem urbana e o homem* (2006).

⁴ Escrito em 10 de maio de 1932 e publicado em 01 de junho de 1939 em um jornal da capital, segundo os organizadores do livro, possivelmente no *O imperial*, de acordo com os recortes da coleção do autor.

O reordenamento territorial, que tanto incomodava Eurico Boaventura em 1932, projetou na estrutura física um imaginário que fundamentou as representações coletivas de um povo que almejava superar as tradições que remetesse a práticas arcaicas, “incivilizadas”. Havia uma concepção dos projetos modernizadores que, ao se mudar a arquitetura e o urbanismo, seria possível livrar a sociedade de suas características arcaicas. Nesse período, a cidade passou por transformações em sua estrutura física e ideológica, na qual as feições agrárias, que predominavam, deveriam ser suprimidas. Um reflexo do processo de modernização pelo qual passava o Brasil naquele momento, que se espalhou pelo território brasileiro como sinônimo de civilidade. Essas transformações coincidem com o período inicial da pesquisa e ajudam a compreender os sentidos e os significados atribuídos à cidade por meio da micareta.

O pensamento de modernização em Feira de Santana seguiu a lógica do que foi proposto na Paris do século XIX e que Walter Benjamin (2006, p.20) apresenta como sendo um período de transformações físicas, no qual a imagem da cidade é reformulada no que o autor chamou de “grande purificação da imagem de cidade”. Nesse aspecto, o uso da técnica é o que caracteriza esse momento, lançar mão de tudo o que há de mais inovador significa ser moderno. Voltando a Benjamin (2006), a cidade moderna está em permanente movimento.

Um outro momento de reordenação da cidade ocorreu na década de 1970 com a industrialização que chegou à cidade com a implantação do Centro Industrial do Subaé⁵(CIS) e com a setorização da feira livre a partir da construção do Centro de Abastecimento. Vale salientar que a criação do Centro de Abastecimento, além de retirar das ruas a feira livre, criminalizou a prática de comércio de rua, o que não significa que os camelôs tenham sido extintos, a prática persiste mesmo não sendo legal, legitimada pelos cidadãos. Nesse período, observa-se um retorno ao discurso de modernização, mas uma modernização aliada à industrialização como sinônimo de progresso, que esteve nas narrativas jornalísticas, sobretudo quando o tema era a micareta:

Depois de passar 4 dias de folia e transformação sem limite, os foliões de nossa cidade voltaram a viver tranquilamente em ritmo de trabalho e progresso – para o bom desenvolvimento da cidade que mais cresce na Bahia. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de abril de 1970. Ano 60, Nº 3194)

⁵ O Nome Subaé é referência a um Rio que nasce em Feira de Santana e representa a riqueza aquífera da cidade.

A ideia de progresso está relacionada ao moderno que se deseja alcançar, o qual, segundo Koselleck (2006, p 317), está relacionado aos espaços de experiência e horizontes de expectativa, no qual o progresso, na modernidade, significa “Um grupo, um país, uma classe social tinha consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassar”. Partindo da identificação de hierarquias, a cidade, que deseja ser moderna/progressista, precisa trabalhar para alcançar o topo. Na fala do colunista Milton da Costa Marinho, o Zito⁶, Feira de Santana é, orgulhosamente, apresentada como a cidade que mais cresce na Bahia, o que nessa narrativa confirmaria o progresso da cidade mediante um ritmo de trabalho.

O colunista, como representante de uma classe média, expressava seus anseios através de uma narrativa na qual a micareta é identificada como o tempo das transformações permitidas apenas durante os quatro dias, pois a normalidade é a sociedade que trabalha de forma ordeira e tranquila para o progresso da cidade. Ao apresentar o resumo da festa, o colunista revela ao leitor uma leitura de seu mundo e com isso ajuda, através da festa, a criar representações de uma cidade que festeja, mas que tem como foco o trabalho e o progresso, o que está alinhado a um pensamento de um grupo social e de um tempo.

Dentre esse pacote de transformações, a chegada da indústria não modificou apenas o aspecto econômico de Feira de Santana, esse processo refletiu também na construção das práticas culturais, os trios elétricos exemplificam bem essa influência.

O trio elétrico, esse elemento carnavalesco criado em 1950 na capital baiana, tem em sua construção elementos que caracterizam o início da industrialização no país⁷. Um caminhão com amplificadores sonoros que fazia ecoar os sons das batucadas e das marchinhas e a inovadora guitarra baiana como maior intensidade. O uso dessa técnica chegou a Feira de Santana no ano seguinte, em 1951. Na ocasião, tanto em Salvador quanto em Feira de Santana, o trio funcionava como um amplificador sonoro.

⁶ Milton da Costa Marinho, Zito, era natural de Salvador, viveu também em Ruy Barbosa, onde foi prefeito, e, a partir de 1955, estabeleceu-se em Feira de Santana onde atuou como médico e colunista nos jornais *Gazeta do Povo* e *Folha do Norte*. (<http://medicosilustresdabahia.blogspot.com/2011/05/311-milton-da-costa-marinho.html>)

⁷ Esse processo de industrialização e interiorização da indústria no Brasil, conforme Nacelice Freitas (2009) fez parte de um movimento nacional influenciado pela Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) que previa, segundo Renato Colistete, “a industrialização apoiada pela ação do Estado seria a forma básica de superação do subdesenvolvimento latino americano” (COLISTETE, 2001, P. 21). Sendo Feira de Santana escolhida dentre as cidades contempladas por essa política governamental.

A influência industrial ganhou força por volta do final da década de 1970, é a partir daí também que elementos industrializados, projetados nos trios elétricos, passam a modificar a forma de festejar e apropriar os espaços festivos, sobretudo, com o uso de recursos sonoros e luminosos. Além de amplificadores, os trios tornaram-se palcos andantes. Movimento que coincidiu com a mercantilização do carnaval baiano, momento no qual o trio tornou-se o protagonista das festas carnavalescas com a consolidação de um pacote a ser vendido, o produto *Axé Music*. Aspecto que será aprofundado no capítulo quatro, nesta tese.

A cidade que vivenciou esse momento de industrialização continuou a atrair um número significativo de pessoas em busca de trabalho nas indústrias; à época um fator que impacta na demografia da cidade. Atualmente, com uma população de 622.639 habitantes, segundo o IBGE⁸, a cidade abriga um número significativo de migrantes. Segundo o IBGE, são em sua maioria migrantes do Nordeste, fator que contribui para as mais vastas formas de ver e construir a cidade, como nos sotaques, que, mais do que um jeito de falar, dialogam com as formas de sentir e significar a cidade.

Voltando à construção representativa de cidade aberta contida no romance *Setembro na Feira*, que é reforçada pelos dados do IBGE, constrói-se a ideia de cidade em constante movimento, que, na perspectiva benjaminiana, seria a cidade moderna, aquela que não se acomoda no tempo e traz para sua construção o que há de mais tecnológico e que está sempre por se fazer, como aparece na narrativa do colunista Zito.

A cidade, além das características já colocadas, abriga uma série de representações, que, segundo Hall (2016), são fundamentais na construção e compartilhamento de significados, “matrizes geradoras de condutas e prática sociais dotadas de força integradora e coesiva” (PESAVENTO, 2003, p. 39). As representações são traduzidas em discursos, símbolos, imagens, rituais, enfim, práticas sociais.

Ao pensar representações, recorro ao pensamento de Roger Chartier (1990) e da tríade das práticas, representações e apropriações. A prática é apontada como o concreto, que neste estudo é o festejar: o ato de sair às ruas ou ir aos clubes para dançar e cantar ao som das batucadas ou seguir o trio elétrico. A representação seria a forma como as pessoas significam e caracterizam essa prática. As apropriações são o que dessas representações são aceitas e incorporadas nas práticas. Essa percepção é importante para entender os

⁸ <http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?codmun=291080> acessado em 12/05/2017.

significados da micareta na construção das representações de Feira de Santana ao saber o que a forma de festejar diz sobre a cidade.

É pensando as representações a partir de uma leitura que contemple o papel das práticas e dos sujeitos que será possível compreender o objeto recortado. E, nesse aspecto, pensar a micareta como uma linguagem que representa e inventa a cidade. Isso também é fundamentado na ideia de representações como um processo de produção de sentidos da linguagem, signos e imagens (HALL, 2016). É nessas linguagens festivas que os foliões e organizadores fazem surgir de forma particular, visível apenas na festa, outras formas de projeções de cidade em uma lógica que envolve sistemas de representação e arranjos conceituais, nos quais o sentido depende da relação entre as coisas e o mundo.

Nessa relação entre as coisas e o mundo, os *modos de fazer* de Michael de Certeau (2014), o que ele chama de *estilo da ação*, é um caminho que possibilita a leitura do significado das coisas. Essa observância dos usos e das formas como isso ocorre é que atribui esses sentidos às coisas. Na festa, vários sujeitos usam a cidade e a significam de forma particular. Um particular que também é coletivo visto que os sujeitos são construções sociais.

As representações sobre Feira de Santana são muitas. Começo por aquela que talvez seja uma das mais antigas: a *Princesa do Sertão*. Apesar de geograficamente agreste, essa alcunha dada por Ruy Barbosa até hoje é utilizada para denominar a cidade como *Portal do Sertão*. O que faz alusão à importância da cidade no processo de interiorização do país a partir do trânsito de mercadorias e sujeitos, que também segue a mesma lógica da “Porta Áurea da Bahia”, dita por Pedro Calmon.

É também nominada de: *Cidade Patriótica* em uma referência a Maria Quitéria, feirense que lutou disfarçada de homem nas guerras da independência; *A Cidade Escola*, de Padre Ovídio, um pároco que, com seu projeto educacional, visava a alfabetização de crianças órfãs; *A Cidade Formosa e Bendita*, da poetiza Georgina Erismann, no hino a Feira, em referência à modernização, que a deixara formosa; *A Cidade Progresso*, proferida por Jânio Quadros em uma referência ao potencial da cidade às portas da industrialização via CIS.

Muitas representações de cidades cabem em Feira de Santana e essas citadas são apenas algumas. Essas cidades não se sobrepõem e nem anulam umas às outras. Elas trazem aquilo que a Pesavento (2002) discute ao pensar o imaginário sobre as cidades, ao dizer que elas não são singulares ou estáticas. Ao contrário disso, elas constituem uma polissemia e um movimento que é construído a partir de várias vozes e em um tempo e

um espaço. O que essa pesquisa pretende é tratar da cidade que festeja e o que é possível perceber dela, enquanto seus habitantes brincam a micareta.

Mas a representação de cidade mais presente nas construções narrativas, sobretudo a dos jornais, é a da cidade que avança no tempo e se moderniza, discurso presente desde o final da década de 1930:

Feira, a cidadezinha do sonho e da melancolia de líricos prosaicos, a Princesa do Sertão do apelido retórico, vai se tornando, dia traz dia, uma grande cidade. Cresce. Avança. Progride. Movimenta-se. Já perdeu esse ar de pacata cidade do interior, com cadeiras na calçada, a modinha de tropeiros apaixonados, a ecoar, languidas e ternas, dentro das noites enlutadas e tristes.

O Progresso, na rua arrancada, vem espancando o que resta de saudosismo e de pitoresco. A cidade já não quer acreditar no passado, pensa no futuro. O que foi, lá se foi. O passado aqui é uma licença poética já bastante desmoralizada pelos poetinhas de versos brancos e pelos crônicas de prosa amulatada. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana. 9 de maio de 1942. Ano XXXIII, Nº 1713)

A notícia publicada um mês depois da micareta deixa transparecer um campo de disputas representativas da cidade. Apesar de não citar quem eram esses poetinhas de versos brancos e o crônico de prosa amulatada, tudo indica que se trate de Eurico Alves Boaventura e Aluísio Resende, respectivamente. Ambos foram cronistas desse jornal e, em algum momento, suas crônicas e poesias sobre a cidade, coadunavam com o imaginário de cidade daquele veículo, que, com o *progresso*, deixaram de fazer sentido.

Para que novos sentidos fossem construídos, os velhos deveriam ser colocados no passado e, para isso, usaram os recursos linguísticos no diminutivo (poetinha e crônico) para sepultar a ideia de cidade parada no tempo e exaltar a ideia de movimento. Trata-se de uma reportagem que foi publicada logo após a micareta e em um contexto em que se questionava a necessidade de um carnaval na cidade, visto que a micareta começava a ganhar ares de protagonista da festa. Parece-me que a micareta entra nessa perspectiva da inovação nos anos de 1940.

Nessas disputas de construção de sentidos para a cidade, a micareta se insere e cria-se a ideia de movimento e cidade: “da capital, cidades vizinhas e dos districtos virão incontáveis visitantes participar da pandega comunal centralizado na Avenida da Alegria inundada de luz, mercê das gambiarras que em grande número vão ser ali colocadas” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 5 de abril de 1941. Ano XXII. Nº 1656). Há, com a micareta, a valorização da chegada de foliões de outras cidades, bem

como o apelo ao uso tecnológico, no período representado pelas gambiarras e a iluminação elétrica, que iluminavam a principal rua da cidade, Rua da Direita, por onde passava o roteiro oficial da micareta.

A ocupação das ruas pela festa acompanha os anseios de cidade. Dentro desse contexto, cabe pensar de que forma se deu a ocupação da cidade pelos foliões, sem perder de vista as teias de sociabilidades que justificam e garantem as territorialidades. Essas categorias de análise permitem vislumbrar o caráter social da festa, entender como os sons carnavalescos expressam e organizam a cidade no processo de territorialização e sociabilidade. A partir de então, pode-se empreender uma leitura que extrapole a percepção dos dias de folgança, estabelecendo uma discussão em torno dos sujeitos, seus conflitos e interesses; os embates contidos nas festas que estão para além dos “Dias de Quasímodo”⁹.

O que estou chamando de territorialização – ocupação de território – parte de um debate da geografia. Pensando o conceito de território, Roberto Corrêa (1996), a partir de Milton Santos (1996), traz a definição etimológica que significa terra pertencente a alguém, mas que isso não se limita apenas à propriedade, mas à apropriação. E a partir dessa definição apresenta dois sentidos dessa apropriação. O controle legitimado por instituições, o que atende à demanda da geografia política, e a dimensão afetiva, que seria fruto das “práticas especializadas por grupos distintos definidos segundo a renda, raça, religião, sexo ou outros” (CORRÊA, 1996, p. 250). Esse último sentido é que se aproxima do que estamos tratando aqui, que é pensar o conjunto de práticas festivas que significam as apropriações da cidade na dimensão afetiva.

Milton Santos, uma referência sobre o debate de território, segue essa dinâmica ao definir que “território são as formas, mas territórios usados são objetos e ações, sinônimos de espaços humanos e espaços habitados” (SANTOS, 1996, p.16). O conceito de *territórios usados* é que nos interessa nesse projeto, não apenas o espaço físico, mas como eles são usados e significados durante a micareta e o que eles revelam da cidade. Milton Santos (1996, p.16) trata o território como espaço que contém “simultaneamente funcionalizações diferentes, quiçá divergentes ou opostas”. Essa caracterização funciona quando pensamos a territorialidade construída durante a festa: a cidade assume

⁹ Dias de Quasímodo era a forma que os jornais encontraram para diferenciar o carnaval da micareta. Como o carnaval era chamado de “Dias de Momo”, em uma referência à divindade grega, os jornais feirenses passaram a chamar a micareta de “Dias de Quasímodo”, que significa pascoela, uma pequena páscoa comemorada uma semana após a Páscoa. A micareta também acontecia, àquela época, duas semanas após a Páscoa.

funcionalidades diferentes e cabe pensar como essas diferentes projeções de cidade dialogam.

Esse conceito de *territórios ocupados* é o que articula as duas categorias de análises: territorialização e sociabilidades. Isso porque são as sociabilidades, ou seja, as formas de atuação dos sujeitos, que garantem a territorialidade, logo elas são parte fundamental da territorialização. Pensando por essa vertente, as ruas de Feira de Santana por si só não ajudam a compreender o problema da pesquisa. Essas ruas devem ser lidas na perspectiva de Nunes (2001), na qual a rua funciona como uma linguagem que organiza a cidade. O que interessa saber é como os sons carnavalescos representam e organizam a cidade, e isso só é possível através do entendimento de como os territórios são usados e significados em uma lógica em que a “cidade ganha sentido através das práticas significativas que se desenvolve nela e que a tomam como objeto.” (NUNES, 2001, p. 108). São essas sinergias, apontadas por Milton Santos (1996), que interessam ser percebidas.

E esses *territórios usados* são, como afirma Corrêa, “revestidos da dimensão política, afetiva ou ambas” (CORRÊA, 1996, p. 151). No caso de Feira de Santana, durante a micareta, essa dimensão política abrange tanto o poder público, através da Secretaria de Turismo, que legitima ou condena a ocupação dos espaços e suas respectivas formas, quanto pela atuação dos foliões, que significam os espaços a partir de suas demandas, as quais nem sempre coincidem com o roteiro estabelecido pelas instituições públicas.

Esse debate sobre espaços e instituições públicas faz retornar à questão primeira dessa pesquisa, na qual a flexibilidade da definição da data e dos espaços da micareta em Feira de Santana pode demonstrar as tensões no processo de apropriação do espaço público.

Nessa perspectiva, é importante retomar o debate contido em Hanna Arendt (2007) sobre a esfera pública, que se constitui como aquilo que é comum a todos, mas que de forma alguma significa algo democrático. Arendt (2007) o significa como “o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] Tem a ver com o artefato humano, com produtos de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que juntos habitam o mundo.” (ARENDR, 2007, p. 62).

É nesse aspecto que o debate de sociabilidade encontra espaço como justificador dessas territorialidades. A sociabilidade é a forma como esses usos do espaço acontecem. É o que define Sandra Pesavento (2007), ao afirmar que a sociabilidade é aquilo que

apresenta as relações sociais estabelecidas entre os atores sociais, como as pessoas habitam a cidade. É possível estabelecer um diálogo com Walter Benjamin (2012) quanto ao sentido de habitar, no qual as marcas dos sujeitos imprimem sentido aos espaços. E é a partir dessa perspectiva da sociabilidade que a cidade é compreendida como um produto coletivo (PESAVENTO, 2007).

A partir do debate da territorialidade e das sociabilidades, pretendo analisar as construções dos circuitos da festa sob o viés dos significados, representações e apropriações na construção de territorialidades e sociabilidades. Para tanto, procurarei pensar como se dão as apropriações e ressignificações desses espaços e dos folguedos. Para tanto, é necessário estabelecer uma análise sobre o significado do lugar físico, ou seja, o que representa a avenida para os foliões, pois os espaços ocupados na cidade pelas micaretas se tornam relevantes para averiguar as teias das sociabilidades feirenses. Porém antes disso é crucial compreender a festa.

1.2 O que é a micareta?

Muito se falou sobre micareta em uma busca constante por seus significados para compreender a cidade, esse é o tópico em que a festa é apresentada e como foi forjada dentro do discurso de carnaval fora de época. A partir de agora, a questão da flexibilidade da micareta começa a deixar de ser tão turva.

As celebrações carnavalescas em Feira de Santana datam do final do século XIX. A cidade tem, em seu histórico festivo, práticas denominadas de entrudo, carnaval e micareta. Por se tratarem de práticas construídas em um tempo e espaço por sujeitos que ocupam lugares sociais, elas carregam consigo uma série de significados. E a diferença entre carnaval e entrudo é pautada a partir da construção desses significados. No Brasil, segundo Cunha (2002), essa diferença começou a ser traçada no final do século XIX. A autora afirma que até então não havia preocupação em classificar as práticas entre carnaval e entrudo, tudo era carnaval: a prática de sair às ruas em uma brincadeira de molhar e sujar uns aos outros durante os três dias que precediam a Quaresma. As águas poderiam ser cheirosas ou fétidas; os pós poderiam ser de arroz ou de mico.

Dessa preocupação em sanear as ruas e os hábitos do país, é que “sujar” com águas cheirosas e pós de arroz virou carnaval. Em oposição a isso, jogar águas fétidas e pós de mico tornou-se entrudo. O primeiro deveria ser incentivado e o segundo combatido,

diferenciação que também estava ligada aos grupos que os praticavam. Por ser a brincadeira do entrudo composta em sua maioria por escravizados, libertos, brancos pobres e por fazer rememorar o passado escravista ligado a Portugal, este deveria ser extirpado dos costumes em detrimento do carnaval, que era a alternativa civilizada de festejar a carne.

Foi a partir dessa lógica de carnaval em oposição ao entrudo que foram construídos os primeiros registros sobre práticas carnavalescas em Feira de Santana. Essas construções assumiram o discurso da necessidade do carnaval como um elemento civilizador da cidade (SILVA, 2013). Tal debate só foi superado com a invenção da micareta como a festa carnavalesca da cidade de Feira de Santana.

E é dessa “invenção” da micareta como a festa da cidade de Feira de Santana que vem sendo construída essa pesquisa. A micareta é uma derivação do carnaval, sua principal diferença está no período de realização. O carnaval obedece a um calendário nacional, por meio do qual ele tem que ser realizado, oficialmente, nos três dias que antecedem a quarta-feira de cinzas, já a micareta ocorre sempre após a Quaresma, podendo ser realizada a partir de então a qualquer momento. Por esse motivo, a micareta é caracterizada como um carnaval fora de época. Mantém-se o caráter carnavalesco no que se refere ao ato de festejar, porém a flexibilidade da data pode provocar alterações nas práticas de territorialização e sociabilidade no espaço da cidade.

Em Feira de Santana, a micareta teve a sua regularidade assegurada a partir do ano de 1937, 15 dias após o período da Quaresma. Naquele momento, a micareta coexistia com os festejos carnavalescos pré-Quaresma. Tal evento continua a ocorrer na cidade e figura no rol das festas identificadas como carnaval fora de época.

Apesar de a micareta existir com regularidade desde 1937, considero o ano de 1939 um marco decisivo na construção dessa festa e de seus significados. Para entender o que é essa construção no bojo das manifestações carnavalescas, é preciso partir do carnaval da cidade e do papel do *Jornal Folha do Norte*. Em Feira de Santana, não se pode separar construções culturais da imprensa, como afirma Chauí (2006): impressos colocam em circulação uma opinião de um grupo social, que ganha ares de coletividade diante do poder que as mídias exercem.

Para essa análise, selecionei uma notícia que traz o contexto da construção da micareta, a analisarei em duas percepções: a primeira é o que é dito e a segunda de como é dito; a começar pelo título: “CARNAVAL DE 1939 NA FEIRA: COGITA-SE UM NOVO TRÍDUO DE FOLIA”. Optei por transcrever o título em caixa alta assim como o

transcrito no jornal, pois isso também tem um sentido. De acordo com Capelato (1986), a forma diz sobre o conteúdo e o uso desses recursos de destaque funcionam como uma estratégia de mostrar dentro do editorial aquelas reportagens que são mais importantes. Assim, constroem uma narrativa a qual, de forma alguma, podem passar despercebidas, porque “a imprensa constitui um instrumento de manipulação de interesses e intervenção da vida social” (CAPELATO, 1986, p. 21). Esses interesses estão presentes em todas as escolhas de um jornal, seja no tipo de letra ou até no que entra ou não no conjunto de narrativas de um jornal.

Feitas as explicações metodológicas, vamos à construção da notícia que é também a construção da micareta.

Agora mesmo, porque não se sentiu fartamente (ilegível) pela folia, Zé-povo está a anhelar por uma segunda quadra de prazer, a qual parece, não lhe será sonogada em 16, 17 e 18 de abril, porvindouro, pela paschoela polis; e para a realização do qual vae [sic] agir, desde já, a comissão organizada com esse objetivo, a qual conta com o valioso auxílio do governo da comuna e com o concurso do comércio progressista, que é, em toda a parte, fator de êxito dos úteis e louváveis empreendimentos.

Vae [sic] era um segundo carnaval, quiça mais opulento, mais empolgante que o primeiro. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XXX, Nº 1546, p.1)

Em um trecho que antecede esse fragmento, o jornal evoca o caráter fundamental do carnaval, quase como se esse fosse um bem à saúde da cidade, sem o qual os cidadãos não poderiam viver. Essa essencialidade defendida pelo jornal é o que justifica o apelo a uma nova “quadra da alegria”. Diante disso, cabe uma interpelação a essa construção narrativa: se era tão querido o carnaval na cidade, por que não teve o brilho esperado? Então, abrem-se duas possibilidades: ou o carnaval não era tão querido assim ou o discurso de crise era uma justificativa à consolidação da micareta.

Diante do que está posto no fragmento, o primeiro sentido da micareta era complementar o carnaval diante de um dito desânimo. A princípio, a micareta seria apenas um paliativo, tanto que sua nomenclatura se confundia em boa parte das notícias com o carnaval: “segunda quadra de prazer” e “Segundo carnaval”, às vezes, fugia dessa regra e era chamada de “pascohela polis”, em referência a uma festa que ocorria depois da páscoa. A confusão de nomes na reportagem poderia significar a indefinição da justificativa para sua realização, que aos poucos se estruturava com o auxílio do governo,

do comércio e da própria imprensa. Mas, ao que parece, essa indefinição de nomes não significa dizer incertezas quanto aos sentidos pretendidos para ela, se assim fosse, não haveria tanto empenho para que ela existisse.

O apoio do governo e do comércio são sintomáticos para entender que, embora o jornal optasse por não a definir, essa modalidade festiva já estava nos planos da cidade. Nesse aspecto, não se pode perder de vista o poder da propaganda do jornal, conforme mencionei anteriormente, que construiu a necessidade de um segundo carnaval. A forma como a notícia foi montada aponta para esse caminho.

A narrativa jornalística foi construída com o fim de promover a micareta, a começar pela construção do título, conforme mencionei. A reportagem, assim como todas as outras na semana que sucedia o carnaval, tinha o objetivo de estabelecer um balanço do que houve nos dias de folgança, mas, antes mesmo de fazê-lo, já havia sido decretado o seu fracasso, já o colocava como “sem brilho e as pompas”, e assim seguiu os três parágrafos iniciais. O leitor, quando enfim partia para o detalhamento da festa, já estava convencido de que realmente a cidade precisava de um novo festejo, o jornal validava uma opinião por meio do discurso da opinião pública (CHAUI, 2006).

A descrição dos dias de carnaval, entretanto, não apresenta, um carnaval tão desanimado como insinuavam os esforços conferidos para tal convencimento. O sábado, o domingo, a segunda e a terça foram dias animados por filarmônicas e mascarados, vale destacar a segunda-feira, o dia mais importante para o comércio feirense até a década de 1970. As segundas-feiras eram o dia da grande feira, que tomava todas as ruas do centro da cidade com toda espécie de produtos, por isso recortei a descrição desse dia.

Segunda-feira, dia consagrado às transações mercantis de toda a espécie, somente à tardinha foi desassossegada por formidável batucada que enchia de público áacre as ruas por onde transitava. Instrumento de metal, palhetas e cordas concentravam com tamboris, pandeiros e cuícas em crescido número. Teria faltado somente à folgança ganzás, agogôs, aguês ou piano de cuia e outras de origem afro-brasileira. A noite realizou-se animado sarão [sic] dançante particular à Rua Des Filinto Bastos, antiga Aurora. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XXX, Nº 1546, p.1)

Essa descrição não se parece com algo desanimado, apesar de ser esse um dos dias em que os problemas poderiam aparecer por se tratar de uma segunda-feira, dia das atividades fundantes da cidade. A territorialidade das ruas do centro se dá de forma

coerente. Aqui, recorre-se ao que Milton Santos (1996) chama de *territórios usados*: durante a manhã, as ruas da cidade eram territorializadas com a grande feira, à tarde, foram apropriadas como palco da folia. Isso mostra como essas relações de territorialidade são negociadas e que não se contradizem, ela atende aos anseios dos sujeitos que significam e constroem os espaços urbanos. O fato de o carnaval ter acontecido inclusive em dia de feira, mostra a contradição do discurso jornalístico, que contém um tom de despedida do carnaval, não apenas aquele que acontece na quarta-feira de cinzas, quando predomina o formalismo dos dias ordinários. Ao finalizar a descrição dos dias, abandona a ideia de festa complemento e lança mão da campanha de um “segundo carnaval”, a da “Micarême”.

Micarême! Micarême!

[...]

Há um entusiasmo incontido na multidão, pela Micarême

[...]

O mulato Bumba diplomado na universidade do samba, com sua camisinha de malandro, o chapéu na mão, está pronto para desacatar. O povo quer a restauração imediata da folia em toda a plenitude e arrebatamento de alegria, dessa alegria louca, franca e sã que outrora dominava a cidade nos dias de folguedo carnavalesco (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XX, Nº 1546, p. 1)

Abandona-se, ao fim da reportagem, as muletas do carnaval e assume-se um nome, digamos, quase próprio, Micarême, ainda como referência à festa francesa que ocorria no meio da quaresma (LE ROY LADURIE, 2002), mas também não é mais só o segundo carnaval, é a construção de algo que desejavam ser único da cidade.

Deve-se considerar também outro aspecto, a rapidez da organização de uma “Micarême” coloca em dúvida se a sua existência estaria ainda ligada ao dito fracasso carnavalesco, pois já terem datas (16, 17 e 18 de abril) e grupos que já haviam confirmado presença não é coisa que se articule em uma semana e muito menos com a formação de uma comissão, que, segundo o jornal, era composta por: Dr. Auseo Filho, Oscar Erudilho, Antonio de Moura Carneiro, Gilberto Falcão, Álvaro dos Santos Rubem, Ideval Alves, Bráulio Flores, Florisval Albuquerque, João Domingues Gonçalves, Dálvaro Silva e prof. Antônio Garcia (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XX, Nº 1546, p.1). Notadamente uma comissão geral masculina, muito embora as mulheres estivessem presentes na maioria das manifestações e organizações, sobretudo,

na coleta de donativos para a festa, a exemplo da festa de Zíngaros que, segundo as memórias de Helder Alencar (1968, p. 22), funcionou antes dos festejos carnavalescos de 1937: “A comissão feminina realizou a festa de Zíngaros que foi comentada por um cronista da época: ‘A encantadora festas de Zíngaros, promovida pela prestigiosa Comissão feminina, foi o prenúncio do brilhantismo do Tríduo da Folia’”. A referida comissão feminina, diferente do que acontece com a geral, não tem os seus nomes listados. Sobre a “festa de Zíngaros”, esse foi o único registro encontrado. Trata-se de uma festa, ao que tudo indica, de anúncio do que viria a ser a micareta com referência à mudança da festa, pois Zíngaros, palavra de origem italiana, significa ciganos, que notadamente é uma comunidade caracterizada pelas constantes mudanças. Talvez tenha sido pensada essa referência para a escolha do nome de uma festa que anunciaria a mudança dos festejos carnavalescos de 1937.

Voltando à composição da comissão, dois nomes interessam a este estudo, Dálvaro Silva e prof. Antônio Garcia. O primeiro era um dos donos do jornal *Folha do Norte* e irmão do prefeito da cidade à época e também proprietário do jornal, Arnold Ferreira da Silva, que compunha uma aliança entre a política partidária e a imprensa. O segundo era o editor chefe do referido jornal. Essas informações justificam o empenho do jornal em promover a micareta e, por conseguinte, o interesse municipal também.

A comissão da Micarême, conjuntamente com o governo da cidade, está empenhada em proporcionar ao povo um espetáculo digno dos foros de civilidade dessa terra maravilhosa. É justo portanto que todos concorram com a melhor vontade possível para esta grande festa, desde o pequeno folião que vai para a rua cair na roda do samba ao lado da cabrocha, aos que vão gosar [sic] pacatamente sentado ou de pé, ao longo dos passeios, através das linhas – reflexos do prazer alheio. A micarême na Feira é incontestavelmente, a melhor do mundo, sendo por isso o local escolhido pelo Deus da Alegria para o seu tono definitivo (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 4 de março de 1939. Ano XXX, Nº 1547, p. 1)

O empenho se efetiva como um projeto que não quer apenas promover uma festa, mas sim caber dentro de um modelo de sociabilidade de uma dita civilidade. Essa apresentação dos preparativos expõe o sentido do espaço público durante a festa entre o pequeno e o pacato folião: a rua estaria destinada ao pequeno folião que estaria entre os meios fios, chamados de linhas, reflexos do prazer, pelo editorial, enquanto o pacato é aquele que usa essas mesmas linhas do meio-fio para serem apenas espectadores. A rua

aqui adquire o sentido apresentado por Nunes (2001) de lugar ocupado por classes dos “pequenos”, por isso que nessa condição os “grandes foliões” não aparecem nos palcos da rua, para esse grupo a rua é inconveniente, remonta aquilo que é menor. Nessa perspectiva, os clubes são apropriados para a realização dos bailes carnavalescos, e a rua é a voz que organiza e classifica a cidade.

As construções significativas dos espaços da cidade me fazem recorrer à interpretação de Felipe Ferreira (2005) quando afirma que o mais significativo não é a simples ocupação dos espaços físicos, é o modo como os espaços públicos, e acrescento a esse pensamento os privados também, são construídos com base em negociações do que seria mais adequado aos sentidos da festa, que envolve uma gama de sujeitos e interesses.

Diante de tamanho empenho, conforme apresentado na fonte por parte da referida comissão e do governo da cidade, a micareta tão anunciada do ano de 1939 aconteceu, segundo o jornal, da forma que se esperava e a narrativa retrospectiva a faz sobrepor ao carnaval. No panorama dos “Dias de Quasímodo”, como dizia o jornal, volta-se à narrativa de “segundo carnaval”, mas ele não é tratado como uma festa complementar, e sim como protagonista: “a festa da franca alegria, da arte e do fino gosto, de civilização e cultura que a Feira celebrou a noite de 15 a 18 passante, constituiu-se um verdadeiro segundo carnaval, mais pomposo e movimentado que o primeiro” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 22 de abril de 1939. Ano XXX, Nº 1554).

Voltemos, então, à pergunta lançada sobre o carnaval não ser tão querido assim ou ao discurso de crise ser a uma justificativa à consolidação da micareta. Saber se ocorreu crise ou não do carnaval não soluciona problema algum, mesmo porque o que pode ser chamado de crise poderia ter vários sentidos e isso não é interessante nesse momento, o que importa mesmo é como o jornal se apropria dessa construção para justificar e promover o que viria a ser a micareta. Se o carnaval fosse considerado um sucesso ou até mesmo satisfatório, a nova prática festiva não teria sentido. E o que nos interessa aqui é justamente a construção desses significados. A micareta surge e se sustenta a partir da ideia de uma crise, questionável ou não, do carnaval. Talvez por isso a necessidade das suas primeiras nomenclaturas estarem associadas à “primeira quadra da folia.”

Era preciso reforçar a ideia de completude do carnaval, mas ela se tornou, ao longo da narrativa do ano de 1939, algo a ser descartado e esse descarte fora feito na edição seguinte ao balanço da notícia, quando o jornal anunciou a organização de uma comissão de dirigentes que iniciaria a arrecadação de uma doação de 200 réis para a realização da

micareta de 1940 e finaliza com a seguinte frase: “Na feira a Micareta Culminou” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 29 de abril de 1939. Ano XXX, Nº 1555). Nesse momento, o jornal proclama a independência da micareta, que não é mais o segundo carnaval, nem mesmo a Micarême, ela tem o nome próprio, a Micareta de Feira.

A partir de então, passou-se a construir o discurso de cidade fundante da micareta, e assim ficou conhecida no âmbito do cenário festivo nacional como o local que inventou o carnaval *fora de época*. A expressão *A primeira micareta do Brasil* ainda é o *slogan* festivo nos *Dias de Quasímodo*. Entretanto, esse é um mito fundador orientado para elevar a importância da micareta. Há indícios de que ocorriam micaretas em Jacobina antes de 1937 (SANTOS, 2004). Todavia, o discurso tornou-se uma das “verdades festivas”.

Segundo Le Goff (2013), o mito fundador funciona dentro de uma lógica das memórias coletivas, que são construídas e estabilizadas a partir da transmissão, a princípio, oral, mas que podem ocupar outras formas de linguagens, a exemplo dos jornais. Tais histórias, segundo Benjamin (2012), tornam-se tão duráveis que passam a ser transmitidas como verdades absolutas. O mito fundador da festa, que caracteriza a cidade como fundadora dos carnavais fora de época, ganhou tanta durabilidade que se tornou o que chamei de *verdade festiva*; um dado que não precisa mais ser contestado e nem “verificado” porque já ganhou a dimensão de verdade.

Esse aspecto do mito fundador é retomado no debate da Sandra Pesavento (2002, p.12), que pensa a cidade como um espaço sonhado e desejado que precisa atribuir significado às coisas práticas: “entende-se a necessidade do monumento ligado ao mito das origens ou ao mito fundador, assim como os centros de referências no assentamento do poder, ou ainda, a demarcação das esferas públicas e privada”. Nessa perspectiva, a busca por mitos fundadores funciona como instrumento que constrói a cidade e significa as atividades práticas. Ao tratar da festa, constrói-se a ideia de uma cidade que inventa uma nova modalidade de festa e a torna o centro de referência. Isso perpassa pela concepção de tradições inventadas de Hobsbawm (2003), que transforma a cidade nas representações que nela são projetadas. Como acontece no caso de transformação da cidade em inventora dos carnavais fora de época. E a tradição inventada, conforme o autor, significa estabelecer normas e valores de comportamento por meio da repetição dessas narrativas e, diferente da ideia de costume, está pautada na ideia da invariabilidade. Por isso, a ideia da micareta de Feira ter sido a inventora dos carnavais fora de época só foi possível a partir das repetidas afirmativas da imprensa e que povoa o imaginário sobre as festas.

Através dessas disputas, a memória festiva sobre a cidade é construída, apropriada e ressignificada por seus sujeitos. E, nessa construção, no exercício de tecer a cidade, o cortejo percorreu alguns espaços, caminhou, literalmente, migrando de avenida em avenida. O primeiro espaço oficial foi a Rua da Direita, atual Conselheiro Franco. As micaretas, até a década de 1960, ocupavam o chamado *Quarteirão da Alegria*, ou *Quartel da Alegria*, que englobava desde a Rua da Direita até a Praça Eduardo Fróes da Mota. Entretanto, não se pode afirmar que esse era o único espaço, pois, segundo memorialistas, como Helder Alencar (1968), o percurso estendia-se pela Rua do Meio, atual Sales Barbosa, e proximidades. É importante lembrar que, durante esse período, o centro urbano de Feira de Santana era delimitado por essas avenidas. Tal situação justifica a territorialização da festa por todo o centro urbano da cidade.

Nas décadas de 60 e 70, a micareta passou a ser alocada à Avenida Senhor dos Passos, ocupada pelos foliões até 1982. Essa mudança de percurso – saída da Rua da Direita – apresenta uma peculiaridade diante das demais: não ocorreu por decreto. Não se encontra uma data que marque a sua mudança, e sim uma circunstância. No periódico *Jornal Folha do Norte*, a ampliação da ocupação do espaço público por parte dos foliões da micareta foi a responsável pela migração: apesar de muitos blocos manterem sua concentração na Rua da Direita, o percurso a cada ano era mais intenso na Avenida Senhor dos Passos. Contudo essa peculiaridade não torna essa mudança harmônica. E isso fica mais evidente quando, por um decreto municipal de 1975, o então prefeito Colbet Martins determinou que o festejo voltasse à Rua Direita.

Tal intervenção só foi possível devido a uma ação tomada anteriormente, em 1970, quando a prefeitura, no mandato de João Durval Carneiro, determinou que a micareta passasse a ser responsabilidade do município, pondo fim ao Livro de Ouro e às comissões carnavalescas. Esse processo foi iniciado um pouco antes, em 1968, quando o prefeito João Durval Carneiro principiou o projeto de municipalização da festa.

Em 1982, o cortejo mudou de local novamente e passou a ocupar a Avenida Getúlio Vargas. Mudança que coincidiu com a introdução do *Axé Music* e com a admissão dos blocos com as cordas de isolamento no contexto feirense e com a padronização da indumentária festiva, os abadás, bem como a alteração da musicalidade. Para além desse cortejo oficial, cabe tratar também de outros espaços, a exemplo das sedes das filarmônicas e dos clubes.

Voltaremos a esses aspectos da espacialidade da festa mais adiante, quando os cortejos nos revelarão as relações de territorialidades e sociabilidades da festa.

1.3 A micareta desfila a cidade

Esse é o tópico que apresenta o cortejo da festa ao longo do tempo pesquisado e pensa como ele revela a cidade e seus projetos e as possibilidades de ler essa cidade. Esse é o enredo a ser destrinchado ao longo da tese.

A temática da festa está em ascensão na historiografia¹⁰. E estudá-la não é algo novo na produção de conhecimentos no campo da história e nem de áreas próximas; tomar como objeto de pesquisa os festejos é contemplar as relações cotidianas e também estabelecer outra possibilidade de leitura da sociedade na qual o objeto está inserido. Esse fundamento é possível porque as folias são produzidas por esses sujeitos, que o fazem a partir de vivências, contextos, ações e conflitos. Dentro dessa temática, recorta-se o problema da construção de uma territorialidade festiva aliada aos projetos de cidade e as sociabilidades que justificam as territorialidades da festa. Essas duas categorias de análise envolvem duas concepções: a discussão de cidades e a de apropriações desses espaços pelos sujeitos que festejam.

A micareta, como já citada, apresenta em sua trajetória interpretações dúbias. Ao mesmo tempo que era um trunfo da cidade enquanto atrativo de turista e potenciais consumidores, também representava inconvenientes a alguns projetos. Isso é o que move a sua mudança – espacial e nos *modos de fazer* –, as questões que extrapolavam a festa. Aspecto que se revela a partir da constante disputa entre a festa e os projetos de cidade e sociabilidades, e também a constante busca por um local adequado para a folgança e por um perfil festivo. Característica que pode ser observada desde a sua criação.

Os desencontros de concepções podem ser percebidos nos discursos elaborados sobre as práticas festivas. As narrativas da imprensa, sobretudo, do *Folha do Norte*, apresentavam esses desencontros. Situação exemplificada no momento de transição entre o carnaval e a micareta: ora o periódico supervalorizava o carnaval, ora o colocava em lugar de vencido pelo desânimo. Esse processo destaca-se em um fragmento de reportagem:

A Feira, terra expansiva, adiantada não renunciará jamais a festa civilizadora, lindamente popular, que lhe permitirá ressarcir-se em três e mais uma noite, a dos sabbado gordo com fartura dos lombos de porco

¹⁰ No contexto baiano, é possível identificar um bom número de trabalhos que discutem tal temática. Ver: Edilece Couto (2006), Edicarla Marques (2010), Milton Moura (2001), Miranice Silva (2013).

e das maníobas, das tristezas, das preocupações inevitáveis das aperturas de todo um anno. Evohé! Evohé! [...]
 Não consta que se tenha empreendido apresto de vultos para a ansiada festa. [sic]. (JORNAL FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 27 de fevereiro de 1940, Ano XXXI. Nº 1594, p.1)

Essa reportagem foi publicada faltando sete dias para os festejos carnavalescos oficiais do ano de 1940: o carnaval. O extrato apresenta duas visões contraditórias. Ao mesmo tempo que o redator afirma a importância da folia e sua aceitação, apresenta indícios de uma desmotivação por parte dos foliões, quando destaca que não ocorrera até aquele momento nenhum empreendimento para a realização dos folguedos. Em conversa com Helder Alencar durante a triagem de depoimentos, ele sinalizou que esses desencontros sobre as práticas carnavalescas se justificam pelo fato de Arnold Silva, proprietário do jornal, não ser adepto de *Momo*, contrastando com Antônio Garcia, um dos editores do jornal e, ao mesmo tempo, um dos organizadores da micareta.

O jornal, ao noticiar os folguedos de 1941 e 1942, continuou a apontar a diferença entre o entusiasmo do carnaval e a micareta: a primeira necessária, mas fracassada, segundo o editorial, e a segunda promissora e em desenvolvimento, anunciada como *2º tríduo da folia* (JORNAL FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 17 de fevereiro de 1940, Ano XXXI. Nº 1594, p. 1). Destaca-se ainda a influência dos meios de comunicação na construção dessa diferenciação que potencializava a micareta em detrimento do carnaval. O editorial seguiu a linha da valorização das práticas carnavalescas; afirmava, contudo, que a modalidade de carnaval já não conseguia suprir o seu papel, sendo necessário um complemento, a micareta.

A disputa travada na passagem do século XIX para o XX entre carnaval e entrudo, que se estendeu pelas primeiras décadas do século XX em Feira de Santana, foi *superada* nesta cidade apenas depois da implantação da micareta. Essa afirmação é fundamentada a partir da análise das fontes jornalísticas, pois elas deixam de trazer em sua construção o incômodo com as práticas *incivilizadas*, relacionadas às vivências do entrudo. Nesse contexto, a micareta sofreu a sua primeira transformação, deixando de ser secundária e passou a ser protagonista dos festejos carnavalescos feirenses.

As mudanças e acomodações das folias em momentos instáveis, como a 2ª Guerra Mundial e o Golpe de 1964, permitem ler o contexto a partir dos festejos. Sobre esses períodos citados, há indícios que apontam a ausência dos cortejos de rua. Segundo o memorialista Helder Alencar (1968), houve uma crise no universo da micareta devido às

consequências do conflito mundial, sendo que as práticas passaram a ocorrer apenas nas sedes das filarmônicas. Em suas memórias, não teria ocorrido cortejo nos anos de 1941 a 1944. Entretanto, ao cruzar essas memórias com os editoriais desse período, aqui exemplificado com o ano de 1942, a possibilidade da ausência do festejo de rua torna-se frágil a partir de uma determinação das autoridades policiais que proibiram o uso de máscaras e vestimentas eclesiásticas.

Travestidos, envergando indumentárias luxuosas ou cômicas, mais ou menos originais ou em trajes domigueiros, os momofilos virão à rua, divertindo-se ou correndo para contentamento da urbe. O curso vespéral afigura-se começará às primeiras horas da tarde desassossegando a gente. [...] Segundo determinação da polícia, fica expressamente proibido o uso de máscaras nas festas. Vestimentas eclesiásticas e uniformes oficiais e insígnias. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 11 de abril de 1942. Ano XXXIII. Nº 1709, p. 1)

Não há indicações de proibições dos cortejos; o decreto regula o que é permitido e o que é proibido no curso. O caminho para ler esse desencontro é entender de onde socialmente esses sujeitos – memorialista e jornal – falam. Daí a importância de perceber a fonte também enquanto objeto; ela informa, mas suas intencionalidades não podem passar despercebidas. Esses desencontros não significam um problema, e sim apresentam as múltiplas possibilidades de interpretações, segundo Darnton (1986, p. 185), nisso consiste a contribuição do documento, pois “através de suas inconsistências, uma nova visão de mundo lutando para emergir”.

A transição entre a década de 40 e 50 trouxe um contexto diferente para as manifestações carnavalescas e suas teias de sociabilidades e apropriação dos espaços: a introdução do trio elétrico. A primeira aparição se deu no início da década de 1950, no cenário soteropolitano, e, em 1954, em Feira de Santana, com o patrocínio do transportador de Cargas Péricles Soledade, “que adaptou o seu caminhão com instrumentos musicais e arrastou multidões da Rua da Direita até a Praça Fróes da Mota” (SIMAS, Adilson. *Ecos da Micareta: o Trío Patury no caminhão de “seo” Péricles*. Feira de Santana, 2011).

Ainda segundo Alencar (1968), o ano de 1964 também teria sido atípico, visto que não teria ocorrido a micareta. Entretanto, edições do jornal *Folha do Norte* desse ano indicam todo um planejamento para a realização da festa, com anúncios e relatos da realização de bailes no Feira Tênis Clube. O fato de o golpe ter sido gestado meses antes

e efetuado em primeiro de abril, data muito próxima à festividade, pode ter causado alterações nos planejamentos e suspenso o cortejo da rua. Observa-se que oficialmente, após 1964, a prática passou a ser realizado em cinco dias e não mais em três. Momento em que o lazer passou a ser regulamentado em todas as instâncias; o lazer deveria ser controlado e assim evitaria insurgências, sobretudo com a Lei Nº 518/1967 que regulava o lazer na cidade e que foi amplamente divulgada por meio dos jornais, os quais diziam que:

Artigo 79: os espetáculos, bailes ou festas de caráter público dependem, para realizar-se, de prévia licença da prefeitura. Artigo 80: é expressamente proibido, durante os festejos carnavalescos, apresentar-se com fantasia indecorosas, ou atirar água ou outra substância que possa molestar os transeuntes. [...]. Artigo 81: na infração de qualquer artigo desse capítulo, será imposta a multa correspondente ao valor de 10 a 100% do salário mínimo vigente na região. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 21 de janeiro de 1967. Ano 57, nº 3014).

O contexto político brasileiro entre os anos de 1964 e 1985 não permitiria a liberdade festiva em qualquer espaço, não era algo restrito à cidade. A leitura do artigo 81 indica que o valor da multa seria determinado de acordo com a região em que as punições fossem executadas, logo seguiam uma linha nacional de censura e vigilância. Com essas deliberações, passaram a tornar ato infracional aquilo que eram características das festas carnavalescas: o fantasiar-se livremente e molhar uns aos outros, bem como sujar.

Assim como a micareta desfila formas de brincar e viver a cidade ao longo do tempo, elas também desfilam as estruturas sociais. Nesse sentido, não se pode deixar de tocar nos aspectos econômicos da festa. O primeiro elemento está na construção de uma identidade comercial de Feira de Santana, cidade conhecida por sua feira livre e por se constituir como um portal entre o Recôncavo e o Sertão, desde o século XIX, e entre as regiões industrializadas do país e o Nordeste, a partir da rodoviarização que se desenvolve, sobretudo, a partir dos anos 50. Esse aspecto interferia na dinâmica festiva e em sua territorialidade. O festejo que ocorria na Avenida Senhor dos Passos nas décadas de 60 e 70 convivia com a feira livre. Esse também foi um ponto de conflito.

Mas ao mesmo tempo em que trabalhavam, e muito, a cidade festejava e inundava o centro urbano com cores e acordes variados, propondo uma trilha sonora alternativa aos sons metálicos das fábricas e das

construções, que erguiam novos parâmetros de urbanidade. Coincidindo com a cristalização de um perfil diferenciado para o antigo pouso: por um lado a micareta tornou-se “carnaval de abril que sacode o Brasil”, uma festa que atraía gente de todos os recantos do país e até do exterior. (MAGALHÃES; SILVA; OLIVEIRA, 2009, p.158)

Na citação acima, Silva, Oliveira e Guimarães (2009) trazem outra questão que pode ser articulada à dinâmica econômica da cidade. Isso porque, dentre as justificativas para o incentivo à micareta, estava o fato de que, ocorrendo fora do período carnavalesco oficial e não encontrando concorrentes, a festa atrairia um maior número de turistas. Esse fator aqueceria a economia da cidade, aliando a *identidade* festiva à *identidade* econômica. A identidade aqui é pensada à luz das contribuições de Stuart Hall (2002), na qual há ênfase no sentido plural da identidade, que leva em consideração o conjunto de práticas e aspectos culturais e do lugar, a partir de um jogo de negações e afirmações na qual um grupo, cidade ou sujeito podem abrigar identidades múltiplas e até conflituosas.

Essas duas referências identitárias – festiva e comercial – configuram-se como numa dualidade. Em alguns momentos, foi usada como alavanca fundamental para a micareta; em outros, a micareta pareceu ser um empecilho às negociações comerciais a ponto de os comerciantes negarem o fechamento das lojas durante o festejo.

Para fundamentar essa justificativa para a realização da festa, criou-se o discurso de *maior e melhor carnaval fora de época do país* na década de 1970. Ideia elaborada pela Secretaria de Turismo (SETUR) e cristalizada pelo poder da imprensa. Esse movimento, como indicam as fontes, começou com a apropriação dos clubes ao realizarem os festejos, o que ocorreu com a criação dos clubes já citados: Feira Tênis Clube e Clube de Campo Cajueiro. Nesse contexto, inclui-se a influência da televisão, aliada ao rádio, que, além de difundir os festejos através da sua programação, serviu de referência para a composição das festas de clubes: “Sábado seguinte, no clube de Campo Cajueiro, o I Caju de Ouro. Com destaque, ricas e luxuosas fantasias do carnaval carioca e mais protagonistas das novelas da Rede Globo que eram retransmitas na Bahia pela TV Ataru...” (SIMAS, Adilson. *Por Simas. Túnel do tempo: A micareta de 1975*. Feira de Santana, 17 de abril de 2011).

Mantinha-se a referência carioca, porém era adicionada a influência dos artistas televisivos¹¹, como fundadores do epíteto de *melhor carnaval fora de época do*

¹¹ A televisão, segundo Hagemeyer, proporcionou após a Segunda Guerra Mundial uma mudança de hábitos de consumo, sobretudo enquanto exportação e naturalização do que o autor identificou com *American way*

país. Todos esses gastos de importação de figuras públicas eram custeados pelos clubes. A fonte que aponta para esse caminho é um bilhete deixado por Vinicius de Moraes, no qual o compositor relata o prazer em ter feito parte do baile carnavalesco e comunica que fez questão de dividir a conta do hotel.

Feira, 7.4.75

Meu caro José Olímpio,

Estamos deixando a você e demais diretores do “Cajueiro” nosso abraço apertado e grande pelo convite e por tudo que nos divertimos na festa.

Fiz o hotel deduzir da conta meus gastos para particulares com três chamadas telefônicas: duas para o Rio e uma para Salvador.

Recomende-nos à encantadora Lara, por favor. Eu aposto, (ilegível), estamos prontos para um show aí na sede. Nosso telefone para recados é 8-90-24, Salvador, Itapuã. O endereço você já sabe, e a casa é sua e dos seus. Apareça quando puder para um wisque. (MORAES, Vinicius. [carta] 7 de abril de 1975 [para] OLÍMPIO, José. Feira de Santana 1f. Despedida e agradecimento).¹²

Observe que, ao que indica o agradecimento do convite, Vinicius de Moraes não foi à sede do Clube de Campo Cajueiro para cantar, o que seria lógico por se tratar de um dos músicos mais conceituados do país. Ele fora ao Cajueiro fazer presença artística. Qual era a lógica que se desejava construir com isso? Se a micareta passou a ser intitulada com o apelido de *melhor carnaval fora de época do país*, isso deveria ser efetivado com a presença de pessoas ilustres do âmbito cultural do país, mas não como uma atividade de trabalho, e sim de lazer. A narrativa tinha como objetivo dizer que pessoas como Vinicius de Moraes escolhiam a micareta de Feira, em especial o clube, como um lugar para se divertir e isso comprovaria a sua qualidade e dimensão. Essas características foram aprofundadas com a chegada da década de 1980 quando a indústria cultural, influenciada pela técnica televisiva, levou para o país e para o mundo o que viria a ser conhecido como *Axé Music*, com uma exportação do jeito soteropolitano de carnavalizar.

Em 1980, a micareta estava em sua transição mais evidente. Os blocos de cordas e abadás disputavam o espaço e as formas de festejar com as batucadas e as escolas de samba. O *Bloco da Uca* é um dos pontos de partida para essa análise: “concebido em 1973 por quatro amigos ‘bons de cachaça’, na micareta de 1980, o ‘Bloco da Uca’ foi

of life. Entende-se que essa relação de consumo envolve o consumo de coisas e ideias, que como o autor afirma causa influências nos papéis sociais. HANGEMEYER (2012)

¹² A referida estalagem era Luxo Pousada da Feira.

uma das sensações no sítio da Folia. Na Praça João Pedreira, sol ardente [...] desfilou cantando nosso festejado compositor Roberto Pitombo.” (SIMAS, Adilson. *Ecos da Micareta 1980: Bloco da Uca canta Roberto Pitombo*. Feira de Santana, 2011). Ao mesmo tempo que revelavam elementos novos, apresentavam na avenida repertório de artistas locais.

A nova lógica carnavalesca criada a partir de então fez desfilarem uma sociedade que estava também em transformação, pois, segundo Bauman (2012, p.30), as manifestações culturais são aspectos de uma realidade social, logo essas mudanças colocadas ao longo do tempo, quando a micareta desfila a cidade, é algo característico das manifestações culturais, pois “A sociedade e a cultura, assim como a linguagem, mantêm sua distinção – sua identidade – mas ela nunca é a mesma por muito tempo, ela permanece pela mudança”.

Pensando o contexto de circulação cultural, no que Edward Said (2011, p. 35) chamou de “impérios modernos”, com o fator das comunicações eletrônicas, as “aproximações das experiências”, o alcance do comércio mundial e a viagem de informações, essas negociações, que acontecem na micareta, servem para garantir, conforme explicitou Bauman (2012), sua permanência no mundo em que faça sentido a sua existência (HALL, 2016).

1.4. A festa carnavalesca como uma linguagem representativa da cidade

Tomar a festa como uma linguagem representativa da cidade faz retornar a um aspecto apresentado por Bauman (2012), a partir da influência dos estudos de Durkheim, sobre a discussão de cultura. O autor afirma ser a cultura um aspecto da realidade social, na qual estão contidas todas as tensões, anseios e perspectivas de uma realidade temporal e espacial. A partir dessa influência durkheiminiana, de que fatos culturais são produtos humanos, entendo que a cultura representa os conflitos, os interesses e as impressões daqueles que a produzem, representações que são construídas a partir das inúmeras imagens do mundo que se tem. Por ser um aspecto de uma realidade social, as manifestações culturais são as marcas que os atores sociais deixam no seu mundo e a forma como esses sujeitos constroem o seu universo.

O debate sobre festa carnavalesca concentra trabalhos da envergadura de Mikhail Bakhtin (1993), Emmanuel Lévi-Strauss (2002) e uma discussão expressiva no cenário

historiográfico nacional a partir da produção de Maria Clementina Cunha (2002), uma referência de diversos trabalhos sobre carnaval. Esses trabalhos sobre festa foram recortados por fazerem parte de uma tendência de pensar a prática como um fio condutor para entender uma sociedade. A análise das práticas serve para ler os sujeitos, seus desejos. Para além do grupo de historiadores, encontram-se produções de semelhante repercussão entre os antropólogos e sociólogos, tais como Maria Laura Cavalcanti (2009) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999).

Essa discussão sobre manifestações carnavalescas constitui tentativas de entender o que seria essa prática. Há uma tendência em discutir se é uma ruptura ou continuidade da vida. Procurarei, neste momento, fugir dessa dicotomia e aprofundar a construção de cada autor.

Ladurie (2002) relativiza cautelosamente a possibilidade transformadora do carnaval, vendo-o como um campo de conflitos sociais e políticos. Em *O Carnaval de Romans*, recorre aos acontecimentos do carnaval para entender as estruturas sociais e políticas que se expressam no âmbito e na linguagem da festa. A construção do autor apresenta coerência, pois seu objetivo e a construção de sua narrativa contribuem mais precisamente para compreender tais tensões e não o carnaval. É enunciada a prática, mas o cerne do trabalho não é a festa em si, mas o que é possível ler da sociedade a partir do que se manifesta na dinâmica da festa. Contudo, ao mesmo tempo que nega a possibilidade transformadora, afirma que o momento carnavalesco de *menor vigilância* era aproveitado pelos sujeitos para as insurreições. O súdito não pode ser rei, mas pode insultar o rei usando o riso e o tom debochado.

E há, em Feira de Santana, nas narrativas musicais e poéticas sobre os festejos carnavalescos, um apelo a essa liberdade como ocorria nas músicas e poesias veiculadas nos jornais, como nessa música da Filarmônica 25 de Março:

Com riso franco e sincero
E com prazer sem rival
Festejamos o advento
Do ruidoso carnaval

Demos tréguas aos labores
Esqueçamos o provir
Que a noite é só de alegria
De folgar, dançar e rir
[...]

(FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XXX, Nº 1546)

A ideia de trégua na vida ordinária aparece como uma condição para a alegria, e vivê-la em sua intensidade significava esquecer momentaneamente o que não era harmônico, que é reforçado com o soneto de 1933, republicado na edição de 1939 da poetisa e musicista Georgina Erismann:

Carnaval

A mascarada passa alegre, sacudindo os guizos do prazer, e o pó das amarguras...

A descuidosa vae cantarolando e rindo assim arlequinando em gestos e medidas.

São manequins da vida, o gozo repartido

Numa revanche doida as suas desventuras...

E nada mais querendo e nada mais sentindo...

Que exaltação fugaz, de rápidas loucuras.

Tocando soluçante um velho bandolim

Repete a tua farsa, extravagante e fina, que neste mundo ingrato, a nossa pobre sina.

É bem, um carnaval esplendido e sem fim (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XXX, Nº 1546)

Aliado à ideia de liberdade, está também o entendimento de que há uma revanche: no carnaval as pessoas colocariam para fora as suas dores e desventuras do ingrato mundo, que, em uma lógica compensatória, os presenteia com os dias de festa para que coloquem isso para fora e sejam renovados para continuar no mundo da “pobre sina”, nas palavras de Erismann.

Em Feira de Santana, a micareta, período de liberdade, apresenta uma tessitura de cidade que só é possível ser lida nesse momento, pois, ao colocar essas aflições para fora em tom de brincadeira e deboche, o folião mostra a sua leitura de mundo. Quando os foliões, as batucadas, os cordões e – posteriormente – o trio elétrico ocupam as ruas da cidade, fazem surgir o uso de um território que revela uma outra possibilidade de ver as representações de cidade. Nesse momento, espaços que tinham uma outra função passam a ser o circuito da festa. Uma liberdade que, entretanto, não elimina as regras do uso dos espaços e as regras sociais.

Lendo a festa dessa forma, parece-me oportuna a perspectiva do autor, pois entendo que os festejos carnavalescos não se constituem como uma entidade externa ao humano, sendo uma produção de sujeitos de um tempo e um espaço no qual as suas

relações cotidianas e conflitos fazem-se presentes. Entretanto, o tempo carnavalesco propicia uma estrutura particular, que o diferencia dos dias *normais*.

Nessa perspectiva, há uma proximidade com o que afirma Bakhtin (1993), ao delinear os contornos do carnaval como objeto de estudo. Em sua concepção, esse seria o momento em que as pessoas estariam temporariamente livres e, nesse momento, as relações hierárquicas seriam suspensas de sua validade cotidiana. A liberdade apresentada pelo autor não coloca a festa em oposição à vida, o que se destaca é a peculiaridade do tempo carnavalesco, que não é a mesma dos dias ordinários. Nesse aspecto, apresenta o conceito da *dualidade*: o carnaval não seria outra vida, e sim a *segunda vida, segundo mundo*. Para Bakhtin (1993), os seres humanos teriam construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo, uma teatralização da vida. Isso porque, para a realidade estudada pelo autor, o cômico não se enquadra na oficialidade, que apresenta a característica de séria em oposição ao riso. Nesse teatro, é que ocorre a liberdade de crítica e de tentativa de subversão da ordem.

Esse *segundo o mundo* de Bakhtin é o que a micareta faz surgir, pois a festa apresenta um ordenamento diferente, como mencionado antes, mas que tem suas bases estruturadas na configuração social que extrapola os dias de festa. Os sujeitos, como protagonistas desses dois mundos, são o elo que faz esses dois mundos. Ao festejar durante os quatro dias de micareta, o folião não esquece e nem abandona o que é e como pensa nos outros 361 dias do ano.

Nesse sentido, a pesquisa se aproxima das contribuições do autor, sobretudo quando qualifica o carnaval enquanto espetáculo da vida, construído por sujeitos que imprimem à festa seus anseios e impulsos, e afasta-se ao não aprofundar a ideia de liberdade. O festejo carnavalesco apontado como momento libertador deve ser contrastado com o fato de essa liberdade despertar desconfortos, seja nos grupos de poder ou nos demais foliões. As tentativas de controlar essa liberdade podem ser observadas através das múltiplas reações. O trabalho de Ladurie (2002) atenta para essas nuances ao apontar o caráter de riscos da liberdade das manifestações carnavalescas e o interesse e tentativas de controlá-la; através de sanções, indicações em códigos de posturas e a atuação de forças policiais. Ponderar as ressonâncias da *liberdade carnavalesca* é um caminho para vislumbrar as disputas sociais e culturais no âmbito da festa. Observemos o contexto de 1945, quando ainda ocorria a 2ª Guerra Mundial e a liberdade carnavalesca foi censurada:

O carnaval e o momento que passa

[...]

Deixemos, pois, passar despercebida a festa pagã e procuremos nas preces ao todo poderoso, suavizar a situação que, dia a dia se agrava, com a falta de alimento, com fortes prenúncios de fome, que é, justamente a consequência pior da guerra.

Os quatro cavaleiros do apocalipse ainda não tiveram as redes dos seus fantásticos corcéis; peçam a Deus que os detenham, o mais breve possível, a fim de chegar o ansiado dia de paz, para então se festejarem, como antigamente o carnaval ou os carnavais vindouros. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 27 de janeiro de 1945. Ano XXXVI, Nº 1855)

Trata-se de uma narrativa de cunho religioso cristão, na qual Roberto Cruz vê o carnaval de rua como tempo de guerra, algo que atacava a moral feirense, sendo, portanto, inconveniente mantê-lo. A liberdade e o esquecimento das mazelas dos dias ordinários, defendidos pelos jornais na década de 1930, não foram considerados nas construções narrativas no período da 2ª Guerra. Mesmo o confronto não tendo ocorrido em Feira de Santana, os efeitos, sobretudo, os políticos chegaram a todo país. Estamos falando de 1945, que, além do ano do fim da Guerra, que colocou em crise os governos totalitários, fez ruir a ditadura do Estado Novo. No Brasil, segundo Boris Fausto (2019), nos anos finais da 2ª Guerra, elevaram-se consideravelmente os índices de inflação, o que justifica, na defesa do colunista Roberto Cruz, a suspensão da micareta em Feira de Santana mediante a ameaça de fome que, segundo ele, abatia-se na cidade.

Ainda segundo Fausto (2019), houve, em decorrência disso, o retorno das greves que defendiam, além do controle inflacionário, a retomada das liberdades democráticas. Logo, uma festa carnavalesca, dita libertadora, seria um risco aos interesses políticos de manutenção do regime, visto que as brechas carnavalescas poderiam proporcionar insurgências. Faço essa afirmação porque, apesar de todo esse contexto nacional aqui apresentado, as notas sobre a suspensão da micareta não tocam nessa questão, responsabilizam apenas o conflito mundial, cujo único remédio seria a oração e a intervenção divina, presente nas páginas dos jornais.

Também podemos observar as interferências da SETUR, pois, desde a década de 1970, é o órgão que determina quem pode ocupar os espaços – no caso dos vendedores ambulantes –, gerencia os editais e aplica as sanções. Ainda aciona a força policial para garantir que o roteiro dos usos do território e das sociabilidades sejam obedecidos, o que significa que essa liberdade é tutelada.

Ladurie (2002) e Bakhtin (1993) apresentam formas de ler as relações do cotidiano experimentadas na festa que se aproximam dos caminhos metodológicos tomados pela pesquisa. Na historiografia nacional, os trabalhos vêm seguindo uma linha interessante: ler a cidade e suas representações a partir das festividades.

Nessa perspectiva, Maria Clementina Cunha (2001) é um exemplo do desenvolvimento de um estudo das festas como fio condutor para a compreensão de um contexto do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX e de seus conflitos. A autora afirma que a construção do conceito e do significado carnavalesco é resultado de um tempo histórico específico e que esses conceitos devem ser lidos à luz de seu contexto¹³. Na sua leitura, o entrudo, no contexto carioca, não era uma ameaça antes de meados do século XIX. Isso leva a crer que não adianta importar conceitos e temporalidades sem perceber as peculiaridades. O cenário festivo, por se tratar de uma produção peculiar, permite, como afirmam os autores citados, questionar tanto as tensões da realidade estudada quanto os impasses teóricos.

Maria Clementina Cunha (2001) apresenta possibilidades interessantes de desdobramento de pesquisas sobre a cidade do Rio de Janeiro a partir do carnaval, tornando-se uma referência aos trabalhos sobre manifestações carnavalescas para ler a sociedade. Distanciou-se relativamente das produções antropológicas que, por muito tempo, dominaram a temática. Afastou-se da ideia do carnaval enquanto manifestação livre dos conflitos e com certa independência das questões ordinárias de uma cidade¹⁴. Fez isso ao analisar o quê e como os jornais noticiavam a festa e qual o lugar ideológico desses editoriais, bem como ao analisar os memorialistas, arquivos policiais, códigos de postura. Além disso, realizou a desconstrução do mito evolutivo das práticas carnavalescas, interpretação que acabou influenciando os demais trabalhos sobre a temática¹⁵. A autora insiste na interpretação dos significados festivos e suas representações. A busca desses significados é o que ajuda a entender como os sons

¹³ Sobre a relevância de contextualizar o conceito ver KOSELLECK (2006). O autor aponta a importância da história dos conceitos para a História social e como essa leitura conjunta amplia o entendimento do contexto e de seus significados. O recurso semântico e o interesse por usar determinados conceitos/definições têm uma importância de caráter social.

¹⁴ Os estudos da antropologia durante um tempo dominaram o tema carnavalesco, como os de Maria Laura Viveiros de Castro e de Roberto da Matta que tecem um estudo sobre o carnaval no qual este parece estar à parte das relações cotidianas, como se um carnaval fosse um fator extra-humano, a festa que liberta os sujeitos e serve como uma válvula para extravasar as tensões e, na quarta-feira de cinzas, a ordem era estabelecida e a vida seguia até que outro carnaval chegasse.

¹⁵ LAZZARI (2001), ARAÚJO (2008), FERREIRA (2005), SOIHET (2008).

carnavalescos organizam Feira de Santana. Partindo desse entendimento, o papel dos jornais *Folha do Norte e Feira Hoje* é fundamental para esse entendimento.

A partir desse referencial, localiza-se a festa como uma das muitas linguagens pelas quais os sujeitos se comunicam, representam as coisas e constroem o mundo ao seu redor. E, por ser a cidade um produto cultural de um tempo e de um espaço, ela contém em si múltiplas linguagens que dialogam, conflitam e se contradizem. Pesavento (2002), ao discutir essas linguagens, considera a literatura, a música e o teatro como linguagens da cidade, e aqui acrescento as festas carnavalescas. Em algum momento, podemos nos questionar por que as festas são manifestações presentes nas sociedades independente da organização espacial, seja no campo ou na cidade. Entretanto as festas carnavalescas são praticadas em espaços urbanos, a sua construção não tem relações com a vida do campo, sua concepção é urbana: ocupar as ruas, desfilar pelas ruas e não por estradas. Isso a torna um produto urbano.

A rua é a linguagem urbana fundamental às festas carnavalescas, carnavalizar é ocupar ruas e avenidas. Os espaços privados também eram territorializados com bailes e gritos de carnaval ou micareta; os gritos tinham a função de anunciar a festa que se aproximava, uma espécie de aquecimento. Mas, mesmo assim, a rua é a protagonista das festas carnavalescas e da cidade, é o que Nunes (2001) chama de a voz que organiza a cidade. Segundo esse autor, a rua “reúne um leque de significações: pode designar espaços, sujeitos, práticas urbanísticas, acontecimentos, significam também a fusão do espacial e do social, bem como as contradições que atravessam os espaços públicos.” (NUNES, 2001, p. 101).

O espaço público se constitui como aquilo que é comum a todos, mas que de forma alguma significa algo democrático. Arendt (2007, p.62) o significa como “o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] Tem a ver com o artefato humano, com produtos de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que juntos habitam o mundo”.

Dentro desse constructo, Arendt (2007) discute a esfera pública como um elo que faz com que as pessoas sejam agrupadas e/ou separadas. Para isso, a autora recorre à “ilustração da mesa” para explicar essa lógica de separar e agrupar, características que parecem ser contraditórias, mas são faces da mesma moeda:

A estranheza de tal situação lembra a de uma sessão espírita na qual um determinado número de pessoas, reunidas em torno de uma mesa,

vissem, subitamente, desaparecer a mesa entre elas, de sorte duas pessoas sentadas em frente uma à outra já não estariam separadas mas tão pouco teriam qualquer relação tangível entre si. (ARENDRT, 2007 p.62)

A rua é o lugar onde a cidade acontece, o que Hanna Arendt chama de esfera pública, esse elo que faz com que as pessoas se agrupem e se separem. Quando a rua é ocupada pela festa ganha significado de *Avenidas da Alegria*, como costumavam relatar os jornais, na qual a rua deixa de ser local de passagem para ser o destino final. É a partir dessas práticas que, conforme Nunes (2001), a cidade ganha sentido e torna-se objeto.

Em Feira de Santana, há manifestação carnavalesca apenas no perímetro urbano, mas não em todo ele, e sim no espaço que se entende como centro da cidade. Em Feira, isso significa que é aquele lugar que concentra o comércio e serviços e é, dessa forma, que era noticiada pelos jornais.

Sem os brilhos e as pompas de volvidos carnavais, nesta cidade, o Tríduo de Momo não passou em obliúvio, como em 1938 e [ilegível] divertir a população, o que era essencial. Momophilos e o povo em geral movimentaram a urbe, refertando de alacridade a Avenida da folia, principalmente no trecho favorecido pelo concurso de duzentas lâmpadas em gambiarras, entre as immediações da Casa de Louças e as da Sorveteria Mauá. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XXX, Nº 1546, p. 1)

Esse é um trecho de uma reportagem que apresentou o panorama do carnaval de 1939. No contexto daquele ano, os jornais defendiam a ideia de que o carnaval estava em crise e não conseguia satisfazer aos anseios da urbe, apesar do seu caráter essencial, conforme aparece na construção da notícia. A referida “crise” levaria à necessidade da existência de uma festa complementar: a micareta. Mas aqui não interessa esse debate da crise carnavalesca, já discutida, e sim dois aspectos construídos nas reportagens: o reforço da ideia de uma festa urbana e as referências de cidade na delimitação espacial via manifestações carnavalescas.

A primeira delas apresenta as manifestações como algo essencial, e a pergunta que se segue é porque essa essencialidade? O que há de tão importante nessas manifestações para a cidade? O aprofundamento dessa questão encontra elementos na continuação da reportagem no seguinte trecho: “Provando que o carnaval está fundamente radicado em nossos costumes e, portanto, jamais poderia ficar em esquecimento.” Ao defender a prática carnavalesca, o jornal traz ao debate os costumes, que, segundo Certeau (2014),

significa as formas, *os modos de fazer*, o modo como os sujeitos vivem e constroem o seu cotidiano. Ao dizer que está provado que o carnaval está fundamente radicado, aponta a ideia de a prática desse carnaval ser um modo civilizado de festejar (SILVA, 2013), ou seja, demonstra a necessidade de provar algo, de contrapor alguma coisa, de constatar que é de uma forma e não de outra. Essa outra forma é aquilo que não se admite ser próprio de uma cidade.

É a partir dessa brecha que se entende essas práticas carnavalescas como uma tentativa de educar e moldar as formas de ver, sentir e representar a cidade. Ela é essencial porque é veículo de comunicação, são códigos que, agrupados, passam uma mensagem de cidade e que conflitam com outras mensagens. Ela é importante, como explicita o jornal, porque, assim como as ruas e avenidas, compõem uma linguagem que organiza a cidade.

Essa forma de organizar a cidade reflete na forma como o jornal constrói a espacialidade das cidades a partir da festa, o que nos leva ao segundo elemento suscitado pela construção da notícia. Ao definir o espaço da festa entre as Casa das Louças e a Sorveteria Mauá, que eram localizadas na Rua Conselheiro Franco, antiga Rua da Direita, o jornal opta pela referência do comércio. Tem-se duas conclusões por essa escolha, que são também complementares. A primeira em alusão ao caráter comercial da cidade, por ter surgido e se desenvolvido através da atividade comercial e segundo por comerciantes representarem o poder econômico da cidade, sendo eles os maiores financiadores tanto do jornal quanto da festa.

Esse argumento é fortalecido pela criação de um folhetim voltado apenas para a divulgação da micareta de 1939 chamado de *O Arlequim*, que faz referência a uma personagem da *Commedia dell'arte*, que tinha a função de entreter o público. Essa também era a função do periódico, que tinha como editor o Zé Pereira, também personagem, mas esse é de origem portuguesa. *O Arlequim*, criado pelos editores do *Jornal Folha do Norte*, foi anunciado da seguinte forma:

Devemos uma boa notícia aos srs, negociantes, industriais e quanto desejam divulgar amplamente suas mercadorias e produtos, assim como aos que se deleitam com a leitura leve amena, recreativa e interessante. Em comemoração dos futuros folguedos carnavalescos de aprê-carême em abril vindouro, circulará, em breve, entre nós e nas localidades circunjantes, compreendendo vasta zona, uma publicação de efeito elegante, em que anuncios e reclames especiais sob mais atraente forma se disseminarão pelo texto desse organ de propaganda de grande

tiragem e que será distribuído gratuitamente. [sic] (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939. Ano XX, Nº. 1546, p.1)

O Arlequim demonstra a campanha do jornal na construção da micareta, como já foi discutido, mas também revela como funciona a dinâmica da cidade e em torno de quais sujeitos gira a construção das sociabilidades da cidade, em torno da materialidade do comércio, sem o qual a prática da micareta estaria inviabilizada. Em troca da propaganda comercial, as músicas e um roteiro de espacialidade da cidade era divulgada, entorno dessas ruas comerciais, criava-se o *hábito* (CERTEAU, 2014) de festejar, com a promessa de vinda de pessoas de cidades circunvizinhas. Nessa lógica, a micareta ajudaria a fortalecer a veia comercial da cidade, sendo dela um projeto expansivo.

Essa lógica permeará os capítulos que seguem, no qual a busca pelo sentido que a linguagem da micareta revela sobre a cidade e suas teias de sociabilidades e sentidos das territorialidades serão o motor da narrativa.

CAPÍTULO 2

CONFLITOS E INTERESSES NA CONSTRUÇÃO DA MICARETA

Dizem pelas ruas da cidade que a micareta surgiu devido às fortes chuvas que caíram na cidade durante o carnaval de Feira de Santana e impossibilitaram sua realização em 1937. Nessa narrativa, as pessoas não brincaram como gostariam e “precisavam” ter mais dias de folgança. Entretanto a quarta-feira de cinzas os impediam de estender a festa da carne, pois adentrariam a celebração do espírito cristão.

A solução encontrada, segundo a narrativa do senso comum e que corre as ruas da cidade, foi a de fazer a continuação da festa após o período pascoal. Nessa perspectiva, a micareta teria sido a solução abraçada e que perdura até os dias atuais.

Era o carnaval 1937 aguardado com a máxima ansiedade pelo povo, que se divertiu pouco, sem sentir-se plenamente satisfeito, pois chuvas intensas e fortes desabaram sobre a cidade durante o tríduo carnavalesco, especialmente na chamada terça-feira gorda, a partir das 15 horas, quando as chuvas foram mais fortes, prolongando-se, ainda por toda a quarta-feira de cinzas. (ALENCAR, 1968, p. 22)

O uso das chuvas como justificativa para a realização da micareta não foi construída naquele ano de 1937, ela foi elaborada e repetida anos depois. Os jornais da época, 1937, 1938 e 1940, não citaram em nenhum momento as chuvas como um fator decisivo para a realização da micareta, até mesmo porque aquele ano não foi o único em que choveu durante o carnaval; chuvas de verão, as chamadas trovoadas, eram comuns em dias quentes no *Portal do Sertão*.

Apesar da fragilidade da justificativa, essa é uma representação eficiente na construção de uma ideia da festa, pois apresenta a linearidade e a harmonia dos mitos fundadores, que simplificam as relações para que, assim, tornem-se acessíveis. Estratégia que tem funcionado muito bem e que foi fundamental para o processo de municipalização da micareta, que teve início a partir das memórias construídas por Helder Alencar.

Entretanto, conforme Paul Veyne (1982, p. 39): “a ideia de História é um limite inacessível ou antes uma ideia transcendental; não se pode escrever esta história, as historiografias que se creem totais enganam sem saberem o leitor sobre a mercadoria.” As narrativas sobre as fortes chuvas não constituem farsa, e ainda se fossem, como afirma Carlo Ginzburg (2007), aprenderíamos com ela. Essa é uma interpretação escolhida para

representar o surgimento da festa, mas não esgota em si suas possibilidades interpretativas.

O que proponho discutir a partir de agora é uma leitura sobre o acontecimento sob um outro filtro de análise, o qual abandona esse lugar de conforto e coloca a festa como uma produção de diversos sujeitos e interesses, o que imprime diferentes significados à micareta no processo de territorialização da cidade.

2.1 A invenção da micareta

Na interpretação clássica, a micareta foi criada em 20 de fevereiro de 1937 pelo professor e jornalista do *Folha do Norte* Antônio Garcia (ALENCAR, 1968, p. 28). Datar o nascimento da festa e apontar a sua relevância para a cidade era o objetivo do documento, uma espécie de inventário, criado pelo jornalista Helder Alencar em 1968 e transformado no livro *31 anos de Micareta*.

O contexto de produção do livro é fundamental para entendermos o porquê das escolhas representativas. O histórico dos 31 anos da festa foi financiado pelo então prefeito da cidade, João Durval Carneiro, que tinha em seus planos municipalizar a micareta; vinculação que está grafada nas primeiras páginas do material em forma de agradecimento ao prefeito e que logo na introdução apresenta sua demanda:

A micareta representa uma das mais caras tradições do povo feirense, renovando-se, a cada ano, no crescimento da animação, da alegria e do entusiasmo.

A oficialização é medida urgente e necessária à sua própria sobrevivência. Antigamente era cabível a sua realização por comissão, com pequenos cordões, batucadas e blocos. Hoje, porém ela alcançou enormes dimensões dentro e fora da cidade. (ALENCAR, 1968. p. 15)

O autor inicia a defesa a partir do apelo social e se apresenta como um porta voz da opinião pública. Pesquisas na área de comunicação, às quais recorro para compreender melhor os sentidos desse conceito, dizem que o conceito não é uma unanimidade e que não há, segundo Lazarsfeld (1972, p. 111), uma fórmula, mas que, em uma perspectiva clássica, é “o complexo de pronunciamentos semelhantes de segmentos maiores ou menores da sociedade em relação a assuntos públicos [...]; às vezes espontâneos, às vezes artificiosos manipulados.” Como advento da imprensa, segundo Fernanda Ferreira

(2015), as comunicações foram fortalecidas e as opiniões circularam para um número muito maior de pessoas e com uma expansão espacial muito maior do que de antes da imprensa.

Nessa perspectiva, pensar a comunicação como fator importante à construção e ao fortalecimento da opinião pública só é possível se os assuntos forem de ordem pública. Segundo Hanna Arendt (2007, p.59), esses domínios públicos estão divididos em dois fenômenos: “em primeiro lugar, que tudo o que aparece em público pode ser visto e ouvido por todos tem a maior divulgação [...] constitui a verdade”. Nessa primeira vertente, quando Helder Alencar (1968) faz circular, através de um livro, uma narrativa sobre um domínio público que é a micareta, que inclusive acontece em espaços públicos, ele fez circular uma representação de festa tradicional e que mereceria ser, nas palavras do autor, oficializada.

O segundo fenômeno apontado por Arendt (2007, p.62), afirma que “o termo ‘público’ significa o próprio mundo na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que previamente possuímos”. Essa diferenciação quanto aos domínios públicos é o que habilitou Helder Alencar a construir uma narrativa sobre a micareta e a defini-la como tradicional na cidade. Segundo Marilena Chauí (2006, p. 57), os porta-vozes da opinião pública não constituem sujeitos simples “não é qualquer pessoa que pode em qualquer lugar, em qualquer ocasião dizer qualquer coisa a qualquer outro”. Como detentor do poder da palavra escrita, Helder Alencar se porta como porta-voz daqueles que festejam e admiram a folia. Não descarta a importância das comissões que outrora organizavam, mas, com as dimensões que a festa tomara, elas não conseguiam mais atingir o objetivo e isso constituiria um risco para a realização da festa.

Para além disso, não se pode perder de vista que 1968 é o ano denominado pelos jornais da época, inclusive o *Folha do Norte*, como a “segunda etapa da revolução” que correspondeu ao governo ditatorial Arthur Costa e Silva, que tomou posse em março de 1967, no qual as liberdades públicas e democráticas já vinham sendo retiradas. O interesse em municipalizar a festa, retirando dos foliões o poder de compor os roteiros e enredos, não pode ser visto como uma coincidência. Em tempos de ditadura militar, permitir que os foliões se auto gestassem, como sempre fora feito, deporia contra a invenção da necessidade de regulação das instâncias governamentais. Além do risco da “liberdade carnavalesca” ir de encontro aos interesses do regime militar, que à época estava passando por um enrijecimento: “a censura sistemática da imprensa, instrumentou a censura de diversões públicas para coibir aspectos políticos” (FICO. 2002), por isso o interesse por

parte da prefeitura em controlar a construção da festa e também os demais espaços de lazer.

Seguindo essa lógica da normatização, em 1957 circulava normas comportamentais que deviam ser seguidas pelos cidadãos inclusive no que diz respeito ao lazer, a exemplo da, citada anteriormente, Lei 518, que, em um dos seus artigos, fazia referência ao uso de fantasias indecorosas que em parágrafo único dizia: “fora dos festejos carnavalescos, a ninguém é permitido apresentar-se mascarado ou fantasiado em vias públicas, salvo com licença especial das autoridades” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 21 de janeiro de 1967. Ano 57, Nº 3014). As necessidades criadas para regulamentação do lazer e, sobretudo no que tange as práticas carnavalescas, demonstram que esses espaços de lazer também estavam sob vigilância dessas autoridades para que a ordem idealizada fosse garantida.

Essas tentativas de controle estavam também nas exigências das indumentárias, quando a Secretaria de Segurança Pública, através da Portaria nº 2 de 15 de abril de 1969, específica para os dias de micareta, decretou e fez circular por meio dos jornais o seguinte:

VI- Não será permitida na via pública, mesmo em recinto fechado onde se realizem bailes, o uso de fantasias ofensivas à moral e aos bons costumes, bem como trajes iguais ou semelhantes aos uniformes das forças armadas e corporações militarizadas [...] como não serão permitidos trajes iguais aos semelhantes aos usados pelos religiosos e pela Cruz Vermelha. (SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA. Delegacia da 4ª Região policial, Portaria Nº 2. 15 de abril de 1969. In: FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 19 de abril de 1969. Ano 60. Nº 3131)

Os relatos contidos nos jornais não falam de fantasias “ofensivas à moral” em nenhum dos editoriais pesquisados. Mas a proibição de determinadas fantasias, tais como as apontadas na portaria de Segurança Pública, é a comprovação de que foliões, durante os dias da micareta, faziam uso dessas indumentárias, que, nas palavras do secretário de segurança eram ofensivas aos bons costumes. Imagino que, por ser uma prática carnavalesca que usa do humor e do deboche, os foliões que escolhiam os trajes proibidos não os faziam de forma ingênua.

O silêncio por parte dos jornais feirenses em relação às fantasias polêmicas retoma Carlos Fico (2002) quando afirma que o período ditatorial, além de censurar práticas culturais mantidas sob constante vigilância, também usou os meios de comunicação, que,

por meio dos departamentos de vigilância, silenciavam determinadas temáticas e faziam circular as normas de conduta, como essa da Secretaria de Segurança.

Portarias como essa emitida pela Secretaria de Segurança Pública também demonstram que o pedido de municipalização não significava que os representantes do município estivessem longe da organização e realização da micareta, visto que as instâncias burocráticas estavam presentes na organização, tanto na fiscalização quanto na organização da festa, como é possível perceber também entre 1939 e 1940. Na ocasião, o prefeito Heráclito Dias de Carvalho compôs a comissão da micareta bem como, no ano de 1967, o prefeito da cidade também compunha a comissão, a saber:

Presidente de honra - Dr. João Durval Carneiro; Prof. Juselito Falcão de Amorim; Dr. Luiz Viana Filho. Dr. Antonio Lomanto Junior; Dr. Áureo Filho; Dr. Rui Pessoa; Dr. Wilson Falcão; Prof. Hamilton Cohim; Cristovam Ferreira; Izidro Monteiro; Dr. Antônio Carlos Magalhães.

[...]

Imprensa – Oyama Pinto, José Silva, Hélder Alencar, Rossini Souza, Edival Souza, Dorival Oliveira, Itajaí Pedra Branca, Joel Magno, Eduvaldo Maia, Antônio Ferreira dos Santos, José Laranjeiras, Francisco Almeida. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 14 de janeiro de 1967. Ano 58, nº ilegível)

A comissão da micareta, mesmo sem o processo de municipalização, tinha por costume agregar líderes políticos, não apenas locais, mas de todo estado. Essas figuras ocupavam esse espaço e imprimiam seu projeto de cidade e sociabilidade na festa à medida que eram chamados a compor o grupo que pensava a festa. Mas, ainda assim, não concentravam o poder absoluto, ao passo que dividiam a tarefa com outras comissões, a exemplo da imprensa, que, no ano de 1967, tinha em sua composição o próprio Helder Alencar, jornalista do *Jornal Folha do Norte*. A imprensa, desde a industrialização do processo produtivo na virada para o século XX, faz parte das engrenagens da construção cultural e social daquilo que noticiam (Dorne 2015). Ainda segundo o autor, com essa industrialização os jornais menores foram diminuindo e a publicidade ganhou espaço na páginas dos jornais, que não poderiam entrar em desacordo com aqueles que os financiavam, “a materialização do sentido da difícil – ou talvez, impossível – possibilidade de exercer um jornalismo de interesse público justamente por ser/estar atrelado ao poder político econômico” (DORNE, 2015, p. 130). Relação perceptível, sobretudo, com as cobranças do jornal feitas à prefeitura:

Providências sobre a desobstrução das ruas e dos passeios

Procurou-nos, terça-feira última, o senhor Tertuliano Sampaio, fiscal geral do município, que nos declarou ter verificado ser procedente a reclamação desta “folha” referente à obstrução de ruas por animais de cargas em dias de feira e haver providenciado a respeito, tendo feito remover volumes que estavam nos passeios da casa de negócios nas proximidades do Mercado e procurado entender-se com os proprietários de terrenos cercados para depósito dos animais empregados na condução de mercadorias. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 21 de julho de 1934. Ano XXV, N° 1305)

O *Folha do Norte* apresenta-se como um porta voz da população que negocia com o poder público em defesa daquilo que seria o bem da cidade. Mas o que se observa é uma defesa dos interesses dos proprietários da época, que não queriam a frente dos seus estabelecimentos obstruída, principalmente em dias de feira. Nesse trecho, são perceptíveis as negociações entre o poder público e a imprensa, sobretudo quando o secretário Tertuliano Sampaio reconhece o poder da imprensa ao responder ao jornal a reclamação com as devidas providências de uma reclamação anterior.

Tais ações retomam uma concepção contemporânea de opinião pública, que, segundo Fernanda Ferreira (2015), está diretamente relacionada aos meios de comunicação de massa, na qual faz circular uma opinião em dimensões muito maiores do que a de pequenos grupos. A partir desse pressuposto, os jornais poderiam mudar “as preferências coletivas do público” (FERREIRA, 2015, p. 63). O reconhecimento do poder da imprensa também é feito por aqueles que passam a enxergar nos jornais a possibilidades de diálogo com o poder público, ao solicitarem a intervenção da imprensa por meio de cobranças públicas de ampla circulação.

Imbuídas desse poder, os jornais constroem narrativas que alcançam um número muito grande de pessoas e fazem parecer inquestionáveis as verdades que constroem. A construção de uma narrativa linear e harmônica sobre a micareta, que tem como mito fundador as grandes chuvas, faz parte de um processo de negociação entre os sujeitos representantes do governo municipal e os foliões. Não era apenas interesse da prefeitura que a micareta fosse municipalizada. A defesa por parte da imprensa em compor um cenário favorável à municipalização apontava a ideia de que estava cada vez mais difícil construir a festa sem o apoio das autoridades, conforme indica a notícia a seguir sobre os preparativos da micareta por parte da comissão. Com a municipalização, as comissões não precisariam depender de muitas engenhosidades para conseguir recursos, tais como rifas e doações, livros de ouro, pois a prefeitura disponibilizaria recursos para a realização

da festa. Na narrativa favorável à municipalização vinculada ao jornal *Folha do Norte*, a construção da micareta demandava muitos esforços, sobretudo quanto à questão orçamentária que arrecadava rendimentos a partir do Livro de Ouro da micareta. Logo após o anúncio da comissão, a tarefa de arrecadação de fundos iniciava:

A referida comissão já entrou em entendimento com três trios elétricos, estando certa a participação dos mesmos na nossa festa, além de rifar um automóvel que correrá em dias próximos, estando os seus bilhetes à venda. [...] A comissão começou a trabalhar só falta a colaboração e o incentivo de todos para que a Micareta 67- o Jubileu de Pérolas - seja um reinado de Momo inesquecível. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 14 de janeiro de 1967. Ano 58, nº ilegível)

Esses apelos à participação dos foliões e patrocinadores parecia um desgaste aos organizadores, sobretudo quando se colocam as colaborações e o incentivo como uma condição de existência ao sucesso da festa; preocupação que era uma constante mesmo antes do início da municipalização. Na década de 1940, as comissões costumavam divulgar no Jornal *Folha do Norte* a receita por donativos parciais, frutos das doações via Livro de Ouro. A maioria dos donativos provinha de doações particulares e de casas comerciais “Importância de 50 \$000: Azevedo e Irmãos, Cerqueira e Irmãos. Antonio M. Carneiro, Alvaro M. Carneiro, Alfredo Sarkis, Antonio Caribé, Companhia Sul América Terrestre (...) Total de 1: 000\$000” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 21 de fevereiro de 1942. Ano XXXIII, nº 1700). À época, o salário mínimo, instituído por Vargas em 1940, era de 240 Cruzeiros, dessa forma as doações, em média, equivaliam a um quarto do salário mínimo, o que nos permite identificar que os sujeitos que financiavam a festa oficial, muito provavelmente, não eram assalariados, visto que destinar parcela tão significativa dos rendimentos comprometeria outras despesas.

Apesar de depender economicamente dos mais ricos, a construção da festa dependia da participação dos foliões não tão abastados para preencher as ruas e construir a narrativa de uma festa popular e convidativa, por isso a importância da comissão voltada à comunicação e convencimento das pessoas. Argumentos que deveriam ser construídos e reconstruídos para persuadir os foliões a aderirem aos projetos. Quando o anúncio dos trabalhos da comissão destaca “A comissão começou a trabalhar só falta a colaboração e o incentivo de todos para que a Micareta 67- o Jubileu de Pérolas seja um reinado de Momo inesquecível” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 14 de janeiro de 1967. Ano 58, nº ilegível), reforça a ideia da necessidade da participação dos foliões, que deveriam

inclusive fazê-lo para além das doações. O apelo para a participação dos foliões era construído a partir da criação de uma necessidade da festa para cidade:

A cidade entrega-se à azafama peculiares característica das grandes festas e a previdência está aconselhando os hospedeiros em perspectivas a se proverem do necessário ao culto do deus como inseparável companheiro de Lyeu e ambos lugares – tenentes do eterno soberano do riso e da loucura. Amanhã a Feira viverá horas de prazer intensíssimo e a Avenida da Alegria viverá o entusiasmo aplaudindo os grêmios folgazões que a palmilharem para gozo dos olhos e ouvidos da população. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 19 de abril de 1941. Anno XXXII, N° 1658)

A narrativa utilizada pelo jornal na construção representativa da micareta recorre à mitologia para construir o imaginário de que a micareta funcionaria como algo inevitável, místico, ousado a dizer visceral, pois a coloca como algo que simplesmente arrebatava a cidade que não tem como resistir a essa força que, nas palavras do folhetim, faz tanto bem à população, que renunciá-la seria um sacrilégio. Diante dessa narrativa, todos deveriam colaborar para que ela ocorresse. Os jornais constroem uma ideia que circula de que a festa era necessária, retomando aqui o aspecto de construção de uma opinião pública que torna a micareta algo necessário. A partir da década de 1930, segundo Boris Fausto (2009, p. 10), “o contexto do tecido urbano tinha os meios de comunicação bastante disseminados por vias de jornais e das emissoras de rádio”. Essa amplitude da comunicação transforma os veículos de informação em elementos que modificam as práticas e criam efeitos de verdade. O poder construído entorno da imprensa no Brasil faz com que as pessoas queiram saber o que dizem os jornais e atribuam a essas narrativas uma credibilidade a ponto de o que foi noticiado gerar impacto nas leituras que se faz da cidade e da micareta.

Não por coincidência a narrativa da necessidade da festa como um benefício à população desaparece das notícias sobre a micareta após o processo de municipalização, bem como o convite para a colaboração. O silêncio, nesse caso, funciona como um movimento do discurso, como afirma Orlandi (2007; 2012). A ideia da micareta como imprescindível para o bem e o gozo da população, como um instrumento para convencer os foliões de sua realização e assim conseguir apoio, deixou de fazer sentido quando não havia mais a necessidade de conseguir investimentos para a realização da festa. Há uma mudança na estrutura da festa na qual a participação financeira dos foliões não é mais

uma condição de existência para a festa, logo silenciar sobre esse protagonismo denota uma mudança nos sentidos desses sujeitos.

A dependência de doações e de adesão à festa fez com que os foliões/organizadores não se opusessem ao projeto de municipalização, o que pode, inclusive, ter sido uma demanda das comissões. Mesmo tais organizações perdendo o controle executivo da festa, elas garantiriam verbas aos blocos e cordões, além da garantir a estrutura, que passariam a ser responsabilidades do município.

A partir do processo de municipalização criou-se uma narrativa harmônica para a criação da micareta, que encontrou, na versão de que a micareta foi criada a partir da impossibilidade da realização do carnaval devido às fortes chuvas que atingiram a cidade durante os festejos carnavalescos de 1937, o seu mito fundador.

Eleger as chuvas como elemento que funda a micareta, numa leitura a partir de Eni Orlandi (2003, p. 11), está relacionado ao fato de encontrar uma “dimensão estruturante o sem-sentido se deixa construir com a aparência do sentido estável, coerente e homogênea”. Colocar nas chuvas a responsabilidade da construção de uma festa é algo que se encaixaria no “sem-sentido” apontado por Orlandi e, além disso, responsabilizar um fenômeno da natureza retoma o elemento já discutido quando tratamos da naturalização da festa, que é o inevitável. O que significa, nessa narrativa, que a invenção da micareta não teve relação com nenhum outro fator ou problema para além daqueles que fogem à natureza humana, tendo os feirenses apenas obedecido a uma demanda natural. Nesse momento, o “sem-sentido” toma aparência de “coerente e estável”.

Essas narrativas cristalizaram a invenção da micareta a partir da ideia das fortes chuvas, versão que, como já foi dito, foi sacralizada a partir da produção de Helder Alencar (1968), dando à Feira de Santana o título de inventora dos carnavais fora de época em 1937. Entretanto a prática de festejar, nos moldes carnavalescos após a quaresma antecede os anos de 1937, tanto em Feira de Santana como em outros lugares da Bahia. É interessante pensar que essa informação sobre a existência de práticas análogas à micareta antes de 1937 não é algo tão difícil de ser acessado, o próprio Helder Alencar (1968) faz referência à chamada pascoela carnavalesca, que era uma festa aos moldes carnavalescos que ocorria logo após a quaresma. E, nesse ponto, retomo Eni Orlandi (2003, p. 12), que afirma ser isso o que caracteriza um mito fundador: mesmo que os documentos apontem para caminhos diferentes, não se consegue enfraquecer os discursos fundadores: “o que vale é a versão que ficou”. Entretanto, o mais importante não é desmentir esses mitos, e sim pensar o que eles representam na construção dos sentidos.

O mito fundador também silencia. Nessa lógica fundante, cria-se “uma nova tradição, ressignifica o que veio antes e instala uma memória outra” (ORLANDI, 2003, p. 13). O que veio antes perde o sentido, no caso de Feira de Santana, esse silêncio se aplica às práticas esporádicas de carnaval fora de época e também à existência de tal prática em outras cidades, a exemplo da já mencionada micareta de Jacobina. Segundo Vanicléia Santos (2004), em Jacobina praticavam a mi-carême¹⁶, que, diferente do que acontecia na micareta de Feira de Santana, era realizada ainda na quaresma.

Quando um dos grupos realizava a malhação e queima do Judas na Praça da Matriz, sede da paróquia desde 1938, o padre se irritava com aqueles festejos, pois o Senhor ainda não havia ressuscitado no sábado de Aleluia. E o povo fazia festa, dançava, ria, comia, conversava gritava. Seria impensável para o povo não haver esta parte complementar. (SANTOS, 2004, p 244)

Seria a carnavalização do sábado de aleluia, o retorno da festa da carne diante dos 40 dias de abstenção desses prazeres, reconhecido como um complemento do carnaval que foi interrompido. Essa linha interpretativa parece ser também o que fundamentava as festas pós-quaresma de Feira de Santana em 1934:

Cogita-se a organização de um novo bloco ou cordão que pretende estrear nas próximas festas da Páschoa, vulgarmente chamado de Mi-carême, no qual figurarão 30 senhorinhas e outros tantos rapazes de nossa sociedade. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 17 de fevereiro de 1934, Ano XXV, Nº 1281)

Essa é a mais remota referência encontrada nos jornais da cidade que indicam a existência da prática carnavalesca pós-quaresma, entretanto a forma como o jornal a notícia não indica que era uma prática nova, não há elementos na elaboração do discurso jornalístico que aponte como algo inédito na cidade, mas também não aponta para uma regularidade, pois a coloca como uma hipótese, uma espécie de complemento do carnaval que sempre estava em crise, segundo os jornais da cidade.

¹⁶ Segundo Benoit Gaudin, mi-carême consiste em uma prática de origem francesa que “desde o século XV, quando no meio da Quaresma, populares faziam a queima do Judas e a Serração da Velha, uma celebração grotesca que consistia (ainda hoje) em espantar a morte. A inspiração da micareta está ligada à dramatização de uma velha (símbolo de morte, doença e desgraças) que seria serrada entre gritos e uivos do público em geral (GAUDIN, 2000, p. 48-49).

Moderníssimo e sem o entusiasmo crescente da multidão folga, decorreu o carnaval nesta cidade. Pode-se afirmar que foi o mais fraco dos Tríduos de Folia a bem dizem nem mesmo foi um tríduo, porque no período de tempo decorrido das vinte e duas horas de domingo gordo até as dezesseis horas do último dia de Momo o que ocorreu foi um hiato desconcordante do regime momocrático. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 9 de março de 1935, Ano XXVI, N° 1338.)

A década de 1930 foi marcada nos jornais de Feira de Santana como o período de crise do carnaval, algo que era atribuído a um desânimo dos foliões e a não participação desses nos esforços financeiros. Em alguns momentos, há referências à concorrência com o carnaval soteropolitano, que teria sido deflagrado a partir da abertura da via de rodagem Feira/Salvador, a BR 324, em 1929. Conforme defendi na dissertação de Mestrado (SILVA, 2013), a construção de uma estrada, no contexto de 1929, não seria capaz de promover um esvaziamento da cidade, entretanto ela poderia gerar um desinteresse daqueles que financiavam a festa através do Livro de Ouro, conforme apresentei anteriormente. Além disso, havia passeio promovido pelas filarmônicas durante o carnaval, antes mesmo da construção da BR, que certamente foi intensificado logo após a construção da rodovia.

Passeio à capital.

Conforme se vem anunciando, realiza-se nos vindouros dias 21, 22 e 23 o passeio de recreio à capital do estado, promovido pela Sociedade 25 de Março.

Partindo desta cidade às 22 horas de 21 chegarão os passantes à cidade do Salvador às 8 horas da manhã seguinte, estando-lhes preparados pomposa recepção, promovida pela colônia feirense e pela sociedade Recreio do Bomfim e Muturia dos Músicos do 1º grupo da polícia.

Nessa recepção tomarão parte várias corporações orpêicas bem como Recreio do Pilar e Lyra de Appolo e Carlos Gomes Lyra de S. Braz. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 14 de fevereiro de 1914. Ano VI N° 209)

A concorrência com o carnaval de Salvador era uma realidade que não era tão enfatizada nos jornais da cidade, sobretudo no Jornal *Folha do Norte*, que era um dos construtores de uma invenção da tradição carnavalesca, uma prática urbana que ajudava a sepultar os aspectos rurais da cidade, dando a ela aquilo que denominavam de civilidade.

Logo após essas notícias do carnaval não satisfatório, conforme apresentado na notícia construída sobre o carnaval de 1935, na semana seguinte, o anúncio de um complemento já estava nos jornais:

Para incitamento dos foliões impõe-se a necessidade de que em domingo de páscoa, 21 do mês por vir, realizem passeatas vespertinas e nocturnas os impulsores do passado carnaval, que por razão de haver sido relativamente mais fraco do que os dos annos anteriores carece de um complemento de folia com o que concordam todos os feirenses, sem distincção de sexo, idade, estado social e posição ou situação econômica. Preparem-se todos, pois, para um carnaval Suppietico, denominação que não serve para afigurar mais adequadamente que o impróprio termo francês Micarême, que jamais poderá designar bem o dia festivo que sucede ao fim da quaresma. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 16 de março de 1935, Ano XXVI, Nº 1339)

Duas coisas chamam atenção nessa construção discursiva, a primeira delas é a imposição de uma narrativa pautada no caráter da necessidade de um complemento carnavalesco sem apontar o porquê de o carnaval ter sido fraco, segundo a interpretação do jornal. Isso está relacionado a uma construção representativa da festa, que a apresenta como uma redentora da alegria, algo que salvaria os feirenses do fraco festejo de Momo.

A linguagem jornalística é parte das representações sociais. Em uma perspectiva da representação construtivista, na qual os sujeitos são os que constroem os sentidos, as coisas não têm naturalmente um significado, Stuart Hall (2016, p.37) toca nessa questão, ao interpretar que “a existência de linguagens comuns nos possibilita traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los enquanto linguagem para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas.” Seguindo ainda a interpretação de Stuart Hall (2016), os jornais, por conseguirem estabelecer uma regularidade na circulação de seu pensamento, conseguem estabelecer entre os seus leitores o que Hall chama de sistema de conceitos. Isso significa que os jornais constroem uma representação de mundo que é comum, entretanto não quer dizer que ele seja homogêneo e harmônico, mas que permite a comunicação e a construção de sentidos. Isso é possível porque compartilhar o mapa conceitual, o entendimento de mundo, faz com que os sentidos sejam intercambiados entre os sujeitos (HALL, 2016). Esse intercâmbio engloba concordâncias, conflitos e negociações. A “crise” do carnaval, por exemplo, era usada para enfatizar os problemas ocorridos durante os festejos, mas para “fundar” a micareta, os discursos precisavam valorizar a importância do carnaval para a cidade e assim negociar com a cidade a migração do carnaval para a micareta. A micareta foi “inventada” a partir dessas negociações representativas.

Ao fazer circular um conceito de crise, que passa a ser aplicado ao carnaval e que, a partir da sua repetição, constrói um sentido para essa representação forjada no discurso

jornalístico, reverbera-se, na prática, um fortalecimento da micareta, representada como a solução para a crise. Para dar legitimidade a essas representações, os jornais colocam-se como um porta voz da comunidade feirense, tentando retirar de si o protagonismo e depositando nos foliões a origem dessa preocupação. Dessa forma, ocorre a naturalização do discurso, alcançando a representação um efeito de verdade.

O segundo fator, que retoma para a imprensa o poder na construção representativa e prática da festa, diz respeito à urgência em apresentar a festa complementar; exatamente uma semana depois da avaliação do carnaval daquele ano de 1935, uma nova data foi apresentada. Não se organiza uma festa com tanta rapidez, inclusive com um calendário já estabelecido em um período tão curto. Isso nos faz crer que essa ideia de complemento aliada ao fracasso do carnaval é também uma invenção, pois ela já estava sendo pensada, muito provavelmente antes do carnaval acontecer, como já foi sugerido anteriormente.

A prática que ficou conhecida como micareta pareceria ser algo comum no cotidiano feirense e foi potencializada para se tornar a solução de uma crise carnavalesca. O que vemos a partir de então é um trabalho que intensificou a pascoela carnavalesca e a transformou na micareta, representação que passou a ser a construída aos poucos, de forma sutil para que isso fosse validado pelos foliões, sem os quais a festa, ou sua regulação não faria sentido. A micareta, como citei, foi construída a partir de negociações representativas. Um grupo, representado pelo *Jornal Folha do Norte*, constrói, a partir de uma prática festiva o discurso de uma festa nova, fazendo-a parecer inédita aos hábitos, dando a ela uma fundação. Stuart Hall (2016, p.79), a partir das leituras de Foucault, explicita como essas construções discursivas são constituídas: “um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento por tais temas [...]. O discurso tem a ver com a produção do sentido”. Os jornais faziam exatamente isso com a micareta, a construção das notícias e sua repetição ajudou a construir a importância da festa para a cidade. Ainda pautado nas contribuições foucaultianas, a produção de discursos define e produz sentidos para os objetos: “governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido” (HALL, p. 80).

Essas construções discursivas ajudaram a forjar os sentidos da micareta partindo de uma prática que já existia na cidade e nessa ressignificação, os jornais foram peças fundamentais. Como pode ser percebido a partir do concurso promovido pela Associação de Imprensa. Tal concurso fortalece o argumento de que a prática que ficou conhecida como micareta já era uma realidade, pois, ainda em 1935, ocorre a elaboração de um

processo eleitoral convocado pela Associação de Imprensa, que tinha por objetivo escolher o nome para a prática festiva que ocorria entre abril e maio conforme apresentado em ficha de votação.

Bahia, 1 de abril de 1935.

Illm^a. Snr. Presidente da Associação da imprensa.

/Saudações cordiais.

Pelo presente solicitamos de V.S. o seu voto a um dos nomes desta lista, que deverá substituir, de acordo com o concurso público em toda a imprensa, o nome "Mi-carême".

Gratos pela presteza da resposta nos firmaram pela diretoria da "Associação de cronistas Carnavalescos"

São estes os nomes a que alludiamos.

Refolia.

Arlisquimada.

Micareta. (x)

Carnavalito

Festa outondial.

Mascarada.

Bicarnaval

Precaremes.

Brincadeira. (Associação dos Chronistas Carnavalescos, 1 de abril de 1935, Bahia)

Essa ficha fortalece a tese de que a micareta foi uma invenção construída a partir da apropriação de uma prática vinda das ruas e que tinha muitos nomes, dados muito provavelmente pelos grupos e foliões que a vivenciava. Essa lista, por certo, foi construída justamente a partir da observação dessa prática. Observo que, dentre os oito nomes listados, apenas três deles faz referência ao carnaval, *carnavalito*, *bicarnaval* e *refolia*, sendo que só os dois primeiros apresentam isso em sua grafia. Essa amostragem não representa nem a metade das opções dadas, logo a ideia de complementariedade do carnaval não estava no horizonte daqueles que nomeavam a prática, o que nos faz retomar a defesa de que a ideia de complementariedade era um recurso discursivo usado pela imprensa para dar legitimidade e ganhar adesão.

Escolher um nome e tentar torná-lo oficial é um passo importante na construção da representação da festa. Entretanto, se retomarmos à primeira parte da ficha de votação veremos que a indicação é substituir o nome Mi-carême, por acreditarem que era inadequado, por não se tratar de uma meia quaresma conforme a tradição francesa.

Contudo, mesmo com a eleição do nome da micareta, não houve adesão ao nome tão prontamente, a ponto de, em 1941, o editorial do Jornal *Folha do Norte* ter feito uma reportagem de capa explicando a meia quaresma e a incompatibilidade em usarem a nomenclatura Mi-careme¹⁷. Logo após a narrativa sobre a prática francesa, sentencia:

Como se vê e depreende do que ficou dito, nada havia de comum entre os folguedos de Momo e aquela festa de profissionais fantasiados e carros alegóricos, (ilegível).

Era um dia álcacre, de pandega permitida no meio do período quaresmal. Dahi a impropriedade do termo para designar um segundo carnaval, julgado necessário por não haver consentido o mau tempo na exibição dos luxuosos préstitos dos clubes opulentos na quadra própria e menos aceitável ainda é o híbrido e inexpressivo Mi-careta que serve de rótulo à mascarada da Pascoela.

A Meia-Quaresma passou a seis dias. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santan, 29 de março de 1941. ANO XXXII, Nº 1655, p.1)

A necessidade de retomar a crítica ao uso da Mi-carême é indício de que o termo francês continuava a ser utilizado. O fragmento mostra ainda que essa questão do nome era um dilema, pois apresenta como opção a nomenclatura de *Segundo Carnaval*, que não estava na lista do ano de 1935 e uma crítica ao termo híbrido, que fazia uma referência ao nome francês e às máscaras usadas durante a festa, pois o nome micareta teria surgido da junção do termo francês Mi-carême e a palavra careta, como eram chamada as máscaras utilizadas durante as festas carnavalescas. Essas negociações fazem aparecer as disputas de representação que estão relacionadas às construções de identidade, que, segundo Bourdieu (1989, p. 113):

O que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e consenso sobre o sentido, e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo.”

O empenho da intelectualidade feirense em encontrar um nome que seria original, sem precisar buscar referências estrangeiras, não pode ser desarticulado do contexto do Estado Novo. Temos que avalia-lo dentro da ideia de *cultura histórica*, pois “é um esforço político explícito que se destina à conformação e divulgação de normas e valores da

¹⁷ Trata-se de um termo em francês que significa meia quaresma, uma festa que ocorria na França e que, no Brasil, tomou ares de carnaval a partir do início do século XX (GAUDIN, 2000).

nacionalidade em certo momento da vida de uma sociedade” (GOMES, 1998, p. 122). O projeto de nacionalização e a busca de uma identidade nacional vinculada às práticas culturais também estavam sob atenção do projeto nacionalista, e os intelectuais formam peças fundamentais nesse projeto; em uma construção que valorizava o presente e condenava o passado. Entretanto essa construção identitária não era plural, muito menos polifônica, havia um modelo de sociabilidade a ser seguido, uma forma “adequada” de viver em sociedade e de festejar também. Percebemos esse caráter normatizador, sobretudo no tocante às recomendações para o uso das indumentárias entre os anos de 1930 e 1940. Diferente do discurso que vimos sobre as proibições de determinadas fantasias no período militar, na qual deveria se preservar a moral e os bons costumes, nos 30 e 40, o objetivo de tal normatização era a civilidade e demonstrar ares modernos ao festejar. Os bailes da micareta, realizados em espaços privados, por exemplo, estabeleciam um padrão para os trajés:

Bailes da “Micareta” de 1941

A Diretoria da Sociedade Filarmônica “25 de Março” avisa a seus associados, adeptos e ao público em geral que realizará três grandes bailes à fantasia em seus salões, em as noites de 19, 21 e 22 de abril corrente, festejando a “Micareta” de 1941.

Trajes exigidos: para senhorinhas - fantasias; para cavalheiros – branco ou fantasia. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 29 de março de 1941. Ano XXXII, Nº 1655, p.2)

A preocupação com a indumentária é apresentada como uma exigência para a participação dos bailes e uma preocupação para os blocos de rua também e que os jornais destacam como um ponto decisivo no reconhecimento daquilo que acreditavam ser o belo:

Melindrosas

Sempre caprichoso “cordão” veterano da Feira, que jamais desertou às competições carnavalescas, apresentará brilhante cortejo, assim constituído:

Quatro guardas infantis, num lindo figurino de seda azul precederão a porta-estandarte, vestida à (ilegível), ostentando luxuosa túnica em seda verde-esmeralda recamada de ornatos prateados e levando à cabeça riquíssimo capacete provido de grandes penas níveas e de ótimo efeito.

Garotas em Folia

Exibirá novas fantasias de requintado gosto e bem afinado da orchestra Comporão o galhardo presitito:

A dançarina (figura principal) que vestirá linda roupagem de seda verde, arrumada e enfeitada e brilhantina.
São de diversos figurinos [...] (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 29 de março de 1941. Ano XXXII, Nº 1655, p.2)

O que há em comum entre as notícias sobre os preparativos é a preocupação com a indumentária que é descrita como luxuosa, chegando a classificar as melindrosas como caprichosa e esse adjetivo faz todo sentido quando localizamos a origem desse cordão. Segundo Reginilde Santa Barbara (2007), *As Melindrosas* eram um grupo de mulheres negras e lavadeiras do Tanque da Nação, bairro periférico de Feira de Santana, informação que é silenciada dos jornais, mas sempre vinculam o grupo a adjetivos como caprichosas e esforçadas, pois se encaixavam no modelo luxuoso e civilizado das formas de festejar. O conceito de civilizado perpassa pelas narrativas sobre a micareta, que davam destaque para os cordões e bailes que seguiam o padrão adequado de festejar. O conjunto de ideias que constituem o sentido ao termo civilizado está, conforme Elias (2011, p.23), atrelado ao conceito de cultura: “a sociedade ocidental descrever o que lhe constitui especial e aquilo que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento da *sua* cultura científica, ou visão de mundo, e muito mais”. Segundo Elias (2011), esse é um conceito geral que vai sendo adaptado a partir de um contexto local e temporal, no qual os sentidos são construídos.

Ao defender uma forma de festejar, e isso em Feira de Santana ocorre pelo destaque que se dava à atividade dos clubes e cordões como o das melindrosas, os jornais fazem circular um entendimento que coaduna com a ideia de civilização através dos costumes, pois, ainda conforme Norbert Elias (2011), o conceito de civilização atenua as diferenças e enfatiza aquilo que se imagina ser comum a todos, ou deveria ser. A valorização das indumentárias nas páginas dos jornais, como construtores de uma opinião pública, como já foi discutido, construíam a ideia de que essa era a única forma de festejar, pois silenciavam aqueles que não tinham interesse. Por exemplo, afirmaram não saber nada sobre as fantasias dos “Falnas em Frêvo”; um novo bloco carnavalesco (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 29 de março de 1941. Ano XXXII, Nº 1655, p.2). Teria o jornal não conseguido nenhuma informação de um bloco novo, que, por uma questão lógica, precisaria usar os meios de comunicação para divulgar o cordão e atrair foliões?

Parece-me que esse argumento usado pelo jornal para não divulgação do cordão não se sustenta. O caminho para esse questionamento é o projeto nacionalista da construção de uma identidade nacional, que deveria reverberar nos espaços micro

(GINZBURG, 2007) e não englobava as formas não adequadas e não civilizadas da cultura, na qual cria-se uma norma para se comportar e, a partir desse comportamento, inadequado e adequado, classifica as pessoas (ELIAS, 2011). A partir dessa classificação promove-se a educação das pessoas. Essas formas de sociabilidade da festa, apreciadas pelo jornal, na qual o luxuoso e elegante é o valorizado, têm esse papel educador, pois promove uma forma de ser na festa que também deve ser o modo de ser e estar no mundo, que estava em consonância com um projeto de busca por uma identidade nacional. A identidade que se busca é uma identidade singular, harmônica e linear; nela não cabe a multiplicidade de visões e comportamentos diferentes.

Nesse período, o Brasil precisava estabelecer as referências em seu próprio universo. A imprensa teve papel decisivo na construção de uma narrativa representativa que criava a noção de realidade para os que dessa sociedade participavam e para aqueles que dela não faziam parte. Na perspectiva de Stuart Hall (2016), está relacionada à imagem que se faz de si associada à imagem que os outros elaboram. Quando os jornais valorizam uma forma de festejar e silencia outras estão comprometidos justamente com uma construção harmônica e linear, que deixa de fora as práticas e formas de estar no mundo das “classes perigosas¹⁸”, como denominou Chalhoub (1996).

Essa exclusão, ou tentativa, visto que não se pode tomar esses grupos como passivos às estratégias do projeto nacionalista, esteve fundamentada desde os primeiros anos da República, especificamente a partir o Rio de Janeiro com as reformas urbanísticas. O que estava em jogo era muito mais do que a reorganização urbana, era o afastar o risco de que essas classes pobres, que se tornaram sinônimo de classes perigosas, representava para o projeto de construção da República e nação. Chalhoub (1996, p. 26) afirma que: “a decisão política de expulsar as classes perigosas das áreas centrais da cidade podia estar associada a uma tentativa de desarticulação da memória recente dos movimentos sociais urbanos”. O que significa que práticas relacionadas a esse passado ou esses grupos deveriam ser afastados da construção de uma identidade nacional. Essa ideia de nação ganhou fôlego, sobretudo, na Era Vargas, não mais com a negativa dos sujeitos pobres, e sim com uma adaptação de suas práticas, a exemplo do samba e do futebol, que foram incorporados à ideia da identidade nacional (FAUSTO, 2019).

¹⁸ Segundo Chalhoub (1996), essa terminologia é do início do século XIX, de Mary Carpenter, que na ocasião foi usada para se referir aos meninos de rua da Inglaterra. No Brasil, teria sido usado por deputados em debates sobre a abolição da escravidão.

Diante desse fato, não se pode esquecer que aspectos do lazer fazem parte dos espaços educativos de uma sociedade. A ênfase dada a uma forma de sociabilidade festiva tem também a função de moldar uma forma de se comportar no mundo, é a valorização de uma conduta para além dos dias de festejo, o incentivo de um comportamento a ser exercitado nos dias ordinários. Nesse sentido, a festa é o espaço para observarmos os movimentos históricos. A micareta é o resultado da construção de uma cidade, a partir da interpretação de Henri Lefebvre (2001), a estrutura social é parte do urbano e é isso que torna a cidade sensível e atribui a esse espaço a ordem. Ainda de acordo com o autor, é através das festas que o uso principal da cidade, de suas ruas e praças, é efetivado e a forma como essas pessoas ocupam as ruas e se posicionam diante das estruturas urbanas estão atreladas ao seu lugar no mundo e caminham de acordo com um tempo histórico. Nessa perspectiva, Charrier (2004, p. 23) define as festividades como:

O lugar de um conflito em que se confrontam, ao vivo, lógicas culturais “popular” e erudita nos seus cruzamentos e não apenas por meio de inventários dos motivos que supostamente lhes são próprios. A festa é uma das formas sociais em que é possível observar tanto a resistência popular às injunções normativas quanto as remodelagens segundo os modelos dominantes.

A invenção da micareta parte desses interesses, negociações e lógicas sociais, objetivos que necessariamente não estão apenas relacionados a um projeto estruturado, mas também a formas de viver e interpretar o mundo e viver a cidade. Para justificar essa afirmativa, preciso recorrer ao entendimento de cidade apresentado por Sandra Pesavento (2007), que a compreende a partir da interação de três categorias: materialidades, sociabilidades e sensibilidades, que se traduz na composição das ruas, praças e avenidas, a forma como as pessoas habitam esse espaço e como elas sentem e pensam a cidade. Aspectos que, segundo David Harvey (2016), são indissociáveis.

Em uma perspectiva que pensa a micareta como um produto da cidade, ela também compreende essa lógica da materialidade, que significa a prática de ir às ruas festejar, sorrir e brincar os dias de micareta; da sociabilidade, formas de brincar; e da sensibilidade, os jeitos de sentir a festa. Assim como a cidade comporta uma gama de sujeitos e organizações sociais, as festas populares acabam comportando toda a lógica da cidade em seu curto período. Conforme a compreensão de Bakhtin (2013, p. 6), “o carnaval é a forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era

simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval”.

Por serem festas produzidas na coletividade, a festa, aqui representada pela micareta é uma linguagem da cidade e, através dela, a cidade fala e desfila os seus grupos sociais, que se formam e são representados conforme o seu lugar social. Para analisarmos essa afirmativa, destaco a reportagem que trata do perfil dos foliões de 1945:

Micareta – Aí vem a festança extraordinária... desfilam os foliões
Cordões e batucadas começam a ensaiar
O C.C. Melindrosas, ao que consta, vai conseguir a colaboração do sambista cachoeirano Francisco Beline.
E tudo vai correndo em paz, em busca da folia que, dentro em breve, dominará a cidade princesa, com a loucura benéfica de seus ritmos bárbaros, negros, selvagens colossais! Animados pela presença estridente das fanfarras nervosas, brilhando na imponência fantástica dos carros alegóricos, que são como castelos banais na dureza iluminada das ruas...
[...]
Desfilam os foliões
Nas altas rodas da folia está sempre presente a “Folha do Norte” repórter e, por isso, pode êle [sic] dar informações bem boas.
A figura, ao lado, nos mostra o festejado folião Lindouro Lima, que, em 39, com fantasia tão característica, cheinho de glamour conseguiu revolucionar toda a cidade que regurgitava de alegria, sob o comando exclusivo de S.M. rei Momo. (FOLHA DO NORTE, feira de Santana, 24 de fevereiro de 1945. Ano XXXVI, Nº 1859)

Observem que a reportagem trata da mesma modalidade festiva: os batuques e cordões, entretanto é possível perceber que há uma diferenciação atribuída aos grupos que dela participavam. Ao mencionar o cordão das *Melindrosas*, o jornal atribui adjetivos que revelam certas tensões na forma de viver a festa quando diz: “de seus ritmos bárbaros, negros, selvagens colossais!” Os adjetivos: bárbaros e selvagens são usados sem o menor constrangimento nas páginas dos jornais e o fazem usando o tom jocoso típico dos festejos carnavalescos. E quem são *As Melindrosas*? Tratava-se de um grupo de mulheres negras lavadeiras do bairro periférico Tanque da Nação, que foi criado em 1929 e encerrou suas atividades em 1952 (SANTA BARBARA, 2007). Apesar de aparecer como cordão de destaque, o jogo de adjetivos mostra um desconforto com a forma desse grupo viver a micareta, sobretudo quando compram o que eles chamam de “altas rodas da folia”, pois há uma mudança na construção do discurso ao tratar de outros cordões, que embora não citados, recebem um olhar mais respeitoso por parte do editorial, como no trecho que diz

“com fantasia tão característica, cheinho de glamour conseguiu revolucionar toda a cidade que regurgitava de alegria, sob o comando exclusivo de S.M. rei Momo” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de fevereiro de 1945. Ano XXXVI, Nº 1859).

Há nessa construção um caráter pedagógico para com os leitores. De um lado, o grupo de hábitos bárbaros e selvagens; do outro, em oposição a ele, são apresentados aqueles que trariam o glamour e a revolução dos costumes para a cidade. O que está colocado vai além de uma forma de brincar a micareta, e sim um jeito de viver a cidade. Os hábitos indesejáveis partiam de grupos como o das *Melindrosas*, que insistiam em ir para as ruas carnavalizar e fazer do espaço público seu também e atraíam para si os seu iguais, aqueles que usavam a dança, o samba, a batucada para ocupar a cidade e viver aquilo que não podiam fazer em dias ordinários. Talvez, diante dessa representatividade, os jornais não podiam escapar de noticiá-lo. Mas o faziam de forma pejorativa e silenciavam as origens do grupo e seus sujeitos; não dar o nome dos organizadores é uma forma de apagar memórias. Falou-se do sambista cachoeirano, mas não de quem o convidara. Diferente do tratamento dado a Lindouro Lima quando falava dos cheiros de glamour, que não sentiam quando falavam das batucadas de negros.

Os discursos construídos colaboram para a não construção de uma memória coletiva que trate das experiências negras na micareta e de como ocupar esses espaços era importante para a construção de uma identidade. A figura de Mané de Emília, organizador e um dos fundadores do cordão, é fundamental nesse entendimento, pois articulava com cordões carnavalescos de negros do recôncavo baiano, sobretudo da cidade de Cachoeira, o que justifica, por exemplo, a vinda do sambista Francisco Beline para micareta de 1945.

Acredito que essa postura para com o cordão das *Melindrosas* tenha relação com a forma com que o editorial encerra a reportagem sobre os foliões da micareta. Observemos como conclui com um apelo aos foliões e leitores:

Última hora

Recebemos a seguinte comunicação:

Sr. Redator:

A comissão organizadora da Micareta de 1945, vem pelo presente encarecer de v.s. a finesa de tornar público, afim de evitar explorações e abusos, que só deverão merecer acatamento as listas e subscrições para os cordões e Batucadas que abrilhantarão os festejos da micareta, quando o carimbo da comissão ou visto do sr. Presidente da mesma comissão sr. João Domingos Gonçalves (FOLHA DO NORTE, feira de Santana, 24 de fevereiro de 1945. Ano XXXVI, Nº 1859)

O apelo feito por parte da comissão organizadora e publicizado pelo jornal na mesma notícia que caracteriza os grupos negros como bárbaros e selvagens não é uma coincidência; quais seriam esses grupos que não eram aceitos pela comissão e que mesmo assim ocupavam as ruas? Muito provavelmente aqueles que não atendiam às normas de conduta estabelecidas pela comissão. O que me leva a compreender que, para grupos como as *Melindrosas* ocuparem os espaços nas ruas e imporem sua presença nas páginas dos jornais, eles também precisavam fazer negociações.

Nesse aspecto, contribuiu para pensar a dualidade do mundo, pois nos festejos feirenses foi possível perceber a movimentação dos agentes participantes entre os diversos espaços e momentos, a vida cotidiana estava presente nessa movimentação carnavalesca. Pessoas que ocupavam uma posição na filarmônica como o músico Mané de Emília, que no cordão das *Melindrosas* ocupava também o papel de folião e dirigente. (SILVA, 2013, p.21)

A figura de Mané de Emília volta à cena como esse sujeito que negocia a apresentação nos espaços festivos por ter um trânsito facilitado em espaços elitizados, a Filarmônica 25 de Março, e populares, garantindo a participação das *Melindrosas* nas festas da cidade, e não apenas na micareta.

Negociações como essas, que garantem a participação de grupos negros em uma festa que se pretende moderna e que o imaginário de uma época colocava em oposição às heranças negras e a civilidade, é que permitem usar a festa e as suas sociabilidades como uma lente para pensar o jogo das construções do imaginário de cidade e de suas práticas.

A invenção da micareta parte justamente desse jogo de negociações e aparentes contradições. Inventada oficialmente em 1937, a micareta só se tornou a protagonista em 1939 e, em 1944, fez desaparecer completamente o carnaval da cidade de Feira de Santana, que já conhecia a prática de carnaval fora de época pelo menos desde 1934. Observem que as datas vão e vêm e é esse movimento que ajuda a compor o entendimento das construções de sentido para a micareta de Feira de Santana. Dentre essas construções, parto do ano de 1939 por compreender que se trata do momento em que o projeto de micareta se apresenta de uma forma mais estruturada desde o seu aparecimento nos jornais em 1934.

No ano de 1939, entre os meses de fevereiro e abril, a transformação do sentido da micareta foi realizada, deixando de ser uma festa representada como um complemento

do carnaval para ganhar a autonomia e o protagonismo das festas carnavalescas na cidade. Movimento que tem como ponto de partida a própria avaliação do carnaval:

Agora mesmo, porque não se sentiu fartamente agraciado pela folia, Zé-povo a desejar por uma segunda quadra de prazer, a qual parece não sonegar em 16, 17 e 18 dia abril provindouro pela paschoéla, pois é para a realização da qual vai agir, desde já uma comissão organizadora, com esse objetivo a qual conta com o valioso apoio do governador desta comuna e com o concurso do comércio progressista. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 25 de fevereiro de 1939, ANO XXX, Nº 1546)

A micareta volta a ser associada à narrativa de insatisfação com os festejos carnavalescos de abril, entretanto percebemos a existência de um calendário estabelecido bem como uma comissão instaurada com apoio da administração pública e do comércio, esses últimos fundamentais na arrecadação de donativos para a realização da festa. A micareta conseguiu estabelecer uma estrutura que antes não fora identificada e isso tenciona um enfraquecimento do carnaval, visto que a cidade não poderia sustentar duas festas carnavalescas em alto nível.

Passado o carnaval daquele ano, os polos começam a ser invertidos. A micareta que antes era a coadjuvante dos festejos carnavalescos começa a ter um destaque maior e de maior importância nos meios de comunicação:

O nosso carnaval não conseguiu satisfazer. Ele apenas esboçou o entusiasmo para a Mi-carême e esta sim promete abafos [...] a comissão da Mi-carême, conjuntamente com o governo da cidade, estão empenhados em proporcionar ao povo um espetáculo digno dos forros de civilidade dessa terra maravilhosa. (Folha do Norte. Feira de Santana, 4 março de 1939, ANO XXX Nº 1547)

O carnaval aparece pela primeira vez em um patamar menor, e passa a ser aquele que anuncia a *Mi-carême*. Deixa de ser reforçada a ideia de complementariedade, apesar de ainda estarem vinculados, mas com uma construção narrativa nova na qual o destaque passa a ser a micareta, que se torna a responsável por guardar o que antes era dever do carnaval, nas palavras do jornal, a de guardar os princípios da civilidade. O que significava abolir as práticas e sujeitos indesejáveis, tais como uso de águas fétidas e pós de mico (SILVA, 2013).

Mas, mesmo com esse caráter civilizador, o jornal destaca que a “festa essencialmente popular e necessária a todos os povos, ela não exige, no entanto, pompas e luxo, requintes de arte, como alguns presumem” (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 29 de abril de 1939, ANO XXX, Nº 1555). A micareta não poderia ser uma cópia idêntica ao carnaval, logo era apresentada como algo simplificado e mais acessível, “popular” e aberto. E a partir de então o argumento da crise e da falta de entusiasmo atribuído aos carnavais foi descartado, e nunca atribuído à micareta.

Às vésperas da realização dos folguedos de abril, a transição do discurso jornalístico estava quase concluída:

Na Feira a Micareta culminou.

Ocupando-se do magnífico carnaval feirense, editorou A Tarde, da Bahia, em 17 declinante:

A micareta em Feira de Santana, cidade líder do Sertão, é transformada num verdadeiro e amplo carnaval. A população nos dias de Momo transfere-se para a capital e faz seus três dias carnavalescos após a semana da Páscoa. Hotem foi o primeiro dia do reinado local. Turistas de todos os recantos das cidades limitrophes e especialmente da capital encheram hotéis e lares. Não havia mais onde hospedar gente. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 29 de abril de 1939, ANO XXX, Nº 1555)

A repercussão da micareta ganhou dimensões muito maiores, passando a ser um atrativo para as cidades vizinhas e isso traria maiores benefícios, do ponto de vista da característica comercial, para a movimentação da cidade. Tornando-se, inclusive, um argumento para fortalecer a micareta. Esse argumento foi decisivo para projetar, ainda em 1939, a micareta de 1940:

Somos informados de que u’a comissão de dirigentes do festejado clube Flor de Carnaval dará início amanhã a sua missão de solicitar das donas de casa, no perímetro urbano, a quota semanal de duzentos réis, que poderá ser aumentada consoante a generosidade doadora, para auxílio da exibição do glorioso grêmio carnavalesco local na Paschoéla de 1940. (Folha do Norte. Feira de Santana, 29 de abril de 1939, ANO XXX, Nº 1555.)

O sentido representativo da micareta conclui sua mudança a partir desse momento. Partindo da contribuição sociológica de Pierre Bourdieu (1989), essas construções narrativas que fazem pensar como real, ou, como o autor chama, as lutas das representações, são usadas na manipulação do imaginário coletivo, o que faz dialogar

com Stuart Hall (2016, p.32), quando afirma serem as representações “uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros da mesma cultura”.

Usando essas interpretações, percebo a construção de uma narrativa processual de mudanças do sentido: quando se parte de uma micareta enquanto prática complementar ao carnaval e a transforma em uma festa independente, a mudança não pode ser feita de forma abrupta, pois ela precisava manter o caráter da familiaridade e assim criar o que Bourdieu (1989, p. 61) chama de *habitus*, como aquilo que está relacionado ao Hexis, “indica uma posição incorporada, quase postural”. Nessa perspectiva, há a pretensão vencer o jogo de poder que tenta imprimir uma percepção de mundo através dessas linguagens. Compreendo, no entanto, não serem essas representações absolutas em sua implantação, pois se encontram em múltiplas formas de compreender o mundo e, para sobreviver nesse jogo das representações, precisam estabelecer negociações, assim como na relação das *Melindrosas* ao negociarem sua participação nas festas da cidade. Esses diálogos fazem aparecer as nuances do mundo representado, onde não se impõe apenas uma visão de mundo, pois não há apenas um mundo em construção.

O cuidado dos jornais em fazer uma transição paulatina indica que essa interpretação faz todo o sentido, pois a justificativa de complementariedade foi abandonada e a festa não tinha mais a sua existência condicionada ao fracasso do carnaval (SILVA, 2013). Ao final da folgança, foi anunciado aos leitores do jornal a “paschoela de 1940”. Apesar de à época a festa não ter um nome oficial, é nesse momento em que a ideia de micareta, como a festa escolhida para substituir o carnaval, que não conseguia concorrer com o de Salvador, passa a compor o imaginário festivo da cidade de Feira de Santana.

A escolha da micareta em detrimento do carnaval também foi uma opção do poder público de Feira de Santana, isso foi perceptível a partir da participação da prefeitura do aspecto da infraestrutura.

Será um carnaval modesto, durante o qual a Avenida da Alegria não ostentará, como outrora, adequadas decorativas de carrancas, palmas e bandeirolas, nem a iluminação pública terá o costumado acréscimo de gambiarras. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 18 de fevereiro de 1939, ANO XXX, Nº 1545)

A prefeitura ausentou-se da construção do carnaval ao não oferecer a iluminação para a realização do carnaval, colaborando para aprofundar aquilo que os jornais chamavam de crise carnavalesca. Diferente da postura anunciada pelos jornais em relação à micareta, na qual foi ressaltado o apoio e empenho do poder público à realização dos festejos de abril. Dessa forma, os jornais foram protagonistas no trabalho de construção representativa que transformou uma prática carnavalesca secundária em um modelo festivo, a inspirar outras localidades. Conforme Stuart Hall (2016, p.49), esse jogo representativo, no qual identifico os jornais como linguagem fundamental, é uma prática, um tipo de trabalho “que usa objetos materiais e feitos. O sentido depende não da qualidade material do signo, mas da sua função simbólica”. E a micareta precisava encontrar essa função simbólica a ponto de não mais precisar amparar-se no carnaval e se tornar tão absoluta, que atualmente a maioria dos feirenses estranham o fato de ter existido carnaval em Feira de Santana.

2.2. A espacialização da festa como o guia de uma cidade

A ideia de micareta foi gestada e teve a sua narrativa cristalizada a partir do final da década de 1930, tomando como partida as práticas carnavalescas que ocorriam na cidade após a quaresma, que colocou fim, a partir de 1944, ao carnaval na cidade de Feira de Santana. Como a micareta é uma tradição inventada é possível perceber como isso ajuda a compreender também como a cidade é inventada. Quando afirmo que a micareta é uma tradição inventada estou estabelecendo um diálogo com a interpretação de Hobsbawm(1997), que está ancorada na ideia de repetição, nas normas de comportamento, que apontam para uma continuidade de suas bases, as quais precisam manter um vínculo com o passado para serem solidificadas.

O mesmo processo foi realizado na invenção da micareta, que partiu de um elemento familiar, que era o carnaval, para dar a ideia de continuidade e familiaridade, promovendo uma mudança paulatina, parte mesma da construção de uma tradição. E não por coincidência a invenção da micareta está alinhada às mudanças estruturais da cidade que desejava ser moderna. As invenções ocorrem “com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis.” (HOBSBAWM, 1997, p. 12).

A formalização de uma prática existente, como parte dessa tradição inventada, feita com tanto empenho e amparada pelo poder da imprensa não pode ser analisada fora do contexto do final da década de 1930 e início dos anos de 1940. Nesse aspecto, as escolhas dos locais para a realização dos cortejos, bailes e batucadas não eram realizadas aleatoriamente, havia um sentido para cada espaço.

As ruas e os espaços privados escolhidos para serem circuitos ajudam a compor os sentidos da micareta. Conforme Orlandi (2001, p.7), “a cidade é um espaço que significa e é significado. Trabalha na convergência de dois movimentos do processo de significação: da espacialização da linguagem na cidade e o da simbolização do espaço”. Logo, não há coincidência na escolha dos circuitos da festa, sejam eles em espaços públicos e/ou privados, a exemplo das sedes das filarmônicas da cidade que, durante a micareta, com as ruas, compunham o chamado quarteirão da alegria nas décadas de 1930 a 1960 pela Rua da Direita. De acordo com José Nunes (2001), a rua é uma voz da cidade, e a partir dessa interpretação, afirmo que são as ruas que dão coesão aos espaços privados, compondo com o traçado das ruas os sentidos da cidade, pensando quais são os diálogos possíveis a partir desses traçados e como a ocupação desses espaços é significativo na construção da micareta e dos hábitos culturais, em uma perspectiva de compreender a materialidade significativa da cidade apontada por Orlandi (2001). E a ocupação desses espaços forma um discurso urbano. Os sujeitos, ao ocuparem as ruas com suas práticas carnavalescas, “reverberam sentidos do/no imaginário urbano” (ORLANDI, 2001, p. 10).

A micareta herdou o mesmo circuito do carnaval quando se firmou no calendário festivo: a Rua da Direita, que, na época, significava a rua da civilidade de Feira de Santana, uma das ruas mais largas da cidade. Era a rua de acesso à cidade desde a sua fundação, ficava em frente à estação de trem Leste, de onde partiam os carros alegóricos e de onde chegavam boa parte dos visitantes da cidade, tratava-se de um cartão de visitas, que, inclusive, foi transformada em cartão postal da cidade. Segundo Raimundo Gama (2009), essa imagem de cidade foi utilizada pelo prefeito Arnold Feira da Silva (1958) em atividades eleitorais.

Ao compreender a micareta como uma linguagem da cidade, não podemos perder de vista que a escolha da Rua da Direita para abrigar o circuito não ocorreu por coincidência. Por permanecer com o mesmo circuito de rua do carnaval, a micareta também seguia a mesma lógica do carnaval, que era visto como prática civilizada. Discurso que via nas práticas carnavalescas uma forma de educar as pessoas, pois os jornais, ao noticiarem a festa, orientavam qual seriam as práticas adequadas:

Sete dias exatos, sete dias apenas, como diria o chonista em la societellantes e muito querida na revista bahiana o pão de saudosa lembrança, faltam para que chegue a quadra sempre almejada em que a liberdade ampla pra que o disfarce, para que o indivíduo se mostrasse diferente do que ele é, para a gargalhada franca e desopilante, para a crítica leve e inofensiva, para os estadeamento, a exibição da bambochata generalizada nas avenidas e outras vias dos centros mais populosos e cultos deste planeta fusiforme em que habitantes e no qual se fiam arteirices (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 13 de janeiro de 1940. Ano XXXI, N° 1592, p. 4)

Essa preocupação em normatizar e orientar comportamentos, partindo de uma interpretação pautada em Norbert Elias (2011, p. 52), “vincula o conceito de civilização às características específicas da aristocracia de corte, e com razão: isso porque o *homme civilisé* nada mais era do que uma versão um tanto ampliada daquele tipo humano que representava o verdadeiro ideal de sociedade.”

A micareta, ao caminhar por essa rua, dialoga com essa materialidade da rua. A Rua da Direita atende a um projeto nacional de materialidade, que encontra, em suas ruas largas, o ideal de maior circulação de pessoas e automóveis. Em uma perspectiva benjaminiana, a modernidade está ancorada no aspecto material, entretanto não se limita a ela. Tão importante quanto as ruas e praças é a forma como as pessoas vivem esses espaços. Nesse aspecto, a preocupação com a forma de brincar a micareta pautada nesses ideais era fundamental para a construção de uma identidade moderna para a cidade, que não estaria completa apenas pela materialidade das reformas, ela deveria ser confirmada a partir dos hábitos de viver essa cidade.

Esse movimento de fazer das festas carnavalescas uma forma de confirmar os ideais de cidade aconteceu de forma similar no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, quando Maria Clementina Cunha (2001, p.88) também identificou nas construções do carnaval carioca esse aspecto pedagógico do carnaval:

Pedagógico é um termo adequado para exprimir a visão de uma parcela intelectualizada, próxima ou dependente das elites tradicionais, mas empenhados em projetos de transformação e atualização do país sob uma ótica liberal e progressista. Tal atitude era uma das formas de enfrentar evidentes temores relativos aos destinos do Brasil. De alguma forma, os receios se estendiam do carnaval para a nação, cujo futuro também parecia, na década de 1880, incerto e perigoso.

Acrescento apenas que não é a preocupação do carnaval que se estendia para a nação e também preocupações que eram cotidianas e se faziam presentes na construção da festa. O jornal *Folha do Norte* ao orientar que a festa era adequada “para que o indivíduo se mostrasse diferente do que ele é, para a gargalhada franca e desopilante, para a crítica leve e inofensiva”, conforme indica a fonte, a liberdade não poderia ser ofensiva. E o que era uma prática ofensiva para Feira de Santana na década de 1940? O mesmo que significava para o Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX em um contexto de reformas modernista: que as sociabilidades modernas não fossem concretizadas com os prédios e ruas largas. O caráter civilizatório e pedagógico das festas carnavalescas estava aliado a uma construção do ideal de urbano, construtoras de uma identidade moderna.

Abaixo a fotografia que apresenta a materialidade dos ideais urbanos da cidade de Feira de Santana entre as décadas de 1930 e 1940:

Imagem: 1



Cartão postal: Praça da Matriz década 1930.

A fotografia recortou a imagem que tinham aqueles que desembarcavam na estação de trens leste. Pelo ângulo, foi feita do altar da Igreja Matriz, na qual o foco é a Rua da Direita, larga com passeios padronizados. A técnica utilizada na montagem convida o transeunte a caminhar por ela e apreciar os padrões de cidade e sociabilidades.

Esses padrões, pautados em uma sociabilidade de uma modernidade europeia, eram apresentados, por exemplo, pelos espaços de lazer das Filarmônicas, que ofereciam ao seu público espetáculos alinhados a uma visão de civilidade apontada por Elias (1994), de uma valorização de uma cultura fundamentada no que se entende ser a forma adequada de viver. A imagem a seguir apresenta a capa de um caderno de partituras que era usada nos bailes oferecidos pela Filarmônica Euterpe Feirense:

Imagem 2:



Caderno de partituras da Filarmônica Euterpe Feirense, década de 1930

Observe as imagens vinculadas aos espetáculos promovidos pela Filarmônica Euterpe Feirense. Havia a divulgação de uma tipologia de música e de vestimenta não produzidas pela cidade, mas uma cópia daquilo que estava em circulação no Rio de Janeiro, que servia como exemplo a ser seguido. Padrões, inclusive, que eram

incorporados às recomendações feitas aos associados das filarmônicas para os bailes, fossem eles micaretescos ou não.

Bailes da Micareta na 25 de março

[...]

Trajes (femininos) fantasias ou de baile (masculino) branco ou esporte. Os trajes serão observados rigorosamente na porta.

A diretoria científica às pessoas que não se acharem no nível social da 25 de Março, que é desnecessária a sua comparência, a fim de evitar aborrecimentos com a comissão de porta. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de março de 1945. Ano XXXV, Nº 1863, p,1)

Esses padrões estavam concentrados na Rua da Direita, que, para além de uma arquitetura moderna, estava preocupada com uma sociabilidade alinhada ao projeto. Logo, ao aceitar o convite ao passeio, o passante parte da Igreja Matriz, onde a rua começa. Seguindo o primeiro prédio à sua direita, é a Escola Normal, fundamental para o projeto nacionalista no qual a escolarização e as formas de ensinar formariam cidadãos brasileiros. Ao continuar a caminhada, mais adiante, à esquerda, as pessoas avistavam a filarmônica 25 de Março. Metros depois, avistavam a edificação tão imponente quanto a da 25 de Março, da Filarmônica da Vitória. Em uma caminhada mais longa, para além do horizonte da fotografia, os transeuntes avistavam a Filarmônica Euterpe. Esses últimos são espaços de sociabilidade, bailes e música, que durante a micareta também se transformavam em circuitos da festa.

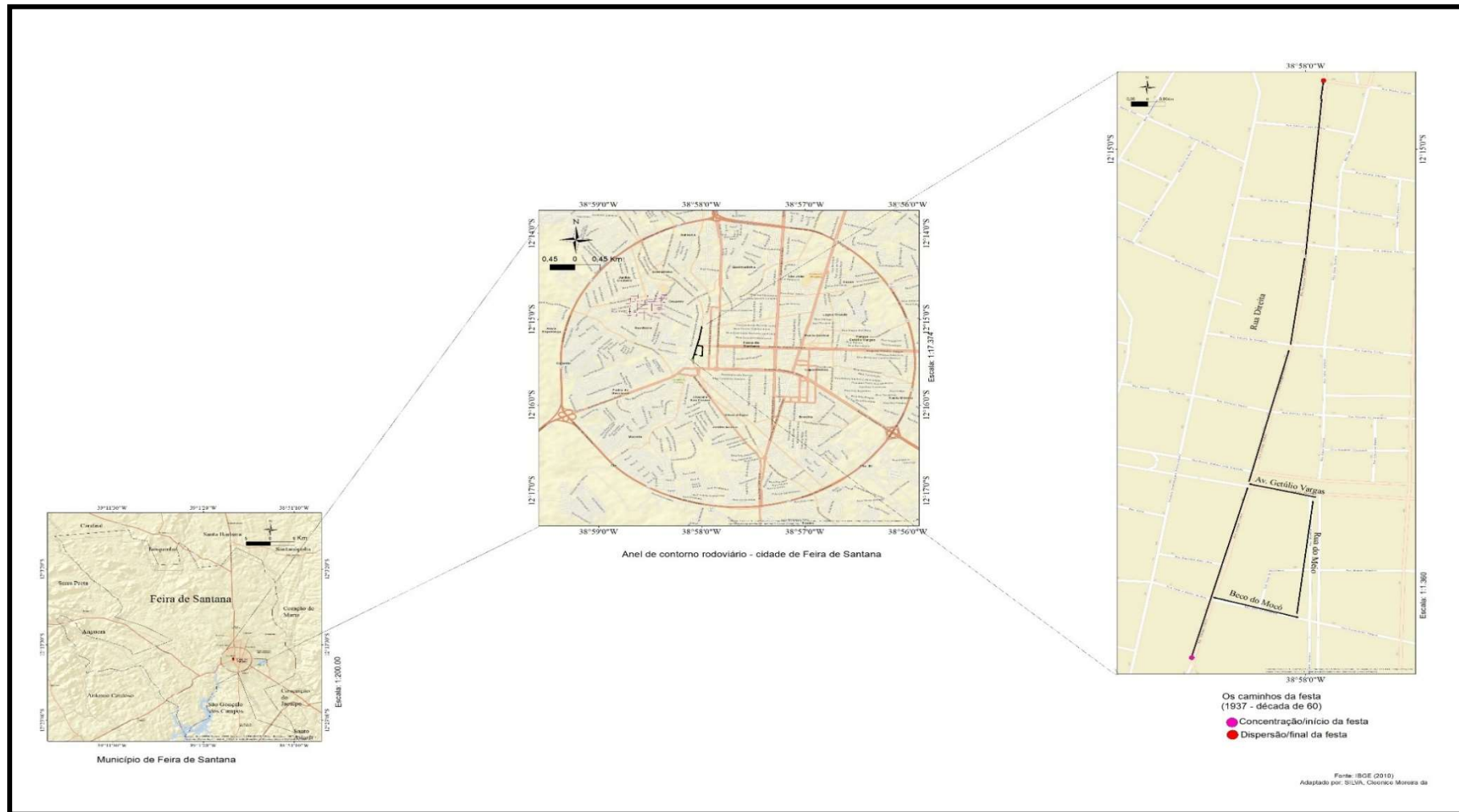
Como observamos, espaços como esses tinham um alinhamento com os anseios de construção de hábitos civilizados e, ao incorporar a micareta ao seu calendário de atividades, apresentavam uma micareta elitizada, que anunciava nas páginas dos jornais que os que não estivessem adequados ao nível das filarmônicas não deveriam aparecer nos bailes, hierarquizando os sujeitos que participavam da festa.

Para finalizar o passeio pela Rua da Direita, avistava-se a Igreja dos Remédios, ponto onde a cidade antiga encontrava-se com a nova ideia de cidade. A rua estreitava-se e finalizava no coreto do casarão do Coronel Eduardo Fróes da Mota.

A rua da Direita reunia a igreja, a escola e o lazer, importantes elementos na construção de um projeto indenitário para a cidade, local de destaque por reunir espaços caros a esse projeto. Não por coincidência, esse é o espaço escolhido para ser o cortejo oficial do carnaval, que continuou a ser o da micareta também.

A figura 1 parte do recorte do município de Feira de Santana, em seguida recorta o perímetro do anel de contorno, que é o local que reúne a maior gama de serviços e onde as atividades comerciais se concentram. A partir disso, o primeiro circuito da festa é destacado.

Figura 1: Primeiro circuito da Micareta de Feira de Santana (1930-1969)



No primeiro circuito da micareta, os carros alegóricos, batucadas e cordões se concentravam nas proximidades da Igreja Matriz e seguiam o roteiro oficial que compreendia a Rua da Direita até a Praça Eduardo Fróes da Mota.

Ao que parece, a folgança vae ser animadíssima das festas, com o valioso auxílio da prefeitura [...]. Atos falantes localizados no extenso vial urbano que se estende da Praça Sant'Anna à Praça Fróes da Motta e gambiarras em zigue-zagues deliciarão aos ouças e emprestarão aspectos deslumbrantes aos luzidos préstitos que vão exhibir. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 19 de abri de 1941, ANNO XXII, Nº 1658, p. 1)

O trajeto oficial é sinalizado a partir da montagem de uma infraestrutura elaborada, sobretudo, com o apoio da prefeitura da cidade. A comissão da festa, a partir da iluminação, tenta impor o caminho traçado pelos foliões. Entretanto, como foi discriminado no mapa, a festa também poderia ser estendida para parte do que era compreendido como, segundo Carlos Lima (2014, p.16),

Complexo da Rua do Meio”, formado na atualidade pelas Ruas Marechal Deodoro da Fonseca, Sales Barbosa e seus respectivos Becos Compõem a Região, os Becos: do Mocó, da Energia, do Ginásio, do França), Ruelas e Praças (João Pedreira e a do Comércio ou da Bandeira), e tido enquanto “maldito, perigoso e proibido” pelo discurso modernizante que circulava na urbe.

Esses desvios poderiam acontecer de forma espontânea por parte de alguns foliões, porém não com o apoio da imprensa e do poder público por não estarem de acordo com os ideais de civilidade e sociabilidade da época. Conforme Lima (2014, p. 45),

A sociedade feirense via os seus órgãos de imprensa e o poder público municipal estabelecerem, entre 1940 e 1960, a Rua do Meio e adjacência como espaço maldito, perigoso e aconselhadamente proibido, particularmente no período noturno. Ali simbolizava o antro da periculosidade.

Além dos desvios feitos para o “complexo da Rua do Meio”, havia também, segundo Helder Alencar, “O baile, desprovido de muita animação, foi levado a efeito no bairro da Barroquinha, na Praça Dois de Julho.” (ALENCAR, 1968, p. 25). Praça localizada na atual Rua Desembargador Felinto Bastos, que não era incluída no circuito

oficial, pois assim como o complexo da Rua do Meio, era local de prostituição. Marca que não abandonou a Rua Felinto Bastos, que, até a atualidade, mesmo sem abrigar mais os prostíbulos, é conhecida pela Rua de Aurora, a dona da maior casa de prostituição da rua, que ficava nos fundos da Escola Normal, se tomarmos a Rua Direita como o ponto de referência.

As *estratégias* (CERTEAU, 2014) dos organizadores traçavam o caminho da festa e um caminho adequado para esses sujeitos de sociabilidade. A festa com a igreja, a escola e as filarmônicas constituíam elementos educadores de um modo de viver e festejar. Mas esses caminhos dialogavam com *táticas* (CERTEAU, 2014) estabelecidas pelos foliões, que construía, ao lado desse cortejo, caminhos e formas de sociabilidade que incluíam em seus circuitos trajetos que não estavam em consonância com o projeto de modernidade, pois becos e vielas não eram representações de uma cidade que queria ser moderna, daquilo que se queria mostrar para os visitantes e para os cidadãos de Feira de Santana. Esses acréscimos do caminho fazem parte do jogo carnavalesco e muito provavelmente poderiam ser o trajeto daqueles que, em dias normais, não teriam coragem de adentrar em espaços malvistas pela sociedade. Que outra oportunidade essas pessoas teriam para adentrar o Beco da Energia, lugar de concentração de prostíbulo que até hoje é visto como perigoso?

Essa questão me faz lembrar de um fenômeno parecido. Há na cidade atualmente o Bando Anunciador, uma festa que anuncia a Festa de Santana, padroeira da cidade. Apesar de divulgar uma novena, o Bando não guarda mais nenhum aspecto religioso, muito pelo contrário, assemelha-se bastante aos cortejos carnavalescos da década de 1940, inclusive com o mesmo percurso da época. Durante o cortejo, parte das pessoas entram no famigerado Beco da Energia e gritam: “ah, eu tô no Brega!”. Entretanto, essas mesmas pessoas, em dias normais, não adentram esse espaço e muito menos entoam o grito de euforia dito durante a festa.

Trata-se de um beco que abrigava, e ainda abriga locais de prostituição. Em dias ordinários, as pessoas, revestidas de uma moralidade cristã, evitam o beco por atribuir ao espaço a representação do inadequado e do perigoso. Em dias de bando e, creio que também durante o carnaval, essa moralidade sofre um afrouxamento, e os espaços “inapropriados” são espacializados de forma a não ferir esses sujeitos. Ocupar o Beco da Energia e gritar que estar “no brega” é coisa que as senhorinhas foliãs fazem entre risos; as pessoas se apropriam da liberdade carnavalesca, de estar dentro da multidão para subverter a ordem e a moral cristã sob o escudo da festa. As festas de rua, sobretudo as

carnavalescas, apresentam territorializações diferentes. Mas essa ocupação não implica um respeito por aqueles sujeitos que habitavam o beco. Ao adentrar nele, o tom jocoso e de deboche pode, inclusive, reforçar discursos excludentes e estereótipos.

Quando Bakhtin (2013, p. 128) trata do vocabulário da praça pública em Rabelais, é dessa atmosfera que ele está falando, em que se tratando “dos gestos e imagens populares carnavalescas [...] todas as imagens verbais e gestuais fazem parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única”. Valoriza e tornar aceitável vocabulários e comportamentos que, em dias ordinários, não são bem vistos é característica das festas carnavalesca, que, desde suas construções mais antigas, tem nos prazeres corporais a sua força propulsora: o sexo, a comilança, a dança e o riso. (LADURIE, 2002).

Muito provavelmente acontecia isso durante a micareta. O ideal carnavalesco permite que novas sociabilidades sejam experimentadas sob a justificativa de que no carnaval tudo é permitido e o que se vive nos dias de micareta são esquecidos na segunda-feira.

Essas ocupações para além dos circuitos oficiais fazem aparecer outras vozes da cidade para além do projeto oficial das festas e da cidade; a do folião que deseja carnavalizar e explorar outros espaços e, nessa perspectiva, ruas servem de guia nessa construção de narrativas.

As ruas, conforme Nunes (2001), são vozes que organizam a cidade. Ao adicionarem outros caminhos à micareta, a partir da prática de caminhar e festejar, esses sujeitos apresentam, com a voz oficial, outras tantas vozes que ocupam esses espaços e as tornam polifônicas. Os circuitos da micareta revelam os sentidos do espaço público, pois concentrava, em seu trajeto oficial, *A Avenida da Alegria*, todos os espaços usados para a realização da micareta, tornando-se um complexo festivo e de múltiplas formas de festejar, até mesmo os roteiros não oficiais partiam desse núcleo. Os anúncios da festa mostram como isso era operacionalizado, na mesma notícia, todos os espaços eram agrupados:

Reina na urbe uma certa animação para os folguedos carnavalescos que se costumavam effectuar pela paschoela.

Activam-se os aprestos para a exhibição dos grêmios locais, notadamente nos ateliers das Melindrosas, garotas em Folia e Falenas em Frevo, que apesar de novos, promete concorrer para o brilhantismo das festas projectadas.

A sociedade “25 de Março” realizará esplendidos bailes a fantasia em seus magníficos salões que assumirão um aspecto feérico, em noites de 19,21 e 22 do fluente. [...]

São promissores os ensaios de uma nova batucada que está sendo organizada nesta cidade. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 5 de abril de 1941. Ano XXII. Nº 1656)

A cidade concentrava todas as atividades da micareta em um único perímetro, que ganhava usos diferentes a partir da prática festiva. Os jornais noticiavam que “virão incontáveis visitantes participar da pandega e descomunal centralizada na Avenida da Alegria” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 5 de abril de 1941. Ano XXII. Nº 1656). Centralidade que fazia negociar e dialogar com as várias cidades; a cidade moderna, mas também aquela que ocupava os becos e vielas, daqueles cuja entrada nas filarmônicas era barrada por não estarem à altura das sociedades filarmônicas, mas que faziam o mesmo caminho pela Rua da Direita.

Os espaços urbanos são resultado de uma construção dos *usos* que são feitos desses espaços. “Atualmente, a noção de ‘rua’ reúne um leque de significações: pode designar espaços, sujeitos, práticas urbanísticas, acontecimentos, significam também a fusão do espacial e do social, bem como as contradições que atravessam o espaço público.” (NUNES, 2001, p. 101). Durante a micareta, a rua é usada como espaço de sociabilidade festiva, na qual, além do lugar que possibilita a passagem, é também o palco no qual a festa se realiza.

No imaginário nacional das festas carnavalescas, a rua é o lugar de todos e sua ocupação é democrática, entretanto, segundo Nunes (2001, p. 102), esses espaços públicos “foram se tornando também uma região especial da sociabilidade. O público significava aberto à observação de qualquer pessoa, enquanto o privado significava uma região da vida, defendida pela família e pelos amigos.”

A *Avenida da Alegria* era ocupada pelos mais diferentes grupos que se apropriavam do complexo da Rua da Direita de formas diferentes. Havia aqueles sujeitos que ocupavam as ruas e os que, além das ruas, encontravam nas filarmônicas espaços para festejar também, já que esses espaços ofereciam bailes de micareta. Essa é uma prática comum nos carnavais de todo o país, a exemplo do que destaca Zélia Silva (2008) sobre carnavais paulistano entre 1923 e 1938, no qual o controle de acesso aos clubes era uma preocupação para que fossem mantidas as hierarquias sociais. Um controle feito a partir do acesso aos bailes apenas para sócios e/ou venda de convites.

Bailes da “Micareta de 1941”

A diretoria da Sociedade Filarmônica “25 de março” avisa aos seus associados, adeptos e ao público em geral que realizará três grandes bailes a fantasia em seus salões, em noites de 19, 21, 22 de abril correntes festejando a “Micareta de 1941”

Trajes exigidos: para senhorinhas- fantasias; para cavalheiros-branco ou fantasia.

Os ingressos e mesas para estes bailes já se encontram à venda na Sorveteria Riviera e na sede desta Sociedade (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 5 de abril de 1941. Ano XXXII, Nº 1656, p. 3)

Mesmo dirigindo-se não apenas aos associados, os organizadores dos bailes criavam estratégias para selecionar os grupos que fariam parte dos bailes. Os ingressos não tinham seus valores divulgados nos jornais. Por certo, tal prática era uma forma de evitar que pessoas indesejáveis cogitassem a sua compra, pois forçava as pessoas a se dirigirem aos pontos de venda. Além disso, ainda havia as exigências da indumentária para homens e mulheres. Assim, espaços como o das filarmônicas durante a micareta eram usados para selecionar o público da festa, pautados em um imaginário que coloca o privado como algo familiar e seguro em oposição aos sujeitos que ocupam a rua.

A necessidade de criar as divisões nos circuitos da micareta estão fundamentadas nas representações daqueles que ocupam as ruas como sendo provenientes de classes inferiores (NUNES, 2001, p. 102). Isso não faz com que a micareta perca seu caráter da esfera pública, o que consiste no fato de que “embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares, o lugar de um não pode coincidir com o de outro, da mesma forma que os dois objetos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço.” (ARENDDT, 2007, p. 67).

O circuito da micareta centralizado na Rua da Direita representava a cidade de Feira de Santana que tinha nessas ruas o centro de atividades urbanas. Na década de 1930, quando a cidade tinha 19 mil habitantes (ALENCAR, 1968), o circuito precisava ser concentrado para que surtisse o efeito de aceitação desejado. Até a década de 1960, a Rua da Direita foi o roteiro oficial da micareta. Depois, com a expansão populacional na década de 1970 – o número de habitantes foi para 187.290 mil, sendo que 131.720 mil residiam no espaço urbano e 55.570 mil no espaço rural (IBGE, 2010) – o município já era considerado predominantemente urbano. Acompanhando esse aumento, ocorre a mudança do circuito oficial da festa, que passa a ocupar a Avenida Senhor dos Passos, que, assim como a Rua da Direita, também teve a sua imagem utilizada como cartão postal.

Antes da mudança oficial, a micareta já ocupava a avenida Senhor dos Passos na década de 1950, conforme Helder Alencar (1968). Por uma determinação da prefeitura em 1970, a nova avenida da cidade passou a sediar a festa, passando a ser a segunda *Avenida da Alegria*.

Imagem 3:



Avenida Senhor dos Passos, década de 1960. Fotografia de J Nogueira

A Avenida Senhor dos Passos, segundo Raimundo Gama (2009), foi a primeira avenida da cidade a receber o processo de embelezamento. Antes da reforma, por meio da qual recebeu calçamento e um canteiro central arborizado, era chamada de Barão de Cotegipe. Essa avenida passou a ser uma rua preparada para atender ao fluxo de automóveis, que começava a aparecer em maior número na cidade, além de contar com um sistema de iluminação pública mais adequado para receber a micareta que a essa altura contava com a presença dos trios elétricos.

Além do crescimento do número de habitantes e de visitantes em dias de micareta, as ruas precisavam acomodar os foliões, carros alegóricos, escolas de samba e trios elétricos. A mudança nesse circuito traz uma perspectiva de crescimento da década que

vivenciava a implementação do Centro Industrial do Subaé. Tais mudanças técnicas reverberam nas formas de viver a cidade e nas formas de lazer Segundo Benjamin “as experiências desta sociedade, que tem têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida.” (BENJAMIN, 2018b, p. 56).

Nesse período, através dos jornais, era replicado o discurso de progresso e desenvolvimento da cidade que, associado ao processo de industrialização que chegara na cidade, foi usado para justificar a municipalização da festa. A implantação da indústria atraiu para a cidade um número grande de pessoas, fator que mobilizou um programa de habitação e urbanização por meio da URBIS – Habitação e Urbanização da Bahia, para pensar o núcleo de habitações de trabalhadores, sobretudo da indústria de Feira de Santana (FEIRA NORTE, Feira de Santana, 19 de dezembro de 1970. Ano 61. Nº 3217).

Assim como no discurso nacional, no imaginário feirense, a ideia de progresso esteve aliada ao processo de industrialização a ponto de os jornais estarem cada vez mais preocupados com os dados econômicos e demais dados que comprovassem as contribuições da indústria para o desenvolvimento da região, como aconteceu no caso a seguir:

Empresas complementam a Participação: Diz BNB

Estudos recentes do BNB, publicado na 5 da Revista Econômica dá conta de que a emissão de capital das sociedades econômicas nordestinas alcançaram durante seus primeiros meses deste ano a casa dos cr\$ 400,00 milhões correspondente a um incremento de cr\$ 13m 0 milhões sobre igual período no exercício de 1969 (...) substancial parcela dessas emissões, de acordo com aquele período do Departamento de estudos econômicos do BNB é absorvida pelo setor industrial, responsável por 51,7% do total regional no período do semestre corrente, em confronto com 39,9% de janeiro de 1969 (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 28 de novembro de 1970. Ano 61, Nº ilegível)

A ideia de progresso, consoante Koselleck (2006, p. 36), é aquilo que “descortina um futuro capaz de ultrapassar o espaço do tempo e da experiência tradicional [...], o qual provoca prognósticos”. Há, na forma de apresentar os dados, justamente, essa necessidade de superar o ano anterior e lançar para o futuro a ideia de que isso continuará e o presente será superado pelo futuro que se espera. Os anseios por esse progresso e a perspectiva de futuro faz com que os aspectos do cotidiano também sejam repensados, visto que os sujeitos projetam no futuro as possibilidades desse progresso. A mudança e a ampliação

do circuito para a Avenida Senhor dos Passos, já adaptada com mão dupla para atender ao fluxo de uma cidade em expansão, acompanhava um crescimento urbano nacional (FAUSTO, 2019), o que mostra que as práticas culturais urbanas também tinham em seu horizonte o crescimento.

Diante desse novo cenário, a partir dos anos de 1970, observo, no contexto baiano, uma profissionalização das festas carnavalescas, passando os diretores dos grupos a agir em uma lógica empresarial.

Diretores de clubes, blocos, cordões, batucadas e afoxés estão preparando o esquema de trabalho, quando desejam levar às ruas da cidade algo novo que possas atrair e arrancar os aplausos do povo. O departamento de turismo, órgão que vai fazer a Micareta-71, já começou a movimentar logo cedo, a fim de proporcionar aso foliões desta cidade grandiosa dias de alegria, de transformação, de loucura total. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 13 de março de 1971. Ano 61. Nº 3229)

Havia uma preocupação maior com o espetáculo, no qual cada vez menos os foliões eram reconhecidos como construtores da festa e mais como clientes e espectadores da micareta. Esse processo foi fortalecido a partir do momento em que a comissão da micareta decidiu expandir os circuitos, que, em 1970, após o processo de municipalização da micareta, passou a contar com um estudo da dinâmica espacial da festa:

Secretaria de Segurança Pública.
Quarta Região de Trânsito
Portaria Nº 4

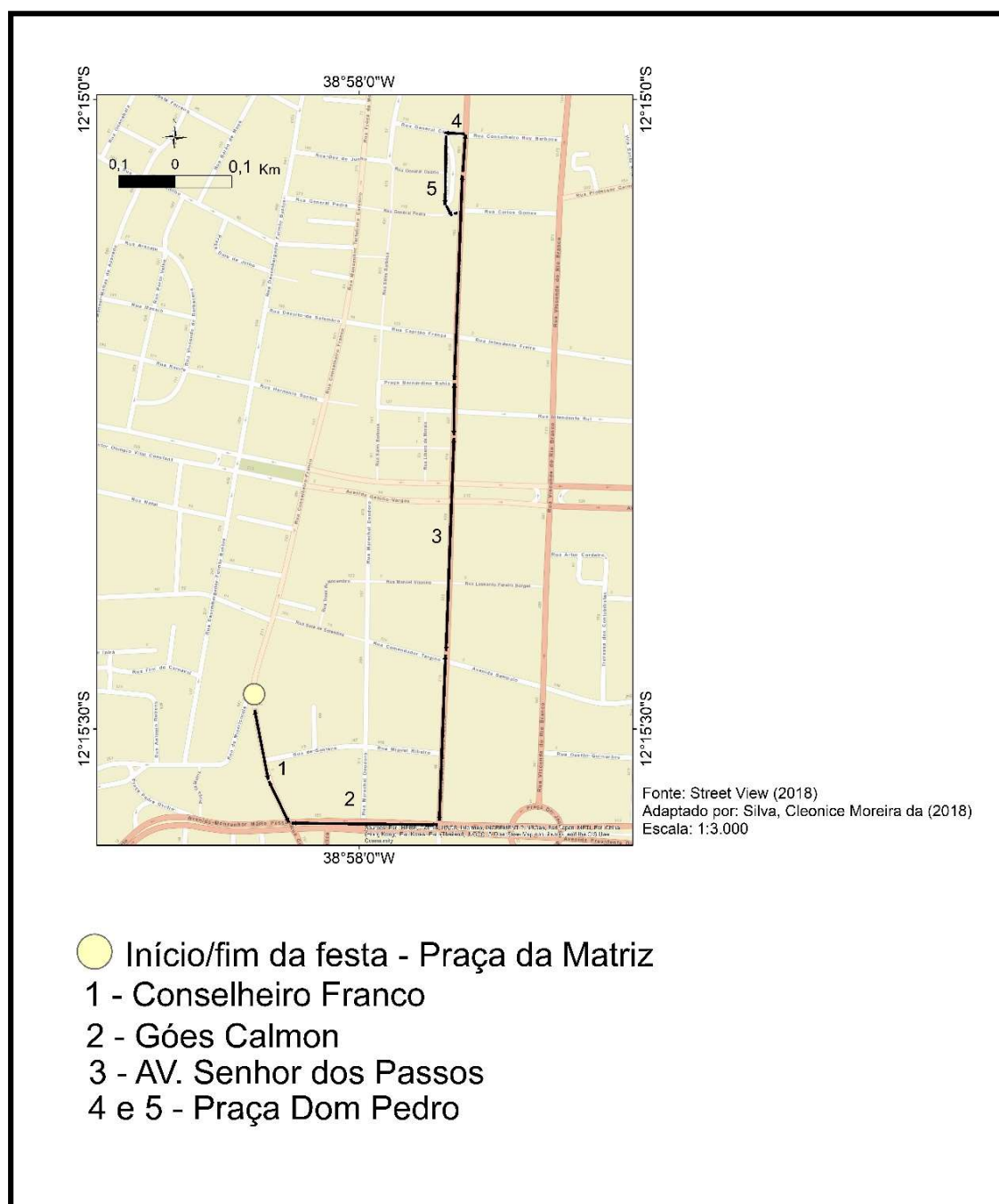
O encarregado da 4º Região de Trânsito no uso das suas atribuições tendo em vista os festejos comemorativos da Micareta a realizarem-se nos dias 18,19,20 e 21 do corrente, nesta cidade resolve:

(...)

3º O préstito carnavalesco será nos dias 19 e 21 de domingo e terça-feira às 18 horas da Antiga estação da Leste, seguindo seu itinerário Praça da Matriz, Praça da República, Rua Góis Calmon, Avenida Senhor dos Passos, Praça D. Pedro II, Fróes da Mota, arrecolhendo o lugar da partida. (PEREIRA FILHO, João de Melo, Inspetor Nível 21. Encarregado da 4º Região de Trânsito)

O inspetor, em uso de suas atribuições e através dos jornais, divulgou o novo circuito da micareta, que não incluía mais a Rua da Direita como espinha dorsal da festa, apesar de a Praça da Matriz ainda ser o ponto de partida e chegada do circuito de rua.

Figura 2: Segundo circuito oficial da Micareta de Feira de Santana (1970-1982)



Ao observar o trajeto, percebemos a valorização de uma nova cidade, modernizada, que tem na Avenida Senhor dos Passos o seu maior símbolo, que passa a alocar a maior parte do percurso da micareta. Uma cidade que, a partir dos anos de 1960, passou por algumas reformulações e processos de embelezamento das vias públicas, o que pode ser identificado como o segundo processo de modernização da cidade. As transformações estiveram pautadas na pavimentação das ruas existentes, bem como na

ampliação da malha rodoviária que foi constituída tendo Feira de Santana como um dos maiores pontos de convergência do Norte e Nordeste. Tais reestruturações estavam alinhadas a um projeto nacional fomentado pelo governo de Juscelino Kubitschek (JK), que, na ocasião, mandou um telegrama ao então prefeito Arnold Silva, no qual dizia sobre a satisfação em ver o prefeito colaborar como o projeto de integração Rio-Bahia.

Rio 18.04.60. Ao sancionar lei que abre crédito de 7 bilhões de cruzeiros para a pavimentação rodoviária Rio-Bahia, aprez-me manifestar prezado prefeito a minha satisfação por este ato que dará solução definitiva ao problema de uma estrada que se coloca entre as de maior importância para a vida econômica e social do nosso país. Nesta data, estou também dando instruções aos órgãos competentes da administração no sentido de serem acelerados trabalhos, de modo a que possa nova rodovia ser inaugurada em breve temo. Apresento-lhe neste ensejo meus cordiais cumprimentos. Juscelino Kubitschek, presidente da República. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 23 de abril de 1960. Ano L. Nº 2650)

Conforme Boris Fausto (2019), uma década antes do empenho de Juscelino Kubitschek em integrar o Brasil e torná-lo uma potência industrial. o Brasil já começava a apresentar mudanças em sua estrutura socioeconômica com o crescimento populacional e a migração para regiões que começavam a desenvolver uma industrialização. Tal movimento tornava a cidade mais atrativa porque oferecia mais postos de trabalho e serviços, o que deu início a um crescimento populacional dos centros urbanos. Uma série de políticas desenvolvidas pelo governo de JK na segunda fase da industrialização fomentou mudanças em todas as regiões do país e, nas palavras de Boris Fausto (2019), inclusive no Nordeste.

Mesmo não tendo, à época, indústrias em seu território, a cidade esteve envolta nesse projeto de integração do país via construção e melhoramento das vias de acesso. O governador da Bahia à época, Juracy Magalhães, em discurso de campanha fazia coro ao caráter promissor da cidade e prometera, nas palavras do *Jornal Folha do Norte* em “promessa feita ao povo dar à Feira uma estrada à altura da sua capacidade de desenvolvimento” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 13 de fevereiro de 1960. Ano L. Nº 2640, p. 1).

Vale ressaltar que as reportagens do *Folha do Norte* em torno dos trabalhos de reordenação do espaço público tinham um caráter de propaganda política, o jornal funcionava como uma via de comunicação entre a prefeito Arnold Silva e a comunidade,

uma tentativa de mostrar alinhamento da cidade a um projeto nacional; quando apresenta a transcrição do telegrama de JK enviado ao prefeito bem como às propostas do governo do estado. Fator que se faz compreensível, pois Arnold Silva era um dos proprietários do jornal, logo essas reportagens nunca apresentam críticas a esse projeto muito menos às suas inconsistências, como podemos observar na reportagem que segue sobre as ruas da cidade em expansão.

Concluindo o calçamento

O prefeito Arnold Silva, continuando o programa de pavimentação da cidade, auspiciosamente iniciado pelo João Marinho Falcão acaba de concluir o calçamento da importante Rua Prof^o Germiniano Costa.

Na Rua Prof^o Germiniano Costa acha-se localizado o Hospital da Santa Casa de Misericórdia onde funcionará o serviço de pronto socorro. A obra, que por sinal perfaz um total de 15 mil metros quadrados de pavimentação de paralelepípedos rejuntados a cimento beneficia os moradores de vários bairros da cidade. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 8 de março de 1960. Ano L. Nº 2642)

O tom da reportagem é harmônico e de justificativa e valorização da gestão municipal, que também era exaltada pela expansão da rede elétrica para o subúrbio contemplando ruas que, na década de 1960, pertenciam a áreas suburbanas da cidade como a Avenida Presidente Dutra, a Rua Comandante Almiro e a Rua Quintino Bocaiuva (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 4 de junho de 1960. Ano L. Nº ilegível).

Mas, para além dessas reestruturações físicas, e certamente por ter suas vias de acesso melhoradas, Feira de Santana passou a ser um atrativo para o setor de serviços, a exemplo dos bancos, que fortaleciam o discurso de uma cidade a se desenvolver, promissora. Em uma reportagem de capa, o banco compra a página inteira do jornal para anunciar sua chegada à cidade com a seguinte mensagem:

O Banco da Bahia

Saúda o povo feirense (ilegível) e clientes que, com sua confiança e cooperação tornaram possível a construção do seu prédio próprio com instalação modernas, as quais demonstram o alto grau de desenvolvimento desta cidade e do seu povo. A diretoria (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 19 de março de 1960, Ano L. Nº 2646)

E esse não foi o único banco a se instalar na cidade naquele ano:

Mais um banco para a Feira

O Banco Cidade do Salvador, S/A, ainda este ano instalará uma agência nesta cidade, à Rua conselheiro Franco, no prédio onde está localizado, atualmente, a loja Vera Lúcia de propriedade do Sr. Manuel Paes da Silva.

A vinda de mais um banco para a cidade vem evidenciar ainda mais a prosperidade e grande desenvolvimento do comércio da nossa terra (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 19 de março de 1960, Ano L. Nº 2646, p. 2)

Tanto a narrativa do Banco da Bahia quanto a do jornal ao noticiar o novo banco estão alinhadas ao projeto de implantação de rodovias, rede de serviços, que construíram a ideia de cidade progresso, enfim a cidade que comporta a tão sonhada modernização. Não por acaso, os espaços de lazer também seguem essa lógica para se reestruturarem, pois as inovações tecnológicas certamente alteram a forma das pessoas vivenciarem a cidade, que, por exemplo, com a ampliação da iluminação pública poderiam aproveitar durante a noite outras partes da cidade e os bancos atraíram um maior número de pessoas na cidade.

Dentro dessa lógica de reformas e ampliação de serviços, os clubes da cidade passaram a dar um tratamento diferente à festa, tonando-a mais excludente do que era de costume. Observe o anúncio do Feira Tênis Clube sobre os bailes de micareta daquele ano.

O F.T.C não fornecerá convites

A diretoria do Feira Tênis Clube resolveu que este ano, para seus bailes carnavalescos da Micareta, não haverá convites nem entrada de favor, porque a situação financeira do clube, onerada com as obras de remodelação, ampliação e embelezamento da sua sede arçada em cerca de 2 milhões de cruzeiros não admite liberalidades, e também porque os sócios do FTC têm que pagar muito caro para pagar nos clubes de Salvador e outras localidades, por ocasião do carnaval. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 19 de março de 1960, Ano L. Nº 2646)

Observa-se que, além das ruas, os espaços de lazer também passaram por reformulações. Esse informe do Feira Tênis Clube nos faz perceber que houve um entendimento de que os bailes de micareta eram também uma prestação de serviços e que deveriam ser privilégio de quem paga, contribuindo para um processo de hierarquização da festa. O clube pensava a lógica da festa e oferecia aos seus sócios o pacote pronto, cabendo a eles apenas comparecer à sede para festejar.

Esse movimento da festa como um serviço prestado em uma lógica vertical chegou às ruas somente após a municipalização, momento no qual o circuito da Avenida

Senhor dos Passos foi determinado por decreto e a Secretaria de Turismo passou a gestar a festa por completo, escolhendo de que forma a festa seria apresentada.

Munidos da inovação técnica que chegou à cidade nos anos de 1960, a nova *Avenida da Alegria* recebia iluminação especial nos dias de festa e tinha a Secretaria de Turismo como sua mentora:

O departamento de turismo, órgão que vai fazer a Micareta-71, já começou a se movimentar logo cedo, a fim de proporcionar aos foliões desta cidade grandiosos dias de alegria, de transformação, de loucura total.

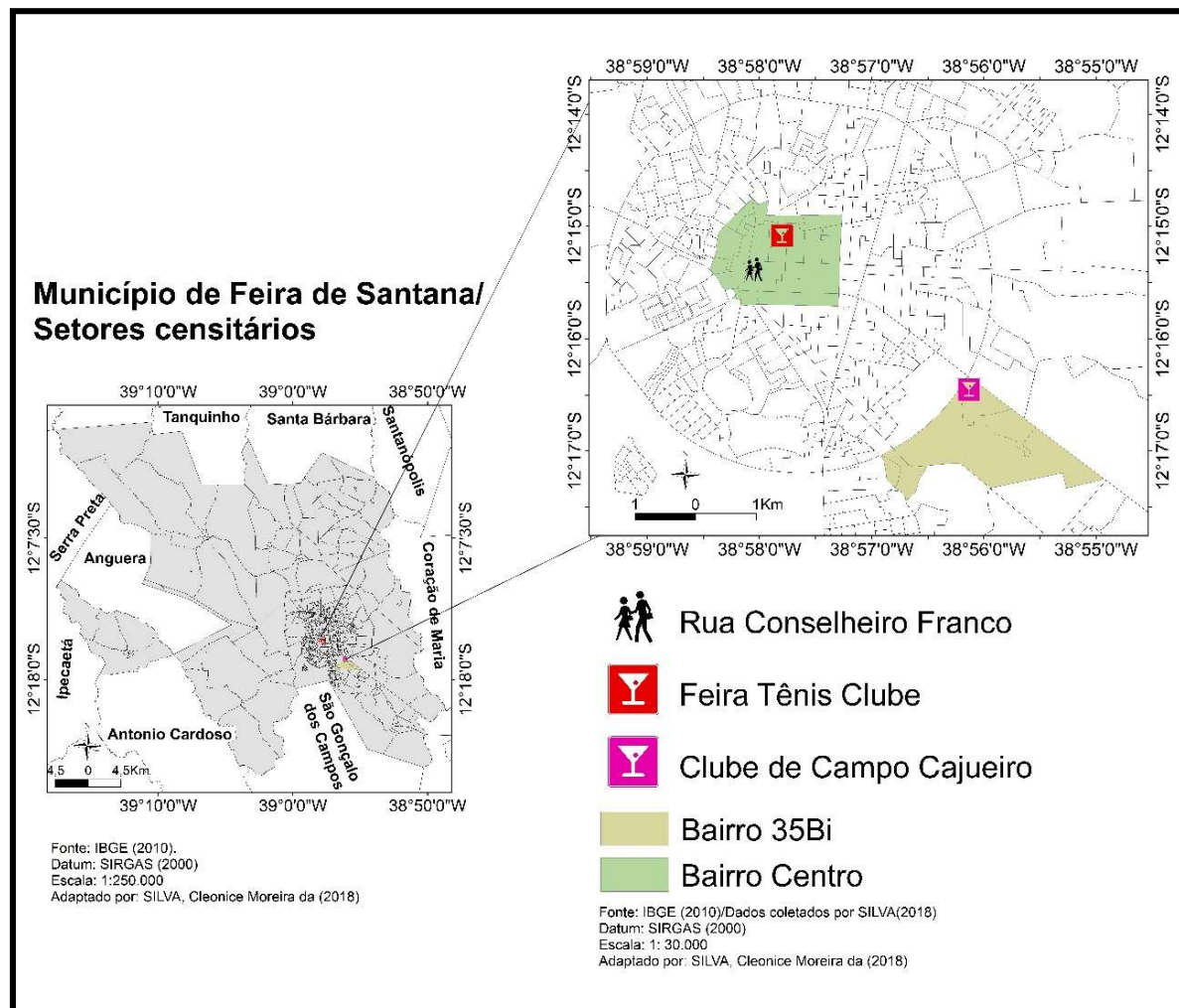
A cidade, dentro de mais uns dias estará com as ruas principais completamente ornamentadas e iluminadas, recebendo, desta forma, os primeiros sintomas micaretescos. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 13 de março de 1971, Ano 61. Nº 3229)

Assim como ocorria em relação ao primeiro circuito de rua, quando as comissões com auxílio da prefeitura determinavam os circuitos oficiais da micareta, a prefeitura, após a municipalização da festa, passou a controlar e determinar os circuitos, oferecendo, além da iluminação, a infraestrutura necessária, a exemplo do apoio da Secretaria de Segurança Pública e de Trânsito.

O novo sítio da micareta representava também a expansão do centro da cidade. O núcleo da urbe não era mais a Rua da Direita, que, na década de 1970, já era conhecida pelo seu nome atual: Rua Conselheiro Franco. A Avenida Senhor dos Passos centralizava as atividades comerciais, administrativas, visto que a prefeitura já se localizava nesse logradouro, onde também se encontrava a rodoviária à época. Esse é um ponto em comum entre os dois circuitos, eles estavam próximos a pontos de desembarque de visitantes: primeiro, a estação de trem; depois, o terminal rodoviário. Pontos estratégicos, pois uma das justificativas para conseguir o apoio dos comerciantes era a atração de visitantes e, por consequência, o aumento nas vendas.

Além da mudança do circuito de rua, com a criação do Feira Tênis Clube, em 1944, houve também uma expansão dos circuitos da micareta de clubes. Antes concentrados na Rua da Direita, a micareta passa a ocupar o espaço do Feira Tênis Clube (FTC) por meio dos *Gritos de micareta* e dos bailes. Em 1975, com a criação do Clube de Campo Cajueiro, a micareta expande-se ainda mais. A figura 3 mostra a ampliação desses espaços utilizados, que acompanham o crescimento da cidade.

Figura 3: Expansão dos circuitos da Micareta de Feira de Santana em espaços privados (1930-1975)



A Rua Conselheiro Franco concentrou, entre as décadas de 1930 e 1960, todas as modalidades e práticas da micareta, tendo algumas ruas adjacentes como vias de escoamento de foliões e formas de festejar. A partir de uma expansão populacional e de maiores investimentos por parte das comissões e do poder público municipal, a festa acompanhou a expansão da cidade que ampliou sua concepção de centro. Com a criação do FTC, espaço de sociabilidade e lazer, com um complexo de piscinas e espaços para bailes e shows, a micareta expande seu raio de atuação e ajuda a vislumbrar uma nova cidade. A festa dirigia-se à periferia da cidade na época, subúrbio que tinha em seus horizontes compor o que se compreende por centro da cidade, sobretudo após as reformas na Avenida Senhor dos Passos, que abriram caminhos para a expansão da cidade e a inclusão de novos espaços de sociabilidade.

Em 1975, com a criação do Clube de Campo Cajueiro, às margens da BR 324, que liga Feira de Santana a Salvador, o circuito da micareta sai completamente da ideia de centro da cidade, pois passa a ocupar também os espaços do novo clube. Os bailes realizados nesse espaço eram ainda mais excludentes do que aqueles realizados no FTC e nas Filarmônicas. Para além da cobrança de ingressos e exigências da indumentária, o acesso, que ainda nos dias de hoje é complicado, à época tornava praticamente inacessível àqueles que não dispunham de veículo ou condições para alugar algum. Trata-se do único espaço do circuito da festa que esteve fora da concepção de centro da cidade.

Essa expansão causou uma descentralização da festa à medida que apresentava outros lugares da cidade e lhes dava visibilidade. Apesar desse movimento, o circuito de rua sempre se manteve no que se compreende como centro da cidade. Desde 1970, essa é uma escolha feita a partir de determinações municipais. Essas determinações contam também com a Câmara dos Dirigentes Logistas (CDL), pois, mesmo que de forma extraoficial, os comerciantes assumem o papel de conselheiros.

Sob a gestão da Secretaria de Turismo (SETUR), a Avenida Getúlio Vargas passa a sediar a micareta, que, na década de 1980, apontava para um outro vetor de crescimento da cidade, que, não por coincidência, também teve sua imagem transformada em cartão postal.

Imagem 4:



Avenida Getúlio Vargas, década de 1980. Autoria desconhecida. Acervo digital

Foi utilizada a mesma técnica da foto feita da Rua da Direita e da Avenida Senhor dos Passos, a do uso da profundidade para ampliar os horizontes. A Getúlio Vargas era mais larga e garantia um fluxo muito maior de carros e pessoas. Essa via pública, além de ampliar o centro da cidade, fomentava a especulação imobiliária que tornou a avenida um dos pontos mais valorizados da cidade, que oferecia uma gama de serviços muito maiores: hospitais, hotéis, restaurantes, escolas, entre outros. Era a avenida que ligava o centro da cidade a mais duas avenidas que cortam o perímetro urbano: Avenida Maria Quitéria e Avenida João Durval Carneiro, que ligam o norte e o sul da cidade.

O circuito da micareta foi alterado para a Getúlio Vargas sob a alegação da SETUR de que a Avenida Senhor dos Passos não suportava mais a grandiosidade da festa. Tal mudança foi criticada pelo jornal *Feira Hoje*, que insinuou ser esse um desejo dos “foliões” dos camarotes, como afirmado na fotorreportagem a seguir:



A festa na Getúlio Vargas

Uma grande característica das festas populares baianas é a efetiva participação do povo, a multidão comprimida, ligada pelo calor humano e pelo suor expulso pela euforia do trio elétrico e pela cerveja. O amontoado alegre pulando num só ritmo formando ondas com uma harmonia de movimentos essencial para o visual.

[...]

Esses cômodos “foliões” querem levar para seus “camarotes” a alegria que enche a praça que invade as barracas rudemente armadas. Querem arejamento para não sentirem o suor. Enfim, querem uma festa “fresca”. Desse modo, a micareta deste ano terá como espaço para os festejos uma considerável área na avenida Getúlio Vargas – Do prédio da Prefeitura até o cruzamento com a Rua Barão do Rio Branco – e a Praça João Pedreira. O motivo evitar o congestionamento de foliões. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 05 de março de 1982. Ano XII. Nº 2334, p. 4)

Apesar da fotorreportagem ter como título “A festa na Getúlio Vargas”, a fotografia da Avenida Senhor dos Passos durante a micareta de 1981 é a imagem utilizada para tratar do circuito que viria ser o oficial naquele ano. Por certo, a intenção do jornal é reafirmar, com a imagem o conceito de festa popular baiana, que é enfatizada logo no primeiro parágrafo da reportagem, como sendo esse emaranhado de pessoas que se

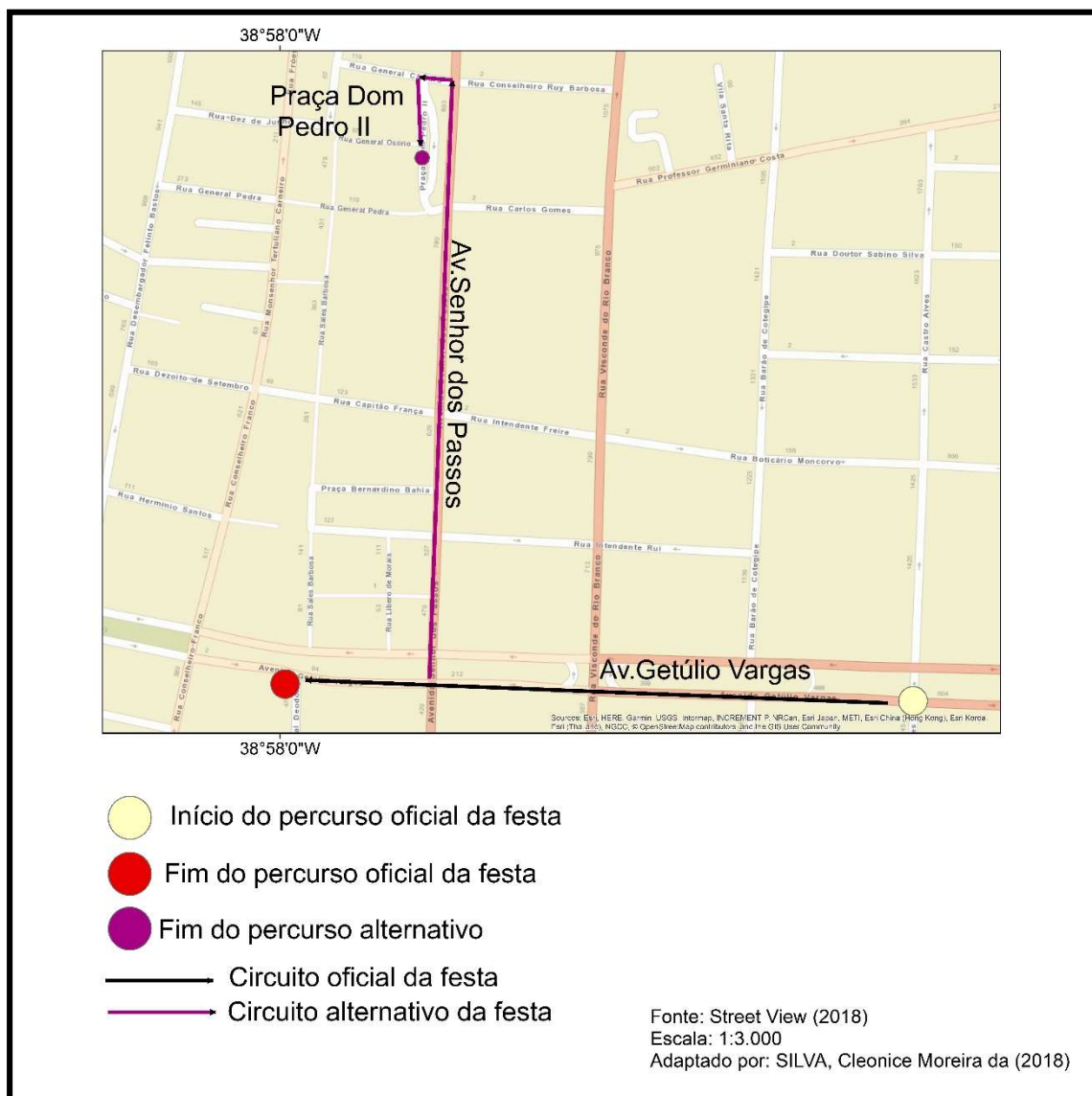
tocam e dançam juntas em um pequeno espaço, dando a impressão de um único corpo que dança em um só ritmo.

A imagem mostra os foliões e um trio elétrico posicionado no cruzamento entre a Avenida Senhor dos Passos e Getúlio Vargas, o ponto mais espaçoso do circuito e que está completamente lotado. A construção da notícia sobre a mudança da micareta segue por um caminho que aponta a descaracterização da festa de rua, pois, em uma rua ampla, resultaria em uma festa “fresca”, no sentido que retiraria da festa a aglomeração que caracterizava a micareta. A notícia deixa transparecer que essa não era uma demanda dos foliões de rua.

Entretanto essa mesma fotografia pode ser lida por parte dos foliões, assim como fora feita pela SETUR, como fundamento para a mudança do circuito da festa. O que era valorizado pelo jornal poderia ser o problema da perspectiva de foliões favoráveis à mudança. A mesma imagem gera representações diferentes: na perspectiva da SETUR, algo que deveria ser modificado e, na do *Feira Hoje*, algo positivo que caracteriza a festa.

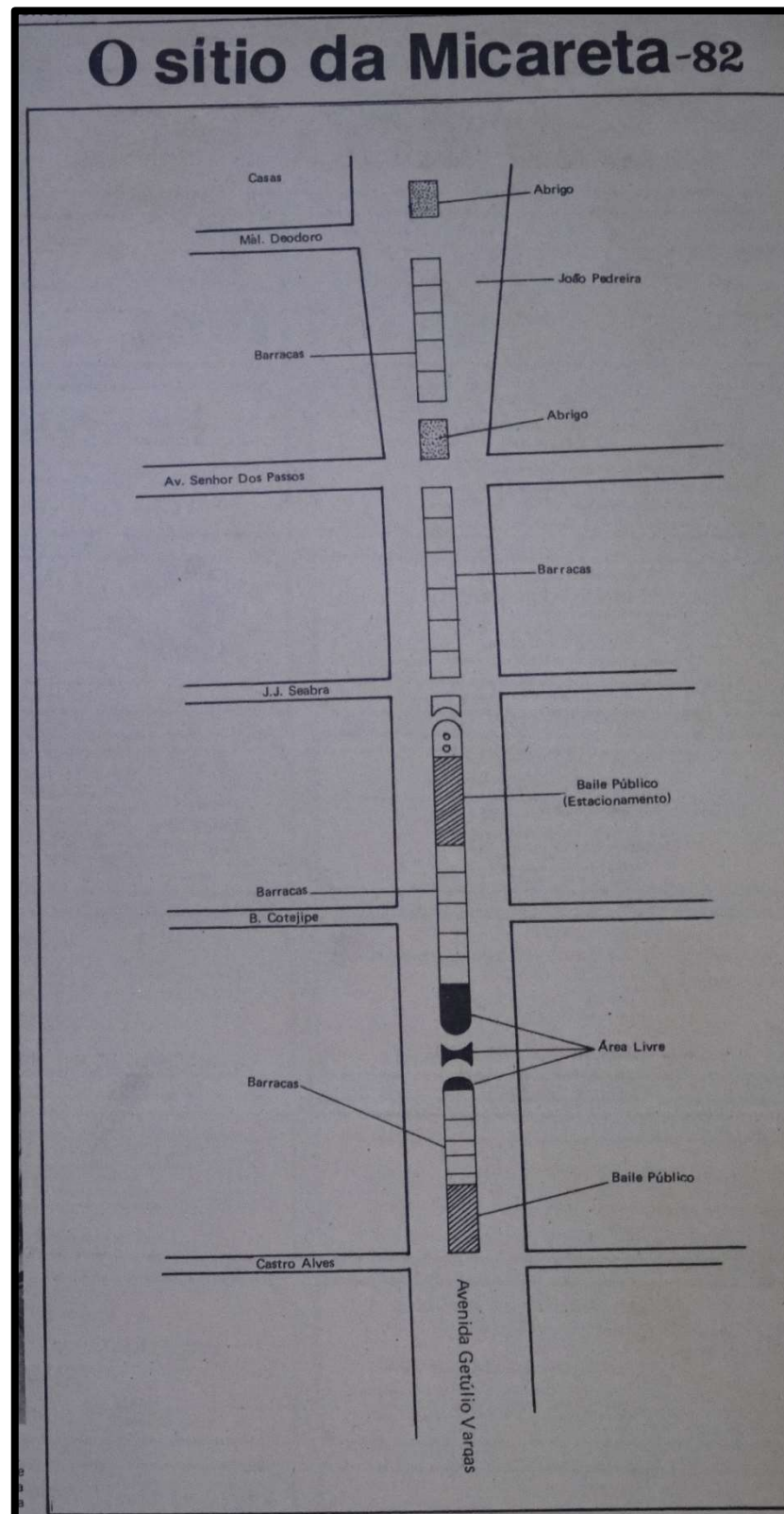
O circuito da micareta de Feira de Santana, em 1982, seguia a lógica da figura abaixo:

Figura 4: Terceiro circuito oficial da micareta (1982-2000)



O circuito oficial da micareta de 1982, destacado no mapa em preto, sofreu uma redução em seu trajeto, se compararmos ao roteiro da Avenida Senhor dos Passos. Mas ganhou em largura, pois contava com duas vias e mais o canteiro central da avenida, conforme ilustração divulgada naquele ano.

Figura 5: Croqui da Micareta – 82. Secretaria de Turismo



(FEIRA HOJE, Feira de Santana, 07 de março de 1982. Ano XII, Nº 2336)

O croqui divulgado pela SETUR socializava entre foliões, barraqueiro, blocos e imprensa qual seria a lógica operacional e espacial da festa. O circuito tinha as ruas adjacentes, sobretudo a Marechal Deodoro e a Senhor dos Passos, como os locais onde os trios e os carros alegóricos das escolas de samba estacionavam. O que chama atenção é a delimitação dos locais de ponto de vendas de bebidas e comidas, que, nos anos anteriores, não havia merecido tamanha atenção. Por serem locais limitados, a Secretaria passou a licitar os locais de venda de alimentos e bebidas no circuito oficial da festa.

Quanto ao circuito destacado em lilás na figura 4, corresponde ao trajeto alternativo, oficializado pela prefeitura em 1985. A adição foi divulgada em entrevista do secretário Itaracy Pedra Branca à *Revista Panorama da Bahia*. Quando questionado sobre a nova mudança no circuito, respondeu:

Na verdade, não está havendo mudança. O que há é uma ampliação do espaço porque vamos continuar na Avenida Getúlio Vargas, até as imediações do Colégio São Francisco, e também usando racionalmente a Avenida Senhor dos Passos – que nos outros anos ficou praticamente vazia. Vamos concentrar na Senhor dos Passos, com a realização dos concursos de blocos, escolas de samba e afoxés, trios-elétricos e o desfile dos carros alegóricos. (REVISTA PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana. 05 a 20 de abril de 1985. Ano 2. Nº 37, p. 5)

A adição do circuito alternativo agrupava elementos que estavam em decréscimo na festa após a ascensão do trio elétrico como protagonista da festa. Ao circuito oficial, estava destinada a festa de blocos capitaneada por trios elétricos, enquanto que o alternativo recebia as escolas de samba e concursos, algo menor na dinâmica estrutural.

A partir de um momento no qual os trios elétricos começaram a ganhar força dentro do contexto baiano, a *Avenida da Alegria* não suportou mais duas práticas festivas, não apenas porque eles não caberiam em um mesmo espaço físico, mas porque faziam chocar concepções diferentes da micareta: uma que seria a antiga, representada pelas batucadas e escolas de samba, e uma nova forma de brincar a micareta, capitaneada pelo trio elétrico com toda a tecnologia que se apresentava como moderna.

Essa divisão espacial por parte da Secretaria de Cultura traz para o debate aquilo que poderia ser chamado de embates de culturas e demonstra as negociações que precisavam ser feitas, pois havia na festa várias concepções de como interpretar a prática cultural da micareta, as quais também significavam a forma de ver e interpretar o mundo. A ideia de Dux (2012) de instabilidades dos mundos socioculturais é pertinente para

compreendermos essa lógica ao afirmar que esses desencontros garantem o movimento das coisas em uma lógica construcionista. Parto dessa interpretação, porque, mesmo com todo apelo e organização da SETUR em promover a micareta dos trios e blocos, eles não conseguiam retirar por completo das ruas as práticas das escolas de samba e batucadas, restando, à época, negociar os espaços, e a criação de circuitos alternativos significa justamente a resistência desses grupos que tencionam um espaço na festa. Essas instabilidades, também chamadas de “experiência divergentes” por Said (2011), precisam ser lidas em conjunto, porque é a partir dessa relação que novos cenários começam a ser construídos.

A partir desses conflitos e negociações, as regras são estabelecidas, o que, segundo Bauman (2012, p. 12), serve ordenar certos padrões de comportamento e garantir a obediência, vinculada a “uma ideia de cultura como uma invenção histórica, instigada pelo impulso de assimilar do ponto de vista intelectual uma experiência inegavelmente histórica.” Tal concepção atrela à cultura a construção e manutenção de hábitos e, quando o trio elétrico é colocado em evidência, há uma tentativa de criar novos hábitos e ressignificações dos costumes, transformando algo em antigo e elegendo o novo e moderno. Tudo que é antigo deveria ser colocado na estante do que não se pratica mais.

Em uma concepção benjaminiana do uso da técnica, com todo o aparato técnico empregado no trio elétrico nos anos de 1980, construiu-se a ideia de um carnaval moderno que colocou as micaretas das escolas de samba e das batucadas em um lugar da memória a ser superada. O resultado dessa construção, que opõe a micareta dos trios aos cortejos de samba e carros alegóricos, foi a criação de um circuito alternativo, que foi denominado pela Secretaria de Turismo como “ampliação do circuito”. A Avenida Getúlio Vargas, circuito oficial, receberia os trios elétricos, a micareta moderna; já a Avenida Senhor dos Passos, que no passado foi o circuito oficial, seria o espaço para o samba e as batucadas. É possível perceber que a manutenção das escolas de samba na Avenida Senhor dos Passos indica que a mudança dos circuitos em 1982 para a Getúlio Vargas ocorreu para atender a uma demanda do carnaval moderno que precisava de mais espaços para acomodar os trios e a multidão. Essa espacialização da micareta ajudava a compor os significados dessas práticas para a cidade: ao circuito do passado caberiam as práticas menos importantes na visão daqueles que acreditavam ser a micareta do futuro a festa capitaneada pelos trios. Essa concepção moderna estava de acordo com o que Renato Ortiz (1998, p. 21) destaca como o privilégio “das grandes vias, a circulação dos

transportes e dos homens” e a escolha de uma avenida mais larga para acomodar um veículo maior e que garantisse a melhor circulação fazia todo sentido nessa lógica.

Isso configura uma estratégia que fazia destacar uma sociabilidade da festa pautada em uma indústria cultural que tinha nos trios elétricos e na sua ressignificação um modelo de festas carnavalescas. Segundo Theodor Adorno (1971), a indústria cultural surgiu em 1947 para substituir o termo cultura de massa, cultura através da qual ocorre a apropriação de elementos existentes para atribuir uma nova qualidade. Exatamente como aconteceu com os trios elétricos, que não foram uma invenção dos anos de 1980, mas que foram ressignificados e transformados em protagonistas da festa. O antigo foi revisitado em um projeto de comercialização das mercadorias culturais, as práticas transformadas em mercadorias. Quando os interesses dos músicos, empresários e produtoras constroem o *Axé music*, acabam aplicando isso nas festas carnavalescas, que, na Bahia, passou a ser um pacote a ser empregado em qualquer lugar. Observemos a imagem abaixo na qual é possível perceber essa padronização:

Imagem 5:



Bloco da Uca, 1984. Avenida Getúlio Vargas. Fotografia do acervo de Adilson Simas.

A imagem da micareta de Feira de Santana no auge dessas transformações promovidas pela indústria cultural permite perceber algumas mudanças na lógica das sociabilidades da micareta provenientes desse movimento da indústria cultural que:

Transforma-se em public relations, a saber, a fabricação de um simples good-will, sem relação com os produtores ou objeto de venda particulares. Vai-se o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria Cultural é seu próprio reclame. (ADORNO, 1971, p. 289)

A transformação da festa carnavalesca em um pacote comercial é visível na fotografia, primeiro pelo contraste que ela apresenta entre os foliões do Bloco Uca e os demais, que eram a maioria retratada na fotografia, separados por uma corda, que, apesar de ser uma barreira tão frágil, conseguia separar os foliões. A corda, entretanto, também

unia esses sujeitos, pois os foliões-pipoca, como ficaram conhecidos na Bahia os foliões que pulavam fora das cordas, aproximavam-se ao máximo desses grupos para aproveitar também as atrações. Outro aspecto é a mudança da indumentária, observe que as únicas pessoas fantasiadas na fotografia são os foliões dos blocos. Aqueles que estão espremidos entre a corda e as barracas estão com roupas comuns. Mesmo as pessoas dos blocos estão com *fantasias*, padronizadas, as chamadas mortalhas¹⁹. Esses blocos uniformizados são sintomas da atuação da indústria cultural na micareta de Feira de Santana e que, mesmo não incluindo todos os grupos de foliões, alterava também a postura dos foliões-pipoca, que deixaram de se fantasiar em um reconhecimento de que as fantasias não caberiam mais fora do universo das mortalhas e das mamãe-sacode.²⁰

Os circuitos da festa ajudaram a revelar a cidade. Na medida em que a malha urbana se expandia, a micareta seguia esses caminhos, atribuindo aos clubes e ruas novos sentidos e ajudando a construir uma forma de socializar e festejar. As ruas que foram escolhidas para sediar a micareta, conforme apresentei nas figuras das ruas, representaram, cada uma em seu momento, a valorização de vias importantes para o desenvolvimento da cidade. Para tanto, poder público teve papel fundamental, sobretudo com o processo de municipalização iniciado em 1968 e concluído em 1970.

Nesse ponto, podemos observar como a festa é uma linguagem da cidade e o riscado da micareta nas ruas é uma maneira de educar a população para uma forma adequada de se ocupar esses espaços públicos e de significá-los dentro de um projeto de cidade. Um projeto no qual as tensões dessa cidade aparecem o tempo inteiro e disputam, dentro do circuito, os espaços para viver a cidade e se apropriarem do espaço público. O folião-pipoca, registrado na fotografia, é um exemplo disso, pois, mesmo com espaço limitado pelas cordas, ocupava a festa e também a construía.

2.3. O poder público como agente de construção da festa: a municipalização da festa e a atuação da Secretaria de Turismo

Até 1970, a montagem da micareta era responsabilidade dos entusiastas da festa que contavam com as doações de grupos comerciais e simpatizantes da festa por meio

¹⁹ “Traje de duas peças com poucas costuras que deixa o corpo mais livre para evoluir e facilita o movimento dos braços, resultando numa sensação de leveza e liberdade.” (MOURA, 2009).

²⁰ Um adereço semelhante a um espanador, que na fotografia pode ser observado na mão dos foliões na cor laranja.

dos Livros de Ouro. Os blocos, cordões e clubes idealizavam a festa e conseguiam, com atividades culturais, arrecadar fundos e, assim, participarem dos festejos de abril. Como ocorria com a Clube Carnavalesco Garotas em folia:

A novel, já simpatizada e caprichosa agremiação carnavalesca de nossa urbe, cujos diretores estão entendimentos com João Matos (Bojô) para a confecção da indumentária para as exibições do mesmo cordão em abril p. Vindouro, seja bem sucedida com seus novos e bem intencionados dirigentes. (FOLHA NO NORTE, Feira de Santana, 16 de janeiro de 1940. Ano XXXI, Nº 1591)

Os clubes pensavam e estruturavam a festa de forma autônoma no que diz respeito aos costumes e modos de festejar. As comissões da festa eram pulverizadas e davam a ela um tom mais plural. Eram várias comissões que elaboravam a concepção de festa que seria realizada, principalmente as apresentações de rua.

A autonomia estava em todas as etapas de construção da festa. A escolhas da rainha da micareta, por exemplo, era uma incumbência das comissões organizadoras.

Visando essa finalidade, acaba de instituir a eleição por maioria de sufrágio, da Rainha e das princesas das aludidas festas, de acordo com as seguintes bases, que nos foram gentilmente comunicadas:

1º Diariamente a “amplificadora da casa de Louça” às 17 horas, informará o resultado das apurações parciais quotidianas, que serão proporcionadas nesse estabelecimento [...] e os periódicos Folha do Norte

[...]4º A última apuração será realizada no dia 4 de abril, sábado de Aleluia, somente sendo apurados os estúdios da Casa de Louças até as 12 horas daquele dia. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 14 de março de 1942. Ano XXXIII, Nº 1705)

Antes da municipalização da micareta, as comissões de blocos eram responsáveis por todos os trâmites da festa: desde a arrecadação de verbas até a promoção dos concursos de rainhas e princesas bem como a eleição de melhor cordão. Isso lhes dava mais autonomia em estabelecer temáticas e apropriação dos espaços festivos, visto que não havia, à época, nenhuma legislação que regulasse a micareta de Feira de Santana.

Entretanto o protagonismo dos blocos e cordões não significava que o poder municipal estivesse ausente no processo de construção da micareta. A prefeitura de Feira de Santana sempre esteve presente em sua organização, através das comissões gerais da

feira e com o aparato de infraestrutura, seu lugar era o de auxiliar. Em 1941, a participação na micareta foi destaque no *Folha do Norte*:

Ao que parece, a folgança vai ser animadíssima e a comissão das festas, com o valioso auxílio da Prefeitura, bem poderá agora, proporcionar a Zé Pagante meios de divertir-se a larga, compensando-se das atribulações e vexames de todo um ano ressarcindo os foliões da fraca dose de alacridade com que o aquinhoaram em fevereiro, deixando insatisfeito. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 19 de abril de 1941. Ano XXXII, Nº 1658)

O caráter auxiliar da prefeitura era algo flutuante, as comissões ficavam à mercê da vontade da prefeitura, que nem sempre atendia aos seus anseios, sua ausência era prontamente divulgada nos jornais, construtores e partícipes das comissões da micareta:

Embora se fizesse notada a ausência absoluta de adequadas decorativas nos postes iluminativos da Avenida da Alegria, o que tornara já uma tradição nos costumes carnavalescos da urbe, o extenso vial urbano estadeava-se inundado de luz elétrica, mercê de numerosas gambiarras e zigues-zagues e reboante de músicas alegres e excitantes. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 26 de abril de 1941. Ano XXXII, Nº 1659)

A iluminação pública era a maior inquietação em dias de festejo. Ela tornava possível que a micareta fosse realizada no período da noite sem maiores problemas para os foliões. Essa preocupação era seguida por outra, a de conseguir alcançar a receita por meio de donativos.

Esse quadro mudou completamente após a gestão do prefeito João Durval Carneiro, que, através do inventário produzido por Helder Alencar em 1968, encontrou subsídios para o projeto de municipalização da micareta de Feira. Em 1970, por via de decreto municipal, a prefeitura de Feira de Santana, na figura de João Durval Carneiro, pôs fim às comissões pulverizadas e ao Livro de Ouro.

Dizia o decreto:

DECRETO N. 3549, de 13 de março de 1970

O prefeito municipal de Feira de Santana, Estado da Bahia, ao uso de suas atribuições.

Considerando que, pela amplitude que tomou aquela festa, não mais é possível que a iniciativa da sua realização fique restrita a um pequeno grupo de abnegados.

Considerando que é chegada a hora do poder público evocar para si a responsabilidade da promoção da Micareta, leia-se tendo em vista principalmente a grande repercussão com acontecimento turístico.

Decreta:

Art. 1º Fica designada a comissão abaixo relacionada, que ficará incumbida de dirigir todas as providências necessárias para a realização nos dias 18 a 20 de abril próximos, da tradicional Micareta de Feira de Santana:

Presidente – Wagner Cerqueira Mascarenhas

Secretário – Cleiton de Almeida Carvalho

Tesoureiro – José Amâncio de Almeida

[...]Art. 3º para as despesas gerais com os festejos, a comissão poderá dispor da verba consignada no Orçamento do Município, além de ficar autorizada a fazer promoções para obtenção de recursos e receber doações de clubes, firmas comerciais, particulares etc.

[...]Prefeitura Municipal de Feira de Santana, 13 de março de 1970.

Prefeito – João Durval Carneiro (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana de 1970, 21 de março de 1970. Ano 69. Nº 3179)

Ao justificar a municipalização da micareta, o prefeito lançou mão do mesmo argumento utilizado para a mudança do trajeto da festa para a Avenida Senhor dos Passos: o crescimento da festa, que ganhara proporções muito maiores, não poderia mais ficar na mão de comissões descentralizadas. Havia a necessidade da prefeitura tomar para si a responsabilidade da festa.

O maior impacto desse decreto está no fato de retirar a autonomia da micareta ao torná-la uma produção da prefeitura e, não mais, unicamente dos foliões. A prefeitura, a partir daquele momento, teria bases legais para controlar todo o processo de construção da festa tornando-a mais verticalizada, isso porque o poder de determinar quais seriam as atrações da festa e como os recursos seriam gestados deixou de ser uma construção das variadas comissões e grupos para ser uma deliberação da Secretaria de Turismo. A prefeitura passou a dominar, a partir do Decreto, todo o aparato *estratégico* (CERTEAU 2014) na montagem da festa.

Os dois artigos do Decreto N. 3549 apontam as maiores transformações. A primeira delas está relacionada à comissão da festa, que passa por uma brusca redução. Antes, a festa contava com as comissões de: honra, executiva e comunicação, o que dava uma abertura muito maior aos jornais, por exemplo, que tinha sempre alguns de seus jornalistas à frente da comissão de comunicação. Ainda sobre as comissões, elas pararam de ser compostas de forma livre e passaram a ser nomeadas pelo prefeito; ele controlaria

um pequeno grupo, que iria pensar e executar a festa, transformando o folião, antes protagonista, em um convidado da festa.

Como discutimos anteriormente, essa liberdade em tempos de ditadura militar representava um risco às autoridades, que passaram a controlar toda e qualquer atividade cultural. Logo permitir que os foliões tivessem a autonomia de antes não condizia com a conjuntura política do país.

A segunda transformação diz respeito ao financiamento por parte da prefeitura, que, a partir daquele momento, destinaria verbas públicas à festa. O controle financeiro tirou das mãos dos foliões organizadores o poder de escolher quais seriam as áreas da micareta que receberiam mais investimentos, pois a prefeitura é quem decidiria onde e como investir o dinheiro na festa, passando a ser uma demanda dela e não necessariamente dos foliões. Entretanto o Decreto não descarta que as comissões possam arrecadar donativos, tais como ocorriam com o Livro de Ouro da micareta, mas agora deveriam ser feitos à comissão da prefeitura e não a qualquer comissão.

Por ter sido caracterizada no decreto municipal como acontecimento turístico, a micareta passou a ser gestada pela Secretaria de Turismo. Centralidade que trouxe para o campo das festas os conflitos e negociações da concepção de festa. A gestão dos gastos com a festa é significativa para compreender quais os sentidos ela passou a assumir. Para essa análise, recorro uma reportagem que mostra justamente esse conflito de concepção da festa, quando, nas palavras do *Jornal Feira Hoje* o “Decorador da micareta afirma que boicotaram o seu trabalho”. A questão foi noticiada em uma grande reportagem que dava voz ao decorador soteropolitano Antônio Mourão que afirmou ao jornal ter sido vítima de um boicote provocado pelo corte no orçamento:

Quando apresentou o projeto à comissão de licitação da prefeitura, Antônio Mourão apresentou um orçamento de cr\$ 1520 milhões. O próprio secretário de turismo, Luciano Cunha, admitiu que na época era o melhor, mas achava caro e de difícil execução. Entretanto, depois de algumas considerações, ficou acertado que o decorador faria a decoração da micareta embora com algumas emendas no projeto. Essas emendas consistem em uma redução de Cr\$ 152 mil no orçamento do projeto. Para tanto seria necessário suprimir 13 peças da decoração e o setor de iluminação fica a cargo da prefeitura. O decorador afirma que neste último tópico reside o seu erro, pois o trabalho dos eletricitas não existiu praticamente, “pois a prefeitura não tem eletricitista, tem trocador de lâmpadas”. (FEIRA HOJE. Feira de Santana. 26 de abril de 1980. Ano X. Nº 1772, p.3)

É possível, a partir da reclamação de Antônio Mourão, identificar o caráter burocrático que a micareta tinha na interpretação da Secretaria de Turismo. A visão do secretário Luciano Cunha em sugerir que fossem feitas adaptações na decoração está pautada puramente na questão orçamentária, não leva em consideração o aspecto cultural da festa; as luzes e decorações não eram tidas, como nas decorações das micaretas das décadas de 1940, como aspectos que compunham a imagem da micareta. A partir da municipalização da festa foi essa metodologia burocrática que passou a operar a organização da festa.

Observem que o alegórico não motiva a arrumação da festa, os adjetivos “caro” e “difícil” passam a fazer parte do vocabulário da micareta como argumento para cortes nas verbas municipais destinadas à festa. Essa interpretação contrasta com a visão do decorador Antônio Mourão, que vê a festa sob a lente cultural e artística. Essa desavença demonstra muito mais do que problemas com a iluminação, trata-se do conflito de duas formas de pensar e sentir a festa. Distinção que fica evidente na fala do decorador transcrita pelo jornal: “eu não vim para Feira de Santana ganhar dinheiro. Trouxe meu projeto para cá apenas para dar uma resposta ao prefeito de Salvador que simplesmente impôs a decoração sem dar oportunidade aos artistas de competirem. Eu queria ver meu projeto realizado” (FEIRA HOJE. Feira de Santana. 26 de abril de 1980. Ano X. Nº 1772, p.3). O descontentamento artístico não era apenas com “boicote” na micareta de Feira de Santana, ele também reclamava da postura da Prefeitura de Salvador, que, assim como a de Feira de Santana, impôs uma decoração sem a preocupação com os aspectos da arte.

Esse comparativo estabelecido com o carnaval de Salvador serve de gatilho para pensarmos as transformações culturais das festas carnavalescas no contexto baiano e encontrar a lógica que motivou o secretário a interpretar as 13 decorações e a iluminação como algo a ser suprimido. O início da década de 1980 é marcado pelo movimento, segundo Moura (2001), pela construção de uma pluralidade musical que fazia misturar vários ritmos e gêneros que foi traduzido naquilo que ficou conhecido como *Axé Music*. Esse momento é a década de 1980, período no qual, conforme Castro (2010, p.204), ocorria a “legitimação dos chamados blocos de trio no carnaval soteropolitano – consideravelmente o alcance comercial e mercadológico deste - fato que possibilitou o surgimento de novos grupos e bandas musicais.”

Esse elemento mercadológico dos carnavais soteropolitanos também alcançou a micareta feirense, que, no início da década de 1980, já tinha seus blocos de trio, o que ajuda a compreender, para além do aspecto orçamentário, a não preocupação do secretário

de turismo com as alegorias da micareta de rua. O foco não eram mais as fantasias e a decoração, os blocos e os trios elétricos começavam a ganhar força e, segundo Castro (2010), havia um apelo para a contratação de blocos carnavalescos de trio.

Essa opção pelos blocos transformou-se em manchete da *Revista Panorama da Bahia* de 1985, em uma entrevista como radialista Joel Magno:

O trio elétrico é o responsável pela decadência das escolas de samba, apesar da Bahia ser a terra do samba- lamenta o radialista Joel Magno, o presidente da batucada “Malandros do Morro” [...] depois do campeonato de 59 conta Joel, a batucada deixou de desfilar por seis anos, “quando saiu como escola de samba, mas não conseguiu êxito” [...]. Na sua opinião, “uma escola gasta muito e a prefeitura gasta muito pouco. As escolas são formadas por pessoas pobres, engraxates, carregadores, operários – e isso depende bem mais do apoio financeiro, já que essas entidades fazem enredo, contam uma história e uma tradição. (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana. 28 de abril de 1985. Bahia Artes Gráficas. Ano 2. Nº 37, p.13)

A revista *Panorama da Bahia*, criada em 1983 pelo empresário Antônio Gonçalves Dias, da gráfica Artes Bahia, já em seu primeiro número dizia o seguinte:

Nossas raízes [...]. Apesar dos árduos momentos e graças às felizes oportunidades, novas perspectivas chegam diante dos nossos olhos, neste 9 de setembro de 1983, quando assumimos com maior responsabilidade, dedicação e respeito uma significativa parcela de integração na comunidade feirense. (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana. 9 de setembro de 1983. Ano 0. Nº 1, p. 1).

Esse preâmbulo sobre o lugar e o propósito da revista nos ajudará a compreender a opção editorial em relação aos grupos porque, como podemos observar, a revista de variedades semanal tinha como missão contemplar o que eles chamam de “nossas raízes”. Seguindo essa lógica, a revista sempre trazia reportagens com grupos e sujeitos que em sua perspectiva compunham as raízes feirenses. As escolas de samba, por exemplo, que nos jornais estavam silenciadas desde o início da década de 1980, oprimidas pelo projeto da Secretaria de Turismo, encontraram nas páginas da revista espaço.

Retomando a reportagem sobre as escolas de samba, o entrevistado Joel Magno expõe uma dicotomia entre as micaretas das escolas de samba e a dos trios elétricos. Em sua interpretação, marcada pelo seu lugar de fala enquanto diretor de escola de samba, o trio elétrico é o único responsável pela decadência das escolas de samba. Esse argumento

torna-se frágil ao longo da reportagem. Os trios elétricos por si só não seriam capazes de fazer as escolas de samba entrarem em desuso, e sim o fato de a prefeitura deixar de investir nas escolas de samba para contratar um maior número de trios elétricos para a festa. A questão orçamentária parece ter sido o grande problema. Na fala do radialista, os componentes dessas equipes não poderiam arcar com os custos da construção das alegorias e a prefeitura, assim como ficou evidenciado nas frustrações do decorador Antônio Mourão, não via como prioridade o investimento nessa prática festiva.

Talvez por uma questão de defesa do seu lugar de integrante e defensor das escolas de samba, Joel Magno responsabiliza o trio e não a prefeitura pela decadência e, conforme aparece no fragmento a seguir, corrobora com a ideia de uma supremacia do trio elétrico:

Concorda que um bloco com um trio anima mais, contudo prefere a orquestra mecanizada. “orquestra puxando é mais beleza, mais bloco”. Os carnavais de alguns anos atrás eram melhores, para o radialista. “As pessoas apreciavam mais a fantasia, o confete e as serpentinas eram jogadas sobre as cabeças e o lança-perfume era usado como perfume mesmo. O carnaval de agora é mais violento. (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana. 28 de abril de 1985. Bahia Artes Gráficas. Ano 2. Nº 37, p.13)

O reconhecimento da animação provocada pelos trios elétricos presente na fala do radialista Joel Magno mostra que esse elemento não constituiria um opositor das escolas de samba, como supunha, e eles não precisariam ser colocados dessa forma, pois, assim como o radialista defende as orquestras, eles também encontrariam em alguns grupos essa receptividade. A questão é que a narrativa de que o trio elétrico anima mais do que as escolas de samba são fomentadas pela imprensa, que, assim como discutimos antes, forma uma opinião pública e um público que brinca a micareta. Nessa narrativa, há uma naturalização do poder arrebatador do trio elétrico, que é colocado como algo contra o qual não se pode concorrer. Nessa perspectiva, as memórias dos foliões que puderam vivenciar essa transição nos ajudam a compreender como essas narrativas de predileção pelo trio elétrico chegam até eles e são ressignificadas.

Em entrevista concedida a mim pela foliã Colombina²¹, participante da festa de rua e de clube, é possível compreender como a construção de um imaginário micaretesco pautado no trio elétrico foi construído. Colombina é formada em história e seu olhar sobre

²¹ O nome da foliã foi trocado para preservar a identidade, conforme solicitado por ela, para isso escolhi o nome de uma figura feminina que é símbolo dos festejos carnavalescos.

as perguntas e a festa acaba sendo construído a partir de um lugar de fala que busca, em alguns momentos, atender a uma narrativa que contemple uma coerência historiográfica e, em outros momentos, responder de forma que atenda ao que compreende ser o mais adequado à pesquisa. Como afirma Pollak (1992, p. 204), as memórias são “organizadas em função das preocupações pessoais e políticas do momento – mostra que a memória é um fenômeno construído.” As construções sociais fazem parte daquilo que seleciona e organiza as memórias, não se deixa de ser quem é quando se ativa a memória de quando ainda não se era. Não são as memórias do tempo vivido que são capturadas e transportadas para o momento da entrevista, e sim uma leitura atual daquilo que se lembra. As memórias são construídas a partir do filtro interpretativo do presente. E as memórias individuais e coletivas dialogam para selecionar aquilo que merece ser lembrado.

Quando a questioneei sobre a sua relação com a micareta, ela remonta sua memória mais antiga:

Então, quando eu tinha sete anos de idade meu pai me levou pela primeira vez no período da tarde. E aí ele levou a gente para conhecer como era a festa. Aquele período a vestimenta, tudo era muito diferente, o trio elétrico era totalmente diferente da atualidade. Antes existia uma mortalha e as pessoas e... a forma... O trio elétrico que conheci, ele tinha umas bocas que parecia um fone, né? ... Alto falantes!²²

Ao descrever as suas primeiras memórias sobre a festa, a entrevistada fala do trio como um grande elemento da festa, em momento algum da entrevista ela recorda das escolas de samba ou dos carros alegóricos, que, nesse período, ainda existiam na cidade. Essa memória não é apenas aquela dos sete anos, é resultado de uma construção fruto também das memórias coletivas, das quais as escolas de samba e carros alegóricos caíram no esquecimento. Os vestígios dessa memória coletiva ficam evidentes na fala da depoente quando descreve o trio elétrico que conheceu: “o trio era muito o centro da micareta. Para a gente ver o artista era uma agonia, porque ele não ficava na frente, ele só ficava no lado do trio. O trio era pequeno. Era um caminhãozinho, depois que ficou um caminhãozão.”²³ A foliã relata que começou a participar da micareta ainda criança, em 1981, logo ela vivenciou o período em que os trios elétricos eram pequenos caminhões. Essa é uma descrição que se aproxima muito do que era o trio até a década de 1970.

²² Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

²³ *Ibidem*

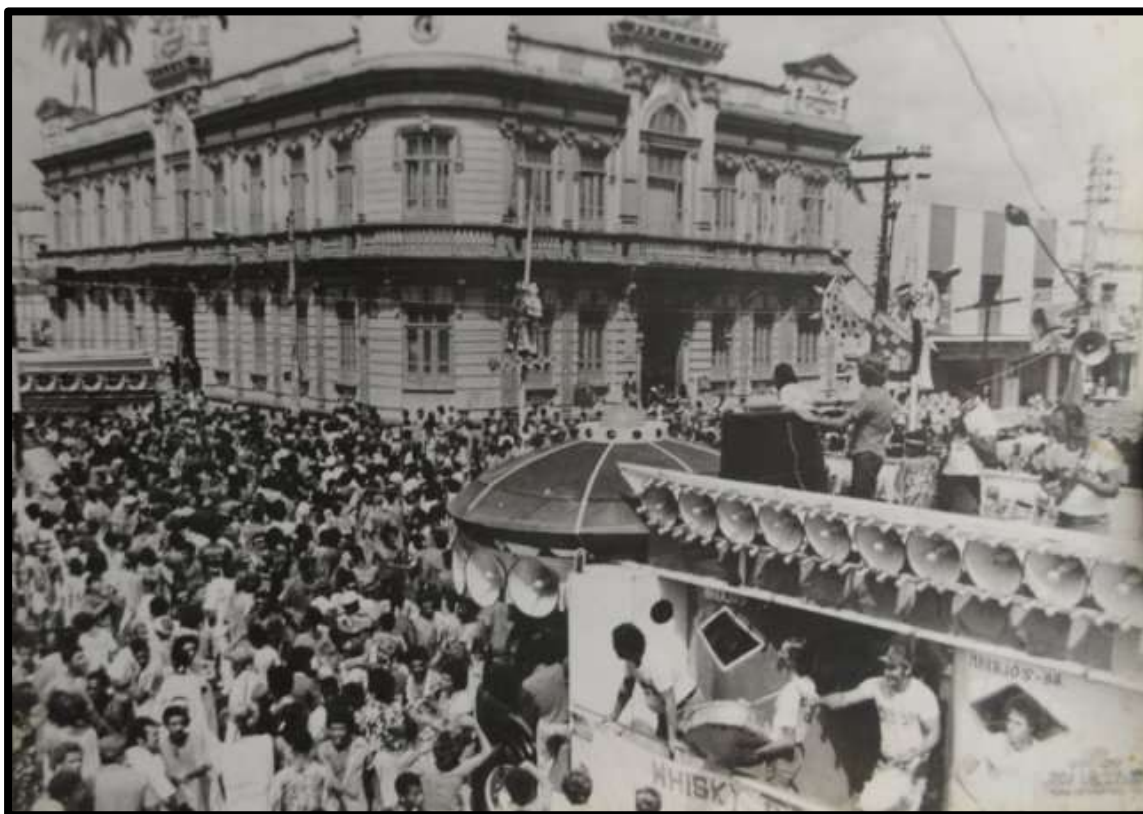
Imagem 6:



Trio Color, década de 1970. Acervo Adilson Simas.

A descrição condiz exatamente com esse período, com a diferença de que não há cantores em cima do trio até o final da década de 1970. Observem a imagem seguinte, mais próxima temporalmente das memórias da depoente no fim da década de 1970.

Imagem 7:



Micareta da Avenida Senhor Dos Passos. Final da década de 1970. Acervo de Adilson Simas.

As duas fotografias mostram dois trios elétricos da mesma década, mas já com diferenças substanciais, dentre elas, o tamanho. Na última fotografia, o trio já estava mais próximo do período recortado pela depoente, pois, na década de 1980, surgem os cantores de trio, e passam a cantar não na lateral, como acontecia com os músicos.

Essa confusão de memórias não implica que elas sejam falsas ou descartáveis, muito pelo contrário, funciona como um elemento para compreendermos como são produzidas as memórias individuais, mesmo que as pessoas não as tenham vivido. É nessa perspectiva que Michael Pollak (1992, p. 204) afirma que “a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa”, pois envolve as preocupações do momento em que se constroem as memórias. Ao estabelecer um comparativo entre os trios pequenos, usados apenas como amplificadores sonoros, a entrevistada está acessando uma memória que não pertence apenas a uma pessoa, mas a um coletivo, que segundo Halbwach (2003) é também uma construção do social e do coletivo.

As memórias se misturam, há uma lembrança daquilo que foi ouvido e vivenciado por outras pessoas. Quando questionei se seu pai também gostava da festa e era folião a resposta foi:

Não (uma pequena pausa). Quem tinha relação com a festa eram meus tios que vinham muito para Feira de Santana e minha mãe também conhecia, mas meu pai não gostava. Pai nunca gostou de festa, mas me levava assim mesmo. Até meus 18 anos meu pai me levou, ele me levou todos os anos na micareta. Daí em diante ele... A gente aderiu à carteira do clube e aí eu ficava. Eu ia com meus vizinhos até um horário se 11 hora, 10h30... E de 10h30 [pm] eu ia para o clube e daí só saía de manhã do clube.²⁴

As memórias dos trios elétricos como caminhões pequenos eram memórias que ela acumulou de seus tios e de sua mãe e as incorporou como se ela tivesse vivido isso também e, de certa forma, as viveu em uma experiência coletiva através de memórias compartilhadas. Halbwachs (2003, p. 31), para explicar esse movimento histórico de não estarmos sozinhos na construção de nossas memórias, traz um exemplo semelhante a esse: “A primeira vez que fui a Londres, diante de Saint-Paul ou Mansion-Hause, sobre o Strand, nos arredores dos Court’s of Law, muitas impressões lembravam-me os romances de Diakens lidos em minha infância: eu passeava então com Diakens”. Quem de nós vê algo pela primeira vez sem que traga as memórias do que se ouviu dizer sobre? Elas ajudam a mostrar o nosso lugar no mundo.

Interessante pensar que essas memórias individuais trazem memórias outras: de quem gosta e de quem não gosta da festa. Essas últimas também constroem representações da festa. A presença do pai da entrevistada, mesmo não gostando da festa, ajuda a compor uma memória de insegurança e explico o porquê dessa interpretação. Mesmo não gostando da festa o pai a levava para dar segurança e isso ficou mais claro quando a questionei qual a necessidade que ela tinha de ir para os clubes a partir das 10h30 da noite:

Porque meu pai não queria mais me levar, porque ele estava muito cansado. Ele trabalhava o dia todo e chegava cansado e aí ele achava que era mais seguro eu estar dentro de um clube do que ficar na rua sem ele. Então ele preferiu a carteira por conta disso, e, como eu já tinha 18

²⁴ Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

anos, ele achava que eu já podia ter responsabilidade de responder pelos meus atos.²⁵

A representação da violência carnavalesca nas ruas é algo que extrapola um imaginário individual e dialoga com os sentidos que são dados às ruas e aos sujeitos que as ocupam como um espaço marginalizado e de descontrole. Imaginário que é fortalecido em dias de festa. A partir desse entendimento, retomo Nunes (2001, p. 108), que, ao pensar os sentidos da rua, as vê associada a pessoas de classes baixas, vista como perigosas: “a desordem, os conflitos, deixam de ter fontes em atitudes individuais ou em pequenos grupos e passam a corresponder a uma classe social: é a classe baixa que está na rua.”

É a partir desse imaginário que o pai da foliã adere à representação da rua como o lugar perigoso a ponto de ele, mesmo não gostando da festa, ir acompanhar a filha até os 18 anos. Nessa visão, “o público foi se tornando também região da sociabilidade. Público significa aberto à observação de qualquer pessoa, enquanto o privado significava uma região protegida da vida, definida pela família e pelos amigos (NUNES, p. 102). Na micareta, esse espaço público revela as tensões e representações sociais contidas na cidade e como alguns sujeitos veem os espaços de compartilhamento como algo perigoso. Assim, a festa expõe as tessituras dessa cidade e como cada grupo transmite suas impressões e ocupam a cidade. A rua é esse lugar de tantas possibilidades: nela aparece o medo da violência; a desconfiança em relação ao mundo do outro. É nessa máquina de tear que a cidade vai sendo fiada nas memórias da Colombina. Foi por causa dessa lógica da rua como o lugar de riscos que os clubes investiram e fortaleceram a realização de bailes micaretescos, espaços ditos “familiares”, estrutura usada para construir a ideia de *maior e melhor carnaval fora de época do Brasil*.

²⁵ Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

CAPÍTULO 3

O MELHOR E MAIOR CARNAVAL FORA DE ÉPOCA DO BRASIL

A construção da ideia de *maior e melhor carnaval fora de época do país* teve suas bases cravadas muito antes do processo de municipalização em 1970. A micareta se estabeleceu primeiro como a grande festa feirense e, aos poucos, o discurso de *maior festa do interior da Bahia* ganhou força, tomando proporções nacionais. A elaboração desses discursos esteve amparada no poder público antes mesmo da festa se tornar uma pasta na agenda municipal da cidade.

Esse processo de consolidação da micareta se dá ainda nos meados da década de 1940, quando se estabelece como a única festa carnavalesca da cidade a partir de um hiato da festa de rua provocada pela entrada do Brasil, em 1942, na Segunda Guerra (de Feira de Santana partiu um grupo de soldados do 35º Batalhão de Infantaria). Na interpretação das comissões, não havia clima para sair às ruas e festejar. Nos jornais, o que houve foi um silêncio sobre as festas de rua entre 1942 e 1944. Apesar de os jornais não terem noticiado cortejos, não me sinto confortável em descartar a possibilidade de foliões teimosos terem desafiado a suspensão do carnaval de rua. Essa desconfiança parte do presente: o prefeito em exercício, Colbert Martins Filho, no ano de 2019, determinou que estava proibido a saída do trio elétrico na quarta-feira, pois a micareta oficial só começa na quinta-feira. A questão é que, há muitos anos, a quarta-feira é o início extraoficial da micareta. O que aconteceu foi que grupos contrários à decisão alugaram carros de som e foram para a avenida e desfilaram em meio aos carros e em praças.²⁶

A desobediência é característica dos festejos carnavalescos, não se constrói uma festa com determinações e decretos. Conforme Bakthin (2013, p. 8), as festas carnavalescas diferem de qualquer outra festa oficial, pois “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.” Nessa lógica, uma determinação apenas não garantiria a suspensão das festas de rua, assim como não aconteceu na atualidade.

Esse argumento da desobediência ganha força porque, apesar de não ter tido o circuito de rua, as filarmônicas ofereceram Bailes de Micareta:

²⁶ Informação contida no site www.acordacidade.com.br/noticias/209916/artistas-se-reunem-e-promovem-quarta-feira-alternativa-de-micareta-no-largo-do-sao-francisco.html. Acessado em 01/06/2019

Micareta 1, 2, 3 e 4 de Maio

Apesar da catástrofe mundial que atravessamos, a 25 de Março pretende conservar o ritmo das tradicionais festas nesta cidade, realizará a micareta Interna no seu palacete com quatro deslumbrantes bailes. (FOLHA DO NORTE, FEIRA DE SANTANA, 24 de abril de 1943. Ano XXXIV, Nº 1763)

Partindo da ideia de que as filarmônicas, assim como os clubes, eram circuitos da micareta, não podemos dizer que a guerra suspendeu os festejos da cidade porque o silêncio nas reportagens não permite negar e nem afirmar a existência do carnaval de rua e, se as filarmônicas ofereceram os bailes em todas as noites de micareta, era porque havia demanda. Significa que as pessoas, apesar do conflito, estavam dispostas a festejar. A festa popular tem o caráter da não obediência, da subversão das regras, mesmo sem conseguir rompê-las por completo. É seguindo essa lógica que as festas carnavalescas têm lugar de destaque. Em uma perspectiva que compreende o carnavalesco como um infinito de possibilidades (BAKHTIN, 2013), os movimentos carnavalescos permitem, entre as brechas, que as manifestações de rua abram, a possibilidade de os sujeitos, a partir de *táticas* (CERTEAU, 2014), atuarem no teatro da vida carnavalesca, mesmo diante de proibições e *estratégias* do poder público aliado à imprensa.

Haver insurreições durante os festejos carnavalescos é quase que uma condição de existência para o carnavalesco. Quando Ladurie (2002) apresentou o primeiro carnaval de Sever-Poumier, ainda na Idade Média, era justamente o caráter de liberdade, de um momento de extravasar, que atraía os pequenos camponeses, comerciantes e artesãos que aproveitavam para rir e zombar da corte, dos seus algozes. Festejar era um ato político não por uma articulação pensada para derrubar alguma estrutura, mas porque era o momento em que esses sujeitos poderiam ser e viver da forma mais livre possível. Expurgar suas dores e tristezas através do riso, da dança e da comilança. Isso despertou, por parte das autoridades, uma maior vigilância para retirar do carnaval os “excessos”.

Por compreender esse caráter de insurreição carnavalesca, entendo que seria arriscado afirmar categoricamente uma obediência ao decreto municipal, que teria suspenso os festejos de rua por conta da guerra. Mais ainda acreditar que os jornais, parte de um projeto político, por vezes partidário, fossem noticiar qualquer desobediência quanto aos festejos de rua. Por esse motivo, cabe deixar margem para dúvida e pensar que festejos não são criados por decreto e nem suspensos; se existiram festejos nos salões das

filarmônicas, o que impediria que, extraoficialmente, os foliões saíssem às ruas a cantar e brincar a micareta?

Essas suspeitas crescem quando pensamos o contexto dos anos de 1940 no Brasil e sua relação com o mundo. Esse é um período que estava em vigor a Ditadura Vargas, na qual o Brasil viveu um monitoramento das manifestações públicas e também dos meios de comunicação em uma tentativa de controle social e manutenção da ordem durante o Estado Novo. Período em que o modelo autoritário controlava organizações autônomas e mobilizações, seja no âmbito do simbólico, seja por uso legítimo da força. Compreende também o período de instabilidade desse regime, sobretudo após a entrada do Brasil no conflito mundial, que gerou conflitos internos e anseios por uma democratização, sobretudo com as mobilizações estudantis (FAUSTO, 2019). Em Feira de Santana, os jornais não tocavam diretamente no assunto, mas relatavam “uma crise de tudo”, de preços e de incertezas. Logo impedir os festejos de rua e silenciá-los, em detrimento dos festejos de clube, não era apenas uma preocupação com os horrores da guerra, tão distantes geograficamente do território feirense, mas com os efeitos que isso traria para o Brasil no contexto de turbulência política advindas do desmoronamento do regime do Estado Novo. Esses sim poderiam encontrar espaço em meio à brincadeira carnavalesca. Os esforços para suspender os festejos de rua não pareciam ser apenas em respeito ao conflito mundial na Europa.

Apesar de uma comoção por conta do conflito mundial, os anseios por festar e viver o carnavalesco não era algo absoluto. O mesmo empenho para a realização de bailes durante a micareta não aconteceu no período do carnaval. E isso era um indício de que o carnaval de fevereiro não teria mais espaço na cidade. O que se concretizou em 1945 quando a micareta de Feira voltou às ruas, o carnaval não aconteceu e o jornal veiculou uma reportagem atípica, de teor religioso, diminuindo a importância do carnaval de forma inédita assinada por Roberto Cruz:

Carnaval e o momento que passa

Opiniões opostas têm surgido da realização dos festejos carnavalescos, este ano. Umas a favor, contraditórias outras.

Ora, dentre as que se manifestam a favor, conclui-se dos seus argumentos que, festejando os dias do tradicionalismo cristão deveríamos, isso de facto, fazer o mesmo com o carnaval.

Devemos compreender que o carnaval é uma festa unicamente pagã, ao passo que os festejos religiosos, se realizam num misto de fé, se bem com excessivas expansões de entusiasmo popular, muita vez, dando até o cunho caricato.

[...]Deixemos, pois, passar despercebida a festa pagã e procuremos nas preces ao Todo poderoso, suavizar a situação que, dia a dia se agrava, com a falta de alimento, com fortes prenúncios de fome que é justamente a consequência pior da guerra. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 27 de janeiro de 1945. Ano XXXVI. Nº1855)

A reportagem aponta para um grupo que queria a manutenção do carnaval que é convidado a abrir mão dos festejos da carne em nome da oração para o que seria uma causa maior, que seriam as mazelas da guerra. Uma reportagem dessas, vinda do *Jornal Folha do Norte*, único jornal em circulação na época, um dos maiores entusiastas das festas carnavalescas, provoca um estranhamento, pois, em nenhum momento, foi identificado esse perfil diante do carnaval. Ao noticiar esse apelo, o jornal se colocou ao lado daqueles que desejavam a suspensão dos festejos de rua do carnaval daquele ano, mas que também continuava a publicar a existência da festa nos salões das filarmônicas da cidade e a anunciar a micareta que aconteceria logo após a quaresma; uma solução para o período de suspensão dos festejos, que, sob justificativa da guerra, não seria conveniente acontecer em fevereiro.

Tal comportamento indica uma estratégia de sepultar de vez o carnaval na cidade, pois essa é a única reportagem daquele ano que fala do carnaval, ou melhor, do quanto ela seria inadequada. Entretanto a ideia de inadequação é apenas em relação aos festejos de fevereiro; a consternação, com os efeitos da guerra, não foi suficiente para suspender a micareta ou para colocar em dúvida sua realização.

Observemos a narrativa daquele mesmo ano em relação à micareta: “Micareta – aí vem a festança extraordinária. Uma grande ansiedade está vibrando na alma do povo feirense. Os foliões não podem descansar, porque querem uma micareta boa.” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de fevereiro de 1945. Ano XXXVI, Nº 1859, p.4)

Ao comparar as duas notícias, a impressão é que estamos a falar de duas cidades diferentes em tempos diferentes, pois trata a micareta de forma completamente diferente apenas um mês depois. Na notícia sobre a micareta, não há nenhuma menção ao conflito mundial, muito menos à divisão, apontada no texto sobre a suspensão do carnaval, entre aqueles que desejavam a realização das festas carnavalescas em tempos de conflitos.

O comparativo entre as duas reportagens revela uma estratégia narrativa dos jornais que antes precisavam valorizar o carnaval para justificar a micareta, como o exposto no capítulo anterior, e agora precisavam tornar o carnaval desnecessário para enfim consagrar a micareta. Como parte dessa estratégia, era fundamental transformar a

micareta em uma tradição da cidade, como se pode observar no poema de Antonio Lopes, publicado às vésperas da micareta de 1948:

Micarême

A tradição feirense, aos poucos, se aproxima
E o entusiasmo vibra, imenso e animador...
Pois, cada folião antigo se reanima,
Para a festa do riso as belezas do amor!...

Compõem-se canções. E a saborosa rima
Fala bem dentro em nós, numa indizível cor
Todos querem estar, nos três dias e cima
E o trabalho se faz em desusado ardor!

O tríduo da folia há de seguir pomposo!
Colombinas, pierrôs, arlequis e palhaços
Darão suntuosas entradas ao préstito ruidoso

Parece já contemplo os cálidos festejos
Os quebros da mulata, os seus desembaraços
Numa alegre expansão satânica de beijos. (FOLHA DO NORTE, Feira
de Santana, 6 de março de 1948. Ano XXXVIII, Nº 2017)

A narrativa de tradição, segundo Hobsbawm (1997), cria a ideia da familiaridade, sobretudo ao apresentar a festa em forma de poema. Por sinal, essa foi a primeira vez que, no jornal, a micareta foi tratada em versos. Essa invenção da tradição se aproxima de uma das classificações desenvolvidas por Hobsbawm ao afirmar que essas tradições inventadas estão alinhadas a um “propósito principal de socialização, articulação de ideias e sistemas de valores e padrões de comportamento.” (HOBSBAWM, 1997, p.17)

A linguagem do poema, recorrida para tratar a micareta, ajuda a fortalecer essa ideia da tradição do estabelecimento da dita “tradição feirense” e de como esse festejo estaria impregnado nos feirenses. Observe que extrapola a ideia de folião, a micareta não era mais apenas do folião, ela se tornou feirense.

Há, nesse momento, uma construção de identidade micaretasca para a cidade. Comparo essa construção ao que Stuart Hall (2016, p. 30) diz ao pensar as identidades nacionais em construção “as identidades nacionais não são com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior das representações.” Na interpretação de Hall, as nações, e o que percebo em relação à cidade, não são apenas construções políticas e institucionais, mas, nas palavras do autor, é um sistema de representação cultural.

A micareta, no poema, aparece como esse elemento aglutinador e feirense, momento em que se cria uma imagem de si e para os outros. Ainda em concordância com Hall (2016), essas construções identitárias são feitas a partir de discursos, pautadas nas histórias contadas na nação, para a nação e para os outros. Sobre a micareta de Feira, essas constituições narrativas e formadoras de identidades encontram nos jornais os sujeitos fundamentais. Nesse jogo narrativo, a ideia de micareta passa a ser algo indissociável das ruas da cidade, é como se ela tivesse sido impregnada na materialidade da cidade.

Micarême

Há uma festa de ritmos no espaço, bailando doidamente...

Como que as avenidas largas e bonitas da nossa Feira de Santana, antes tão quietas, são agora um mundo ensurdecido de guizos, no bater de pandeiros e no roncar de cuícas no gemer de tamborins e no compasso adorável do violão dos sambistas. (FOLHA NO NORTE, Feira de Santana, 6 de março de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2017)

Em outra reportagem, percebemos a mesma construção narrativa:

Micarême

3 de abril de 1948! Hoje, inicia-se o monumental Micarême feirense.

O reinado da folia já nos envolve, já assalta a nossa ordeira terra Santana.

E que micareta movimentada...

Descobriu veio poético colocou em forma os sambistas...

Até disco se gravou para a festa de 48; até estação de rádio surgiu para a Micarême

[...]O feirense brincará com gosto e vontade. Será nas batucadas improvisadas, será no meio dos cordões ao som das grandes orquestras, nos grandiosos bailes, na rua ou nos clubes, fantasiados ou não, com pandeiros ou sem pandeiros.

Isso é o que interessa: o feirense brincará! (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 3 de abril de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2021, p.1)

O caráter arrebatador, antes usado para caracterizar o carnaval, passou a ser usado para a micareta, que, na linguagem jornalística, extasia as avenidas transformando-a no mundo ensurdecido. A linguagem jornalística usada apela para a emoção do leitor, conduzindo a um estado de euforia e de expectativa, forjando um imaginário de que a festa baila sobre a cidade que a possui nos dias de festejo, representação que compreende a festa carnavalesca como um rompimento com o mundo ordinário, quando o que percebe é que se tem o mesmo mundo, com os mesmos sujeitos, tensões e negociações em uma configuração diferente (BAKHTIN, 2013). Esse mundo durante os festejos apresenta as

mesmas estruturas basilares, mas o contexto festivo permite brechas que fazem com que os sujeitos se apropriem de espaços e com o uso das diversas linguagens: dança, música, riso e fantasias, e digam coisas que, em dias normais, poderiam ser duramente recriminadas, mas que, sob o disfarce do carnavalesco, podem passar como brincadeiras ou efeitos do “deus do riso”.

O constructo de um ideal de carnaval fora de época vendido para o Brasil primeiro perpassa por um fortalecimento do imaginário coletivo feirense de que essa é uma festa da cidade. Imaginário social que, conforme Baczko (1985, p.311),

torna-se inteligível e comunicável através da produção de discurso no qual e pelo qual se efectua a reunião das representações coletivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos sociais que assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento.

Esse imaginário de festa feirense arrebatadora foi consolidado e ampliado para um discurso que, ainda em 1948, já colocava a festa como a grande atração do interior da Bahia. O *Jornal Folha no Norte* fazia questão de listar os grupos de outras cidades que eram atraídos para Feira de Santana durante a micareta e mostrar como a festa tornava a cidade visível:

Um passeio de Cachoeira

A repercussão do maior Micarême da Feira por todos os recantos do Estado e incalculáveis foliões as centenas, de todas as cidades vizinhas de todos os distritos, já se apresentam para verem brincar, sambar, pular em plena Avenida da Alegria e nos maravilhosos bailes dos clubes locais

[...]

Virão também numerosas caravanas de Serrinha e Santo Amaro, sem falar na grande massa humana que se deslocará de Salvador para assistir os nossos grandes festejos carnavalescos. (FOLHA DO NORTE, 13 de março de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2018, p. 4)

Narrativas como essas, que fortalecem a ideia da micareta em uma perspectiva que deseja demonstrar a sua força e poder aglutinador, estão a serviço do projeto de construção de identidade para a cidade que encontrou na micareta um símbolo a ser explorado. Essa identidade, retomando Hall (2014, p. 31), é uma forma de “construir sentidos que influenciam e organizam tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” E vai para além da produção de uma imagem para si próprio, é

mostrar para o outro a imagem que se deseja. Por esse motivo, a importância de que outras cidades fossem para Feira de Santana e validassem essa festa como um elemento feirenses, pois a identidade, para ser construída, precisa do reconhecimento do mundo externo a essas culturas. Esse movimento, entretanto, não harmoniza e unifica as diferentes formas de viver e sentir o mundo.

3.1. O projeto de carnaval de rua e suas resistências

À luz das contribuições de Stuart Hall (2014), as identidades são plurais e, dessa forma, dentro da micareta, elas também apareciam na construção da festa, mas, como não eram tratadas de forma tão explícita pelos jornais, apareciam nos pequenos indícios de como essa festa feirense não era apenas uma ou que não significava apenas uma coisa. Essas teias de significados, esses pequenos vestígios permitem ao historiador perceber que construções subjetivas validam, de acordo com Geertz (2019), as práticas culturais que se apresentam no mundo social. Assim, a partir da multiplicidade de entendimentos, os conflitos e negociações aparecem nos projetos de festa. Observemos um comunicado da micareta que foi publicado no *Jornal Folha do Norte*:

A comissão da Micareta de 1948 no intuito de desfazer comentários infundados em todo auxílio aos cordões carnavalescos “Melindrosas” e “Garotas em folia”, esclarece que pôs à disposição dos interessados a importância por eles pretendida, mas, apesar dos esforços da comissão, nenhum diretor compareceu para receber as ditas importâncias, o que demonstra evidente falta de vontade em cooperar para o brilhantismo da Micarême.

Fica assim desfeito o boato de que a comissão negou o auxílio pedido pelos cordões. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 3 de abril de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2021, p.1)

Essa desavença entre a comissão da micareta e os cordões carnavalescos *Melindrosas e Garotas em Folia* rendeu a construção de um outro bloco: *Para não ficar em falta*:



Os dirigentes dos cordões carnavalescos “Melindrosas” e “Garotas em Folia” - segundo eles dizem - foram sabotados pela comissão da Micarême. Por isso, uniram-se e formaram o bloco que acima se vê e amanhã e terça-feira sairão à rua, com pitorescas fantasias, para dançar o frevo pernambucano e fazer muitas piruetas, acompanhadas à clarineta, ao som do apito do Agapito ou do Benedito.

Vai ser u’a miséria... e a polícia que escondam as chamadas “brancas”.
(FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 3 de abril de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2021, p.1)

A divergência entre a comissão e os cordões não me parece ser apenas por uma questão financeira. Quando a nota diz que o não comparecimento dos diretores dos cordões para receber o dinheiro significava não colaborar para o brilhantismo da micareta, nos dá margem a pensar essa querela um pouco mais adiante. A postura do jornal colabora para esse entendimento. A forma como o jornal apresenta o que seria a resposta das *Melindrosas* e *Garotas em Folia* fortalece o argumento e a forma como as duas notícias são dispostas no jornal ajuda a compreender qual seria o lugar simbólico dos cordões. Os editores, ao construírem seu editorial, organizam o mundo em suas páginas e essa espacialidade da notícia faz parte da construção de um discurso.

A nota da comissão da micareta replicada no jornal ocupa a primeira página em reportagem de destaque sobre a micareta, o relato sobre a micareta aparece na quarta e última página do jornal, em fim de página, entre os reclames, com um título que nada remete à micareta: “Para não ficar de fora...”. Essa organização e escolha de títulos não é feita de forma despreziosa ou não é uma mera coincidência. Conforme Maria Helena Capelato (1986, p.17), “a apresentação do jornal, cabe dizer ainda que a técnica e o conteúdo do título são muito importantes. Na feitura de uma manchete, os vocábulos são

escolhidos cuidadosamente para deles se extrair o máximo de efeito. Ela é uma arma de persuasão muito eficaz”.

A diagramação, segundo a autora, é que dá movimento às narrativas do jornal impresso, ela indica uma ordem e ênfase de leituras. O leitor daquela época, logo na primeira página, tinha a informação de que a comissão havia liberado a verba e foram os dirigentes do cordão que não foram buscar e só depois de ler o jornal inteiro é que teriam a informação do que aconteceria com as *Melindrosas* e com *Garotas em folia*, isso se o leitor fosse um leitor dos classificados.

Além disso, a reportagem que informa qual seria o procedimento dos cordões coloca em dúvida a versão com a expressão “segundo eles dizem”, desconfiança que não foi externalizada com o que dizia a comissão. Mas o que fortalece a ideia de um conflito de projetos de micareta está no apelo feito à polícia. O editorial o faz usando, conforme Bakhtin (2013), um vocabulário carnavalesco, faz um apelo para que a polícia fique atenta às atividades ao grupo. Chamar a atenção da polícia para o bloco recém-formado por causa de um desentendimento com a comissão da micareta é uma forma de criminalizar o grupo, transformá-los em algo perigoso e que, diante da desobediência, precisam ser vigiados pois “Vai ser u’a miséria...”. Além disso, o discurso posto ajuda a compor uma representação de que aqueles que estão em desacordo com a comissão, que era composta por representante do poder municipal, seriam tratados como perigosos, marginais, aqueles para quem se chama a polícia; enfim, uma retaliação ao protesto em meio à festa.

O jornal ainda trata da indumentária e do estilo musical e, ao tratar das indumentárias, usa a ilustração para denominá-las como pitorescas, não foram denominadas como elegantes ou sofisticadas, como ocorria em relação a outros grupos. O curioso é que as fantasias mostradas na ilustração, atribuídas ao cordão, não trazem o caráter da unicidade que teria que ter algo pitoresco, pois, meses antes, o mesmo jornal apresenta a ilustração abaixo como sugestão de fantasias para a micareta.



FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 21 de fevereiro de 1948. Ano XXXVIII. Nº2015

Se observarmos a fantasia do cordão, fruto da junção entre as *Melindrosas* e *Garotas em Folia*, perceberemos que segue o mesmo padrão de fantasia sugerido, com as máscaras que eram chamadas de caretas, logo não havia nada de pitoresco se o próprio jornal havia sugerido a fantasia. Sugestão, inclusive, que vem acompanhada de uma marchinha carnavalesca:

Sugestão para fantasia

Aqui fica a sugestão
Da fantasia “assanhada”
Ela é da “situação”
E portanto “marmelada”

E permitindo a “parada”,
 Ai, ai, meu Deus, que desdoiro,
 Bolir com tal “az de oiro”?
 – Na cadeia temporada. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 21 de
 fevereiro de 1948. Ano XXXVIII. Nº2015)

A sugestão da fantasia, entretanto, não é apenas o que parece, funcionou também como uma forma de responder a questões que estavam incomodando o editorial e como forma também de mandar um recado aos acusadores, aos quais não consegui identificar. Observem que, na marchinha carnavalesca, algumas palavras estão entre aspas: “assanhada”, “situação”, “marmelada”, “parada” e “az de oiro” e, se assim estão, indicam que elas são usadas por outras pessoas que não o autor da marchinha, que faz questão de evidenciar isso com o recurso gráfico. Dentre elas, chamam atenção: “situação”, “marmelada” e “parada”. Muito provavelmente indica uma crítica ao lugar social do jornal, que pertencia, na ocasião, ao grupo político que governava a cidade, por isso a associação entre “situação” e “marmelada”. O termo parada me faz compreender que poderia ser uma crítica à forma como a micareta estava sendo pensada e seu cortejo organizado, em forma de parada cívica mesmo, como indica a descrição abaixo:

O préstito de hoje
 O grande curso que logo mais às 20 e 30 horas levará a rainha e as
 princesas da Micareta de 1948 até o monumental palanque da coroação
 estará assim organizado:
 Cordões:
 I. C.C Rei dos Ciganos
 II. Filhos do Mar
 III. Afochês
 Batucadas:
 I. Malandros do Morro
 II. É com esse que eu vou
 III. Amantes do Ritmo
 IV Só Falta você

Automóveis:
 I. Prefeitura da cidade
 II. Autoridades outras
 III. Representante do Feira Tênis Clube
 IV. Representante da Soc. Fil. 25 de março
 V. Representante da Soc. Fil. Vitória
 VI. Representante da Soc. Fil. Euterpe Feirense
 VII. Representantes dos bancários
 VIII. Representante dos Motoristas locais
 IX. A bancada de Clarins
 X. Membros da comissão da Micarême

XI. **O majestoso carro** se S.S.M.M. srta. Alzira Chaves Carneiro, Rainha e das princesas Branca Paternostro e Terezinha Boaventura [...]

XIII. Pessoas da família da rainha e princesas

XIV. Representantes das classes sociais.

Seguem-se todos os carros na ordem de chegada ao local de concentração. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 3 de abril de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2021, p.1)

Essa descrição em nada parece com um evento carnavalesco, o qual tem como característica justamente a quebra da ordem. De fato, assemelha-se mais a uma parada cívica, ou a uma procissão, tal qual a narrada pelo burguês desconhecido de Montpellier na França. Robert Darnton (1986), ao analisar a *description*, alerta justamente não apenas para o que é descrito, mas também para o porquê é realizado de determinada forma. A comissão de micareta pensa a forma como deveriam ser os festejos de rua, transformando-a em uma solenidade, que representa, como essa comissão pensava, a própria cidade ou, nas palavras de Darton (1986), organiza o seu mundo através do ordenamento da festa, que, assim como uma festa cívica ou uma procissão religiosa, obedecem a uma hierarquia que coloca aqueles que são vistos por essa comissão como essenciais para a cidade.

Além da forma de organizar o mundo durante o cortejo da micareta, a quantidade de elementos de fato carnavalesco na abertura da festa é absolutamente desproporcional: são três cordões, quatro batucadas e o carro das Rainhas e princesas enquanto que os carros das chamadas autoridades são quatorze e finaliza indicando que “outros”, sem dizer quem os são, desfilariam por ordem de chegada. Logo, a forma como o curso carnavalesco foi pensada o faz assemelhar-se a uma “parada” cívica.

Essa característica de uma apropriação de festas e comemorações para transformar em atos cívicos não é algo novo, Wlamyra Albuquerque (2002) trata isso ao pensar as comemorações da independência da Bahia ainda no século XIX e como a organização dos desfiles era sintomática para perceber o entendimento das estruturas sociais e identitárias. Ele compreende que “as festividades de rua transformavam-se num importante espaço para divulgar uma cultura urbana idealizada por grupos da elite baiana” (ALBUQUERQUE, 2002, p. 172). Parece-me que essa foi a apropriação feita por alguns grupos em relação a Feira de Santana ao ler a nota que apresenta a organização dos festejos. Elemento também presente nas festas do divino do Rio de Janeiro do Século XIX, analisadas por Marta Abreu (2002, p. 259), nas quais “a seriedade, organização, o cumprimento de um prazo tensamente autorizado e a preocupação com o lugar das senhoras contrastavam com as descrições de divertimento, riso e gargalhadas.”.

Voltando à marchinha, a penúltima e a última estrofe confirmam esse rigor com as festas, sobretudo as carnavalescas: “Bolir com tal “az de ouro”?/- Na cadeia temporada”, em tom jocoso indica que as críticas poderiam ter consequências maiores, e não deixa de ter um caráter ameaçador, que significa que quem não festejar nos moldes aceitáveis a cadeia estaria à espera. A liberdade proposta para os dias de festa altera os dias ordinários, pausa a burocracia dos dias, mas não rompe com as estruturas sociais. Embora, nesses dias, a vigilância pareça ser muito maior, era possível a todos usufruírem do espaço público, mas cada um se movimenta conforme a vigilância sofrida. Momentos festivos ou práticas culturais que propõem uma subversão conseguem alterar alguns elementos momentaneamente, como afirma Natalie Davis (1990). Em momentos de subversão, sejam em festas carnavalescas ou em outras práticas e ritos, acredito ser esse um caminho válido, denunciar e debochar do autoritarismo, mas tal ação por si só não transforma o mundo. E a manutenção desse mundo em dias de carnaval se faz pela vigilância e por uma organização pautada em regras.

Esse aviso ganha força com as publicações da Secretaria de Segurança Pública que, em nome da manutenção de uma identidade feirense festiva, estabelecia o que era proibido e aceitável em dias de festejos. Ao que tudo indica, foi a partir desse ideal controlador que o alerta à polícia em relação ao cordão “Para não ficar de fora”, que apresentava o caráter da desobediência, foi dado, pois incorporam à sua prática carnavalesca o apito, que, por mais inofensivo que possa parecer, tinha seu uso proibido durante a micareta:

A Secretaria de Segurança Pública da Bahia

A Delegacia da 10ª Região Policial e a Delegacia de Polícia de Feira de Santana, tendo em vista a necessidade de serem evitadas, durante as festas populares da Micareta, abusos e excessos, que só tendem a prejudicar a tranquilidade e boa ordem indispensáveis em ocasião que atais e, de acordo com instruções do EXMO. Sr. Secretário de segurança, fazem saber que do dia 3 a 6 de abril, nesta cidade.

Serão permitidos:

I. Das 6 às 18 horas, o uso de máscaras de qualquer espécie, desde que não ofendam ao decôro público, reservando-se à polícia, quando necessário, o direito de identificar qualquer mascarado.

II. Corso, cordões e batucadas

Serão proibidos:

I. Uso de quaisquer espécies de arma

II. Cantar o Hino Nacional, o Hino da Bandeira, as de nações estrangeiras, bem assim canções militares ou patrióticas, canções que tragam, explícito ou implicitamente, ofensas à moral

[...]

IV. Apresentar-se alguém em público, ou mesmo em recinto fechado, em trajes indecorosos ou usando pintura a pixe tinta semelhante que possa incomodar os demais.

V. Uso de apito, látégos, de drogas corrosivas ou de odor que possa incomodar.

VI. A vendagem e uso de bebidas chamadas brancas, bem como conservar alguém em poder vasilhames contendo tais bebidas.

VII. Uso excessivo de bebidas. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 3 de abril de 1948. Ano XXXVIII. Nº 2021, p.1)

O apito era usado como forma de comunicação por guardas municipais, pela polícia e por certo os foliões que se apropriavam desse elemento como um sinal de comunicação, que poderia ser utilizado para organizar as batucadas, ou para manter a comunicação entre os foliões, ou para burlar algumas das determinações. Esta última ação acho que tenha sido a mais provável, pois, se fosse apenas utilizado para reger as batucadas, não haveria motivos para a proibição do apito que, inclusive, está listado entre o uso de látégos e drogas, o que indica que o entendimento do uso indevido do apito não estava aliado apenas ao caráter carnavalesco. Podemos perceber que o apito pode ter sido usado para que os grupos se protegessem da fiscalização policial que proibia, por exemplo, como pudemos observar, o consumo de bebidas brancas, a cachaça, ou até mesmo o seu porte. O apito poderia ser uma forma de resistência nos espaços da rua, pois, assim como ele serve às autoridades para traçar *estratégias* de fiscalização, os foliões poderiam utilizá-los como *táticas* para aproveitar a festa e também estabelecer comunicação entre os seus, ou talvez apenas para, em tom típico do carnavalesco, tirar sarro das autoridades, provocar o riso e quebrar a sisudez do tom de parada que, por ventura, as festas poderiam ter.

Reconhecer essas nuances do uso de um mesmo elemento para construir a festa faz pensar que as construções de identidade encontram caminhos e estratégias para se manterem no jogo em evidência. Perceber como as instituições passam a ser representadas como as detentoras do poder de dizer como deve ser a festa, quais as normas das fantasias e adereços, revela o poder que emana do poder estatal na delimitação de como se pode festejar. Isso é o que Foucault (2019) chamaria de “o olho do poder”, esses locais passam a emanar normas a partir da construção de uma arquitetura que faz parecer que, sem essas instâncias, não seria possível construir uma festa tão grandiosa. Faz crer que todos esses esforços: organização de trânsito, iluminação das ruas, segurança pública, editais e regras emitidas pela SETUR estavam todos a favor do “melhor e maior carnaval fora de época do Brasil”.

Para construir a identidade de Feira de Santana como a maior festa carnavalesca, todo esse aparato de poder começou a ser montado, antes mesmo do processo de municipalização discutido no capítulo anterior, sobretudo com a lei de 1956 quando a prefeitura abriu linha de crédito para financiar a micareta:

Eu prefeito municipal de Feira de Santana, do Estado da Bahia, faço saber que a Câmara de Vereadores decreta e eu sanciono a seguinte lei:
Art. 1º. Fica o poder Executivo autorizado a abrir o crédito especial de Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros) para atender ao pagamento de despesas feitas com a Micareta de 1956.

Art. 2º Para suprir o crédito especial a ser aberto na forma de autorização a que se refere essa presente Lei; a prefeitura se utilizará dos recursos previstos nos incisos I e II §3º, do art. 11, do Decreto Federal Nº 2.416 de 17 de junho de 1940.

Art. 3º Revogam-se as disposições em contrário.

Prefeitura Municipal de Feira de Santana, 24 de abril de 1956.

João Marinho Falcão (prefeito)

Autor: Augusto Matias (LEI ORDINÁRIA Nº 141, DE 24 DE ABRIL DE 1956)

Ao aprovar crédito especial para a micareta, o prefeito João Marinho efetivou o apoio que já era dado pelo poder público ao mobilizar as Secretarias de Segurança e Trânsito para atuarem na fiscalização de práticas e ordenamento da cidade durante os festejos da micareta de rua, visto que, pelo menos institucionalmente, não poderia arbitrar as festas nos clubes e filarmônicas. Cabia à prefeitura atuar apenas na esfera pública, pois se tratava do mundo comum, espaço de diversidade aberto à atuação dos vários sujeitos e concepções, que, na compreensão de Hanna Arendt (2007, p.59), absorve “tudo aquilo que aparece em público pode ser visto e ouvido por todos e tem maior divulgação possível [...] que constitui a realidade.” E, para organizar esse mundo capaz de garantir que as estruturas sociais não fossem abaladas, a prefeitura precisava se posicionar como aquele elemento que organiza o mundo, tal qual a analogia da mesa apresentada por Arendt (2007), que é o elemento que ordena e coloca os sujeitos em “seus lugares”. A prefeitura ocupa o espaço público porque ele não poderia ficar sem a tutela do estado, sobretudo em uma festa que tem em sua gênese a subversão da ordem. Trata-se da construção de uma imagem sobre a festa e, por consequência, sobre a cidade, que, ao se colocar como a segunda potência do estado, “perdendo apenas para Salvador”, e como “inventora” do carnaval fora de época, precisava manter uma imagem vendável de uma festa segura e ordeira e essa seria uma forma de representação de cidade tanto para os feirenses como

para o país. Nessa lógica, a micareta funcionava como uma vitrine para replicar uma imagem de Feira de Santana. Por esse ponto de vista, a festa é uma linguagem da cidade. E toda a infraestrutura montada para a micareta era exatamente o roteiro dessa narrativa, a arquitetura, como diria Foucault (2019), funcionava como uma forma de organizar o mundo festivo aos moldes dos ideais do mundo ordinário, assim era fundamental fazer essa interpretação circular e ser cristalizada.

A preocupação com a territorialização das ruas fazia-se presente através dos planejamentos da Superintendência de Trânsito, que determinava como os cordões deveriam ocupar as ruas:

Superintendência de Trânsito

Feira de Santana, 22 de abril de 1954

O Superintendente da 2º, 3º e 4º Regiões de Trânsito, no uso das suas atribuições, e tendo em vista os festejos da Micareta a ser realizarem nesta cidade nos dias 25, 26 e 27 do corrente mês

Determina:

1º que os cordões carnavalescos, blocos, batucadas só deverão desfilar durante os dias de Micareta pela mão de trânsito, devendo os responsáveis por esses cordões, blocos e batucadas limitar a 2 metros e 30 centímetros a faixa do desfile, por meio de uma corda, a partir do meio fio da calçada.

2º que caminhões só participarão do desfile quando artisticamente ornamentado.

[...]Napoleão de Oliveira Meneses

Superintendente da 2ª, 3ª e 4ª Regiões de Trânsito (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de abril de 1954) Ano XLIV, Nº 2337, p.2)

A preocupação com a ocupação da cidade ultrapassava o circuito da antiga Rua da Direita, que, a essa altura, já era a Rua Conselheiro Franco. Havia também uma orientação para a chegada de veículos vindos da capital baiana e das demais cidades do interior, o que nos permite dizer que a ocupação por parte dos filões obrigava a prefeitura a reordenar o trânsito da cidade. Mas o que nos interessa aqui é pensar como o poder público queria normatizar a forma como os foliões deveriam ocupar o espaço da rua, literalmente entre o meio fio. Além de orientar o trânsito para a festa, o que é coerente até mesmo para garantir a segurança dos foliões, há uma tentativa de controlar a forma como o espaço da rua deveria ser territorializado.

Em dias ordinários, os espaços da rua eram destinados a outras funções, mas, durante a micareta, elas eram transformadas em palcos e cenários para os festejos carnavalescos, logo a territorialização era completamente diferente. Seguindo a lógica

interpretativa de Milton Santos (1996, p. 15), esses espaços usados, habitados “criam novas sinergias e acabam por impor, ao mundo, uma revanche.” Isso significa que permitir que os foliões ocupassem as ruas sem um código de postura poderia desequilibrar o mundo ordinário e pensado pela administração pública, pois ocupar um espaço e dar a ele novos sentidos significa poder, que, por sua vez, significa também uma relação de força, conforme afirma Foucault (2019). Nessa lógica, ceder espaço aos diversos grupos significava abrir espaços de disputas de poder e isso enfraqueceria o controle, e, ainda segundo Foucault (2019), esse é um outro sentido para o poder.

Inspirada nessa interpretação foucaultiana, percebe-se que era necessário manter os sujeitos comuns, aqueles que estavam fora do aparato do estado, silenciados e subjugados a uma dominação. Democratizar a construção da festa e a ocupação dos espaços significava abrir mão do controle e de uma dominação, enfim do poder. Logo a preocupação em controlar os circuitos significa manter o poder sobre a cidade, enfim, o poder de determinar quem tem direito à cidade. Assim, compreender esse direito é compreender quem tem o “direito de comandar todo o processo urbano” (HARVEY, 2016, p. 78). No caso de Feira de Santana, o direito de participar da festa carnavalesca fora de época se coloca como mais um dos elementos que compõem o tecido urbano.

Tantas preocupações em ordenar o espaço público e a necessidade em estabelecer restrições indicam que não era tão fácil impor um modelo de comportamento social, nem mesmo durante a festa, pois a ocupação dos espaços não seguia um único modelo, na medida em que as subjetividades dos foliões também se constituíam em elementos que determinavam outros circuitos para além dos estabelecidos pela SETUR. A cidade em festa precisava ser tutelada para silenciar as apropriações do espaço que não cabia no projeto oficial da festa. Para garantir isso, a prefeitura lançava mão de instâncias de trânsito, de segurança pública, da imprensa como aliadas para garantir como o espaço público poderia ser ocupado.

Aliadas às tentativas de controle espacial via Superintendência de Trânsito, estavam as ações de portarias emitidas pela Secretaria de Segurança Pública para normatizar os hábitos e comportamentos em nome de uma segurança nacional, como se pode observar na Portaria emitida em 1969, em pleno período da ditadura militar do Brasil:

Secretaria de Segurança Pública
Delegacia da 4ª Região de Polícia.

Portaria nº 2 de 15 de abril de 1959

O delegado da 4ª Região de Polícia, no uso de suas atribuições a necessidade de estabelecer normas que assegurem à população do município de Feira de Santana, durante os próximos festejos micaretescos, ambiente de ordem e segurança.

Resolve:

Baixar as seguintes instruções, que terão vigência a partir das 8 horas do dia 19, até 8 horas do dia 28 de abril.

I. As sociedades recreativas, boates, dancing, cabarés, etc. com funcionamento já licenciado, que pretendem realizar bailes públicos nos dias de carnaval, deverão disso dar conhecimento, por escrito, à delegacia de polícia, para providências relativas ao policiamento.

II. Os Bailes públicos, em locais ainda não licenciados, dependerão de prévia licença da Delegacia de polícia, devendo para esse fim, e requerimento ser apresentado com antecedência, pelo empresário ou responsável com indicação do local e horário desejados e instruído baile:

a) relação nominal, devidamente qualificada dos membros da comissão organizada dos bailes.

b) certificado de aprovação de serviço de censura e diversão pública
[...].VIII. O desfile do préstito, ranchos, cordões, trios-elétricos e outros agrupamentos dependerá de prévia autorização da delegacia de polícia, requerida na forma do item II desta portaria.

[...].X. Fica proibido:

a) usar, nas vias e logradouros públicos, máscaras entre às 18 horas de um dia até às 8 horas do dia seguinte: ressalvando-se os reclusos fechados dos clubes que ficarão a critério das respectivas diretorias

[...].Feira de Santana, 15 de abril de 1969.

Maj. Elísio Pires Rebouças – Delegado Regional

Trata-se de uma portaria que condizia com o momento de suspensão da democracia no país e que pensa a festa micaretasca a partir desse contexto, no qual manifestações populares e práticas festivas e de lazer deveriam estar sob constante observação para que não ocorressem insurreições. Característica inclusive que não é específica do período ditatorial instaurado em 1964. A criminalização da cultura esteve presente nos primeiros anos da República, com o estabelecimento de políticas culturais, na invenção de símbolos e códigos de postura (CARVALHO, 1990). Essa estratégia também foi utilizada por Getúlio Vargas durante o seu primeiro governo, porém cabe aqui uma ressalva: embora tenha feito uso amplo das restrições, Vargas flertou com as práticas culturais populares na construção de um imaginário nacional. E nisso a noção de poder relacionada a uma disputa de forças e de controle apontadas em Foucault (2019) faz todo sentido: as práticas populares são vistas como perigosas porque elas podem trazer demandas e críticas de uma estrutura social.

O que observo nessas determinações da Segurança Pública é algo diferente daquilo que acontecia com as determinações da década de 1950. Elas estão para além da ideia de manter a integridade física dos foliões, estão preocupadas em conter as manifestações culturais sob controle inclusive nos espaços privados, que deveriam apresentar à polícia e ao departamento de censura o roteiro dos bailes. O estado de exceção que passou a controlar também os espetáculos e festas feitas em espaço privado pode ser percebido através da Lei 518 de 6 de janeiro de 1967, que, no tocante aos divertimentos públicos, dizia:

Parágrafo único – é proibido aos espectadores, sem distinção de sexo, assistir aos espetáculos de chapéus à cabeça ou fumar no local das funções.

[...]Art. 70 em todos os teatros, circos ou salas de espetáculos, serão reservados quatro lugares, destinados às autoridades policiais e municipais encarregados de fiscalização. (LEI Nº 518 de 6 de janeiro de 1967)

Esse complexo legislativo pautado na cultura não era uma construção despreziosa, muito menos desarticulada de uma política nacional. Segundo Jorge Ferreira e Lucília Delgado (2014), nesse período que corresponde a ditadura militar, vivenciou-se uma valorização das práticas culturais que, mediante a impossibilidade de construir as representações políticas, funcionaram como linguagem política. Por esse motivo, as atividades culturais passaram a demandar maior atenção por parte das instituições militares. Tal movimento pretendia, segundo os autores, reprimir qualquer atividade que viesse a desrespeitar o que eles compreendiam pela moral e, para garanti-la, instituiu os mecanismos de censura dos meios de comunicação e atividades artística.

Seguindo essa linha interpretativa, Natalia Fernandes (2013) afirma que, a partir de 1964, o regime militar instituiu uma cultura política para o país, sobretudo com a criação do Conselho Federal de Cultura em 1966, que, no contexto que estamos analisando de práticas culturais de rua, foi atingida com a criação de instituições para planejar e executar uma política cultural (FERNANDES, 2013), o que implica também o fortalecimento da força policial para fiscalizar as práticas. Quando, em 1970, a Lei 518 faz garantir assento para autoridades para fins de fiscalização com a Portaria Nº 2 acaba por demonstrar o alinhamento com essa política nacional e como a micareta não escapava dessa política nacional, movimento foi fortalecido após o Ato Institucional nº 5, que intensificou a censura.

Entretanto essas sanções não significam a obediência irrestrita ou que as coisas ocorreram de forma tão ordenadas e obedientes. A reportagem que segue, de 1970, aponta essas inconsistências:

Voltaram, da folia, alguns tristonhos, outros alegres e com muitas coisas a contar porque todos nós sabemos que durante uma festa, principalmente carnavalesca, deixam alegrias e dissabores. Mas deixemos essa parte de lado e vamos às novidades da Micareta.

[...]

Choque de veículos, êste ano, não foi pouco não. A quase todo instante era o que se via.

Não sabemos porque no momento do desfile ou durante a noite os carros trafegavam pela praça e pela Avenida Senhor dos Passos, locais em que o povo se aglomerava para assistir ao desfile de cordões, blocos e escolas de samba, até mesmo o carro da rainha. Será que não prejudicou bastante? (FOLHA NO NORTE, Feira de Santana, 25 de abril de 1970. Ano 60, nº 3194)

Esse fragmento apresenta dois elementos que podemos explorar. O primeiro aspecto deixa transparecer que as portarias e determinações de trânsito não eram tão eficientes e que o planejamento, mesmo determinando por onde os carros deveriam passar, não saía como o esperado. Nesse aspecto, cabe discutir o entendimento de *habitus* em Bourdieu (2015, p. 191), que funciona como aquilo com o que se está tão familiarizado que não é possível ser retirado tão facilmente do cotidiano: “enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”. Ao trafegar pelas ruas da cidade, as pessoas criaram uma forma quase automática de caminhar por ela, tráfego que é internalizado e que gera sensações de familiaridade que não são rompidas por uma determinação municipal.

O segundo deles diz respeito aos ditos dissabores da festa, ao apresentarem indícios de que a festa não ocorria exatamente como o imaginado por sua comissão. Não acontecer conforme um roteiro é que é natural, visto que festas populares e de rua não possuem um dono e nem seus organizadores conseguem controlar as manifestações espontâneas, que nem sempre são arquitetadas ou pensadas para confrontar uma proposta ou projeto. As pessoas simplesmente sentem a festa de acordo com a sua percepção de mundo. Entretanto os jornais se negam a aprofundar essas questões e isso deixa margem a algumas interpretações. Penso que o contexto político de censura e a postura do jornal, à época alinhada ao regime militar justificam seu silêncio mediante tais questões visto

que, ainda nos anos de 1950, vinculavam reportagens tratando da dita “ameaça comunista”. Retomando Orlandi (2007, p. 69), “dessa concepção do silêncio, como condição de significação, resulta que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido.”

Quando o jornal traz uma informação e a interrompe a certa altura, esse silêncio também é significativo e compõe a narrativa em que silêncio é o apagamento de uma memória sobre a dinâmica carnavalesca. Quando diz: vamos falar da micareta, no que tange aos festejos de rua, a única informação é a que toca nos problemas de trânsito e iluminação. Notas sobre os grupos e suas práticas, nenhuma. Os sujeitos que festejam nas ruas não são os protagonistas da festa nas páginas dos jornais. Entre eles, os moradores de bairros da periferia, como as lavadoras do Tanque da Nação, foliões da Baraúna, Tomba, comerciantes, sapateiros, gente que não podia ocupar os espaços dos clubes, pois exigiam pagamento de mensalidades além de diversas restrições como a cobrança de “vestimentas adequadas aos clubes”. Em contrapartida, os foliões dos clubes eram pessoas que não necessariamente eram ricas, mas que poderiam pagar para ter acesso a uma sociabilidade que tinha como concepção o lazer privado, estavam a classe média da cidade e os mais ricos. Eram as festas de clube, que nessa mesma notícia eram colocadas em destaque: “Nos clubes, o movimento foi intenso com a turma brincando a valer até às últimas horas da madrugada. O Tênis mostrou que o carnaval de clube, êle é sempre o chefão, o movimento foi além do que esperávamos.” (FOLHA NO NORTE, Feira de Santana, 25 de abril de 1970. Ano 60, nº 3194).

As práticas da rua e dos clubes não diferiam quanto aquilo que era apresentado, ambas tinham o mesmo carnavalesco que pensava os carros alegóricos que desfilaram pelas ruas e, mais do que isso, era a mesma lógica:

Desfilaram, entre outras organizações carnavalescas, “Os psicodélicos”, “Visão em Ritmo”, “Malandros do Morro”, “Urubus”, “Acadêmicos de Mangueira”, “Alibaba e os 40 ladrões” e o “Império Feirense”. O Povo aplaudiu com grande entusiasmo os carros alegóricos confeccionados sob a orientação de Charles Albert: “Mundo Azteca” e “Carnavalha”. No primeiro desfilou o artista com sua riquíssima fantasia “Mantazerma”, último Imperados Azteca. Dos desfiles participaram as fantasias vitoriosas no carnaval do Rio e do Recife, que fôram exibidas no baile de gala do “cajueiro”, na segunda-feira gorda e onde se destacou o artista Charles Albert cuja fantasia foi delirantemente aplaudida. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 26 de abril de 1969. Ano, nº 60. Nº 3132, p.1)

Havia uma forte referência ao carnaval do Rio de Janeiro tanto na exibição de fantasias do carnaval quanto na escolha dos nomes para os cordões, a exemplo do “Malandros do Morro”. Feira de Santana em sua topografia não tem morros, é uma cidade plana. Trata-se claramente de uma referência às escolas de samba do Rio de Janeiro, assim com a “Acadêmicos da Mangueira”. E as mesmas fantasias e padrões eram compartilhados pelos espaços públicos e privados, logo o que faz com que uma seja valorizada em detrimento da outra compõe o processo de construção da imaginário de *maior e melhor carnaval fora de época do Brasil*, projeto em que a imprensa foi fundamental, pois elabora um discurso e se apropria da festa para compor um imaginário de cidade e da festa.

3.2. Os discursos da imprensa e do poder público na construção da festa

A partir dos estudos desenvolvidos até então, compreendo os jornais como construtores de significados para a micareta de Feira de Santana. O lugar de destaque dos jornais os coloca em um lugar de poder. Os jornais, enquanto linguagem escrita, enunciam discursos que chegam a um grande número de pessoas ao mesmo tempo. Discursos esses que têm o poder de selecionar o que é válido dentro da luta de forças de múltiplos discursos e determina o que pode ser esquecido e silenciado. Sendo o discurso, conforme Foucault (2013), um sistema de exclusão, os jornais se vestem do poder de noticiar e espalhar uma verdade a partir da linguagem jornalística e, com todo o aparato e conhecimento da área de comunicação, são reconhecidos por sua credibilidade ao emitir um discurso. O poder da comunicação mantinha uma estreita relação com o poder municipal e, após a municipalização da micareta, intensificou a participação na construção de uma festa que na narrativa proposta, sobretudo no *Folha do Norte*, pertencente a grupos políticos, traria retornos para a cidade.

Esse movimento de construção de uma festa reconhecida nacionalmente, encontra nos anúncios e títulos de matérias o propulsor desse imaginário de uma micareta grande. Identifico pela primeira vez essa característica de uma propaganda da micareta em 1957 como a matéria com o título entusiasmado sobre a micareta:

Na Feira, “a maior Micarêta do Mundo”

Já está marcado, definitivamente, a data da Micarêta de 1957, que realizará nos dias 27, 28, 29 e 30 de abril.

A comissão eleita e empossada no último sábado trabalha ativamente para o bom êxito da maior festa popular do interior do estado.

Inúmeras e acertadas providências foram tomadas: cordões, ternos, ranchos, batucadas e trios elétricos já entraram em entendimento com a comissão, que está visando dar maior animação aos festejos de rua. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 23 de março de 1957. Ano XLVII, Nº 2489, p.1)

O primeiro aspecto que chama a atenção é o título, que apresenta uma afirmativa de que em Feira de Santana estava “a maior micareta do mundo”; frase que está entre aspas justamente para indicar que aquela não era uma afirmação do jornal. Trata-se de um trabalho de diagramação, visto que além de recurso de pontuação, a notícia encontra-se no topo da primeira página. Isso não é o acaso, o lugar da notícia compõe o significado e sentidos, ainda mais se o tamanho da fonte for também de destaque, como foi o caso da notícia evidenciada. Não podemos perder de vista o que diz os estudos de Ferreira Junior (2002, p. 5), nos quais os jornais aparecem como construtores de imagem: “mesmo que se atribua um objetivo essencialmente informativo para os jornais, não se deve ignorar as nuances estéticas, principalmente no que tange aos fios construtores da página/capa, aqui entendida como um parente próximo do cartaz.”

Concordo com essa interpretação de que a capa do jornal funciona como um cartaz porque extrapola a ideia de que ele atinge muito mais do que os compradores do jornal, atinge também àqueles que olham os jornais nas bancas ao caminharem pela cidade. Além disso, ao recorrer às aspas, o jornal sugere que aquilo seria uma voz das ruas, mas no corpo do texto abandona o recurso da pontuação e apresenta o enunciado de maior festa popular do interior do estado.

Não descarto a possibilidade de esse imaginário de “melhor e maior micareta do mundo” ter sido, de fato, dito nas ruas, o que é muito provável, mas a questão aqui é como essa frase foi potencializada e transformada no *slogan* muito eficiente que ajudou a compor um imaginário coletivo, como diria Bazcko (1985, p.311), “o imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção de ‘discursos’ nos quais e pelos quais se efetuam a reunião das representações coletivas numa linguagem.” Nesse jogo de construções de significados, os jornais forjam um sentido da micareta para além dos limites da cidade, levando a ideia de uma festa grande para as demais cidades.

Tratava-se de um projeto que encontrou nos clubes respaldo para a construção desse imaginário de festa, o que acaba excluindo os grupos ditos populares da festa popular, a exemplo da escolha das princesas e rainha:

Logo mais, à noite, a comissão da micareta reuniu-se à diretoria do Feira Tênis Clube e da Soc. Fil. Euterpe Feirense, ocasião em que duas agremiações lançarão suas candidatas ao concurso para a escolha da Rainha e Princesas da Micarêta, e serão traçadas as bases do referido concurso. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 23 de março de 1957. Ano XLVII, N° 2489, p1)

O jornal não fala que eram apenas essas candidatas, mas também não cita de onde poderiam vir outras candidatas. Ao observar outras notícias, encontrei indícios de que as candidatas partiam dos clubes, mas que havia uma espécie de monopólio entre o Feira Tênis Clube e a Filarmônica 25 de Março, situação que fez a comissão da micareta ser questionada ainda em 1957:

Movimenta-se a Euterpe

Com o lançamento do nome da senhorinha Osvaldite Boaventura pelo Tênis Clube, houve um certo reboiço nas hostes dos adeptos da tradicional “Euterpe Feirense”.

Grande número de associados procurou seu presidente s.r. João Augusto Pires e num ultimatum exigiu do mesmo que seu clube apresentasse também a sua candidata à Rainha da Micareta.

[...]Com a classe estudantil.

Segundo informações que recebemos, a mocidade feirense, representada pelos estudantes da Escola secundária da nossa cidade, promoverá o lançamento de sua candidata. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 30 de março de 1957. Ano XLVIII, N° 2490)

As movimentações entre os clubes e associações da cidade, mediante a notícia do número anterior do jornal de que a comissão havia se reunido com os diretores do Feira Tênis Clube e da Filarmônica 25 de Março, indicam que eles tinham sido excluídos desse processo. Mas, ainda assim, os jornais apresentaram a participação da Euterpe e dos estudantes sem expressar nenhum tipo de estranhamento, diferente da forma como retratou as candidatas do comércio e dos bancários:

Candidatas do comércio

A nossa reportagem conseguiu se infiltrar em certa roda do comércio e pôde observar um outro movimento em torno de uma certa candidata.

Trata-se, realmente, de uma senhorita de boas possibilidades para enfrentar com galhardia as suas demais companheiras. Tudo está a depender, exclusivamente, do consentimento paterno, estando a turma trabalhando para receber o “sim” do velho “pagé”.

A turma dos bancários

[...]Seja quem fôr a candidata, poderemos garantir que essa adesão é valiosa, pelo prestígio que desfruta a classe dos bancários em nosso meio. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 30 de março de 1957. Ano XLVIII, Nº 2490)

Ao compararmos a forma como o jornal noticiou o anúncio das candidatas provenientes da Euterpe, estudantes, comerciantes e bancários é possível observar que, no entendimento dos jornais, o mais adequado para ocupar o reinado de Momo não eram as candidatas do comércio, muito menos a dos bancários, pois sequer eram nomeadas, e isso pouco importava, pois, conforme as palavras do jornal, o que importava era a participação como se essa fosse a única possibilidade desses grupos: participar.

Postura diferente ao anunciar a candidata do Feira Tênis Clube, a única que teve seu nome apresentado: “A senhorita Osvaldite Boaventura é filha do estimado industrial Osvaldo Boaventura, pessoas muito relacionadas e benquistas nos meios sociais feirenses, razão porque foi recebido com satisfação o lançamento do nome da srta. Osvaldite Boaventura.” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 30 de março de 1957. Ano XLVIII, Nº 2490).

É evidente que há, por parte do Jornal, uma predileção para quem deveriam ser os votos para a rainha da micareta, que, além de ser nomeada, teve a sua linhagem familiar exposta para justificar a candidatura da “sociedade feirense”, que foi eleita rainha da micareta de 1957:

O concurso

Grande entusiasmo cercou o concurso para a escolha da Rainha e princesas da Micarêta. Durante a semana que hoje termina os partidários de diversas candidatas empenharam-se em luta tremenda, porém honesta, visando conseguir verbas para compra de votos.

Nunca houve um concurso disputado com tanto fervor, que por sinal teve um final que deixou a todos satisfeitos

[...]Srta. Osvaldite Boaventura 55.490 votos.

Srta. Marquize Sales 51.985 votos.

Srta. Miriam Oliveira 5.940 votos.

(FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 20 de abril de 1957. Ano XLVII. Nº 2493)

O “entusiasmo” com o qual a rainha da micareta foi anunciada fortalece a ideia de que o jornal, com a comissão da micareta e alguns clubes, tentava impor a escolha da majestade da folia, principalmente com o levantamento da suspeita de compra de votos. Isso provavelmente tenha sido uma resposta dada às críticas feitas por outros clubes mediante o anúncio da reunião entre a comissão da micareta, Feira Tênis Clube e 25 de Março, para a escolha da rainha da micareta.

O jornal indica que houve uma forte disputa, mas, mesmo a Marqueze Sales tendo tido uma forte votação, ela não foi apresentada aos leitores assim como aconteceu com Osvaldite Boaventura. Os nomes de Marqueze Sales e Miriam Oliveira aparecem, mas suas trajetórias são silenciadas e assim confirma o que diz Orlandi (2002, p.13): “o silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido.” Silenciar as trajetórias das princesas da micareta compunha a narrativa do enaltecimento da rainha, mais que isso, do grupo social que ela representava.

Esses silenciamentos ajudam a compor memórias a partir dos esquecimentos também, que, em uma perspectiva da memória histórica, é fruto de um processo de seleção (LE GOFF, 2013). Se algo é selecionado automaticamente, alguma coisa é descartada, certas informações não são ditas e, no caso dos jornais, isso não é feito de forma despreziosa, pois isso ajuda na construção de uma narrativa, que aqui significa a valorização do que se era produzido pelos clubes renomados em detrimento daquilo que era praticado pelos cordões e clubes populares. Esse tratamento hierárquico dado aos clubes ocorreu também em outras localidades que também utilizavam as festas carnavalescas como uma forma de moldar as sociabilidades, utilizando-as de forma pedagógicas para moldar comportamentos.

Os estudos de Zélia Silva (2008), quando trata dos festejos carnavalescos de São Paulo, citam o silêncio dos jornais em relação aos clubes e cordões dos setores populares, seguindo essa lógica de uma predileção dos jornais pelos clubes mais elitizados. Acredito ter sido o caso também em Feira de Santana, penso que as duas princesas sejam originárias de clubes “menos expressivos” e que conseguiram impor sua presença na festa, ainda que não como rainha.

O apoio dos jornais para esses grupos de elite não deve ser pensando apenas como alinhamento político e ideológico, mas também como uma forma de conseguir apoio financeiro, pois não podemos perder de vista que os jornais são empresas e como tal visam ao lucro e à busca de patrocínios e assinantes. Logo, quando faz referência à “sociedade

feirense”, referem-se a esses grupos dos quais eles dependem para se manterem no mercado. Conforme Maria Helena Capelato (1986), como empresa, os jornais têm interesses de defender, aqueles contra os quais não podem se posicionar sob pena de perder seus investidores.

Além de empresas, os jornais também funcionam como uma força política, pois, como vimos, eles formam uma opinião pública e a fazem circular construindo o imaginário de cidade. A micareta funcionou como uma linguagem política também, no sentido de que a forma como o jornal noticiava servia como uma linguagem política. Cabe salientar que, entre os anos de 1953 e 1956, as notícias sobre a micareta de rua, em comparação com os anos anteriores, praticamente desapareceram das páginas do jornal, enquanto os anúncios dos clubes ocupavam as primeiras páginas.

As notícias sobre o cortejo de rua limitavam-se a relatar as informações básicas:

O préstito será constituído de dois carros alegóricos, um carro do “clube carnavalesco Inocentes” da capital do estado e um carro da comissão da micareta, tendo no interior cinco peixes [...].

A iluminação está muito boa, sendo a Rua da Direita bonita e original. Batucadas e cordões

Abrilhantarão os festejos de rua várias batucadas e cordões. A batucada que for classificada em primeiro lugar receberá vários prêmios inclusive uma rica taça, oferta da “Loja Estrela”. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de abril de 1954. Ano XLIV, Nº 2337)

Essa foi a única notícia sobre a micareta no ano de 1954. Antes, as notícias sobre a festa costumavam ocupar várias páginas do jornal com dias de antecedência, indicando os preparativos de cada grupo. À parte do que foi recortado, só foram noticiados os comunicados da Secretaria de Segurança e da Superintendência de Trânsito sobre a infraestrutura.

Esses comportamentos em relação às notícias sobre a micareta só passaram a fazer sentido em 1955, quando o jornal enviou uma mensagem ao povo feirense que anunciava a posse do “honrado João Marinho Falcão” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 2 de abril de 1955. Ano XLV, Nº 2386). Segundo o jornal, a nomeação do novo prefeito foi resultado de um abaixo assinado que foi encabeçado por Arnold Ferreira da Silva, que além, de político influente na cidade, como já citei, era proprietário do *Jornal Folha do Norte*.

Com a posse de João Marinho Falcão, a forma como o jornal passou a tratar da micareta voltou ao perfil de antes, com mais atenção e destaque. Acredito que isso não

tenha sido uma coincidência. A micareta funcionava como uma linguagem de comunicação da cidade, ou melhor, ela era apropriada de forma que sua narrativa dizia muito mais do que a iluminação e o curso. Elogiar e valorizar a micareta de rua significava valorizar a gestão municipal oposicionista, pois o prefeito sempre fazia parte da comissão da micareta. Logo enaltecer a micareta com destaques jornalísticos era o mesmo que dar créditos ao prefeito e à sua equipe. Assim que mudou a gestão municipal, os detalhes e a forma de anunciar a festa mudaram:

Micarêta

Falta menos de um mês para a realização da Micareta.

Aproxima-se o dia da folia!

Movimentam-se os foliões, organizam-se as batucadas e cordões de Feira de Santana vai pegar fogo nos dias 7, 8,9 e 10 de abril

[...]Cordões e batucadas

Três batucadas e quatro cordões animarão os festejos de rua. São as seguintes batucadas: Malandros do Morro, Embaixada feirense, Os cordões: Índios de Aruanda, Filhos do Sol, Garotas em Folia e Afrouclé.

Outras notas

Temos conhecimento do seguinte: a comissão da Micarêta apresentará três carros alegóricos. A iluminação e decoração do carnaval baiano serão cedidas pela prefeitura de Salvador para embelezamento das ruas desta cidade. Dois trios elétricos farão o povo esquecer as agruras da vida. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 10 de março de 1956. Ano XLVI. Nº 2435, P.1)

Logo no ano seguinte, observa-se a antecedência que o jornal começa a tratar sobre a micareta, o maior detalhamento do festejo, apresentando o nome dos cordões e batucadas, que, durante os anos anteriores, formam silenciados. Há também a volta do protagonismo da comissão nas páginas dos jornais, e, por consequência, a exaltação o trabalho do prefeito João Marinho Falcão. Além disso, o entusiasmo com a festa passou a ser noticiado, não é apenas o que se diz, mas como se diz, e isso tem papel crucial na construção de sentidos. Os jornais, por estarem consolidados em um imaginário coletivo como os emissores da notícia e de uma suposta imparcialidade, disputam a representação da festa e acabam por ganhar mais visibilidade e efeitos de verdade por suas estratégias de repetição, pelo uso de imagens e de recursos narrativos. Ao tratar da festa, os periódicos estão imprimindo uma ideia de mundo e, por isso, representam não apenas uma festa, mas uma interpretação do que é a cidade e o que ela deveria ser. Novamente, funcionam como um “olho do poder” (FOUCAULT, 2019), que centraliza em si o poder de noticiar e caracterizar a festa.

Nessas disputas, a forma de construir a notícia é fundamental. Segundo Ferreira Junior (2002, p. 4), “o impacto inserido na notícia carrega, tanto pela densidade de conteúdo quanto pela localização visual, uma dimensão histórica na esfera das atividades do jornalismo, vinculando sintaxe e semântica.” Os recursos técnicos utilizados pelo jornal, o uso das exclamações e a escolha das palavras dão à reportagem o efeito que se quer alcançar. Na perspectiva de Ferreira Junior (2002), a forma ajuda a compor um sentido para o conteúdo trabalhado.

Esse comportamento dos jornais é um indicativo de que a micareta, para além de ser uma prática cultural, uma forma de divertimento e algazarra, também tinha um sentido político ao passo que era apropriada pelo poder jornalístico para dialogar com a comunidade, a ponto de funcionar como um termômetro da administração pública. Ao perceber a postura do periódico em momentos de governos oposicionistas, entendi que o sucesso da micareta estava associado à gestão pública.

Mais importante que o sucesso ou não da micareta, era o que se dizia sobre ela e os efeitos de verdade promovidos por esses discursos. Nesse sentido, os jornais foram fundamentais na construção e divulgação de um imaginário de que a micareta de Feira de Santana era “o melhor e maior carnaval fora de época do Brasil”:

MICARÊTA

MICARÊTA! MICARÊTA! Faltam apenas oito dias para a maior festa popular do interior do Estado, a MICARÊTA feirense. Milhares de pessoas encherão as ruas da cidade, os hotéis ficarão superlotados, visitantes de todas as partes, atraídos pela loucura, pela fama, pelo brilho, pela pompa, pela beleza, pelo entusiasmo da nossa Micarêta, virão de todos os quadrantes, para brincar, gozar a maior Micarêta do mundo, a Micarêta de Feira de Santana (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 20 de abril de 1957. Ano XLVII, Nº 2493, p. 1)

Esse fragmento nos faz pensar como a imprensa usa o seu poder para construir um imaginário coletivo sobre o que representava a micareta para a cidade e não apenas para o folião. Imaginário coletivo que, na perspectiva dos estudos da comunicação, compreende a imprensa como um instrumento que constrói imagens. Ao discutir essa relação entre imaginários coletivos e o jornalismo, Gislene Silva (2010, p. 245) afirma que o mais importante é o aspecto coletivo, “a manifestação social do imaginário, uma vez que o fenômeno da comunicação noticiosa é de natureza igualmente social e coletiva.” Esse entendimento torna quase indissociável o ofício do jornalismo da construção de imaginários.

Ao apresentar a micareta de forma tão exclamativa, com letras em caixa alta e como a “maior festa popular do interior do Estado” e a “maior Micarêta do mundo”, não se apresenta apenas uma informação, e sim um imaginário em construção, o qual produz uma imagem da cidade da micareta e que faz as ruas se movimentarem e encherem os hotéis. Nessa narrativa jornalística, foi apresentada aos feirenses uma concepção dos benefícios que a micareta poderia trazer. Por ser uma cidade com forte característica comercial, ter as ruas tão movimentadas com “milhares de pessoas” e “com visitantes de todas as partes”, como o jornal estimava que seria, era prenúncio de vantagens comerciais.

Esses discursos geravam efeitos de verdade, a ponto de a cidade e o comércio se prepararem para a chegada da micareta, o planejamento do município via Superintendência de Trânsito indica como isso era feito. Na esfera comercial, observo o aumento do número de reclames publicitários envolvendo a micareta, sobretudo, as lojas de tecido, como podemos observar neste anúncio:

A Loja Estrela

Avisa aos seus fregueses
que recebeu formidável sor-
timento de tecidos para a
MICARETA.

LOJA ESTRELA

“A Casa dos Tecidos Maravilhosos”

Praça da Bandeira, 33 - Tel. 186

N. 1039-2

Anúncios como esse não eram comuns em meio às notícias, costumavam ficar na última página do jornal da seção dos classificados. Entretanto, quando se tratava do período da micareta, era comum observar a migração de reclames sobre lojas de tecido, calçados, chapéus e artigos de armarinho migrarem para o corpo do jornal junto às reportagens sobre a festa. O que se percebe é que o discurso de uma micareta grandiosa, com atração de um grande número de pessoas fazia o comércio viver essa atmosfera e comprar essa verdade. Fazer um anúncio especial para a micareta e colocá-lo em uma página fora dos reclames significava um investimento que reverberava a narrativa dos jornais, pois fazia mudar comportamentos diante da festa.

A partir disso, retomo Silva (2010, p.250) quando afirma ser “o jornalismo uma tecnologia de criação e reprodução de imaginários sociais, como fonte que alimenta com o imaginário o cotidiano contemporâneo, e, ao mesmo tempo, de imaginários sociais alimentam a si mesmo.”

Essa construção de sentidos e de uma imagem social reverbera não apenas no aspecto comercial, mas também naquilo que é compreendido nos estudos sobre cidade que são as formas de sociabilidades (PESAVENTO, 2007), que significa a forma como as pessoas vivem e são orientadas a viver a cidade. E uma das formas que podemos observar é a supervalorização dos espaços privados de lazer que vão ser usadas para a construção de um imaginário da micareta ideal.

Essa construção dos clubes como um lugar ideal de lazer passa a ficar mais forte no final da década de 1970 quando os jornais colocaram-nos como a única opção de lazer:

Clubes sociais: única opção para o lazer

Com a inexistência total das áreas de lazer na cidade, a população feirense busca nos clubes sociais ou nas praias mais próximas de Feira, uma saída para o lazer noturno e dos fins de semana. No Clube de Campo Cajueiro e no Feira Tênis Clube [...] além de uma série de promoções noturnas organizadas também pela Euterpe Feirense, a fim de cobrir essa deficiência aumentando, cada vez mais, o número de associados. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 20 de janeiro de 1979. Ano IX. Nº 1400)

Ao serem colocados pelo jornal como protagonistas do lazer na cidade, acabam por silenciar os espaços públicos e isso me fez retomar o debate sobre as concepções de rua e espaços privados, pois “faz parte do nosso imaginário a noção de rua como o sinônimo de urbanidade, de civilidade, que num sentido mais básico está ligado à cortesia, respeito mútuo. Por outro lado, a rua também aparece como uma grande selva, lugar do

bruto, do rude, do perigo.” (LUCAS, 2001, p. 178). A rua que, em muitas narrativas jornalísticas, era justamente o símbolo da ideia de progresso, abrigava também o sentido da negação, pois, ao colocar os clubes como única opção de lazer, negava aquilo que possa ser vivido nas ruas como lazer. Acredito que essa procura pelos espaços dos clubes para lazer possa estar relacionada com um outro sentido da rua, que é, ainda segundo Lucas (2001), o sentido do anonimato e da invisibilidade. As práticas carnavalescas, em um imaginário coletivo, representam a liberdade, alimentada, inclusive, pela entrega das chaves da cidade para o Rei Momo, o que cria a ilusão de que cidade seria administrada pelo deus da alegria, o que poderia representar um desconforto em alguns grupos sociais que não queriam ser confundidos com um feirante enquanto brincavam a micareta.

Acredito que estabelecer esse binarismo entre as festas e o lazer de rua e dos clubes tenha sido algo intencional, principalmente porque os clubes só teriam sucesso se conseguissem oferecer o mesmo que o folião de classe média poderia encontrar na rua, mas sem o que a rua representava. Na concepção de Nunes (2001), essa rua representava o trânsito livre de qualquer pessoa, com um imaginário da sujeira e da desordem, um espaço em que esses foliões podiam ser confundidos com os sujeitos subalternos que estavam nas ruas. A rua em festa representava a fragilidade das hierarquias sociais, na qual alguém *da sociedade* poderia ser confundido com qualquer um. Há nesse ponto uma relação com as identidades construídas e mantidas a partir da construção das redes de sociabilidade, nas quais a interação com os demais sujeitos poderia ser vista como uma ameaça, entendimento que fundamenta o discurso de criminalização da rua e dos sujeitos que ocupam esses espaços. Por isso, havia uma constante preocupação em garantir aparato policial para a festa. Vende-se a ideia da rua como um lugar violento e os espaços privados como adequados e seguros. Esse discurso de valorização da festa de clube como o lugar adequado se faz presente na memória dos foliões, na qual essa linha, tão bem estabelecida pelos jornais, torna-se mais tênue. Em entrevista com uma foliã, quando ela tratava da sua presença em clubes e nas ruas, lhe questionei o que a fazia a certa altura sair da rua e ir para o clube:

A festa de clube, ela tinha um direcionamento do cantor que a gente ia ouvir. Você tinha uma estrutura, de comida e bebida, que passava por uma fiscalização, você tinha banheiros e também podia descansar, se você se sentasse, você poderia descansar sem se preocupar, que era tudo gravado. A gente se sentia mais seguro de certa forma. [...] mas a diferença, basicamente, é que a partir da meia noite as pessoas já beberam muito e aí você está mais vulnerável. A partir da meia noite,

no período que eu ia com meu pai, eu não ficava na rua. Eu voltava para a casa 11 horas, 11h30. Depois que eu tirei a carteira do clube, quando dava 10h30 eu ia para o clube, então continuava a festa para mim [...]. Então, para mim, foi vantagem, porque no clube eram contratados os melhores cantores, que era Chiclete com Banana, Cheiro de Amor, Daniela Mercury [...]. Então o clube lhe selecionava o melhor da festa e você tinha um espaço para pular à vontade.²⁷

A entrevistada só teria se associado ao clube aos dezoito anos, logo essa memória que ela remonta é do início dos anos de 1990, o que é confirmado pela lista de artista, que ela cita. Mas é interessante pensar como a narrativa dos clubes como o lugar de lazer adequado conseguiu sobreviver ainda até os anos de 1990, como o lugar seguro e com o que de melhor poderia ser oferecido, uma espécie de aprimoramento da rua. Mesmo que a foliã, em suas memórias, não tenha relatado em momento algum, em todos os anos em que participou apenas da folia de rua, ter sofrido algum tipo de agressão, o clube representava para ela o lugar seguro, no qual a possibilidade de algum ataque diminuiria. Para justificar sua escolha, alegou que as pessoas na rua em determinado horário já haviam bebido muito, mas as do clube também não bebiam? Parece-me mesmo é que esse comportamento de retirada da rua a certa altura estava atrelado aos discursos construídos a partir de algumas práticas violentas que aconteciam nas ruas e o silenciamento das intercorrências que certamente ocorriam nos clubes também.

Esse debate encontra respaldo nas formas de ler e compreender as representações de cidade de Valter Benjamin (2012b, p.150), quando trata das arquiteturas e as divisões da cidade de Nápolis: “aqui é assim que se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa da rítmica da sociedade. Civilizada, privada e ordenada apenas nos grandes hotéis e nos armazéns dos cães – anárquica, emaranhada e rústica no centro da cidade.”

As narrativas de valorização de espaços privados de lazer se fazem presentes no Brasil desde o início do século XX. Leonardo Pereira (2002, p. 422), ao pensar a relação entre a criação de clubes e a construção de identidade carioca na primeira metade do século XX, afirma que “ao criar o hábito de diversão, este processo teria dado forma a ‘um espírito lúdico na cidade’, evidenciando a proliferação de centros recreativos.”

Esses espaços privados de sociabilidade, que também funcionavam como lugar de construção de identidades, apropriaram-se dos festejos de rua, transformando-se em mais um circuito da micareta e encontraram nos jornais a valorização que precisavam, através

²⁷ Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

da qual foi construída a ideia de que a grande micareta era encontrada nos salões dos clubes da cidade, como pode ser evidenciado em expressões do tipo:

As maiores atrações da Micareta de 1960 serão sem dúvida os bailes da Soc. Euterpe Feirense e do Feira Tênis clube, que triplicou suas dependências, com a construção do rink coberto, podendo agora abrigar milhares de foliões.

É extraordinário a procura de mesa no F.T.C.

Todas as acomodações, em pensões e hotéis da cidade acham-se reservados, o que faz prever uma grande afluência de pessoas de outras localidades, principalmente Salvador, à maior festa popular do interior do estado. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 16 de abril de 1960. Ano L. N° 2649)

Os jornais reduzem a micareta a apenas os festejos dos clubes, que passaram a ser protagonistas nas páginas dos jornais. Observe que há na reportagem um processo de indução interpretativa, pois faz o leitor associar as festas de clube ao número de turistas na cidade no período da micareta. O encadeamento das informações conduz a esse entendimento ao colocar em primeiro plano os clubes, já com atividades da micareta em andamento, e, logo em seguida ao elogio ao Feira Tênis Clube, a afirmação de que a cidade estava com lotação máxima. Dentro dessa lógica, induz os turistas a brincarem a micareta nos clubes.

O relato sobre a lotação hoteleira dialoga com o apelo comercial, pois a micareta precisava fazer sentido não apenas para o folião, mas também para a cidade para além dos dias do festejo, que se estruturava para receber esse número de foliões da própria cidade e de outros lugares.

O fragmento destacado aponta também para a construção de uma dependência da micareta com os bailes de clube. Essa representação da micareta apresentada nos jornais, colocava em segundo plano os cortejos de rua, pois o projeto de festa dos clubes era mais fácil de alinhar aos ideais de sociabilidade, devido à maior possibilidade de controle em espaços privados.

3.3. Os imaginários de cidade nos bailes de clubes

Os anos de 1960 no Brasil experimentavam uma outra forma de sociabilidade que esteve pautada nas novas concepções de modernidade, amparada nas redes de comunicação, sobretudo, a partir do advento da televisão. O que percebo nas páginas dos

jornais, para além das notícias sobre a micareta, é a influência norte-americana, que se tornou mais frequente, o que significa uma mudança de inspiração. O modelo de sociabilidade e comportamento deixa de ser o da Europa e passa a ser o dos Estados Unidos, que inspira um modo diferente de ser e sentir a sociedade através daquilo que era emitido pelos meios de comunicação e, de certa forma, alteraram as concepções de tempo e espaço.

O Brasil republicano dos regimes ditatoriais, apresentado por Jorge Ferreira e Lucília Delgado (2014), é um país que vivia uma efervescência cultural e de um significativo crescimento urbano, no qual se observava, segundo os autores, uma “consolidação de vida e cultura das metrópoles”. Talvez, por isso, as cidades estadunidenses, sobretudo Nova York, tornaram-se mais presentes nas páginas dos jornais fienses. Foi um período caracterizado por uma maior aproximação entre política, cultura e cotidiano, tríade que também foi apropriada pelos setores governistas. Segundo Natalia Fernandes (2013), o processo de modernização no período militar foi aparado pelas telecomunicações, sobretudo com a construção da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) em 1965, exatamente um ano após o golpe de 1964, bem como a criação do Ministério das Comunicações.

Tamanha preocupação com os aspectos de difusão de uma cultura caracteriza o reconhecimento do regime militar daquilo que estaria no cotidiano das pessoas como um instrumento poderoso de construção de imaginários e ideais. Nessa perspectiva, Othon Jambeiro (2001) identifica o uso da técnica televisiva como uma estratégia para a integração nacional e a disseminação da Doutrina de Segurança Nacional²⁸, além de fomentar o consumo e, por consequência, atender aos anseios do mercado industrial. Jambeiro (2001) afirma que, nesse período, ocorreu o que ele identifica como ofensiva cultural, pois, além da construção da Embratel e do Ministério das telecomunicações, também foram criados, entres tantos outros, o Conselho Federal de Cultura, o Conselho Nacional de Turismo, Empresa Brasileira de Turismo. Nesse contexto, a televisão passa a ser o grande veículo de entretenimento que altera a forma das pessoas de sentirem e viverem as práticas culturais. Identifico essas nuances na micareta de Feira de Santana.

²⁸ “Doutrina de Segurança Nacional (DSNC) surgiu durante a Guerra Fria como estratégia geopolítica dos Estados Unidos para conter a expansão do comunismo e a subversão por meio do alinhamento dos Estados Unidos, especialmente da América Latina, ao regime liberal-capitalista e à cooperação para a defesa coletiva do continente americano.” (STEPHAN, 2016). Todo esse movimento encontrou na televisão e no cinema os veículos de comunicação ideais para pôr em circulação esse ideal.

Não por coincidência é nesse contexto que os clubes passaram a ser o carro chefe da micareta, pelo menos era dessa forma que foram construídos nas páginas dos jornais. Destaco essa interpretação porque foi essa lógica que operou a divulgação da micareta para o resto do país a ponto de darem maiores destaques aos preparativos dos bailes de clube e apresentá-los como aqueles que davam o clima festivo para a cidade

A cidade já tem ritmo de Micareta

Com a realização, neste sábado do baile “Caju de ouro”, no Clube de Campo Cajueiro, a cidade se entrega à folia momesca, com os seus clubes socais adotando providencias para seus tradicionais bailes, enquanto que as ruas, através de Secretaria de Turismo, começam a ganhar roupagem nova para a maior micareta do Brasil. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 9 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3501, p. 3)

É colocado, nessa narrativa, o quão adiantado estariam os festejos dos clubes, que, na ocasião, já estavam realizando os seus bailes enquanto que as ruas “começavam a ganhar uma roupagem”. Nessa lógica, havia um aparente contratempo entre esses dois circuitos e a ideia de que, pela ordem apresentada no jornal, eram os bailes que davam à cidade o ritmo da micareta, pois, enquanto a rua estava sendo ornamentada, os clubes já estavam realizando os seus bailes. Descompasso que nada tem relação com o fato de os clubes serem mais animados que as ruas, pois os festejos não poderiam ocupar a rua fora do calendário estabelecido pela Secretaria de Turismo e se o fizessem ocorreria ainda no período da quaresma.

Mas o que nos interessa nessa relação é como o ideal de festa nacional, vendido e divulgado pelos jornais, tinha como ponto principal esses bailes privados, que, para se consolidarem, faziam uso das presenças de artistas e alto investimentos nas indumentárias e na contratação de carnavalescos.

Em conformidade com o movimento nacional de um mundo televisivo, a construção da imagem de micareta de Feira de Santana esteve muito atrelada ao advento da televisão nacional como um meio de comunicação eficaz para a venda de um produto. Essa relação se faz presente na produção de um filme de sete minutos pela Sani Filmes, filmado por Benedito José e produzido por Oscar Santana no final da década de 1960, para divulgar a micareta de Feira de Santana. Trata-se de uma produtora de cinejornalismo criada em 1961, em Salvador, que produzia reportagens, a princípio das obras realizadas no governo de Antônio Carlos Magalhães, que eram exibidas nas salas

de cinema, de acordo com Rafael de Jesus (2012). Segundo essa informação, a produtora Sani Filme seguia as mesmas características do jornal impresso, só que trazia a imagem e o som como uma representação daquilo que se compreende como o real.

As imagens fotográficas, segundo Boris Kossoy (2014, p. 36) “tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época”. Tal anseio de captura do real faz pensar que as imagens fotográficas e filmicas possam ser relatos da verdade, que fazem com que esses veículos de comunicação se tornem ideais na construção de um imaginário. Entretanto o real apresentado nas fotografias e em produção audiovisuais é a interação entre a técnica, aqui representadas pela máquina fotográfica, e a ação humana, que produz um fragmento, que, ainda segundo Kossoy (2014), não deve ser lido como um estrato da verdade, pois se trata de uma produção humana.

Não ler a produção imagética apenas como resultado de uma produção técnica nos faz dialogar com Ana Maria Andrade (1990), que a compreende, a partir de uma perspectiva da semiótica, como uma mensagem “que integra um sistema de signos não-verbais”. Interpretação que vincula a leitura da técnica à circulação dessas imagens.

Por esse motivo, compreender o lugar da Sani Filme ajuda-nos a compreender as mensagens pretendidas pelo filme divulgado no final da década de 1960 sobre a micareta. Certamente, a produção da cinerreportagem sobre a micareta foi divulgada nas salas de cinema da capital baiana. O roteiro do pequeno filme seguiu a mesma lógica dos jornais e adotaram a seguinte hierarquia: decoração, coroação do Rei Momo e Rainha e Princesas, clubes, festa de rua, escolas de samba e retorno para os clubes.

O vídeo²⁹ se inicia ao som das batucadas, mas não com a batucada nas ruas, e sim com as passistas no palco do Clube de Campo Cajueiro. Aqui, abro o parêntese para localizar socialmente essas passistas e, para isso, apresento duas imagens que devem ser lidas dentro de um comparativo:

²⁹ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VZINk33gXDY> acessado em 28/07/2019.

Imagem 8:



Passistas do Clube de Campo Cajueiro, década de 1960. Sani Filmes.

Imagem 9:



Passistas da escola de Samba Malandros do Morro em desfile de Rua, década de 1960. Sani Filmes.

As imagens recortadas compõem uma narrativa sobre a mesma micareta, mas há uma diferenciação entre as passistas fotografadas tanto na indumentária e em seu perfil racial quanto com relação à forma com que elas são retratadas pela cinerreportagem. Durante todo o vídeo, não aparecem negros no clube de Campo Cajueiro festejando, os músicos, em sua maioria, não são negros, ao contrário do que percebemos quando as imagens de rua aparecem no filme. As imagens das passistas, escolhidas pelo câmera Benedito José Osantine e o produtor Oscar Santana, representam bem a quem pertenciam esses espaços de lazer e festividade. Esse aspecto, inclusive, era enfatizado pelo narrador que sempre dizia que o Clube de Campo Cajueiro recebia a alta sociedade e isso era confirmado pela apresentação da mesa das autoridades locais, que recebiam também personalidades da política de todo o estado.

A indumentária é um outro aspecto que é destacado na narrativa do curta-metragem sobre a micareta. Parece-me que há nos clubes uma maior *moralidade*, pelo menos é o que se queria transparecer quando o foco recai sobre os corpos femininos,

apesar de as passistas estarem com as pernas desnudas, o seu tronco estava completamente coberto e com as botas de cano alto que ajudavam a cobrir parte desse corpo.

A análise do recurso, da escolha do recurso utilizado pelo câmera para retratá-las colabora para essa interpretação, pois o foco da câmera era nos pés, tanto que, para capturar as imagens de corpos inteiros das passistas do Cajueiro, tive que optar por uma em que estavam de costas para a câmera, já que as demais focalizavam os pés. O que difere da abordagem da passista negra da Escola de Samba Malandros do Morro, na qual o foco esteve mantido nos quadris e, enquanto seu rebolado era exposto, o narrador atribuía dançarina o adjetivo de “cabrocha”, que é um adjetivo atribuído aos “mestiços”, assim como o termo “mulata”. Esse exemplo mostra como as formas de narrar a festa a partir dos diferentes sujeitos são diferentes, tanto do ponto de vista do que é dito quanto da construção imagética em consonância com o texto narrado.

Nessa perspectiva da diferença, estabeleço o diálogo com o que Stuart Hall (2013) tratou como a espetacularização do outro, que, nesse caso, é a passista da escola de samba Malandros do Morro, a quem a tomada da câmera associada à narrativa atribui e fortalece os estereótipos atribuídos ao corpo da mulher negra, cristalizados na nomenclatura “cabrocha”. A partir dessa leitura, a diferença funciona como um discurso representativo da alteridade. É fundamental, na construção de identidade, enfatizar também o outro para mostrar o quanto se é diferente. Esses estereótipos são resultado de um racismo institucional que, segundo Silvio Almeida (2019, p. 25), trata-se de um sistema de “discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes que culminam em desvantagens ou privilégios a depender do grupo social ao qual pertencam.” Por um passado escravista e de teorias racistas, negras e negros são os atingidos por essa leitura marginalizada que foi naturalizada e diluída nas formas de interpretar as relações. Essa lógica está presente na micareta, e não poderia ser diferente, pois a festa é a vida da cidade, é uma das formas de uma sociedade ver e organizar o seu mundo.

Esse racismo institucional, sistêmico, estava presente na forma de representar a festa enquanto “maior e melhor carnaval fora de época do país”. As imagens que circulavam através dos cartazes e das imagens da Sani Filmes, que dividiu tão explicitamente os foliões entre os de rua e os de clube, dão indícios de como essa lógica racista operava. Os corpos negros, sobretudo os femininos, eram alvos de uma hipersexualização e referidos por meio de um vocabulário racista: “mulatas”,

“cabrochas”. Além disso, eram sempre associados aos festejos de rua, que, de acordo com o que estamos acompanhando, era visto como espaços de menor prestígio e de maiores riscos. Há uma associação entre os grandes clubes, espaços majoritariamente ocupados por brancos, inclusive as passistas, e a classe média, em oposição à rua, ocupada por grande parte de pessoas negras e periféricas, que, entre os anos de 1960 e meados da década de 1970, eram caracterizados como sem brilho e luxo. Tal prática demonstra qual era o lugar dos grupos negros na festa, e, mais ainda, que eles não estavam envolvidos do projeto de nacionalização da imagem da micareta e, muito menos, da ideia de cidade limpa, moderna e organizada, que se queria passar.

Percebo esse silenciamento a partir das escolhas das rainhas entre as décadas de 1950 e 1970. As candidatas eram sempre vinculadas aos grandes clubes e filarmônicas da cidade, nunca eram mulheres negras e periféricas. Não por acaso, a primeira rainha da micareta foi uma mulher branca e da elite feirense, Eurina Boaventura, de família de uma influente família na cidade. Logo a imagem vendida do “maior e melhor carnaval fora de época” era a de uma cidade branca e de classe média, que sabia fazer o carnaval animado e luxuoso dos clubes e que também tinha o pitoresco e o sensual das ruas, muitas vezes, caracterizados pelos corpos amplamente sexualizados das mulheres negras.

Voltando à análise do vídeo, logo após a abertura do filme com as passista brancas no palco do Cajueiro, entra uma voz masculina, grave, típica da imitação de locutores de rádio, narrando a decoração das ruas para tratar da coroação da rainha, das princesas e do rei Momo, que foi representada no filme como “a primeira aparição das majestades para os seu súditos”. Como reis da folia, saíam em visita aos clubes da cidade: Cajueiro, onde a bancada municipal e outros políticos se reuniram, e a Euterpe Feirense, com exposição um pouco mais tímida do que o trecho que traz o Clube de Campo Cajueiro.

Ademais, o filme, ao tratar da micareta de rua, aborda as fantasias como algo pitoresco. Aqui, recorto o que o filme compreende como representação das fantasias desses espaços festivos:

Imagem 10:



Fantasia apresentada no Clube de Campo Cajueiro. Micareta década de 1960. Sani Filmes.

Imagem 11:



Fantasias apresentadas nas ruas. Micareta década de 1960. Sani Filmes.

Trago novamente, para estabelecermos um comparativo, duas imagens, agora com a temática das fantasias, para discutirmos como foi construída uma narrativa de fantasias carnavalescas. Ao se referir à primeira imagem, no filme produzido pela Sani Filmes, o narrador trata a fantasia como demonstrativo do requinte e da sofisticação que, elaborada por carnavalescos cariocas, era trazida para a “maior micareta de todos os tempos”. Entretanto, ao apresentar as fantasias de rua, as trata como pitorescas.

A ênfase nesse binarismo apresentado, tanto no comparativo entre as passistas quanto agora entre as indumentárias, é proposital, pois ele está diluído em todo o filme na construção de um ideal de micareta que encontrou, nas festas de clube, o lugar confortável para controlar, uma tentativa de domesticar os festejos carnavalescos. Para implantar essa ideia, a construção opositiva tem que ser enfatizada. O binarismo aqui era peça fundamental para a construção do imaginário a ser vendido para o restante do país, visto que o filme era de edição nacional e o compreendo enquanto uma produção de propaganda de um ideal de festa e sociabilidade. Nessa construção, os foliões de rua já começavam a dividir o protagonismo com o trio elétrico, identificados na narrativa

filmica, enquanto os responsáveis por garantir a animação dos foliões durante o dia, e as escolas de samba, com muitos recursos luminosos, ocupavam as ruas durante a noite.

Notadamente, a construção filmica foi uma reportagem feita por encomenda pelo prefeito João Durval Carneiro, que, na época, estava construindo o argumento de municipalização da festa. Segundo Rafael de Jesus (2013), tal prática fazia parte do perfil das produções da Sani Filmes, por isso, ao apresentar os carros alegóricos, destacou um no qual o prefeito era homenageado pelos “serviços prestados à micareta”.

O vídeo conclui sua narrativa retornando ao Clube de Campo Cajueiro com a apresentação de atrizes da televisão, desfilando as fantasias vitoriosas do carnaval carioca. É uma narrativa que elege os espaços dos clubes como representantes da micareta de Feira de Santana, nos quais a participação de artistas nacionais, retomando o que foi discutido sobre o impacto das telecomunicações na construção de uma sociabilidade, foi fundamental na construção da nacionalização da micareta e ganhava, como vimos, fôlego nas páginas do jornais na década de 1970:

Folia momesca domina as atenções

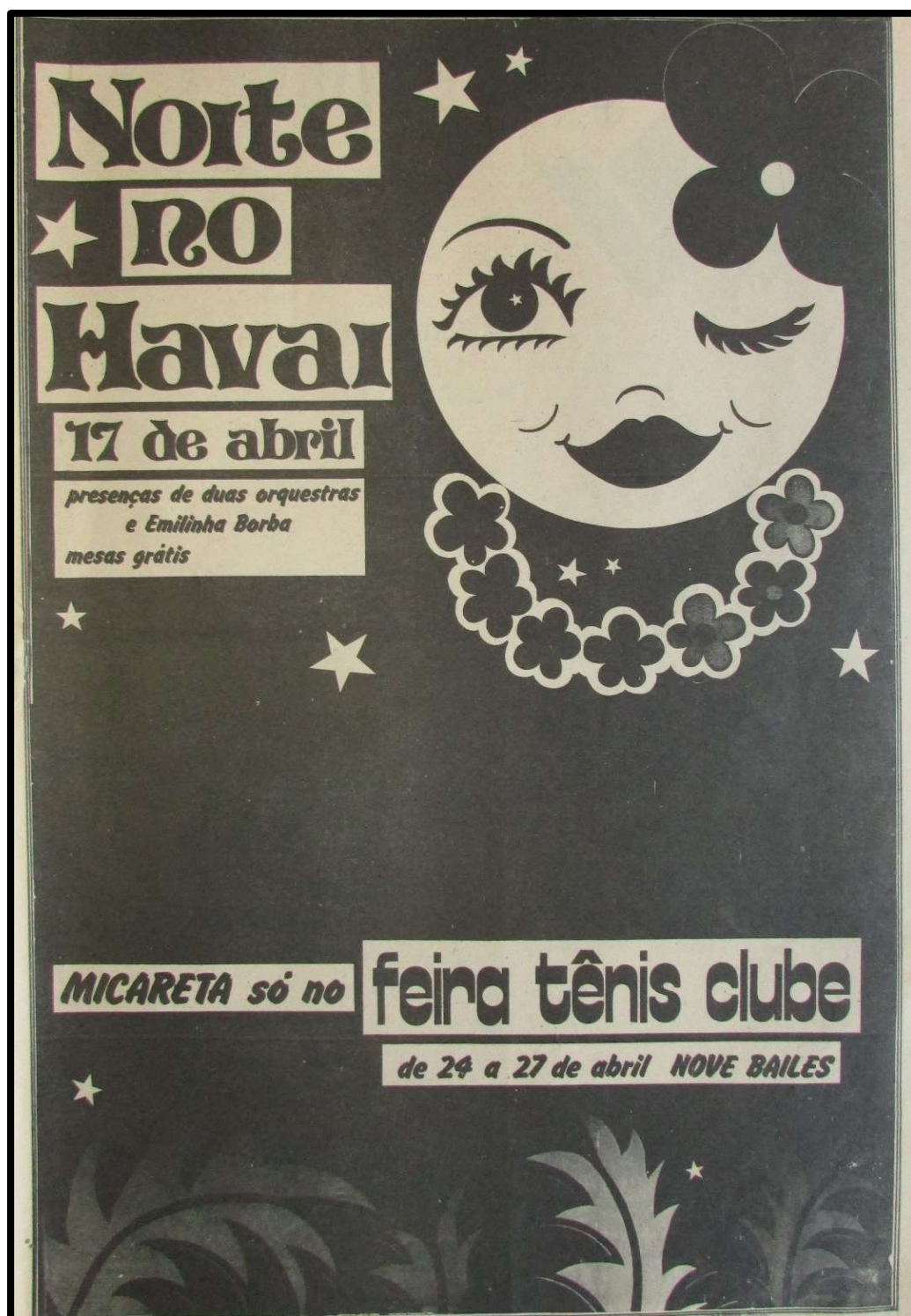
Nos clubes

Conhecida em todo o Brasil, turistas e artistas curtem anualmente a micareta de Feira de Santana. Ainda hoje, para a festa do Clube de Campo Cajueiro, aqui estarão Ioná Magalhães, Debora Duarte, Pepita Rodrigues, Sandra Borsetti, Valéria, Clovis Bornay, Evandro Castro Lima, Eloi Machado, tantos nomes famosos.

Já a festa do Feira Tênis Clube “Uma noite no Hawai” entre outras atrações a presença de Emilinha Borba, cantora campeã de tantos carnavais, uma das expressões maiores da música brasileira. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 10 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3502)

A utilização da imagem pública de artistas para promover os bailes da micareta e vender essa imagem mostra efetivamente o impacto das telecomunicações nas práticas culturais. Segundo Renato Franco (2003, p. 23), a televisão pode servir aos interesses que estão para além do entretenimento, sendo possível construir a partir dela novas referências e comportamentos: “a televisão é autoritária, exige submissão do espectador, isola-o, é regressiva e impõe um tipo artificial de sociabilidade.” Para além disso, o mundo televisivo constrói um mundo de ilusões e sonhos justamente a partir do entretenimento, sobretudo, a partir das telenovelas que criam um ideal de vida e sociedade que é disseminado em todo o país. O envolvimento das pessoas com esse universo faz com que surjam estrelas da televisão, assim como já existiam as do rádio.

Observemos o cartaz do baile de micareta do Feira Tênis Clube, que anunciava Emilinha Borba como uma atração de destaque.



FOLHA DO NORTE, Feira de Santana. 11 e 12 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3503.

Para além do destaque das artistas de nome nacional, o cartaz, que ocupa uma página inteira do jornal, traz uma afirmativa que reforça a ideia do protagonismo dos clubes na construção da festa com a frase: “Micareta só no Feira Tênis Clube”. Nesse anúncio, consta o aspecto comercial dentro do contexto que estamos trabalhando de uma construção de micareta feirense como o “maior e melhor carnaval fora de época do país”, ideia que apresenta esses espaços como adequados ao lazer e ao divertimento.

O fato é que representantes de um mundo ideal e de uma vida perfeita eram trazidos para os bailes, acredito que com a mesma intencionalidade: o de mostrar ao país, e não apenas para os feirenses, que aqueles clubes e a micareta dos grandes bailes representavam essa perfeição, o mundo ideal da micareta.

O impacto da televisão nos faz dialogar com Hagemeyer (2012), que, ao fazer um histórico da televisão, criada em 1930, aponta que ela, após a Segunda Guerra Mundial, acaba promovendo uma mudança nos *hábitos* de consumo e de costumes, afastando-se do conceito de um eletrodoméstico comum. Explorando essa característica, as televisões brasileiras seguiram, a partir dos incentivos governamentais no período da ditadura militar, com a publicidade (produtos) e propaganda (ideias). Não à toa, Franco (2003) afirma ser a televisão uma empresa para servir também aos interesses políticos: “o estímulo estatal à criação de redes de televisão aberta não deve ser menosprezada pelos investigadores do período da ditadura militar: ele é claramente um sintoma da modernização da própria forma da administração social do país.” (FRANCO, 2003, p. 23)

Essas imagens promovidas pela televisão e pelo cinema, segundo Giddens (2002), estão atreladas a uma tendência globalizante gerada por um entendimento de modernidade que passou a predominar no mundo logo após a Grande Guerra, sobretudo diante do protagonismo dos Estados Unidos e dos desencantos com as experiências socialistas. Decepção, inclusive, que circulava entre as notícias em Feira de Santana, como, por exemplo, um texto publicado de Adolpho Crippa³⁰, intitulado “Progresso e Progressismo” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 5 de janeiro de 1978. Ano 68. Nº 3991, p. 4). Nesse texto, o autor expõe justamente a insatisfação com o que ele chama de “ideologia progressista” e com o fracasso de uma “economia planificada” do modelo socialista. A republicação de textos de caráter nacional como esse revela que parte da imprensa feirense, que representava os ideias políticos de um grupo, estava em campanha contra um modelo socialista e, como o mundo estava dividido entre os blocos capitalista

³⁰ Filósofo e teólogo que foi membro do Instituto Brasileiro de Filosofia e da Sociedade dos Filósofos Católicos e fundador da Convívio - Sociedade Brasileira de Cultura.

e socialista, isso automaticamente a coloca em defesa de uma perspectiva capitalista, e era dessa forma que ela lia o mundo e noticiava a cidade e suas práticas.

E, como bem afirma Luiz Pereira (2014), a modernidade é um conceito que acompanha o seu tempo, ou seja, os sentidos que ele adquire estão aliados ao contexto histórico e ao entendimento que os sujeitos têm dele e como se apropriam da ideia de modernidade. No Brasil, pós-1930, o entendimento de modernidade, sobretudo na leitura de historiográfica e sociológica, atrelava a ideia de modernidade ao desenvolvimento econômico industrial (VERGARA, 2004). Dessa forma, a sociedade brasileira passou a ler o que era ser moderno a partir de uma tradição europeia da experiência industrial. Pensando o conceito de modernidade adotada no século XX, Giddens (2002) traz uma definição interessante que acredito ter sido apropriada pelo Brasil e dissolvida nos projetos de modernidade que cercam o cotidiano:

A modernidade pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao mundo industrializado [...]. Uma segunda dimensão é o capitalismo, sistema de produção de mercadorias que envolve tanto mercados competitivos de produtos quanto a mercantilização da força de trabalho. (GIDDENS, 2002, p. 21)

Essa definição e o entendimento que conceitos têm seus sentidos firmados em um contexto histórico fazem entender como eles estavam alinhados a um modelo econômico que tinha a globalização como uma vertente desse mundo moderno. Mas, vou além, e percebo como essas estruturas de pensamento econômico precisavam dialogar com os aspectos da cultura para que pudessem se estabelecer e adquirir sentido no mundo. Isso é patente com a abertura de empresas voltadas para o fomento de práticas culturais e artísticas: cinemas, televisões, companhia de teatros, agências estatais de fomento ao turismo. Há aí um reconhecimento de que a busca por essa modernidade não se faz apenas pelo estabelecimento de balancetes econômicos e estratégias neoliberais. O campo da cultura e o do cotidiano, além de serem lugares onde as coisas adquirem sentido e as representações são cristalizadas em um imaginário, passaram também a ser, em uma dinâmica da “modernidade neoliberal”, um produto.

A micareta de Feira e o seu projeto de nacionalização dialogavam com essa lógica através do epíteto de “maior e melhor carnaval fora de época do país”. Esse projeto procurava envolver a cidade nesse processo globalizante e também transformá-la em um produto: um cartão de visitas de uma cidade moderna, que não está isolada e que dialoga

com o Brasil. Vendia a ideia de cidade aberta e cosmopolita, que é justamente o ideal moderno no pós-Guerra.

Assim como o cinema e a televisão funcionavam como veículos globalizantes, considero as festas carnavalescas no Brasil como mais uma linguagem de integralização do país ao mundo, pois em sua divulgação está a ideia de receptividade do Brasil que é capitalizada pelas indústrias de turismo, e isso gera renda. A imagem de modernidade aqui dialoga com os ideais de uma sociedade moderna que tem no consumo e na industrialização as bases dos seus processos de modernização, processos esses que transformam as práticas culturais em produto e que formam um público que atende a essas demandas de um ideal de modernidade que foi apropriado pelo Brasil a partir de meados da década de 1940 (ORTIZ, 2001).

Nesse contexto, a micareta de Feira de Santana se apropria desse mundo ideal representado na televisão e leva, para os clubes, esses artistas como se eles fossem o elemento comprobatório da qualidade e do caráter nacional da festa. Aspecto que era corroborado o tempo inteiro pelos jornais, que, na década de 1970, montavam reportagens com amontoados de fotografias, quase sem nenhum texto para mostrar as celebridades nacionais, que eram expostas como foliões, mas que, para além disso, eram contratados para fazer presença na festa.

Elizabeth Savala no Cajueiro

O presidente do Clube de Campo Cajueiro, José Monteiro Filho, segue hoje com destino ao Rio de Janeiro a fim de confirmar as presenças dos atores Elizabeth Savala e Marcelo Ricchi; que fazem parte do elenco da emissora d Botanic Garden para participarem da Micareta de 79 no conceituado clube social feirense.

Ainda na cidade maravilhosa, Monteiro estará fechando contrato com consagrados artistas da passarela que desfilarão com suas fantasias premiadas no baile do CCC. (FEIRA HOJE. Feira de Santana. 08 de março de 1979. Ano IX. N°. 1437, p. 4)

A participação desses sujeitos na festa é, antes de mais nada uma questão de trabalho, contratual, o que não implica que eles também não se divertiam com isso, mas demonstra o aspecto da profissionalização da micareta na construção de sua representação. Esse era um comportamento corriqueiro nos clubes da cidade, como forma de validar a sua importância. Eles mostravam estar antenados à questão nacional e, dessa forma, conseguiam ser colocados como os promotores do lazer e da micareta no Brasil.

Em termos de promoção, o Cajueiro destaca-se pela organização de três grandes festas, entre elas o baile pré-micaretesco “Caju de ouro” que será incluído no calendário turístico nacional em razão da amplitude promocional trazendo a Feira, todos os anos, artistas da televisão brasileira e promovendo um concurso de fantasias que tem participação de grandes figurinistas e desfilantes do carnaval do Rio de Janeiro. Já durante a Micareta, o clube tem contratado duas orquestras, geralmente campeã do carnaval de Salvador. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 20 de janeiro de 1979. Ano IX. Nº 1400)

A micareta divulgada pelo Clube de Campo Cajueiro, se observarmos atentamente, tinha como protagonistas os poucos sujeitos que não eram os feirenses, “o melhor e maior carnaval fora de época do país” não tinha a imagem do feirense como destaque. Em todos os noticiários que apresentavam as atrações da micareta, sobretudo nos espaços dos clubes, os artistas feirenses não apareciam, a qualidade do baile sempre era atrelada à participação de artistas vindos de outros carnavais, de Salvador ou do Rio de Janeiro. Isso faz sentido se pensarmos que ter artistas de fora da cidade mostrava o grau de sucesso e repercussão da micareta do país, além de ratificarem a ideia de “maior carnaval fora de época do país”, já que a presença desses artistas forasteiros era o argumento ideal para compor o discurso de que a cidade era parte de um circuito nacional. Caberia aos feirenses, o mesmo papel por eles assumidos na frente da televisão, espectadores dos desfiles das passarelas dos clubes.

Imagem 12:



Micareta dos clubes. Acervo Adilson Simas. Década de 1970.

Na imagem, em primeiro plano, estão as pessoas usando fantasias passando pelo que parece ser um passarela. Ao fundo, podemos observar pessoas sentadas com roupas comuns. Essa ideia de passarela coaduna com a lógica de folião espectador, pois a micareta dos clubes, tão divulgada nas páginas dos jornais, seguia a lógica de um público controlado e atento ao espetáculo produzido por outros sujeitos. A liberdade da rua não cabia em um mundo que se vivia sob uma ditadura. Nessa perspectiva, os bailes eram mais seguros, pois jogar sobre as manifestações públicas a responsabilidade de representar uma festa e uma cidade apresentava riscos de um descontrole social uma vez que a rua é um lugar muito mais difícil de controlar do que os bailes privados, por isso a inicial predileção por esses espaços.

Entretanto, esse protagonismo não impediu que a micareta de rua também passasse por adaptações para atender a um projeto de “maior e melhor carnaval fora de época do Brasil”. Tal movimento se deu a partir da atuação da Secretaria de Turismo, que passou a intervir na construção dos festejos de rua.

Mesmo com esse projeto de valorização dos espaços privados e de uma micareta roteirizada a partir dos anseios de um ideal de práticas culturais, a micareta, como um elemento da cultura popular e de festas carnavalescas, continuou tendo nos festejos de rua sua condição de existência. Pensemos o que seria dos bailes carnavalescos de clube

se a folgança da rua fosse abolida, qual seria o sentido? Não consigo ver uma existência dos festejos carnavalescos dos clubes sem a prática de rua. A partir disso, penso que a dualidade construída entre essas duas representações da festa pode ser lida como uma relação de dependência por parte dos clubes, pois festa popular só sobrevive se tiver o alcance dos espaços públicos e é a partir da ocupação das ruas que surgem as insubordinações e alternativas aos projetos. É dentro da lógica dos festejos do tipo carnavalesco enquanto manifestação de cultura popular, que Bakhtin (2013, p. 174) trata o carnaval como um rito, que, na sua interpretação, “atribuiu o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade.”

A ocupação das ruas por foliões dos mais diversos entendimentos sobre a micareta trazia um movimento para a cidade que extrapolava os projetos pensados pela Secretaria de Turismo. Uma das formas de resistência eram as escolas de samba, a sua existência nos festejos de rua funcionava como uma voz dissonante no projeto da festa e de identidade da cidade, o qual tinha o objetivo de silenciamento dessa prática e, por consonância, a limitação de determinados grupos, como podemos observar em entrevista concedida ao *Jornal Folha do Norte*, pelo então secretário de turismo Luciano Cunha:

A verdade é que esta escola de samba é um elemento nato do carnaval carioca, porque ali elas têm vida própria, ensaiam durante todo o ano, procuram fontes de renda, enquanto aqui as escolas são preparadas de última hora e só saem com recursos da SETUR, então é mais vantajoso incentivar os blocos que estão muito mais no sangue do folião feirense do que mesmo as escolas. [...] Ele reconhece, no entanto, que as escolas de samba locais, são feitas através do esforço de populares, pessoas que não têm condições econômicas, sendo grande sacrifício que elas enfrentam. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 5 de fevereiro de 1980. Ano LXX. Nº 4686. P.3)

O posicionamento da prefeitura era o de desmotivar as manifestações que não considerava como representantes do que é ser feirense. Porém, a manutenção das escolas de samba nas ruas, com esses sujeitos “populares”, apresenta resistência ao projeto pensado para os festejos carnavalescos da cidade. A cidade encontrava outras formas de viver e sentir o momento festivo. Talvez não para se impor ao projeto oficial, mas porque essa era a forma desses sujeitos viverem uma cidade que festeja, era uma maneira de serem construtores desse espaço físico e social uma vez que as festas da cultura popular deixam brechas para que esses sujeitos “populares” se tornem protagonistas.

Abrir mão desses espaços era deixar passar esse momento, logo a manutenção dessas práticas era, por conseguinte, uma forma de sobreviver socialmente. E a preocupação em cercear ou atribuir essas práticas a uma tradição não feirense significa negar a esses grupos populares o direito à cidade (HARVEY, 2016), enfim, o direito de ser e estar nesse espaço. Tal negativa não era restrita aos dias de festa, mas, quando expressada nos dias de festa, evidencia a construção de um discurso que entende esses grupos como incapazes de promover uma festa adequada aos anseios de sociabilidade festiva.

3.4. *O carnaval de abril que sacode o Brasil: As imagens que ajudaram a compor o discurso de cidade “criadora da Micareta”.*

Após o processo de municipalização da micareta, em 1970, abriu-se margem para o projeto de uma micareta nacional da festa de rua. A festa passou a ser controlada pelo poder público através da Secretaria de Turismo, que assumiu o papel decisivo na construção do imaginário de “melhor e maior carnaval fora de época do Brasil”. Ao retomar Franco (2013), que afirmou ter havido no Brasil uma articulação em torno dos aspectos culturais por parte dos governos militares, inclusive com a construção de secretarias de turismo, começo a entender que a municipalização da micareta estava em consonância também com esse projeto político e, por isso, a Secretaria de Turismo assumiu a organização da festa em toda a sua concepção.

A atuação institucional envolvia um planejamento de produção e circulação de um imaginário de cidade, sobretudo através dos cartazes. Esse trabalho de divulgação da micareta, nesse caso a de rua, o que caberia à Secretaria de Turismo, era o passo inicial das atividades. Antes mesmo de montar uma estrutura da micareta, era necessário vender uma imagem da festa de rua e essa propaganda iniciava com a escolha do artista que iria cristalizar essa imagem. Ao que indicam as fontes, não havia um edital ou chamada de seleção para que o artista plástico fosse contemplado. Diferente do que acontecia quanto aos carnavalescos escolhidos para a decoração das ruas: venciam aquele que apresentasse o melhor orçamento. Já definir o artista plástico pareceu ser, a partir da leitura das fontes, uma escolha do secretário de educação que fazia a encomenda. E uso o termo “encomenda” de propósito, pois era esse o caráter dos cartazes, que claro apresentavam a beleza do traço do artista, mas que tinham funções muito claras: vender uma ideia de festa e de cidade para fora dos limites feirenses.

O rito, contudo, não estaria completo sem a validação da imprensa. Assim que o cartaz estivesse pronto ou em fase de conclusão os jornais anunciavam o feito: “O artista plástico feirense Pedro Roberto fez ontem pela manhã a entrega do “Lay out” do cartaz da Micareta 79. Luciano Cunha e sua equipe. A peça vai agora para a impressão em “offset” e, na próxima semana, deverá entrar em circulação por todo país” (JORNAL FEIRA HOJE, Feira de Santana. 07 de março de 1979. Ano IX – N 1436, p. 4).

O informativo sobre o início dos preparativos da micareta não apresenta qualquer elemento que caracterize o envolvimento dos setores carnavalescos na construção dessa imagem que iria para o restante do país. Tratava-se de uma decisão absolutamente centrada no entendimento do secretário de turismo, em uma atividade de gabinete. A opção por desenvolver um *lay out* e fazê-lo circular por todo país, antes de qualquer coisa, bem como o projeto de iluminação, atrações e decoração, mostrava o quão importante era o que as pessoas pensariam sobre a micareta de Feira, mais do que a própria construção da festa. Nesse aspecto, podemos observar como o imaginário se faz mais importante do que aquilo que alguns historiadores costumam chamar de real. E isso, segundo Baczko (1985, p. 311), está relacionado à efetividade dos imaginários sociais e seu poder de transformar a forma de agir como um “esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente no processo de sua interiorização pelos indivíduos, modelando comportamentos.”

É exatamente esse comportamento que observo ao ler a construção desse imaginário sobre a micareta de Feira de Santana. Criar uma narrativa e fazê-la circular durante anos de forma ininterrupta fez com que o movimento na cidade aumentasse durante os dias de festa e que comerciantes investissem num planejamento específico para a festa, como vimos no exemplo das lojas de tecido. Por essa análise, há preocupação em construir a festa a partir de uma imagem é absolutamente lógica, pois ela moldaria o comportamento e a interpretação da festa. Dessa forma, desfaz-se a dicotomia entre o real e o imaginário, eles fazem parte da mesma coisa.

Entretanto, essa postura de começar a festa pela construção de um imaginário externo, não era visto com bons olhos por todos os envolvidos na construção das representações da micareta. Isso rendia críticas, mesmo que sutis, nos jornais da cidade, sobretudo no *Feira Hoje*: “O secretário de turismo, Luciano Cunha, ainda não definiu a programação da Micareta mais precisamente a decoração e as atrações. Se limitando a apresentar um orçamento ao prefeito e a mandar fazer o cartaz da nossa maior festa

popular.” (JORNAL FEIRA HOJE, Feira de Santana. 07 de março de 1979. Ano IX – N 1436, p. 12).

Nesse fragmento, localizado na coluna *Acontece*, o colunista de Antônio José Laranjeiras posicionou-se contra essa opção metodológica, por meio da qual se vendia primeiro a festa para os de fora e depois a construía internamente. A venda dessa festa, mesmo sem as atrações garantidas, só era possível porque o que se vendia não eram as atrações da micareta, e sim uma ideia de festa e cidade. Bem como argumentou o secretário Luciano Cunha ao justificar a escolha do cartaz que é descrito como: “Pedro Roberto acrescenta que sua criação contém ‘um clima bem micaretesco, a partir da expressão de alegria da figura feminina como se estivesse chamando os foliões.” (JORNAL FEIRA HOJE, Feira de Santana. 07 de março de 1979. Ano IX – N 1436, p.4).

Pela descrição do cartaz não há uma preocupação com a divulgação da festa, e sim com uma forma de tornar atrativa a cidade, sobretudo, quando usa a figura feminina para isso. O argumento de não protagonismo do folião feirense é evidenciado novamente quando percebo que a micareta não estava sendo divulgada para dar visibilidade aos feirenses, o que se queria era fazer circular uma ideia de cidade. A festa era utilizada como uma linguagem comunicativa de uma projeção de cidade, o epíteto de “melhor e maior carnaval fora de época” ou o “segundo maior carnaval” não era um projeto apenas da festa, mas um discurso oculto que revela, nas entrelinhas, o desejo de protagonismo pelo qual anseia a cidade. A referência à ideia de “segundo maior carnaval do país” tem como ponto de partida a capital Salvador. Reforçar essa relação é mostrar os anseios da cidade de ocupar o lugar de “capital do interior da Bahia”, a festa é utilizada como veículo para efetivar esse imaginário. Questão que aparece na forma como a Secretaria de Turismo e a imprensa trabalhavam:

Luciano Cunha quer a cidade atrativa

A secretaria de Turismo de Feira de Santana pretende realizar um trabalho pioneiro em termos de divulgação das atrações da cidade, a partir da inauguração do Mercado de Arte Popular no início de março, quando será lançado o Guia Turístico da Cidade, contendo todas as informações e roteiros de visita. (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 07 de fevereiro de 1980. Ano LXX. Nº 4688. p. 3)

Tornar a cidade atrativa significava transformá-la em um espaço de possibilidade e potencialidades. As “atrações” fariam circular a imagem da cidade pelo país, funcionando como uma propaganda para a cidade que pretendia ser a “capital do interior”.

Voltando à análise do cartaz, a mulher como destaque das festas carnavalescas, a especificidade na divulgação da festa ficava por conta de elementos não micaretescos, que eram inseridos nas fantasias e citados nos cartazes como os chifres e o cavalo que a mulher está montando (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 07 de fevereiro de 1980. Ano LXX. Nº 4688. p. 3).

Observemos o cartaz que foi vinculado nas páginas dos jornais após divulgação nacional em 1979:

Imagem 13:



CARTAZ DE DIVULGAÇÃO NACIONAL. Autor: Pedro Roberto. (JORNAL FEIRA HOJE, Feira de Santana. 07 de março de 1979. Ano IX - N 1436, p.12).

O cartaz é descrito da seguinte forma: “nesta figura encontram-se sugeridos elementos regionais de Feira de Santana, como os chifres simbolizando o boi que ornam a sua cabeça, esporas, o cavalo que ela monta, entre outros.” (FOLHA DO NORTE. Feira de Santana, 07 de fevereiro de 1980. Ano LXX. Nº 4688. p.3). Interessante constatar que os elementos rurais, que antes foram rejeitados diante da construção da ideia de uma cidade moderna, foram revisitados em 1979 como um elemento que passa a caracterizar a cidade em seu projeto de divulgação. Isso está relacionado a uma característica econômica da cidade, a feira de animais vivos que até hoje reúne criadores da região para compra e venda. E não por acaso esse foi o cartaz escolhido para “tornar a cidade atrativa”: a memória que ele alude estava aliada a um potencial e prática econômica da cidade. Não se tratava da evocação de uma tradição rural, com a valorização de hábitos, mas do fomento a uma identidade econômica.

É possível perceber, a partir da análise desse cartaz, como algumas intenções de identidades permanecem e se reinventam, mesmo diante das disputas de memórias. Mas o retorno a esse elemento fazia referência a um passado, logo uma homenagem a um tempo que, em tese, já havia sido superado. Entretanto a memória do presente, à época da década de 1970, ou pelo menos a que se pretendia cristalizar, foi divulgada em 1976.

**EM ABRIL SEGUNDO
CARNAVAL DO BRASIL
FEIRA DE SANTANA — BAHIA**



MICARETA-76

dias: 24, 25, 26 e 27 de abril



seturf

secretaria de turismo de feira de santana

cortesia: CATUABA, JURUBEBA E AGUARDENTE RIKA

Arnold Silva

Esse cartaz, sobre o qual não encontrei referências da autoria, apareceu na página publicitária o que me faz crer que tenha sido uma produção da própria Secretaria de Turismo. A imagem traz duas referências em sua composição. A primeira é a reprodução do arco de uma das portas do Mercado Municipal, em uma referência ao caráter comercial da cidade. Em segundo, as mandalas, que me parecem simular uma série de engrenagens, no que acredito ser uma referência às indústrias que se instalaram na cidade após a implantação do Centro Industrial do Subaé. Essa imagem de cidade explorada no cartaz silencia, por exemplo, umas das maiores expressões da cidade à época: a feira livre. Essa negativa de elementos rurais estava ligada à concepção de modernidade que via na projeção da indústria e dos serviços, que ganhou força após os anos de 1940, a possibilidade de romper com uma identidade agrícola, visava a “superação da condição de periferia do capitalismo internacional” (VERGARA, 2004. p. 26). A partir desse entendimento, que foi intensificado na cidade nos anos de 1970 com a chegada da indústria na cidade, a feira livre, por sua forte ligação com os trabalhadores agrícolas de subsistência, não estava de acordo com os ideais de uma modernidade industrial e globalizada que pretendia ser a identidade feirense projetada pelo estado.

Por isso, o silêncio em relação à feira livre também é uma narrativa, conforme Orlandi (2007), pois ele diz sobre aquilo que deve ser esquecido para fundamentar o que é dito. A feira livre foi extinta em 1977 por meio de um decreto municipal do então prefeito José Falcão. Esse silêncio nas homenagens da micareta fazia parte de uma construção de imagem da cidade que também se fazia presente na construção e divulgação da micareta.

Ao apresentar a micareta aos foliões da cidade e aos de fora através da divulgação dos cartazes, a Secretaria de Turismo também construía uma imagem da cidade. E a ideia de micareta como “o melhor e maior carnaval fora de época do país” contou com o projeto dos clubes da cidade, carnaval de rua e discurso da imprensa, os quais ajudaram a construir essa imagem. Aliada ao epíteto de “maior e melhor”, surgiu uma outra derivação “o carnaval de abril que sacode o Brasil”, narrativa que era mais destinada à micareta de rua. Esse imaginário centrava todo ou quase todo protagonismo na Secretaria de Turismo, destaque que podemos compreender dentro de um projeto maior, nacional, que controlava as manifestações culturais sob o disfarce de promotora das artes e do turismo.

Responsável pela promoção da micareta, a Secretaria de Turismo já está adotando todas as providências, no que concerne à arrumação da cidade

nas áreas de maior ação da festa. Assim é que a decoração já está sendo bolada por artistas locais, uma vez que não foi possível a vinda da decoração de Salvador. Milhares de metros de gambiarras ornamentadas a complementar a decoração que atingirá principalmente as ruas Senhor dos Passos, João Pedreira, Bandeira. Parte da Getúlio Vargas, D. Pedro e outras. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 10 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3502)

O protagonismo atribuído à SETUR na construção da micareta é algo explícito na narrativa recortada, mas ela também nos permite observar que, apesar da perda de autonomia na construção da festa, os foliões poderiam traçar os seus circuitos micaretescos. Essa interpretação parte da ressalva feita pelo jornal em dois momentos: o primeiro, quando diz que a Secretaria de Turismo arrumava as ruas da “cidade na área de maior ação da festa”, e o segundo, ao anunciar as ruas que receberiam a iluminação e conclui com o termo “outras”. A cidade é a grande protagonista da festa, que deveria estar impecável para ser mostrada quando a festa começasse. Ao estabelecer o caminho iluminado e decorado, a Secretaria de Turismo indica o roteiro festivo, sobretudo para aqueles que não eram feirenses e não conheciam as “outras” ruas. Entretanto tais brechas contidas nas narrativas dos jornais indicam a existência de outros caminhos festivos, outras formas de viver e construir as imagens de cidade e de festa. Movimento que, na interpretação dos jornais, em consonância com a SETUR, “eram de menor ação”. Os silêncios sobre esses outros lugares é também a negativa de uma outra cidade, talvez nem tanto de outros sujeitos, visto que os mesmos foliões poderiam ocupar as ruas iluminadas poderiam também ocupar essas outras ruas e esses lugares “menores” da festa. O que há é uma negativa de uma memória de cidade em valorização da construção de uma imagem que mereceria ser iluminada com as luzes das gambiarras.

A cidade da qual estou falando é aquela da indústria, com a sua ideia de progresso, e, a partir de 1970, é também a cidade universitária, pois foi nesse contexto que a Universidade Estadual de Feira de Santana entrou em atividade (1976), sendo acrescentada nas narrativas da micareta como mais um dos elementos dessa cidade “em progresso”.

Nas ruas da cidade, também não faltarão atrações, pois a esta altura o número de blocos, escolas de samba, batucadas, cordões e trios elétricos já bate recorde em relação aos anos anteriores, conforme dados fornecidos pela Secretaria de Turismo, Recreação e Cultura. Os blocos Buth Uht, Os Cadêmicos, Mexa-se, Internacional, Aurora. Nacional, Inovação central-76, Aterrop, Embalo Feirense, Filhos da

Mamãe, Os caciques, Os formidáveis e Estudantes da liberdade, já estão inscritos na SETURF e por isso mesmo em franco preparativo de vendo cada um se apresentar com em média 200 participantes. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 10 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3502)

Há também uma mudança de referência, que volta os olhos para os Estados Unidos. Identifico no nome dos blocos uma questão mais cosmopolita, algo que faz dialogar com um mundo globalizado, presente na referência estadunidense contida na escolha dos nomes dos blocos “Buth Uht” e reforçado por uma referência que extrapola as fronteiras feirense: “Internacionais”, “Nacional”. O que se apresenta no levantamento dos blocos listados pela Secretaria de Turismo, observando as nomenclaturas dos blocos, é a mudança de uma sociabilidade. Uma forma de ver e sentir a cidade (PESAVENTO, 2007) completamente articulada ao imaginário de modernidade do consumo, que abarcava a industrialização da cultura, o que atendia perfeitamente às demandas de um mundo capitalista que via, na cultura, uma forma de ditar comportamentos (ORTIZ, 2001).

Destacar um vocábulo vai muito além de uma análise morfológica. Segundo Koselleck (2006, p. 191), “as denominações que as pessoas empregam para si próprias e para os outros fazem parte do dia a dia de cada um. Nelas se expressam a identidade da pessoa e suas relações com os outros.” Nessa perspectiva, o nome dado aos grupos revela o que Kosellek (2006) chama de “espaços de experiências”, pois tais vocábulos revelam leituras de cidade e de sociedade.

A construção de blocos com referências a estudantes, por sua vez, é um aspecto revelador de uma cidade que quer emplacar uma imagem de universitária e que passa também a ocupar os espaços da micareta como esse lugar de apropriação da cidade e suas práticas:

Universitários vão sair em bloco.

Os universitários desta cidade estão organizando um bloco para sair na Micareta, com música própria e uma mortalha com motivos estudantis. Neste bloco só serão admitidos estudantes universitários e professores da Universidade Estadual de Feira de Santana. A inscrição custa Cr\$150, pagos em duas em duas parcelas, uma, de Cr\$ 50, no ato da inscrição e outra quando sair o crédito educativo. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 01 de abril de 1977. Ano VII. Nº 879, p. 3)

Um bloco exclusivamente universitário revela uma nova rede de sociabilidade que ordena e classifica quais são os sujeitos autorizados a brincar sobre a mesma

nomenclatura dos universitários. Diferente do aspecto rural, defendido no cartaz de 1979, em uma homenagem ao passado, a imagem de uma cidade que, para além de industrial, é também universitária serviu para construir a ideia do rural como algo pertencente apenas a um passado remoto. A imagem pretendida é a que aparece nos termos “nacional” e “internacionais”, como se autodenominavam os blocos.

Esse trecho traz também um elemento que aponta um outro elemento da construção de uma micareta que acompanhasse os anseios de nacionalidade e, até mesmo, internacionalidade: a indumentária. Os blocos universitários saíram às ruas vestindo “mortalhas com motivos estudantis”. Parece algo simples, mas isso significa uma grande mudança na concepção da prática, pois a opção pelas mortalhas deixava de lado as fantasias. Identifico essa mudança da indumentária como algo que esteve de acordo com projeto de modernização da festa em sua perspectiva de torná-la nacional. Isso porque o investimento nas mortalhas permitiu a produção em massa dessas fantasias simplificadas e garantiam que qualquer pessoa, às vésperas da festa, estivesse de acordo com a festa, sobretudo os foliões de fora da cidade.

Essa padronização da indumentária em forma de mortalhas me faz lembrar a analogia do apartamento de Walter Benjamin (2012a), na qual trata do quão impessoal deve ser um quarto de hóspedes. Nele, deve conter todos os elementos que faça o convidado sentir-se em casa e confortável, mas que não pode deixar vestígios da pessoa que esteve hospedada antes. Benjamin (2012a) trata como, em uma sociedade que deseja ser moderna, as experiências são superadas para dar lugar a rapidez do tempo, uma espécie de “aceleração do tempo”, como diria Koseleck (2006).

Parece-me que, com a mortalha, acontecia a mesma coisa, a roupa padronizada se encaixaria em qualquer pessoa e faria se sentir parte da festa, mesmo que só tivessem ido a Feira de Santana uma única vez para ver a micareta. Isso tornava a festa aberta a qualquer pessoa e fazia esses foliões sentirem-se protagonistas nesse mundo carnavalesco.

Não podemos, entretanto, afirmar que esse tenha sido um movimento de adesão automático; em se tratando de hábitos, nunca é. De forma reagente a isso, observei que, justamente nesse período, o *Feira Hoje* vinculou uma série de matérias sobre as fantasias e a sua construção como elemento característico da micareta, entre as quais destaco a reportagem “No mundo da fantasia”:

O artista plástico Charles Albert vai retomar às ruas este ano, mostrando as fantasias de sua autoria e André, no desfile de domingo e terça-feira da rainha e princesas da micareta/79. Ao lado do Rei Momo. Dez fantasias serão mostradas no carro alegórico que Charles está confeccionando, que será transformado numa passarela. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 04 de abril de 1979. Ano IX, Nº 1456, p.1)

O uso das fantasias na década de 1970 estava aliado a uma ideia de glamour e sofisticação, e, pela leitura das classificações dessas fantasias entre “de bom gosto” e “pitorescas”, posso afirmar que também eram uma forma de diferenciação social. Esse modelo, no entanto, não mais se encaixava em um padrão de nacionalização da festa com a construção dos blocos e as mortalhas. Mas isso não significa afirmar que as diferenciações sociais tenham sido atenuadas com a adesão às mortalhas em substituição as fantasias. Os blocos de rua foram profissionalizados e conseguiram manter a hierarquização da micareta, que, com sua organização e cobrança de mensalidades, selecionava quem ocuparia os espaços da rua dentro de uma apropriação da rua pelo privado. Essa espacialização encontrava nas cordas a fronteira ideal para manter as estruturas sociais também nos espaços públicos.

Esses arranjos faziam da micareta uma importante linguagem da cidade que era apropriada de forma consciente pelos jornais. Isso ficou claro em uma espécie de carta à comunidade na qual foi exposta essa relação simbiótica entre a micareta e a cidade:

A cidade e a Micareta

Estamos na semana da Micareta. A cidade já vive, sem dúvida, um clima de festa, de alegria, de entusiasmo, com as ruas tomando o colorido especial e o aspecto peculiar.

É a Micareta a grande festa popular de Feira de Santana, já deixou os limites do município, para tornar-se uma festa conhecida em todo o Brasil. E o carnaval depois da Páscoa, que atrai visitantes de diversas partes do Brasil.

A cidade precisa a cada ano prepara-se mais e melhor para a Micareta. Estabelecer uma infraestrutura que permita o crescimento da Micareta, que abra outras perspectivas.

[...]

A cidade precisa ser limpa, asseada, para causar uma boa impressão. Os desfiles dos blocos, cordões, batucadas e escolas de samba precisam ser organizados com antecedência.

[...]Enfim, uma infraestrutura deve ser montada para que a micareta alcance o êxito e o sucesso que todos nós desejamos, como a grande festa de Feira de Santana.

A Secretaria de Turismo e os demais órgãos municipais, a Ciretran, as delegacias, o Batalhão de Polícia, os hospitais, os clubes sociais, os bares, os hotéis, os restaurantes, todos devem se preparar,

convenientemente, para oferecer ao povo uma grande festa, organizada, disciplinada, tranquila, com todos os setores funcionando plenamente. Esta é a Micareta que o povo feirense espera: animada, tranquila, em ordem, sem problemas. Uma micareta que todos brinquem sem confusões e sem brigas, sem qualquer problema que empane o brilho da grande festa. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 20 de abril de 1976. Ano VI. Nº 802. p, 2)

Começo a análise pelo fim do fragmento: a listagem dos grupos que deviam se preparar para a micareta não envolve os foliões, apenas os grupos de gestão pública e negócios aparecem como construtores da festa. Os foliões aparecem no parágrafo seguinte como espectadores da festa que aguardam que tudo seja montado para que possam ser convidados, de forma ordeira, à festa que devem assistir.

Essa espécie de carta à comunidade representa a imagem de cidade que se queria fortalecer em uma perspectiva de que o caráter nacional da festa já está garantido, o que precisava ser garantido era a imagem da cidade, que, nas palavras do jornal, deveriam causar uma boa impressão naqueles que visitariam a cidade e nos que teriam notícias da micareta. O crescimento da micareta, nessa narrativa, representava também o avanço da cidade.

O projeto de construção da ideia de “maior e melhor carnaval fora de época do Brasil” não tratava apenas da micareta. O epíteto sempre falou mais sobre a cidade, suas formas de sociabilidade do que apenas do ato de ir às ruas e carnavalizar. O projeto era a construção de um imaginário de cidade que devia ser aprovada pelos feirenses e pelo resto do Brasil; colocar Feira de Santana na teia representativa nacional, onde disputaria o lugar de representatividade baiana juntamente com a capital baiana. A construção desses imaginários de cidade moderna contou com o auxílio de um aparato tecnológico, e o trio elétrico ganhou proporções justamente nesse período.

CAPÍTULO 4

A INVOCAÇÃO TECNOLÓGICA DO TRIO ELÉTRICO

O trio elétrico é considerado o elemento que potencializa o festejo carnavalesco baiano, algo que, ao longo de anos, foi cristalizado em um imaginário a ponto de as pessoas não conseguirem dissociar esse carnaval do elemento técnico do trio elétrico. Inovação que, diante do histórico de que se tem duas práticas carnavalescas, é algo relativamente recente. Ao longo dos 70 anos da invenção do trio elétrico, que foi apresentado aos foliões em 1950, na cidade de Salvador, pelos também foliões Adolfo Antônio do Nascimento, o Dodô, e Osmar Álvaro Macedo, o Osmar, ele foi ganhando representatividade na construção carnavalesca. Do aspecto puramente descritivo, trata-se de uma caminhonete que foi adaptada para comportar equipamentos que potencializassem o som produzido pelos músicos. Entretanto, seu significado e sentido não se esgotam apenas nisso.

Esse capítulo investiga como o trio elétrico saiu de um aparato técnico e foi constituído enquanto a força dos festejos carnavalescos de uma Bahia que ocupa o imaginário de lugar da festa. Imaginários que, segundo Baczko (1985, p. 311), “fornecem, deste modo um sistema de orientações expressivas e afectivas que correspondem a outros tantos estereótipos oferecidos aos agentes sociais: ao indivíduo relativamente ao seu grupo social; aos grupos sociais relativamente a sociedade.” Tais estereótipos foram capitalizados ao longo dessa tradição carnavalesca. A micareta tem papel fundamental na criação dessa identidade, pois coloca a festa carnavalesca como possibilidade de acontecer para além do calendário oficial da pré-quaresma, isso porque, com a micareta de Feira de Santana, o carnaval fora de época passou a ser uma constante.

Logo após a sua apresentação em Salvador, o trio começou a fazer parte do cotidiano festivo feirense. E, nas primeiras duas décadas do trio elétrico, ele foi utilizado apenas como mais um elemento carnavalesco. E, como era visto dessa forma, sua apresentação ocorria de maneira muito tímida, sem nenhum destaque nas páginas dos jornais, que descreviam o festejo da seguinte forma:

Os préstitos

Amanhã a cidade verá, pela primeira vez, os préstitos a desfilar pelas principais ruas e receber os aplausos dos foliões da cidade princesa [...]

O Cruzeiro da Vitória, campeão do carnaval baiano deste ano, que há vários anos vem abrilhantando as Micaretas desta cidade, novamente aqui estará [...]

Precedendo o carro-chefe, vem o primeiro carro, que é um enorme dragão colhendo com a boca uma graciosa senhorita. O monstro é cavalgado por três lindas garotas que assim passa feliz movimentando suas asas e sua enorme boca.

Aparece o magnífico carro-chefe, que é obra prima da arte e escultura da autora de arte Aldo Mezedial, em estilo do século XV, tendo no seu interior, 3 cavalos marinhos puxando uma rica carruagem da época. Os cavalos estão em constante movimento e conduzem 3 graciosas senhoritas, onde aparece então a figura magistral de rara beleza [...]

O Trio elétrico

O povo feirense terá a oportunidade de aplaudir mais uma vez, o famoso “trio elétrico” que grande sucesso vem alçando nos últimos reinados momescos e por certo botará fogo nas ruas desta cidade. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 7 de março de 1953. Ano XLIII, Nº 2278)

Analisando o trecho que descreve o carnaval de 1953, podemos observar qual lugar o trio elétrico ocupava no imaginário festivo logo após a sua criação. E é possível constatar que, ainda na década de 1950, ele aparecia de forma menor que os demais elementos carnavalescos. Esse aspecto secundário que era atribuído ao trio elétrico mostrava-se em duas dimensões. Uma delas é a espacial, pois ocupa poucas linhas no editorial, que dedica uma página inteira para caracterizar a festa. Essa questão quantitativa leva à segunda dimensão do sentido porque foi apresentado, embora de forma muito simpática, o trio de modo muito apressado e pouco detalhado. Aspecto que fica mais evidente ao compararmos com a forma entusiasmada com a qual o jornal detalha os carros alegóricos, diferentemente do tratamento que foi dado ao trio.

Mas, mesmo de forma sucinta, há indícios de aprovação do trio dentro da festa. Isso porque a novidade trazia o frescor da modernidade, o uso do automóvel como um elemento luxuoso nos anos de 1950 ajudava a compor o glamour das festas de rua. Preocupação que se fez presente ao descrever o luxo dos carros alegóricos e a indumentária das rainhas e princesas naquilo que deveria ser um espelho para seus súditos.

São esses os indícios de uma mudança comportamental da sociedade entre 1940 e 1950, movimentada pela indústria cultural urbana, conforme Ortiz (2001). E o automóvel pode ser pensado como um dos símbolos dessa modernidade, pois ele significava a rapidez do transporte, um mundo mais veloz, e, por isso, mais articulado e globalizado. Era o momento em que Vargas retornava ao poder pela segunda vez e por vias democráticas com o seu plano desenvolvimentista, que, segundo Pedro Fonseca e Ivan

Salomão (2019), tratava-se de um projeto que aglutinava a industrialização como força motriz a partir de um projeto nacional e intervencionista. Aliado a isso, há um entendimento de que o Estado deveria intervir para tirar o país do subdesenvolvimento, seguindo, dessa forma, as orientações da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). Nisso, consistiam os investimentos na indústria e nos transportes para fazer escoar uma produção.

O trio elétrico, de certa forma, representava esse Brasil, pois trazia consigo essas duas referências da modernidade brasileira nos anos de 1950: a ampliação da mobilidade do automóvel e a energia que moveria, inclusive, os festejos. Ambos apontavam uma anunciação dos ideais de uma modernidade que saía dos planos governamentais e passava a permear o imaginário das pessoas.

Nessa lógica, nos anos de 1950, o trio era visto como mais um elemento carnavalesco que teria agradado, mas apenas isso e que não merecia, naquela época, uma grande descrição. Essa situação perdurou nos anos seguintes, quando em uma reportagem com as mesmas características falava: “Trio elétrico. Mais uma vez o famoso trio elétrico vai contribuir para o sucesso da Micareta, animando os festejos de rua.” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 2 de abril de 1955. ANO XLV. Nº 2386). O caráter de contribuinte é o que dá a tônica das representações do trio elétrico, e nesse período é algo compreensível porque entre os anos de 1950 e 1970 o ideal da micareta feirense era o praticado nos grandes clubes da cidade; a rua era vista como algo menor e de pouca importância, como vimos no capítulo anterior, quando as estrelas da micareta, na visão da imprensa, eram os bailes dos clubes. Retomando uma das possibilidades interpretativas sobre os sentidos da rua, José Nunes (2001) afirma que, justamente nesse período da década de 1950, a rua estava associada às classe menores e mostra, a partir da análise dos sentidos contidos em dicionários da época, que esse espaço público esteve associado aos termos “arruaça”, “arruaceiro”, os quais, segundo o autor, foram acrescentados a partir de uma experiência pós-República.

Para compreender essa mudança nos sentidos atribuídos à rua nos primeiros anos da República, precisamos retornar ao que José Murilo de Carvalho (1990) disse sobre o debate da implantação do regime republicano no Brasil e sobre tais utopias que nortearam o processo: “a liberdade dos modernos, a que adivinha os novos tempos, era a liberdade dos direitos de ir e vir, de propriedade, de opinião e de religião. A liberdade moderna não exclui o direito de participação política, mas essa se faz pela representação e não pelo envolvimento direto.” (CARVALHO, 1990, p. 17). Esses ideais transportados de uma

experiência francesa e estadunidense, deixa transparecer uma liberdade, que, sabemos, não era democrática, essa liberdade não dava a todos a mesma voz. E a praça pública, como afirma Carvalho (1990), não era mais o lugar onde as coisas poderiam ser resolvidas, isso porque a República seria representativa. O modelo aplicado no Brasil, em uma aproximação ao modelo estadunidense, era avesso a manifestações populares, segundo Carvalho (1990). Isso era reflexo da atuação dos grandes proprietários, que temiam que, com a queda da Monarquia, houvesse uma quebra na ordem social também.

E o que isso tem a ver com a adição do sinônimo de “arruaceiro” para tratar como adjetivos atribuídos à rua apresentado por Nunes (2001)? A rua era e é lugar de poder, de apropriação, o espaço em que os sujeitos podem ocupar e dizer para que vieram e imprimir suas leituras, aglomerar e fazer circular ideias. Como o modelo de República implementado no Brasil foi uma negociação entre os setores dominantes: militares e grandes proprietários que temiam a perda do controle social, a ocupação das ruas se tornou uma ameaça ao projeto político. Por isso, era necessário transformar os ocupantes da rua em sujeitos que não prejudicassem a nação e seu avanço. Assim, eliminar os arruaceiros e controlar a rua se tornam, ao longo da República, um projeto oficial.

Talvez o trio elétrico não tenha tido tanto desataque porque estava relacionado a uma liberdade e à dificuldade de controle que se tinha construído do imaginário de rua. Diferente do que acontecia, por exemplo, com os carros alegóricos, que também eram elementos da micareta de rua, mas que funcionavam como uma amostra ao público da rua, do glamour e o luxo em que viviam a elite, representada por um imaginário monárquico. Imaginário esse que era fortalecido pela linguagem jornalística que costumava dizer que os carros mostravam as majestades para os seus súditos. A lógica era que, mesmo estando o carro alegórico na rua, ele não era elemento daquele espaço “inferior”, pois havia, em sua prática, uma clara distinção entre os que desfilavam em carros e aqueles que da rua viam ou acompanhavam o desfile. Nesse aspecto, vejo o carro alegórico como um lugar pedagógico, pois, à época, tinha a função de manter as estruturas hierárquicas visíveis, não eram todos que podiam elaborar um carro alegórico e muito menos ser destaque desse veículo. Ele tinha o papel de mostrar aos “súditos” a forma adequada de fantasiar-se e o comportamento ideal. O trio, dentro dessas engrenagens representativas, era apenas um amplificador sonoro, por isso pouco falado pela imprensa.

Entretanto, apesar do pouco destaque dado ao trio elétrico, a inovação técnica parecia ter agradado aos foliões. Percebo isso através da pequena menção feita ao trio elétrico na retrospectiva da micareta de 1953: “Agradou geralmente a Micareta que

passou. A princípio o povo mostrou-se mais espectador do que folião. No entanto, na terça-feira, grande multidão compareceu a rua e o trio elétrico revolucionou e esquentou muita gente.” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 18 de abril de 1953. Ano XLIII, Nº 2284, p. 1). Segundo a leitura do jornal, o trio elétrico tirava as pessoas do lugar de apenas assistir ao desfile e fazia as pessoas se moverem nas ruas. E, talvez, por essa possível quebra de roteiro e da hierarquia festiva, o trio não tenha tido tanto destaque, como acontecia com a atenção dada aos carros alegóricos, que, nessa reportagem, por exemplo, ocuparam o restante da matéria. Cabe mencionar que, no final, fez também uma menção discreta às batucadas, quando disse: “As batucadas e cordões contribuíram para o maior brilhantismo da festa de Rua.” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 18 de abril de 1953. Ano XLIII, Nº 2284, p. 1).

Assim, podemos considerar que os trios elétricos, na sua primeira década de existência, estavam no mesmo patamar que as batucadas, ou seja, apenas como “contribuinte”, diferente dos adjetivos atribuídos aos desfiles de blocos com carros alegóricos, que no imaginário dos jornais: “constituíram a nota sensacional da grande festa popular”. O trio elétrico nesse período, diferente de hoje, rompia com a ordem estabelecida pelo roteiro contido no desfile dos carros alegóricos que hierarquizavam e engessavam as ruas da cidade em uma cerimônia tal qual as paradas cívicas.

Esse novo elemento dava voz e espaço aos “arruaceiros” que deixavam o lugar do passeio público para adentrar a avenida e participar dos festejos. Isso só era possível porque estamos a falar de um trio sem cordas, sem a divisão dos foliões por blocos. Esse era o momento, década de 1950 e 1960, em que o trio era o veículo carnavalesco que arrastava pelas ruas uma multidão sem as divisões por corda. E isso dava aos “arruaceiros” o protagonismo da festa, que deixa de ser apenas de alguns e pode ser de todos. O trio desse período e, até mesmo, na atualidade, sem suas cordas, dá aos sujeitos uma maior participação, pois permite que o folião componha a festa junto com o elemento técnico.

Por esse motivo, muito embora tenha aparecido de forma mais sutil e não tão entusiasmada, o trio elétrico passou a ser uma constante na micareta de Feira de Santana e foi incorporado, a princípio, como mais um elemento carnavalesco da micareta de rua. Mas os sentidos do trio não permaneceram estáticos, foram sendo modificados a partir de um entendimento de que o elemento técnico de amplificação sonora tomava ares que transformaria a forma de sentir e carnavalizar.

4.1. A criação do trio elétrico: o prelúdio de uma nova era na cidade moderna

O fato de o trio elétrico ter tirado as pessoas do lugar de espectadores, conforme o jornal de 1953, não poderia ser algo a ser desprezado e passou a ser incorporado em uma narrativa que esteve associada à construção da festa e da sua profissionalização. Em janeiro de 1958, a micareta passou a ser anunciada com maior entusiasmo e com um maior número de notícias vinculadas aos festejos de rua. Embora em menores proporções em relação aos festejos dos clubes, apareciam em notas que diziam o seguinte:

Micareta

Tudo indica que a Feira de Santana assistirá, este ano, a uma espetacular e sensacional Micareta.

Ao contrário das vezes anteriores, quando em geral, tudo era feito No improvisado, às pressas, a Micareta de 1958 já tem comissão cujos componentes daremos na próxima semana tendo sido escolhidoS para seu presidente o prof. Carlos Marques, moço empreendedor e capaz, que tem tomado todas as providências para o êxito da maior festa popular do interior baiano. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 19 de janeiro de 1958. Ano XLVIII, Nº 2532)

Observo, nesse recorte, que o jornal atribuiu aos anos anteriores a 1958 um caráter de amadorismo e que isso teria sido quebrado pelo senhor Carlos Marques, que, na interpretação do jornal, era um empreendedor que daria ares profissionais à micareta. Quando o jornal coloca dessa forma, deixa transparecer um outro significado, que, até o momento, não tinha percebido nas narrativas: a micareta enquanto empreendimento. A partir dessa perspectiva, a orientação para a construção do plano para a micareta não deveria mais ser feita por qualquer pessoa, e sim por alguém que pudesse, como disse o jornal: “tomar as providências”. Uma preparação que envolvia a contratação das atrações e a realização de gritos de micareta, festas que serviam como um momento para a divulgação da festa. A micareta se profissionaliza!

GRITO DE MICARETA

No próximo sábado de aleluia a comissão da Micareta de 1958, contando com o apoio dos serviços de alto falantes locais e do povo em geral, promoverá um sensacional grito com a presença de todos os cordões e blocos, batucadas, escolas de samba e dos trios elétricos da água ardente Paturi, havendo ainda grande baile carnavalesco no Feira Tênis Clube em benefício da Micareta de 1958. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 8 de março de 1958. Ano XLVIII. Nº2539, p. 6)

Dois elementos chamam minha atenção nesse fragmento. O primeiro deles é o fato de o trio elétrico ter sido incorporado aos elementos carnavalescos como um elemento da micareta sem colocá-lo como contribuinte, e sim como construtor da festa. O segundo diz respeito à associação do trio elétrico à publicidade, nesse caso a empresas de bebidas alcoólicas. Inclusive, o trio elétrico feirense foi financiado pela cachaçaria Paturi que se fez presente na micareta de Feira de Santana até os anos de 1980, conforme a imagem abaixo:



FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 28 de março de 1980. Ano LXX. Nº 4728.

O trio elétrico foi incorporado a um projeto comercial a ponto de o seu formato ser apresentado ao público como uma garrafa andante, nesse caso de 1980 da “Nova Saborosa”. O trio elétrico começava a passar pelo processo de profissionalização, pois era visto pelos “empreendedores” da cultura, como um veículo de publicidade e propaganda e isso era fundamental para a profissionalização da festa também. A micareta seria divulgada, assim como a cidade, enquanto a promotora do “maior carnaval fora de época do Brasil”. O trio não vendia apenas as bebidas e produtos que anunciava, fazia isso com uma imagem da festa por atrair os foliões da cidade e de outros cantos do Brasil, ele vendia a cidade. Feira de Santana se transforma no grande produto a ser consumido tanto pelos sujeitos locais como pelos forasteiros.

A cidade, bem como afirma Pesavento (2008), possui também identidades, é construída a partir das sociabilidades urbanas e precisa da validação dos indivíduos, que se enxergam, de alguma forma, na cidade. Para isso, a comunicação é fundamental, e o trio assume esse lugar de venda de uma representação de cidade e de sociabilidade. Ao pensar a cidade como um produto a ser vendido, estou falando das identidades que são postas em evidência. O que é cantado em cima do trio é a música e sua amplitude que encantam os foliões, mas a escolha dos artistas, o lugar por onde o trio passa e o que recebe destaque nas páginas dos jornais é algo que está para além do aqui e agora. Há toda uma arquitetura da festa que coloca na vitrine a cidade que se quer mostrar, tanto aos feirenses quanto àqueles que são atraídos pela publicidade da Secretaria de Turismo. E o trio, em um contexto de carnaval baiano, que também é uma invenção publicitária, é essa grande vitrine.

Em torno do trio, construiu-se toda uma expectativa do que seria apresentado e isso transformou a sociabilidade da festa, não a sua existência, mas a sua ressignificação. Os trios não eram mais produzidos pelos foliões e nem os caminhões eram adaptados pelas comissões. “As naves da alegria”, como a imprensa costumava noticiar, retomavam àquela ideia de que o carnaval e a micareta eram espíritos carnavalescos que pairavam sobre as pessoas e as faziam enlouquecer, dando a falsa impressão de que elas construíam a festa. Essa é uma estratégia muito eficiente, pois o poder de escolha do que seria vendido durante a micareta saía da mão das pessoas comuns e ficava sob o controle daqueles que tinham acesso aos editais de inscrição e atendiam às exigências criadas pela SETUR.

Todo esse cuidado e preparação do que seria mostrado está aliado a duas dimensões indissociáveis: a criação de uma identidade e a tradição da micareta de Feira, por consequência, a capitalização de ambas para o turismo e investimentos na cidade. Dessa maneira, a imagem que se constrói de cidade é fundamental para isso: “a cidade, então, é, por excelência, o lugar que melhor condições tem de produzir um ambiente fértil para o desenvolvimento dos ideais, das imagens e das representações.” (SOUZA, 2008, p. 109). Numa festa urbana, é também tempo de divulgar o que se imagina por ideal, é quando se apresenta aos convidados aquilo que pensa ser a melhor roupa.

O trio surgiu a princípio para amplificar o som, suas ressignificações. A partir de meados da década de 1970, passou a amplificar não apenas o som, mas as ideias de como carnavalizar e como essa carnavalização influencia e define as identidades do carnaval feirense e, por consequência, a atribuir um imaginário à cidade dona do “maior carnaval fora de época do Brasil”. Todo esse processo de ressignificação foi apropriado para

construir a ideia nacional da micareta com o slogan “a micareta de abril que sacode o Brasil”, que só foi possível a partir do tripé midiático formado pela imprensa, pela SETUR e pelo trio elétrico, que juntos vendiam a cidade através da micareta.

Enquanto promoviam o lazer para os foliões, que pela foto se aglomeravam envolta deles, ainda enquanto amplificadores sonoros, os trios divulgavam as suas marcas, que, não por coincidência, eram de bebidas, pois os foliões estavam ali também a consumir bebida alcoólica. E, nesse aspecto, a narrativa da notícia anterior, que dizia que o presidente da comissão da micareta era um empreendedor, reforça essa ideia do uso da micareta como uma vitrine de produtos e empresas que atuavam na cidade e no entorno. Esse entendimento transformou o trio em um relevante elemento da linguagem carnavalesca diante do seu apelo popular e poder de mobilização, e, por isso, passou a ganhar um pouco mais de destaque no final da década de 1950.

Essa característica dos trios vinculados a empresas de bebidas passou a ser uma constante na década seguinte, 1960:

Micareta, uma grande festa

Como havíamos previsto, a Micareta/69 surpreendeu a todos pelo seu brilhantismo e animação. A festa teve início no sábado com a coroação da rainha Sr.^a Ana Maria Tourinho Neves e as princesas na Praça João Pedreira, pelo Prefeito Dr. João Durval Carneiro, na presença de Rei Momo, membros da comissão da Micareta e de uma verdadeira multidão de foliões. Animaram os festejos vários conjuntos eletrônicos, que fizeram a alegria das ruas, destacando-se a atuação dos trios elétricos “Paturi”, “Tapajos”, “Feisense”, “Marabá” e “Bacardi”. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 26 de abril de 1969. Ano 60, Nº 3132, p.1)

Além do aumento da quantidade de trios, em um prazo relativamente curto entre o final da década de 1950 e da década de 1960, observo que, em sua maioria, os trios seguem a mesma lógica apresentada em 1958, que é o fato de serem patrocinados por marcas de bebidas que, indo além disso, nomeavam os “conjuntos elétricos”. É possível observar na descrição que o trio foi apresentado como o grande animador da festa de rua, a ponto de silenciar a participação das batucadas e escolas de samba, o que difere do tratamento dado ao trio na notícia de 1958, quando os trios dividiam a mesma nota que as escolas e batucadas. Na reportagem supracitada, ele já aparece de forma isolada. Acredito que esse destaque esteja relacionado ao caráter comercial do jornal e não necessariamente a uma valorização das práticas de rua associadas ao trio elétrico.

Apresenta-se, nesse episódio, o caráter comercial que também constitui os jornais. Marilena Chauí (2006), ao tratar dos canais televisivos e radiofônicos, aborda como os patrocinadores estão presentes para além do que é chamado de “intervalo comercial”. A presença deles está diluída ao longo das notícias e na forma como essas notícias são moldadas, a elas estão associados também esses interesses. Penso que esse tenha sido o caso do destaque dado aos trios elétricos. Logo essa divulgação não necessariamente estaria ligada a uma maior notoriedade ou reconhecimento de uma festa de rua ou reconhecimento dos sujeitos que delas participavam. Chego a essa interpretação porque, em momento algum, o jornal cita os foliões e o trajeto da festa, nem tão pouco suas práticas, músicas tocadas durante a festa, eles citam apenas os nomes/empresas.

Esses silêncios, retomando Orlandi (2007), são o que, nesse caso, completa o sentido daquilo que é dito. No imaginário que povoava a leitura de mundo desse jornal, nesse período, o destaque dado à festa de rua não fazia sentido e nem contemplaria a representação que se tinha de micareta ou de qualquer outra prática carnavalesca. Tal silêncio atribuído às práticas que envolvem o trio nas décadas de 1950 e 1960 deixam transparecer que os sentidos desse trio estavam sendo construídos como uma vitrine de produtos e marcas que estavam se projetando em Feira de Santana: uma forma de projetar a cidade.

Interessa pensar como essas construções narrativas do jogo do que é dito e o que é silenciado acabam constituindo imaginários que, aos poucos, vão sendo apropriados e ressignificados. Ainda segundo Orlandi (2007, p. 18),

Se algo fica como fixo nessa constante movência, e sem dúvida o reconhecimento de que se tem necessidade da ‘unidade’ para pensar a diferença, ou melhor, há necessidade desse ‘um’ na construção da relação com o múltiplo. Não é a ‘unidade’ dada, mas o fato da unidade construída imageticamente.

A partir dessa linha interpretativa, penso que a construção do trio elétrico, enquanto um elemento que se tornou o grande protagonista dos festejos carnavalescos de rua, tenha sua origem imagética a partir desse movimento de “unidade” de Orlandi (2007). É justamente a divulgação do trio de forma isolada, sem contemplar os sujeitos que constroem as práticas em torno do “conjunto elétrico” que o transforma no grande destaque. Entretanto, isso não implicou que o trio elétrico tenha se sobressaído no imaginário representativo proposto pelos jornais, isso porque, como foi apresentado no

capítulo anterior, estavam devotados às festas de clube como algo superior ao que acontecia nas ruas. E isso fica evidente quando, mesmo ao apontar o trio elétrico como um grande destaque de rua, os jornais traziam a festa em espaços públicos como algo menor. Para analisar como essas representações foram construídas, destaco a coluna *Sociedade*, de Eme Portugal:

Êxito na Micareta

Lá se foi outra Micareta. Acabaram-se os quatro dias de alegria, felicidade, ilusões. Resta somente a saudade, a recordação e a lembrança de uma festa animada, que trouxe contagiante alegria ao povo feirense, apesar das chuvas e da festa de rua não ter alcançado grande brilhantismo. Há muitos anos a cidade não assiste a uma micareta tão animada nos clubes da cidade. Foi uma brasa impressionante. Pegou fogo a micareta nos clubes, com animação total dentro de um clima de ordem e respeito. Nas ruas, além das chuvas, faltou, em parte, aquele clima psicológico, que caracteriza muitas semanas antes a grande Festa da Feira de Santana. Não podemos, entretanto, deixar de levar os parabéns ao sr. Wagner Mascarenhas, presidente da comissão organizadora, que, com poucos recursos e com escassez de tempo, conseguiu realizar uma Micareta que, se não atingiu nas ruas a sua animação total, não foi das piores. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 26 de abril de 1969. Ano 60. Nº 3132, p. 4)

A notícia foi construída a partir da dualidade que colocava de forma muito explícita a rua como algo sem o mesmo brilho e sem o mesmo destaque que já começava a ser dado ao trio elétrico. A rua não ocupava o lugar de destaque apesar da existência do conjunto elétrico, como costumavam falar na época, diferente da representação dos festejos de clube, que aparecem nessa construção como um sucesso arrebatador, relatado de forma tão entusiasmada. Na narrativa de Eme Portugal, a culpa para o dito desânimo não estava na comissão da micareta, e sim na falta “daquele clima psicológico”. E quem seriam os responsáveis por esse clima? Só posso concluir que ele estava falando do público dos festejos de rua. Isso porque, diante da isenção da responsabilidade do presidente da comissão da micareta, sobram como responsáveis pelo fracasso dos festejos de rua o tempo chuvoso e o público. E, nesse caso, o folião de rua é silenciado, eles não recebem nenhuma menção na coluna, mas, mesmo assim, aparecem quando são colocados, a partir da interpretação de um discurso do silêncio (ORLANDI, 2007), em oposição à animação dos clubes, sobretudo quando fala: “com animação total dentro de um clima e ordem e respeito.” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 26 de abril de 1969. Ano 60. Nº 3132, p. 4).

Estamos a falar de um período de arrocho do regime militar, logo após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de um contexto político nacional em que a censura aos meios de comunicação e a vigilância do comportamento dava a tônica em todo o país (FAUSTO, 2019). Mas era um período em que também as mobilizações contra o Regime Militar ganhavam força, sobretudo os movimentos estudantis e do proletariado. Feira de Santana, com seu epíteto de “cidade vermelha”, tinha os olhos da vigilância ainda mais apurados sobre os movimentos da cidade. Tal adjetivo circulava e aguçava o imaginário sobre Feira ser uma cidade comunista. Segundo Igor Santos (2007), essas representações sobre a cidade podem ser atribuídas pela forte oposição de Francisco Pinto e por uma resistência estudantil e cultural, sobretudo com as influências do cinema novo de Oney São Paulo. Esse era um momento em que, mais do que nunca, as ruas e sua ocupação representavam uma ameaça e, por isso, silenciá-los era importante. A imprensa pós-AI-5 passou a ser cada vez mais monitorada.

Nos jornais feirenses, é comum encontrar sinais de subtração de notícias, páginas inteiras com apenas o nome do jornal. Indícios de que algo precisava ser apagado dessa memória feirense. Jornais que também precisavam, para se manter enquanto empresa, promover a autocensura, pois o que vinha das ruas poderiam ser as vozes que destoavam justamente do imaginário de ordem e respeito, tão enfatizada nos clubes.

A nota não estava colocando em oposição apenas duas festas, e sim duas formas de representar uma cidade. Em um imaginário binário apresentado nos jornais, Feira de Santana estava dividida em uma cidade que vivia com animação, ordeira e adequada. A outra era silenciada, mas que, mesmo nesse silêncio, carrega consigo uma narrativa ligada àquilo que é desanimado, arriscado e, talvez o mais impactante, o sentido da insignificância, que, no contexto festivo, o melhor adjetivo que pode encontrar é o “não foi das piores”.

Essa coluna é um indício de que a valorização do trio elétrico não significava o reconhecimento das práticas de rua, mas sim o entendimento de que a popularidade que o trio elétrico tinha junto aos foliões funcionava como uma forma de divulgar produtos, o que fortalecia a imagem de uma cidade comercial e industrial, , principalmente, a partir dos anos de 1970. E, não por coincidência, é justamente na década de 1970 que o trio elétrico ganhou mais investimentos, sobretudo com a municipalização da festa e que também passou a ser normatizado com a emissão de portarias emitidas pela Secretaria de Segurança Pública como a que dizia: “1º) Os caminhões só participarão do desfile quando artisticamente ornamentados. 2º) Os veículos que se destinarem a acompanhar o préstito

carnavalescos poderão estacionar no jardim da Matriz.” (FOLHA DO NORTE, 18 de abril de 1970. Ano 60. N°3188).

Esse fragmento indica um crescimento do uso desses caminhões adaptados com aparelhos sonoros e ornamentados, que depois foram transformados no que conhecemos como o trio elétrico. Eles, ainda na década de 1970, eram feitos de forma muito improvisada, a ponto de precisar existir uma portaria que indicasse que esses caminhões precisavam estar de acordo com a temática festiva. E esse aumento do número de caminhões esteve aliado também ao surgimento de mais blocos na cidade:

Os blocos e escolas de samba

Cerca de doze blocos e seis escolas de samba estão inscritas na Secretaria de Turismo para participarem da micareta deste ano, inclusive do concurso promovido pela SETURF para a escolha dos melhores da folia momesca, segundo revelou o Secretário Itaracy Pedra Branca, acrescentando que todas as providências estão sendo adaptadas para que este ano a cidade realize a maior micareta de todos os tempos. Até ontem já estavam inscritos na secretaria os blocos “Os acadêmicos”, “Mexa-se”, “Buthuth”, “Internacionais”, “Nacionais” “Aurora”, “Inovação central-76”, “Aterrop”, “Embalos feirenses”, “Filhos das mães”, “Os caciques”, “Os formidáveis” e “Estudantes em liberdade”. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 7 de abril de 1976. Ano 66. N° 3499, p. 3)

O número de grupos inscritos na Secretaria de Turismo indica que o número de blocos já era o dobro das escolas de samba em meados da década de 1970. Observo, a partir da nomenclatura dos clubes, uma continuidade da referência estadunidense que já tinha observado na década de 1960. Aparecem nomes que buscavam uma interação do mundo festivo feirense com o mundo “nacional” e “internacional”, com vocábulos em inglês, que, certamente, estavam ligados ao universo da televisão e do cinema. Sobretudo, essa referência estadunidense esteve ancorada na reorganização espacial brasileira dos anos de 1970, com os projetos do regime militar de maior controle sobre o vasto território brasileiro, com a criação das primeiras metrópoles. Segundo Cleonice Silva (2014, p. 60):

O governo brasileiro se pautou no modelos metropolitanos adotados pela França e sobretudo pelos Estados Unidos segundo a influência desses países, os critérios adotados para as RMs, de acordo com Brasil (1971), massa da população aglomerada, extensão da área urbanizada, sobre o território de mais de uma unidade administrativa, integração econômica e social do conjunto e complexidade das funções desempenhadas.

Trata-se de um modelo que busca uma unidade e controle porque faz com que cidades menores, dentro desses critérios, passem a ter uma relação de dependência com um núcleo maior. Feira de Santana, apesar de na época não ter sido incluída nesse processo de regionalização, mantinha uma proximidade com a metrópole de Salvador e sentiu os impactos da nova forma de ver e sentir as experiências urbanas desse projeto. Tal experiência foi reverberada com a implementação do Centro Industrial do Subaé em Feira de Santana, também na década de 1970, o que reforçou a ideia da conexão Feira/Brasil, Feira/Mundo. Seria um equívoco pensar que esses sujeitos, mergulhados em um contexto de reorganização espacial e social, também não trariam essas visões de mundo para o cotidiano e para as práticas sociais e festivas.

4.2. O revelar de novas sociabilidades

Os blocos que foram surgindo a partir do final da década de 1960 seguiam essa lógica. Se compararmos com os nomes das escolas de samba, grupos mais antigos na cidade, percebemos a mudança de referência: “Quanto às escolas de samba, também até ontem já estavam com inscrições feitas: ‘Filhos de Iemanjá’, ‘Unidos do Padre Ovídio’, ‘Escravos do Oriente’, ‘Malandros do Morro’, ‘Ali baba e os quarenta ladrões’, além dos ‘Acadêmicos da Feira’.” (FOLHA DO NORTE, 7 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3499, p. 3). As escolas de samba estão fundamentadas em uma tradição das batucadas e de um som vindo dos tambores e repiques tal qual a sonoridade dos carnavais cariocas e das experiências de um país visto como antigo e não tão moderno do ponto de vista do aparato técnico e industrial.

As escolas de samba e os blocos não estariam necessariamente em oposição ou concorrendo entre si. Se pensarmos do ponto de vista prático da festa, não há nenhum elemento nos blocos que coloque em risco as escolas de samba, nem o contrário. Ambos revelam formas diferentes de viver e sentir a cidade. E esse é o movimento da história, os sujeitos constroem as coisas e deixam suas marcas a partir do tempo e do espaço social que ocupam. É o que Koselleck (2006, p. 16) chama de multiplicidade dos tempos históricos, dentro de um mesmo tempo natural, porque “o tempo histórico, caso o conceito tenha mesmo um sentido próprio, está associado à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, suas instituições e organização.”

Ao observar a anunciação do desfile de blocos e escolas de samba nas páginas dos jornais, percebo que também elas falam dos trios elétricos, a notícia sobre a micareta mistura essas duas referências. Isso nos coloca de frente para o desfilar de tempos históricos diferentes, mas não necessariamente opostos. Os clubes e escolas de samba mostram uma experiência festiva, na qual a cadência do samba, as batucadas e a confecção de fantasias artesanais e de carros alegóricos construídos em ateliês remontam um país não condicionado ao discurso de uma modernidade industrial, como era o pensamento brasileiro na década de 1970. Esse imaginário ganhou ainda mais força no contexto feirense após a instalação da indústria na cidade, que a incluía no plano de governo pautado no incentivo da indústria (FAUSTO, 2019). Esse momento era muito bem representado pelos trios elétricos com suas técnicas modernas de sonoplastia e suas fantasias padronizadas, de artes produzidas em alguma gráfica e estampadas em roupas advindas de alguma fábrica de roupas da cidade ou da capital baiana.

Feira de Santana e Salvador eram algumas das cidades representadas por esses tempos históricos. Como afirma Koselleck (2016), o convívio com esses tempos históricos é exatamente o que colabora para que o mundo faça sentido para todos os sujeitos que dele participam. Segundo essa interpretação, pensar em uma sociedade linear com pontos determinados de quando termina um movimento ou experiência seria algo absolutamente vazio e, por isso, o desfilar desses tempos históricos, que dialogam, disputam e negociam representações, revelam o movimento histórico. Nessa perspectiva, a vida não é uma linha do tempo com marcos muito bem estabelecidos, ela é uma amalgama, que não sabemos onde algo termina e onde começa. O grande desafio historiográfico é compreender os sentidos que são atribuídos às coisas e compreender que essas representações são colocadas, por múltiplos interesses, em oposição umas às outras, no jogo de disputas e negociações, como afirma Chartier (1990).

É nesse sentido que as escolas de samba, batucadas e cordões são colocados em oposição ao trio elétrico, não porque fossem práticas carnavalescas que estavam em oposição, mas porque, como afirma Chartier (1990, p. 17), estavam em jogo uma disputa de representação de cidade. Em uma lógica em que “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezadas, a legitimar um projeto reformador ou a justificar para os próprios indivíduos, as escolhas.” É a partir desse jogo que os jornais e o poder político estabelecem qual é o tipo de festejo ideal para representar um projeto de cidade. A

construção de uma dicotomia entre as práticas carnavalescas não estava apenas ligada a um modelo festivo, e sim a um projeto de sociedade.

E são nessas construções representativas que os blocos começaram a receber um destaque maior, alinhado a uma concepção de que eles estavam mais adequados a um ideal de tempo e concepção de cidade muito mais relacionada com a praticidade dos costumes de uma modernidade dos anos de 1970, inspirados em um modo de vida americano, da industrialização com seus produtos prontos para uso, em uma oposição ao artesanal, manufaturado que parecia ser o princípio das escolas de samba. E nisso os jornais mais uma vez funcionaram como esse porta voz de um ideal e projeto de sociedade que contemplava, como diria Koselleck (2006), um horizonte de expectativas que aliava a lógica dos blocos a utilização do trio elétrico, que seria uma forma de tornar a festa de rua algo semelhante ao que acontecia nos clubes, algo digno de nota e respeito, uma hierarquização das práticas de festa de rua. Tanto que muitos clubes começaram a lançar ou filiar-se a blocos.

A valorização das práticas festivas que envolviam os blocos fica patente na forma como os jornais passam a noticiá-los a partir de meados da década de 1970. Reportagens detalhistas e que tomavam grandes proporções nos noticiários sobre a micareta, transformando-os em sinônimos da micareta:

Micareta.

Bloco da Aurora

A agremiação carnavalesca que já conquistou o coração do povo baiano desfilará na Micareta de Feira de Santana, como todas as suas alegorias e atrações de “No mundo do circo”. Qualquer pessoa residente, porém na cidade de Feira de Santana e adjacências pode se inscrever no Bloco da Micareta de Feira de Santana, devendo para tanto procurar o Sr. João Filgueiras no Clube da Euterpe Feirense. Várias personalidades feirenses demonstraram interesse em desfilar pelo bloco. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 13 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3504, p.8)

A abertura das notícias sobre a micareta a partir da descrição dos blocos passou a ser uma constante. E essa narrativa apresenta o elemento de um interesse dos foliões em aderir aos blocos e de forma menos direta indica um distanciamento com a prática de fazer parte e construir uma festa para simplesmente aderir a um pacote pronto. O Bloco da Aurora é o exemplo mais contundente desse movimento de valorização dos blocos, que, ao longo dos editoriais, reforçava a ideia de adesão dos feirenses a esse hábito, com

frase do tipo: “toda a sociedade feirense movimenta-se para a participar” (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 13 de abril de 1976. Ano 66. Nº 3504, p.8).

Dentro dessa construção de hábitos, os meios de comunicação são fundamentais. Segundo Certeau (2014, p. 166), “o uso define o fenômeno social pelo qual o sistema de comunicação se manifesta de fato” (CERTEAU, 2014, p. 166). E, sendo os jornais uma linguagem de grande alcance, eles também constroem *habitus*, que, em se tratando da micareta, tornaram os blocos “o lugar mais seguro” dentro da territorialidade estabelecida com a festa de rua. E isso fica evidente nos discursos produzidos pelos foliões. Em entrevista com o Pierrot³¹, isso aparece em alguns momentos. Questionado sobre o motivo que levava os foliões aos blocos ele respondeu:

Era porque ali era uma forma de se sentir seguro e ver as grandes atrações. É, quer dizer... achavam seguro. Porque era assim, uns brincavam os blocos e ficavam nas ruas, outros ficavam ainda na rua, nas barracas, ficavam com seus familiares sentados, resenhando, jogando conversa fora ali com os amigos também.³²

Esse imaginário é colocado de forma muito simples, sem nenhum questionamento. Como é que uma festa de rua consegue ser mais segura que qualquer outra prática também de rua? Pierrot até titubeia quanto à segurança, mas, em seu relato, o que traria riscos ou não tornaria a festa tão segura era que, mesmo com o encerramento das atividades do bloco, as pessoas continuavam na rua. Retomando Certeau (2014, p. 167), essas “práticas do espaço correspondem, elas também a manipulações sobre os elementos de base de uma ordem construída”. E essa ideia da segurança dentro dos blocos é algo construído de forma tão eficiente que se tornou uma certeza no imaginário feirense. O discurso da venda de um espaço seguro e da garantia de boas atrações motivou a criação de blocos e a vinda de grupos de Salvador, como era o caso do Bloco da Aurora, o qual funcionou na micareta como um pacote carnavalesco, no qual os foliões comprariam as fantasias. E isso significa a saída dos foliões dos bastidores da festa, visto que eles se limitariam apenas ao papel de consumidores de uma festa organizada e pensada, em todos os detalhes, por uma empresa e isso leva a uma padronização. Como podemos observar na imagem abaixo

³¹ O nome do folião foi trocado para preservar a identidade, para isso escolhi o nome de uma figura masculina que é símbolo dos festejos carnavalescos.

³² Informação verbal de Pierrot colhida pela autora em janeiro de 2020.



FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 10 de abril de 1980. Ano LXX, Nº 4736.

Observem que as vestimentas, que na época eram as mortalhas, eram todas iguais e que não há no espaço outros foliões que não sejam os pertencentes ao bloco e todos em torno no pequeno trio, que fazia a animação do grupo. Notam-se alguns elementos de inovação, como o uso das “mamães-sacode” e chapéus, que, além da proteção contra o sol, davam o toque do folião, bem como a customização dessas mortalhas, sem comprometer a publicidade do bloco. As mortalhas, assim como os elementos que a acompanhavam, tornaram-se um empreendimento dentro da festa e é partir desse ponto que passa a existir uma disputa por foliões e a criação de uma “rivalidade” com as escolas de samba.

4.3. As Escolas de samba *versus* guitarra baiana

As escolas de samba são uma tradição em Feira de Santana, hoje em menor quantidade, mas ainda resistentes na micareta, segundo Eduardo Miranda (2014),

sobretudo no bairro da Rua Nova, um dos mais antigos da cidade. Mas a questão é que, a partir da década de 1970, esse espaço destinado às escolas de samba começou a diminuir. E isso aconteceu em duas proporções: perda de espaço nos jornais e no circuito principal da Avenida Senhor dos Passos por determinação da Secretaria de Turismo, que separou espacialmente os blocos do trio das escolas de samba e dos blocos de mascarados.

Blocos e escolas de samba na C. Franco

O desfile para julgamento das escolas de samba e blocos, durante a micareta deste ano, será mesmo na rua Conselheiro Franco, segundo o que ficou definido durante a reunião mantida na Secretaria de Turismo, entre o pessoal da Setur, dos representantes dos blocos, Mexa-se, Em cima da Hora, Cacique da Alegria, De Lu e But-uth, com a presença do presidente da Federação dos Clubes Carnavalescos da Bahia Arquimedes Silva [...] A medida, segundo o secretário Antônio Miranda, visa evitar o congestionamento dos blocos e escolas de samba em desfile paralelo aos trios elétricos, como vinha acontecendo anteriormente, e ao mesmo tempo oferece maior espaço para as evoluções das entidades micaretas que estarão em julgamento. Um esquema policial será efetivado este ano para evitar invasão por parte do público, facilitando o desfile dos blocos e escolas de samba e o trabalho da comissão julgadora. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 2 de fevereiro de 1978. Ano 68. Nº 4037, p. 3)

Essa nota transmite uma determinação que já vinha sendo apresentada nos jornais há algumas semanas. Nela, há indícios de que havia esforços para retirar as escolas de samba de um lugar de destaque. Em uma leitura rápida, a mudança poderia ser encarada como um benefício para as escolas de samba, pois essas teriam mais espaço para exibir o seu trabalho, mas, na listagem das entidades presentes na reunião, não há nenhum representante delas, o que me leva a crer que essa foi uma demanda que partiu dos interesses dos clubes e da Secretaria de Turismo. Por isso, a questão central parece ser evitar o congestionamento com o trio elétrico. Mas não eram os caminhões elétricos que se retirariam do circuito da Senhor dos Passos e seriam remanejados para a Conselheiro Franco, antiga Rua da Direita. Para além disso, com a mudança havia também a garantia, fornecida pela polícia, de que o público não invadiria o desfile.

A meu ver, a retirada das escolas de samba para a periferia do circuito da micareta enviava uma mensagem de que elas estariam a atrapalhar o desfile dos trios elétricos, ocasionando congestionamentos. A lógica econômica que operava o Brasil continuava a

ser a da expansão das atividades industriais, na qual o plano econômico implantado pelos militares a partir de 1970 visava uma política de desenvolvimento da vertente industrial de capital e bem de consumo. Essa lógica encontrou problemas na virada da década de 1970 para 1980 com a crise do petróleo e os problemas com a inflação descontrolada. Nesse contexto, penso que se apropriar dos elementos culturais em uma lógica de capitalização possa ter sido uma saída para a crise, ou mais um caminho possível dentro da lógica industrial e profissionalizante de gerar capital a ponto de adicionar à micareta o caráter de produto.

Dentro dessa lógica de capitalização, a festa atrai investimentos para a cidade e a transforma em uma vitrine, na qual as avenidas principais eram expostas como sinais de modernidade e desenvolvimento, com suas ruas largas e capazes de acomodar o movimento da cidade produtiva, ruas essas que eram ocupadas pelos trios elétricos. É como se a cidade incorporasse o espírito de uma loja: na frente, para que todos possam ver, está sempre a coleção nova, aquilo que há de mais novo e que representa melhor a ideia da loja. Nos fundos, entulhados e sem a iluminação e destaque, está a coleção antiga, a que não interessa mais aos gestores da loja, mas que, ao mesmo tempo, não pode ser descartada porque ainda há procura de alguns clientes.

Nessa lógica, é possível a analogia em que a retirada das escolas de samba da principal avenida e a alocação delas na antiga rua da folia, que antes fora descartada por não comportar mais a grandiosidade da festa, é retirá-las da vitrine e afastar a representatividade que esses grupos imprimiam à cidade.

A cidade, entre o final da década de 1970 e o início de 1980, precisava embarcar no projeto nacional de uma identidade também industrial e assim atrair para si investimentos e, como afirmei antes, o que combinava com esses ideais era a lógica do trio elétrico com suas luzes e sons potentes, seguidos por foliões uniformizados com suas mortalhas, tênis oriundos das grandes fábricas e encantados pelo que poderiam fazer a tecnologia.

Essa divisão espacial não é a única opção, separá-los parecia algo muito mais ideológico do que funcional. Havia toda uma programação que poderia ser revista para encaixar o desfile das escolas de samba, se fosse de fato do interesse abrigar tanto as escolas e quanto os trios. Os trios, por uma questão espacial, não caberiam na Conselheiro Franco, que era uma rua mais estreita. Observando com atenção, podemos perceber essas brechas e como a organização estava voltada para dar espaço aos trios em 1980.

Dia 20, 10 horas

Concurso de blocos com desfile de 11 entidades perante a comissão julgadora no palanque da rua Conselheiro Franco para a escolha da campeã da micareta de 1980 [...]

Na rua, apresentações de trios elétricos, blocos, cordões, grupos de mascarados durante todo o dia.

12 horas – Baile Público na Praça Bernardino Bahia, estendendo-se até as 15 horas. Reinicia à noite a partir das 20 horas.

21 horas – Tem início o préstito micaretesco à noite.

23 horas – Bailes Públicos na praça João Pedreira, no mesmo esquema adotado no dia anterior. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, sexta-feira, 18/04/1980. Ano X. N° 1766, p. 3)

A programação do dia permitiria que o concurso de blocos e escolas de samba fosse ajustado no início da noite, por exemplo, e não às 10 horas, quando as pessoas que teriam estado na rua na madrugada anterior não estariam tão cedo na rua para prestigiar tais grupos. Nessa lógica, a ordem das apresentações também diz muito sobre o projeto de festa. Observando a programação, todos os outros dias tinha espaço livre para o desfile dos trios elétricos, enquanto que o dia para as escolas de samba era apenas um, o penúltimo dia de festa. Não por acaso, as escolas de samba somem da programação enviada pela prefeitura para ser divulgada na imprensa. O silenciamento das escolas de samba da programação não significa que elas não estivessem presentes e nem disputando esses espaços. O indício dessa afirmação vem da criação de novas escolas de samba no final da década de 1970, mesmo em um contexto de supervalorização do trio elétrico.

Marquês de Sapucaí, Vencedora da micareta

A escola de samba Marquês de Sapucaí estreou na micareta conquistando o seu primeiro título, conforme o resultado oficial divulgado ontem pela Secretaria de Turismo. A escola conseguiu ganhar o “Troféu Participação”, instituído pela Setur para premiar a entidade que melhor se apresentasse durante a micareta. Já o bloco Os formidáveis voltou a conquistar o título de campeão, ficando o Bloco da Aurora em segundo e o Bloco da Uca, em terceiro lugar (FEIRA HOJE, Feira de Santana, Sábado, 26/04/1978. Ano X. N° 1772)

A escola de samba ganhou o troféu de participação e não de melhor escola de samba e a justificativa é que esse concurso para as premiar, como o anunciado em 1978, não mais existia. Observemos que a escola ganha o prêmio por ter desenvolvido a melhor

apresentação durante a micareta, mas não foi considerada a campeã: os blocos de trio é que ocuparam todos os lugares do pódio. O título da reportagem nos encaminha para uma interpretação de que as escolas de samba ainda tinham o prestígio de antes da década de 1980, mas a narrativa termina por colocá-las em um lugar menor, uma espécie de prêmio de consolação, mostrando que, apesar dos esforços da Marquês de Sapucaí, a vez é dos blocos, e, não por coincidência, dos de trio.

Entretanto, a criação de uma escola de samba que estreia em 1980, no auge do trio como o sujeito da festa, mostra a permanência de uma tradição, que, ao se manter na avenida, resiste, não porque quer derrubar os trios elétricos, mas porque essa é a forma que encontra de festejar. Em alguns momentos, falo das resistências e conflitos, mas elas não são o tempo todo colocadas em trincheiras e com planos arquitetados, são, na realidade, expressões de diferentes modos de viver e sentir. Essa forma de existir como sujeito social apresenta outra alternativa, um outro *modo de fazer*, que, como entende Certeau (2014), trata-se do *hábito* que esses grupos construíram, os quais não são desinstalados a partir de uma nova tendência, que, por sinal, pode ser acrescentada a esse costume, uma vez que não se apagam as memórias afetivas de práticas anteriores, pois nelas encontram o sentido.

4.4. O trio como vitrine andante

Nessa lógica de montar uma micareta dos trios elétricos, as escolas de samba e blocos de mascarados passam a ser considerados complemento da festa já em 1977, quando, em parceria com a imprensa, sobretudo com o *Folha do Norte*, as atrações da micareta eram anunciadas. A ordem se inverte: início da década de 1950, conforme apontei no começo do capítulo, o trio elétrico era visto como um complemento, algo menor dentro da festa e isso estava absolutamente de acordo com o tempo em que esse entendimento estava pautado. Os sentidos foram mudando a partir das experiências da cidade, que começava a se inserir em um ambiente urbano fundado no pensamento de uma modernidade atrelada à industrialização. É preciso pensar ainda em um contexto mundial, o qual toma a cultura como uma mercadoria, sobretudo com a cultura de massa advinda da indústria cultural. Portanto, tudo aquilo que é específico demais, manufaturado, próprio de um lugar, começa a perder espaço por não está atrelado a ideias globalizantes do mundo e dessa sociedade moderna. No mundo carnavalesco, as

ressignificações pelas quais o trio passava dialogavam com esse universo e os fazia a grande vitrine e desejo de aquisição.

Micareta, só Micareta

Atrações

Sem se divorciar da contenção preconizada para organização da Micareta 77, a SETURF com obtenção de patrocínio comerciais anuncia em fase concludente os entendimentos para a vinda dos trios Dodô e Osmar, Marajós e Tupinambás, da capital do estado, além do já sacramentado acordo de participação dos locais, Paturi, Tambuatá, Tabajara, Maravilha e Guarani, como último com atuação fixa na Praça da Bandeira, revezando a animação com uma orquestra, também contratada. Os blocos, escolas de samba, cordões se incumbirão de completar o rol das atrações para encanto da passarela que será as principais ruas da cidade princesa. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 24 de março de 1977. Ano 67. Nº 3765, p.3)

Tratei anteriormente sobre o caráter vendável do trio elétrico, que servia como uma espécie de vitrine para as empresas. Esse fator reaparece no anúncio acima, pois quem apresenta a festa não é mais somente a prefeitura através da Secretaria de Turismo, mas também os patrocinadores. O que ocorreu foi uma inversão daquilo que ocorria antes da municipalização da festa em 1970, quando grupos montavam comissões e realizavam a micareta com apoio da prefeitura, que agora busca ajuda financeira desses patrocinadores. O que atraiu essa atenção foi justamente o potencial do trio elétrico num jogo de interesses que passou a representar a micareta de Feira de Santana. Segundo Chartier (1990), as representações do mundo social pretendem atingir uma totalidade, mas eles partem dos interesses de grupos. São essas configurações de interesses que forjam a narrativa sobre a micareta que tem como atrações principais os trios, enquanto que as escolas de samba eram colocadas como complemento, pois elas não apresentavam o mesmo benefício, do ponto de vista empresarial, para esses anunciantes, que não as tornavam fundamental para a realização da micareta.

A questão financeira era fundamental para que os grupos conseguissem ir para a rua. Para compreendermos melhor o impacto dessa contenção de gastos da prefeitura substituído pela adesão a patrocinadores, retomo o depoimento de Joel Magno, presidente da escola de samba *Malandros do Morro* que colocava os trios elétricos como inimigos das escolas de samba em entrevista à *Revista Panorama da Bahia*:

Na sua opinião, “uma escola gasta muito e a prefeitura gasta muito pouco. As escolas são formadas por pessoas pobres, engraxates, carregadores, operários – e isso depende bem mais do apoio financeiro, já que essas entidades fazem enredo, contam uma história e uma tradição. (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana. 28 de abril de 1985. Bahia Artes Gráficas. Ano 2. Nº 37, p.13)

As escolas de samba não tinham o mesmo atrativo que os trios elétricos para o comércio e empresas. Como relatou Joel Magno, as escolas de samba eram compostas por pessoas simples que se organizavam para colocar a escola na rua, sem nenhum investidor, a não ser os próprios foliões. E essa associação dos foliões das escolas de samba apareceu nos relatos de Mãe Socorro, presidente da escola de samba *Escravos do Oriente*, que, ao também relatar sobre a verba insuficiente da prefeitura de 26 mil cruzeiros, afirma:

70 mil, o suficiente

Para a Escola Escravos do Oriente mostrar a vida da escrava Isaura – tema do seu enredo para este ano – na avenida, a presidente da escola acredita que c\$ 70 mil é suficiente, e para isto já vendi meu carro por c\$ 18 mil e vou promover sambões, em minha casa, que será regado a sarapatel, caruru, feijoada, maniçoba etc. sem cobrar nada. Os participantes – garantiu – vão colaborar com nossa escola através de rifas. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. 5/4/79. Ano IX. Nº1459)

Diante da contenção de gastos da prefeitura e da entrada dos patrocinadores, muito mais interessados no fomento dos trios elétricos, as escolas de samba dependiam do auxílio da prefeitura para se manterem e dos esforços dos próprios participantes. Como vimos, a Secretaria de Turismo não escolheu as escolas de samba para representar a micareta. Isso está associado a quem são esses sujeitos que compõem as escolas: engraxates, carregadores, operários. Sujeitos que nunca apareceram nas narrativas jornalísticas e nos editais da SETUR como protagonistas da festa. Quando tratavam da “sociedade feirense”, as colunas estavam se referindo aos associados dos grandes clubes carnavalescos, da “gente bonita e alegre”. Logo, não seria diferente na era dos trios elétricos, que, com seus blocos e mortalhas, vestiam-se do imaginário de uma festa ordeira e segura, mesmo estando no meio da rua. Mas de quem eles, os foliões de trio, dentro das cordas precisavam se proteger?

Esse era o discurso utilizado para conseguir mais clientes e assim mais renda e, por consequência, mais patrocínio para a micareta. Essa narrativa tem fundamento

naquilo que Chalhoub (1996) chamou do medo das “classes perigosas”, em uma lógica de que os mais pobres são propensos ao que existe de pior na sociedade e que a barreira financeira garantiria essa segurança e diferenciação, já que os blocos de trio vendem as fantasias e “protegem” esses foliões com uma corda. Escolher escolas de samba, compostas por essas “classes perigosas” seria algo dissonante da voz que vinha sendo emitida pelos jornais, sobretudo o *Folha do Norte*, e pela Secretaria de Turismo.

Quem constrói a micareta dita oficial é a SETUR, que escolhia seus parceiros e dava a tônica da festa, com a imprensa e suas reportagens com títulos do tipo: “Setur está cuidando da Micareta”, nos quais podemos perceber a relação de privilégio que os trios foram colocados e que Joel Magno apontou na entrevista à *Revista Panorama da Bahia*.

Setur está cuidando da Micareta

Na próxima segunda-feira a Setur estará recebendo as primeiras propostas dos trios elétricos que pretendem participar da festa de momo nesta cidade. Será dada a prioridade aos trios locais, muito embora afirme a direção da Setur que outros trios também estarão tocando nas ruas de Feira. A estimativa da Setur é de colocar pelo menos 10 trios em ação durante os 4 dias de festa de momo, 29 e 30 de abril e 1º e 2 de maio.

Os bailes públicos, este ano, conforme o assessor da Setur, Dimas Oliveira, serão dinamizados de forma a atrair ainda mais atenção popular, isso devido ao sucesso registrado no ano passado [...]. Ali serão colocados provavelmente dois trios elétricos fixos, circulando ainda pelo local, os demais dentro do escalonamento que será feito pela Secretaria de Turismo. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 11 de fevereiro de 1978. Ano 68. Nº 4021)

Os esforços estavam voltados para uma festa que garantisse a participação maciça dos trios elétricos, na qual eram representados como um atrativo a mais. A partir desses esforços, as escolas de samba apareciam cada vez menos nos editais/programações e também nas páginas dos jornais. Para além desses arranjos narrativos, havia ainda a ideia de concorrência entre os trios elétricos e as escolas de samba, ao colocarem no mesmo horário em locais diferentes: os trios elétricos com toda a estrutura e atenções enquanto as escolas desfilavam na Conselheiro Franco sem a mesma infraestrutura.

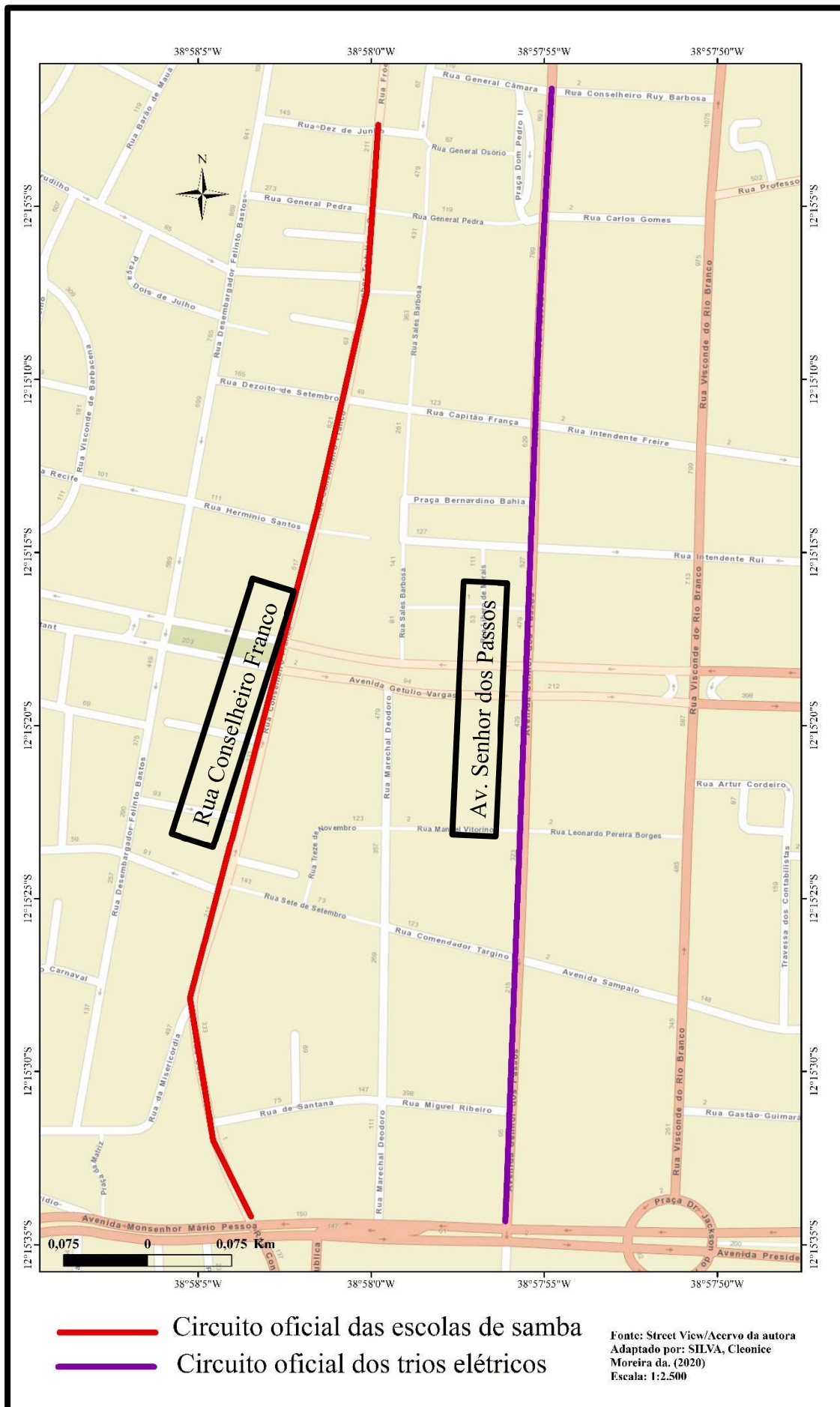
Enquanto a Avenida Senhor dos Passos era o local com mais espaço, com um complexo de iluminação maior e com maior cobertura das redes de rádio e televisão, a Rua da Direita era mais estreita e sem a mesma divulgação. Observemos a imagem e manchete abaixo para compreendermos o lugar que esses grupos passaram a ocupar na cidade.



FEIRA HOJE, Feira de Santana. 06/05/81. Ano XII. Nº 2078.

Nessa ocasião, a falta de iluminação foi atribuída a um curto circuito no sistema de iluminação da festa, que ocorreu apenas na Rua da Direita. Isso não significa que tenha ocorrido uma sabotagem intencional para prejudicar o desfile dos carros alegóricos e apagar o brilho das escolas de samba, mas nos ajuda a compreender a prioridade que esses elementos tinham na festa a ponto de não terem verificado, assim como faziam com a iluminação do percurso dos trios, para se antecipar a esse tipo de problema.

Figura 6: Circuitos dos Trios Elétricos e Circuitos das Escolas de Samba



De acordo com a figura, tratam-se de avenidas próximas, especialmente falando, elas são paralelas e separadas por duas pequenas quadras, mas significam representações de cidades diferentes. Uma que até os anos de 1950 era a rua do progresso e mais larga até meados do século XX, e a outra que já buscava outros horizontes: uma avenida com mão dupla e larga para dar passagem ao fluxo de pessoas modernas em uma cidade veloz e que comportava muito bem o trio elétrico.

É interessante pensar também como o “esquecimento” dos concursos das escolas de samba nos jornais ocorre no mesmo momento da ampla divulgação do concurso dos trios elétricos. A SETUR dizia ser um concurso para “valorizar o que é nosso e enriquecer a ideia da disputa”, nas palavras de seu diretor de promoção, Geraldo Lima. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 21 de fevereiro de 1978. Ano 68. Nº 4029). A apropriação dos trios como grandes atrações da micareta seguia em um ritmo intenso e essas competições, de fato, como afirmou o diretor, serviam para voltar todas as atenções para esses blocos e seus respectivos trios elétricos. Nessa dualidade construída e efetivada nas páginas dos jornais, as escolas de samba apareciam em pequenos parágrafos, que se limitavam apenas a listar os nomes dos grupos.

O silêncio foi quebrado por meio de uma reportagem de 1979 com o seguinte título: “Escravos do Oriente levará a ‘senzala’ para as ruas”, um título carregado de sentidos atribuídos por uma sociedade racista que se apropria do tema da escola de samba, “os negros na senzala e sua libertação”, para expressar qual o olhar se tinha sobre aqueles grupos e sujeitos que compunham a escola de samba. Na narrativa, não eram foliões que ocupariam as ruas, e sim a “senzala”. Esse, sem dúvidas, não era um título desprezioso ou acidental, nada que corre os jornais e telejornais é desprovido de um planejamento e nem desconecta de um ideal. Como afirma Chauí (2006), os jornais estão sempre atentos à escolha de cada detalhe e o local que as reportagens devem ocupar para que, dessa forma, construam o sentido. Trata-se de uma narrativa que compõem o jornal como um todo e são essas nuances que costuram as notícias e fazem com que os leitores do jornal tenham em mão um produto que faz circular uma ideia e não um conjunto desconexo de informações.

A Escola de Samba Escravos do Oriente escolheu o tema “Os negros na senzala e sua libertação” para ser enredo do desfile do ano seguinte. No jornal, Maria do Socorro Romão, uma das maiores referências dos terreiros de candomblé em Feira de Santana, teve sua importância subtraída da reportagem ao não a chamar pelo nome por meio do

qual era mais conhecida, Mãe Socorro, que, na ocasião, era presidente da Escravos do Oriente. Em sua fala ao jornal, Mãe Socorro, apresenta algumas questões:

Socorro revelou que já está em franca atividade, visando a micareta do próximo ano quando espera desfilar pelo menos 550 figurantes. Ela tem, no entanto, uma queixa contra a Secretaria de Turismo, “Não é justo que a nossa escola tricampeã da cidade receba a mesma ajuda financeira que as demais recebam. Por exemplo, este ano recebemos vinte e seis mil cruzeiros e gastamos mais de setenta mil cruzeiros, fazendo uma série de sacrifícios. (FOLHA DO NORETE, Feira de Santana, 26 de maio de 1979. Ano 69. Nº 4301, p. 3)

A insatisfação com os esforços da Secretaria de Turismo, aparecem na fala de Mãe Socorro, assim como aconteceu na entrevista com o representante da Escola Malandros do Morro, entretanto essa última fala não é uma ampla defesa das escolas de samba e nem assume o lugar de que os trios seriam os inimigos. Há inclusive uma defesa de hierarquização entre esses grupos, com auxílio correspondente ao desempenho da escola durante a micareta, uma premiação a mais para as escolas vencedoras. Essas cobranças individuais demonstram uma falta de organização entre as escolas, que poderiam não ser uma demanda natural delas, mas, diante do contexto, pode ter colaborado para o declínio do apoio da SETUR, que encontrava pouca resistência do ponto de vista institucional.

Voltando à nota sobre o enredo da escola e o título escolhido para a reportagem sobre a escola, o tema foi inspirado, segundo a entrevista com Mãe Socorro, no seriado *Raízes*, exibido em 1977 na Rede Globo de televisão. Uma série original dos Estados Unidos, inspirada no livro de Alex Haley, *Raízes*, que discutia as questões do racismo e da escravidão no século XVII. Essa era a linha adotada pela escola de samba, que queria denunciar essas relações escravistas, as quais, se estavam em pauta, era porque ainda feriam esses sujeitos. De conhecimento dessa referência, a escolha do título torna-se ainda mais violenta, pois não era a senzala que *Os Escravos do Oriente* queriam levar para a rua, e sim uma discussão sobre racismo e liberdade. Trata-se de um desfile de uma outra representação de Feira de Santana na micareta, a de uma cidade negra, periférica, na qual seus sujeitos precisavam fazer arranjos dos mais variados possíveis para viverem a festa. Eram eles que estavam longe das páginas dos jornais e das manchetes de capa que representavam a micareta e da programação oficial da festa, que os tratavam, como sugere o título da reportagem do *Folha do Norte*: “A senzala na rua”.

Mas, diferente dessa abordagem dada, no mesmo ano, sobre a mesma escola, no jornal *Feira Hoje*, a escola de samba pode ser vista de outra forma, numa reportagem longa cujo título principal era “Escravo do oriente: em busca do Tri”.

Sambas com muitas glórias

Fundada em 1960 como filhos de Ogum, na categoria afoxé, a Escola de Samba Escravos do Oriente só tem conhecido glórias. Muitos títulos, outros perdidos no esquecimento, são muitas as vitórias. Este ano, ela pretende conquista o tri, cantando a história da Escrava Isaura. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 5/04/79. Ano IX. Nº 1459)

O *Feira Hoje* era considerado um veículo oposicionista ao *Folha do Norte*, que tinha suas tradições ancoradas em uma aristocracia política na cidade, enquanto que o *Feira Hoje* parecia um pouco mais liberto das correntes tradicionalistas. Este era defensor de um discurso de imprensa alternativa e mais popular, o que justifica essa abordagem mais próxima desses grupos silenciados no outro jornal, um silêncio que não era apenas não citar, mas que ignorava ostensivamente a maior parte da população de Feira de Santana, normalmente vista como “arruaceiros”: pobres e negros. Por exemplo, quando o *Folha do Norte* noticiava o sucesso *Das Melindrosas* nas micaretas de 1930 e 1940, mas não mencionava se tratar de uma agremiação composta por lavadeiras negras do bairro Tanque da Nação.

Nessa reportagem do *Feira Hoje*, a primeira coisa feita foi apresentar a filiação da escola de samba, um grupo de tradições afro-brasileiras, fundado no candomblé, do povo de santo. Ao longo da reportagem, o jornal trata Maria do Socorro, pelo seu título de Mãe Socorro. Há uma linguagem construída de maneira a reverenciar uma liderança que ultrapassava o cargo de presidente da escola de Samba

Não é só a referência a “Mãe Socorro” que é diferente na abordagem dos jornais *Folha do Norte* e *Feira Hoje*, eles noticiavam duas micaretas. Se observarmos apenas as reportagens do *Folha do Norte*, teremos a impressão de que, na década de 1970 e início dos anos de 1980, o trio elétrico dominava em absoluto e que as escolas de samba e as fantasias estavam em total decadência. Mas essa não é a mesma impressão que temos ao observar as reportagens do *Feira hoje*, nelas aparecem os carros alegóricos, as fantasias em um tom diferente do que era usado no outro jornal. Esses jornais, ao apresentarem representações díspares sobre a festa estavam estabelecendo um diálogo entre si nessa disputa pelo lugar de construtores de uma memória da festa e da cidade também.

E essa disputa de memórias entre os jornais pode ser lida a partir da perspectiva de Pollack (1992), que alia memória e identidade. Dentre a caracterização das memórias, o autor afirma que a memória é seletiva e isso é o que os jornais fazem ao escolher o que vira notícia e como essa notícia será veiculada. E isso nos leva a um outro entendimento de Pollack, que é defender a memória como um fenômeno construído. Ao destacar alguma manchete, o jornal ajuda na construção de uma memória, e isso leva a ideais de disputa de memórias na construção de uma identidade na qual “memória e identidade são valores disputados em conflitos sociais que opõem grupos políticos diversos” (POLLACK, 1992, p. 205). É isso que está colocado na forma com a qual esses jornais comunicam seus ideais, eles estão em disputa por uma memória coletiva para a cidade e por algo que levaria a uma construção de identidade.

Nessas disputas, no jornal *Feira Hoje*, além das escolas de samba terem um destaque maior, apareciam as fantasias de rua e os carros alegóricos, que também eram silenciados pelas páginas do *Folha do Norte*, em detrimento dos holofotes destinados aos festejos de clube. Costumavam anunciar o início da micareta da seguinte forma: “As fantasias estarão de volta às ruas para mostrar as riquezas da ilusão, enquanto a dança vai tomar conta do corpo de cada um de nós. Vão ser quatro dias de esquecimento das tristezas: só alegria.” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 04/04/79. Ano IX N° 1456). Esse enunciado apresenta uma rua animada e arrebatadora que é típica do carnavalesco e isso aparece em oposição à ideia de uma rua esvaziada, “sem brilho e sem fantasias”. Elementos que também estavam nas ruas e não eram exclusividade dos bailes de clube.

E, nessa disputa, representativa, a festa de rua ganhava mais espaço na descrição dos elementos que faziam parte desse universo:



No mundo da fantasia

O artista plástico Charles Albert vai tomar às ruas este ano, mostrando as fantasias de rua de sua autoria e de André no desfile de domingo e terça-feira da rainha e princesas da micareta/79, ao lado do Rei Momo. Dez fantasias serão mostradas no carro alegórico que Charles está confeccionando, que será transformado numa passarela.

Fiquei sabendo dos “contatos com o mundo das fantasias de Charles Albert”: Ela vai abrir o desfile com a fantasia “Esse universo maravilhoso”. As outras “Maria, Maria”, “Roma sempre eterna” “Poema ecológico”, “Culto à África”, “Fontes dos desejos”, “Bahia em ouro e prata”, “Carnaval carnalite”, “Uma colombina muito sexy” e “O eterno sol do Norte”.

Charles também é responsável pela confecção dos outros carros alegóricos, já tendo iniciado a sua confecção. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 04/04/79. Ano IX Nº 1456)

Trata-se de uma narrativa que foi construída a partir da junção da linguagem escrita e da imagética, que passou a ser bastante utilizada pelos jornais para dar ênfase ao que está sendo dito, uma espécie de comprovação daquilo que está escrito, e que, por consequência, o tornaria inquestionável. Isso porque, segundo Kossoy (2014), o que é apresentado em uma fotografia quase nunca é questionado, pois é fruto de uma credibilidade por aquilo que é visto. No imaginário coletivo, é como se a fotografia tivesse

captado o “real”. Nesse sentido, ainda conforme Kossoy (2014), devemos pensar na finalidade dessa imagem, pois não se pode esquecer que ela é produzida para compor uma narrativa jornalística a serviço da construção de uma memória. A partir desse entendimento, voltado à construção da fotorreportagem, o foco é dado à imagem, isolando a fantasia para que fosse visto todo seu glamour, enquanto que, ao fundo e desfocadas, estavam as pessoas a assistir ao desfile.

Uma das coisas que observo é a diferença da linguagem das reportagens sobre a micareta. Elas não têm a formalidade costumeira e o rebuscado habitual dos jornais. Em alguns momentos escorregadios de minha leitura, deixei-me levar pela linguagem popular, que dizia aquilo que queria ler e ver os sujeitos que desejava encontrar. Foi então que percebi que era esse justamente o objetivo dessa linguagem coloquial do jovem jornal que se firmava na cidade.

Assim como o *Folha do Norte* era uma empresa que visava lucro, o *Feira Hoje* também. Eles estavam a disputar, não apenas uma representação de micareta, mas, sobretudo, o lugar de porta voz da cidade, aqueles que estariam “a serviço da informação” e que, dessa forma, construiriam uma ideia de cidade. A questão é que, com essas disputas, podemos perceber os sujeitos abordados e compreender os interesses que estavam em jogo.

Na década de 1970, ocorreu em Feira de Santana um crescimento populacional devido à implantação do Centro Industrial do Subaé (SILVA, 2014). Essas pessoas que aqui chegaram eram, em sua maioria, proletários oriundos dos demais estados do Nordeste em busca de melhores condições de vida. Era esse público que poderia estar nas ruas e sentir-se contemplado com essa linguagem mais próxima e direta.

Mas, mesmo diante dessas diferentes abordagens, ambos os jornais tratavam da crise das escolas de samba:

A escola na batucada da vida

Em 1939, dois anos depois da criação da micareta, ela surgiu batucando pelas avenidas. Era uma batucada que depois virou samba. O primeiro samba, o primeiro som dos tamborins e da cuíca. Os malandros desciam o morro para esquentar o corpo na Rua Direita, hoje a Conselheiro Franco, ontem a artéria morena da cidade [...]. A escola de Samba Malandros do Morro tem atravessado seus dias tropeçando em dificuldades especialmente nos últimos anos, quando não tem saído muito bem na passarela. SEMPRE DIFICULDADES (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 07/04/79 Ano IX. Nº 1462)

As dificuldades das escolas de samba são colocadas como uma constante e essa crise não era mencionada quando o assunto eram os blocos, mesmo eles também alegando recursos escassos oriundos da prefeitura. A questão é que não sofriam porque eles contavam com os patrocinadores, por isso a ideia de que havia uma disputa entre as escolas de samba e o trio elétrico, como se os foliões tivessem que escolher entre um ou outro, não procede. A vida, sobretudo a carnavalesca, não é tão simples e dualista assim como se queria deixar transparecer, e a imagem seguinte quebra essa lógica.



FEIRA HOJE, Feira de Santana. Sábado, 26/04/1980. Ano X. Nº 177, p. 4.

Essa imagem reúne o trio elétrico e os foliões das mais diversas fantasias. Sem a padronização das mortalhas e sem nada que os impeça de carnavalizar. No centro da imagem, há um homem com a roupa toda branca, que era a indumentária típica dos componentes de escolas de samba. Mas, para o lado direito da foto, tem o que parece ser uma baiana, também outra fantasia característica das escolas de samba. E eles estão no meio do povo dançando e brincando a micareta ao som do trio elétrico sem nenhum

problema. Esse mundo tão dividido entre escolas de samba e trio elétrico não era efetivado nas ruas, o folião quer é se divertir.

4.5. Trio elétrico: de coadjuvantes à protagonistas da Micareta de Feira

O trio elétrico é uma invenção da década de 1950, mas só a partir de meados dos anos de 1970 que ele deixou de ser um coadjuvante e tornou-se o grande protagonista da festa, tendo a maioria de suas atrações contratadas pela SETUR. Os trios ocupavam as manchetes dos jornais, que os tratavam como atrações principais, como se fossem entidades, uma espécie de personificação, pouco importava quem iria tocar neles, o fato de estarem na avenida bastava. Essa construção chegou ao ponto da logomarca da micareta que circulava no *Folha do Norte* ser a ilustração de um trio elétrico em uma simplificação de toda a diversidade das práticas festivas em apenas uma.



FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 28 de março de 1980. Ano LXX. Nº 4728.

Há, na ilustração, uma centralidade no trio elétrico. A figura é composta por contornos que dão formas borradas às pessoas, o que nos leva a uma ideia de multidão

que não permite dar nitidez à imagem. O trio aparece em proporções maiores e despoluído, nada está a sua frente ou compromete sua identificação. São imagens como essas que se repetem a cada editorial, associando o nome micareta à imagem do trio, o que, com os textos e manchetes de jornais, coloca-os em uma centralidade e passa a sensação de que a micareta sem trio seria algo incompleto ou impensável.

Foi justamente para tentar perceber o impacto disso no imaginário dos foliões que perguntei ao senhor Pierrot, logo após ele ter relatado o sentimento que o trio provocava, o que seria da micareta sem o trio elétrico: “Micareta sem trio elétrico é como um mar sem peixes, não só a micareta. O Carnaval, qualquer festa que seja para o povão se não tiver uma banda tocando e um trio elétrico que seja ... Não é festa.”³³. Encontro, na fala desse folião, a sintonia pretendida na imagem de tornar o trio elétrico não apenas como sinônimo de micareta, mas de qualquer festa de rua. A presença do trio como um elemento de manifestações de rua, nem sempre carnavalescas, tornou-se algo comum.

Entretanto encontro também a contradição, pois, em outro momento, esse mesmo folião relatou que, após brincar atrás do trio, muitos permaneciam na rua, nas barracas com seus familiares e amigos, deixando transparecer que ele era uma dessas pessoas. Logo, por mais que o trio tivesse a centralidade que aparece nas imagens, nos textos e nas falas dos foliões, esse trio não tinha poderes de encerrar a festa, a rua oferece outras formas de carnavalizar para além do trio mesmo que não recebam o mesmo destaque.

Ao pensar como esse protagonismo foi construído, identifico os anos finais da década de 1970 como o marco dessa virada, pois, a partir desse momento, há uma série de esforços da SETUR em contratar o maior número possível de trios aliado a uma construção representativa, por parte da imprensa, que buscava, no passado dos trios elétricos, elementos que demonstrassem a sua importância na micareta daqueles anos:

Bodas de Prata – Trio Paturi 1977

Os Trios Elétricos, inventados por Dodô e Osmar no ano de 1950, deu dimensões espetaculares ao carnaval baiano, hoje considerado o melhor do Brasil.

“O caminhão eletrizado” tem conseguido balançar “as massas” com seus sons estridentes, carnavalescos de rua uma movimentação grandiosa. Feira de Santana, com sua micareta de 1952 era restrita aos clubes sociais, aos desfiles de carros alegóricos, às batucadas e aos blocos que se esforçavam em dar uma animação às ruas da cidade [...] o trio elétrico Paturi, completa nessa micareta 25 anos de

³³ Informação verbal de Pierrot colhida pela autora em janeiro de 2020.

funcionamento, sendo considerado o mais velho da Bahia, com uma particularidade – o trio de Dodô e Osmar funcionou apenas nos anos 50 a 55, voltando agora em 1975. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 6 e 7 de março de 1977, nº 67. Nº3750)

A reportagem segue com um histórico sobre o trio Paturi, o primeiro trio feirense, de acordo com a reportagem, o segundo da Bahia. E toda essa homenagem e reverência ao trio elétrico, que inclusive no início da reportagem foi grafado em letra maiúscula, é uma evidente referência ao que se pensava do trio: o sujeito da festa, o que revelava muito sobre o momento pelo qual passava o ideal carnavalesco baiano. Como já dito, os trios se tornaram instrumentos de capitalização, no sentido de que serviam como vitrine, divulgação de produtos e ideais.

Esse retorno ao passado feito pelos jornais, em uma interpretação sobre discursos fundadores, é o que Bethânia Mariani (2003, p.33) situa como sendo uma estratégia: “a imprensa acaba por construir nos discursos um modo de recordação do passado.”, o que acaba sendo uma representação sobre o presente. Essa opção de justificar no passado o trio elétrico e de evocar uma tradição dos trios, perdendo apenas para seus fundadores, foi fundamental na construção de uma memória de que a micareta era feita desses trios elétricos. E foi esse pensamento que fez o jornal dividir a micareta em depois de 1952 e antes de 1952, quando afirmavam ser uma festa “restrita aos clubes sociais, aos desfiles...”.

Interessante pensar como as representações sobre a micareta se movimentam no tempo: anos antes, esse mesmo jornal colocava as festas de clubes como alternativa recomendada para se brincar a micareta. Mas, em 1975, o grande empreendimento eram os trios elétricos e isso fica patente com a reportagem feita sobre o inventor do trio Paturi.

Um trio, mais um trio

Voltando ao passado, tempo das coisas boas, Maninho conta a sua vida com os gênios do trio: “a gente não tinha patrocinadores, tudo era por conta de Dodô, mas a Fratell Vita gostou da ideia, e no ano seguinte, nós já saímos sob seu patrocínio. Daí até surgirem outros trios. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. Domingo 08/04/79. Ano IX. Nº1462)

A indústria do trio elétrico passa a ser tão fortalecida que gera um mercado novo, o dos empresários dos trios, como se eles fossem personalidades a serem tuteladas, como aconteceu com Edvaldo Maia, que era músico nos trios e passou a ser empresário desse setor. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. 18/04/79. Ano IX. Nº 1468). O termo

“empresários de trio” demonstra bem o papel assumido por eles, de astros da festa. Os trios se tornaram a personificação da festa, eles apareciam cada vez maiores e mais imponentes, tanto na avenida quanto nas páginas dos jornais. Isso passou a movimentar a ideia de que eram essenciais para a realização da festa, a ponto de o nome da micareta aparecer em segundo plano e, por vezes, suprimido pela nomenclatura do trio elétrico enquanto sinônimo dos festejos carnavalescos.

Vale lembrar que esse elemento técnico foi se transformando ao longo desse tempo, e essas modificações aparecerem tanto nas entrevista concedida por Colombina, quando fazia questão de dizer que o trio era diferente dos de hoje, quanto na entrevista de Pierrot, que questionado sobre as suas lembranças do trio elétrico, respondeu: “A minha lembrança do trio elétrico é, logo quando eu fui para a micareta pela primeira vez, os trios elétricos eram só carros de sons, e tinha aquelas velhas fubicas, quer dizer, fubicas não, carro de som, normal, com alto falantes que tocavam uma música e carregavam aquela multidão.”³⁴.

O senhor Pierrot teve dificuldades em nomear o que eram os trios daquela época: ora se referia a eles como fubicas ora como carros de som, mas o que ele tem certeza é que eles não eram os mesmos trios que temos agora. Ele faz essa distinção porque parte da sua experiência do tempo presente, como os trios que em suas palavras são hoje “quase uma gravadora”. Atualmente eles detêm uma tecnologia, por isso, em sua organização das memórias, não tinha lógica chamar os carros da infância de trio elétrico. Essas memórias se confundem: quando menino, aquele era o trio elétrico, na vida adulta, a partir da experiência de agora, não podia ser mais visto como tal.

Essa dificuldade em estabelecer uma nomenclatura demonstra o esforço dele de organizar as memórias, que, quando transformadas em narrativas, segundo Ricoeur (2007), alia as memórias individuais e coletivas. Essa tentativa de estruturar as memórias descarta as incoerências, é o que Ricoeur (2007, p. 108) afirma:

as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentidos, em que arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outros, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade.

³⁴ Informação verbal de Pierrot colhida pela autora em janeiro de 2020.

O esforço em organizar as memórias e demonstrar que havia uma diferença entre as formas do trio elétrico fez com que o folião recorresse a elementos mais antigos, e que, de certo, não vivenciou para caracterizar o trio elétrico de sua infância. Isso porque as memórias precisam ser organizadas para que elas façam sentido, sobretudo para quem lembra, há de se lembrar que quem lembra é sempre o sujeito do presente, é a organização contemporânea que constrói a memória transformada em narrativa, pois “as lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2003, p. 29)

Mesmo como suas flutuações em definir o trio elétrico, as memórias por ele apresentadas estão todas ancoradas no elemento do trio elétrico. Em nenhum momento, aparecem, nos relatos apresentados por Pierrot, as escolas de samba. Quando perguntei pelas fantasias, respondeu apenas sobre as mortalhas. Toda as lembranças que eram acionadas estavam fundamentadas na figura do trio. Foi então que questionei sobre o que o trio provocava nele e a resposta foi de uma intensidade tão grande que o semblante dele mudou, falava sorrindo: “Emociona. Não tem quem fique parado [...] ele traz o brilho para a festa e engrandece também, né? Porque você vê o som do trio elétrico, Ave Maria! Tem aquele dizer: atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu.”³⁵

A construção da ideia do trio como algo arrebatador e que transforma o jeito de festejar a micareta encontra ressonância e adquire sentido entre os foliões, que afirmam, sem sombra de dúvidas, a essencialidade do trio para a micareta. Aqui, volta a característica de tirar o folião do lugar de espectador e os coloca como sujeitos da festa, pois, apesar do trio ser colocado como grande protagonista, precisa do folião ativo, correndo atrás do trio para que ele, enfim, fosse coroado o grande sujeito da festa. E é dessa forma que parece sentir o folião, quando, em suas palavras e no seu jeito de narrar, ele também se sentia construtor dessa festa, participante de algo grandioso. Em outra entrevista, com a foliã Colombina, ao perguntar o que a atraía para a micareta, afirmou: “o barulho, o barulho ensurdecedor era maravilhoso, aquele barulho que eu não tinha em casa”, o sentimento de pertença e do envolvimento com a festa volta a aparecer.³⁶

Ambos são foliões que não se conhecem, que vivem em regiões opostas da cidade, que tiveram experiências diferentes, mas que têm um discurso muito parecido quando o assunto era o trio elétrico. Isso ocorre porque essas são memórias individuais que relatam uma experiência que eles têm em uma coletividade. Em alguns momentos da entrevista, inclusive, identifiquei que eles não teriam idade para viver o que me relatavam e que

³⁵ Informação verbal de Pierrot colhida pela autora em janeiro de 2020.

³⁶ Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

recorriam a memórias daquilo que foi ensinado para eles, mas que estavam tão consolidadas em suas memórias que não se deram conta do que viveram e do que ouviram dizer. O gestar dessa memória coletiva sobre a micareta não tinha apenas as páginas dos jornais como aliados, a Secretaria Municipal de Educação também estava nessa empreitada. Isso não aparece em nenhuma reportagem ou decreto municipal que encontrei, ela surgiu na primeira pergunta que fiz ao senhor Pierrot, ao indagá-lo sobre qual a relação dele com a festa:

A minha relação com a micareta foi no tempo da escolaridade, no primeiro ano do primário. Quando chegava próximo à festa, a escola arrumava os alunos fantasiados, fazia aquela festinha durante o período da micareta, antes de começar a festa (pausa). Aí a gente tinha aquela festinha nas escolas, foi quando eu comecei a tomar gosto pela micareta.³⁷

Poderíamos imaginar que essa seria uma proposta da escola, que, a partir de seus professores/foliões e simpatizantes, a desenvolvia para atender a uma demanda específica, mas não, na fala de Pierrot, ele coloca como uma prática das escolas e não apenas do lugar no qual ele estudava. Não por coincidência, isso também aparece na fala de Colombina, que afirmou existir na sua escola também uma preocupação curricular em contemplar a micareta. Ao ser provocada sobre o clima da cidade às vésperas da micareta, mencionou a vida escolar:

Até na escola era diferente. A professora... a gente tinha na escola tinha que fazer a nossa maquiagem, a gente na escola cantava as músicas. No último dia, a gente tinha música de micareta, festejava dentro da sala de aula. Dentro da escola fazia uma festa de micareta. A gente sabia o que era micareta por conta disso. Então existia uma construção já dentro da escola e a de cidadania dessa festa [...]. A gente só queria conhecer de que festa a professora estava falando: essa festa é muito boa, eu quero ir. Por isso que quando fui a primeira vez foi por conta da escola [...] e ainda tinha professora que pedia redação: você foi para a festa, conte aqui como foi. Tinha muito pai que levava o filho por conta da escola.³⁸

Colombina chegou a mencionar que essa era uma prática de todas as escolas municipais e essa afirmativa vem do fato da mãe dela ter sido professora da rede. Logo havia uma propaganda de um ideal de micareta que levava os estudantes para a avenida,

³⁷ Informação verbal de Pierrot colhida pela autora em janeiro de 2020.

³⁸ Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

nem que fosse por curiosidade, e aqueles que não frequentavam a festa ou até mesmo não gostavam sabiam o que era. Por isso que, em alguns momentos, identifiquei memórias, provavelmente dos seis e sete anos de idade, quando os foliões entrevistados relatam ter ido pela primeira vez à micareta, como memórias que não poderiam ter sido vividas individualmente por eles, e sim uma memória do coletivo.

É o que defende Halbwachs (2003) ao apontar que há uma inseparável relação entre as memórias coletivas e as memórias individuais, isso porque, como sujeitos imersos em uma coletividade, é impossível que nossas memórias não estejam atreladas a uma experiência compartilhada. É exatamente isso que parece ter acontecido, ao ir para a micareta, aos seis ou sete anos de idade, eles já tinham um olhar direcionado pelas memórias compartilhadas na escola ou nos respectivos grupos sociais aos quais pertenciam. Trata-se de uma lembrança que, conforme Halbwachs, pode ser construída a partir da experiência de outras pessoas. Esse pensamento coaduna com o entendimento de experiência de Benjamin (2012a), que a explica através da analogia da brincadeira do anel, que passa de mão em mão (de memória em memória). A memória é transmitida uma forma de ler e interpretar o mundo, que será sempre ressignificada e reelaborada pelos sujeitos que dela compartilham.

A escola ocupa um papel crucial na construção dessas memórias e tradições e na construção de identidade através da montagem de um currículo que beneficia a construção de uma memória, que quase sempre é linear e harmônica. Por isso, há tantas semelhanças entre as memórias relatadas por uma geração de foliões.



FEIRA HOJE, Feira de Santana. Sexta-feira. 06/05/81. ANO XI. Nº 2976.

Aliados a todo esse processo de educação das crianças nas escolas para formarem um público infantojuvenil, os jornais passaram a destacar a participação das crianças na festa, justamente no período em que foi lembrado pelos foliões. Essa reportagem de folha inteira e com destaque à participação de crianças brincando a micareta, além de

mostrar um futuro para a festa, trazia também a ideia de lugar e festa segura, já que as crianças podiam “deitar e rolar”.

Essas memórias estavam em diálogo com um projeto municipal em optar, assim como ocorria na capital baiana, por uma micareta dos trios elétricos. Isso caracteriza a imprensa como uma construtora de memória a serviço de um projeto, que, segundo Le Goff (2013), funciona de forma revolucionária na memória ocidental pelo fato de darem maior amplitude e visibilidade a uma memória. A imprensa é esse lugar, as instituições públicas tecem negociações e fazem uso disso para cristalizar, nas páginas dos jornais, aquilo que elegem como dignas de compor uma identidade feirense por via da memória. E nisso estavam os anúncios da contratação de mais trios elétricos para a festa e o anúncio do retorno do trio Dodô e Osmar:

Dodô e Osmar na micareta de Feira

O secretário de Turismo Antonio Miranda [...] afirma que o trio elétrico de Dodô e Osmar estará presente na micareta feirense esse ano.

O melhor do país, dotado inclusive de idas do Japão, o referido trio vem sendo requisitado por várias capitais brasileiras durante o carnaval e virá a Feira contribuir na animação da folia de rua. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 30 de março de 1977. Ano 67. Nº[ilegível], p.1)

Trazer para Feira de Santana o primeiro trio elétrico, que havia percorrido várias capitais, e que, não por coincidência, teria voltado à ativa em 1975, apresenta o cenário que gestou o *Axé Music*, que, conforme Milton Moura (2001), não era apenas um movimento musical, e sim toda uma forma de viver o carnaval, que estava na fantasia, na dança e na forma de ocupar os espaços da cidade. Esse aparato técnico cumpria os anseios de uma indústria cultural (Adorno, 2020) que cria um produto a partir das experiências culturais e o torna vendável. E o trio garante essa itinerância do carnaval para a micareta e é justamente nesse período que as micaretas passam a ser uma realidade fora da Bahia.

A valorização dos trios, via imprensa e poder público, levou também a uma atenção maior aos festejos de rua, pois o lugar do trio é o do espaço público, o que, como afirma Hanna Arendt (2007), não significa que seja democrático. Essa mudança de referência, saída dos espaços privados para a rua, passou a ser divulgada nos jornais:

O forte da micareta feirense, apesar da influência de foliões verificada nos clubes, ainda é a festa de rua. Pensando em robustecer os eventos extra agremiações, a Secretaria de Turismo, dispense este ano elevada

verba, no propósito de oferecer muitas opções aos foliões e àqueles que, em menor escala, vão às ruas apenas olhar o movimento. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 6 de abril de 1978. Ano 68. Nº 4064, p. 3)

Para uma micareta que evocava o trio elétrico como um transformador, a rua deveria estar preparada para que nada pudesse fugir do controle. Para isso, havia toda uma preparação para que a festa de rua conseguisse se encaixar nos critérios que a transformava em algo viável. Esse é o entendimento de uma rua “ideal”, onde os sujeitos indesejáveis deveriam ser afastados em nome da “necessidade de segurança pública” (LEFEBVRE, 2001), o que estabelece, a partir de uma lógica elitista e racista, o afastamento das “classes perigosas” dos grandes circuitos, dos territórios valorizados. Isso porque, dentro da vitrine que mostra a cidade não cabe nada que possa desabonar a imagem da cidade que se quer vender. Tratava-se de um projeto de sociedade que não concedia lugar aos sujeitos que o tornassem algo a não ser consumido. E isso é reflexo de uma tradição no Brasil, sobretudo em períodos de regimes não democráticos, como era o do país na década de 1970. E mesmo fora desses momentos, as populações pobres e negras permanecem às margens dos projetos de sociedade institucionalizados.

Isso levou a uma mobilização que extrapolava as ações da SETUR, alcançando a Secretaria de Segurança Pública e a de Trânsito. Não que, antes desse momento, essas instâncias já não estivessem nas ruas, mas houve uma intensificação no contingente e nas informações que circulavam sobre esses preparativos. Partindo do pressuposto do caráter informativo que os jornais têm, a ideia era criar no público a sensação de que ir para as ruas era algo seguro e, mesmo com a multidão nas ruas, seria algo de fácil acesso. Havia todo um investimento para que as ruas fossem tomadas não só por foliões da cidade, mas por turistas do Brasil inteiro, em uma parceria de divulgação da SETUR fora da cidade e do *Folha do Norte* em Feira de Santana:

Muita gente de longe

Face a campanha de divulgação, encetada a partir de setembro de 77, pelo ex-secretário de turismo Antonio Miranda, distribuindo 3 mil postes gigantes da Micareta, durante o V Congresso Brasileiro de Agência de Turismo em Curitiba [...]. Trigésima oitava cidade brasileira em população e logicamente possuidora de uma excelente rede hoteleira, Feira de Santana não terá muitos problemas para abrigar os visitantes no que pese dada a sua condição de importante eixo rodoviário, ter cotidianamente um grande número de pessoas a ocupar leitos hoteleiros. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 6 de abril de 1978. Ano 68. Nº 40664)

Uma ampla divulgação dos festejos de rua precisava vir acompanhada da montagem de uma infraestrutura que definia os rumos e os perfis da micareta na era dos blocos de trio a fim de garantir a sensação de segurança e conforto. Para isso, era montado todo um esquema de policiamento para a micareta:

Reforço policial para a Micareta

No intuito de oferecer maior segurança à população durante o período da micaretesco mais de 300 policiais de Salvador – sendo 18 agentes policiais femininas – foram destacados pela Secretaria de Segurança Pública para esta cidade, atendendo a uma solicitação do delegado Francisco Felix Pinheiro, diretor da Região de Polícia. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana 8 de abril de 1978. Ano 68. Nº 4066, p.1)

Fornecer o maior número de informações sobre o contingente policial tinha o objetivo de transmitir uma impressão de que, mesmo longe das paredes e sistema de segurança dos clubes, os foliões não estariam em apuros. Estratégia que envolvia toda uma desconstrução narrativa, porque a rua, até meados da década de 1970, era representada nos jornais como um lugar inseguro em contraposição ao conforto e segurança dos clubes. Por esse motivo, toda a preocupação em mostrar os esforços do setor responsável que por garantir segurança à população.

As operações policiais voltadas à micareta começavam com muita antecedência. Os jornais as republicavam como sendo “operação limpeza”, com reportagem com títulos em letras garrafais do tipo “CERCA DE 40 MARGINAIS JÁ PRESOS”, que eram desenvolvidos desta forma:

Desde que começou a “operação limpeza” da cidade para o período micaretesco, há cerca de 20 dias, a polícia havia prendido ontem 42 ladrões. Todos eles foram enviados para a Pedra Preta. O delegado regional adiantou que ontem à noite seria feita uma blitz intensiva pela operação integrada das polícias civil e militar, visando “limpar” ainda mais a cidade para a grande festa popular. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, Sexta-feira 18/05/81. Ano XI. Nº 2076)

O destaque dado aos trios inevitavelmente levaria mais pessoas à rua para conferirem a atração tão espetacular. A convergência de um grande número de pessoas para a rua era uma realidade e, de fato, precisaria de um esquema de organização para garantir que todos aproveitassem a festa, mas, cabe ratificar, espaços públicos não implicam uma ocupação democrática. O termo “operação limpeza” demonstra que, no

imaginário dos construtores da festa, existia um “lixo” a ser varrido da rua. Pelo detalhamento da operação, não estavam falando de prisões em flagrante, e sim de uma ação preventiva, com blitz, retirando pessoas que poderiam ser uma ameaça durante a festa. Ao destacar o número de presos em pouco tempo, se quer demonstrar para a população a capacidade de retirar das ruas os seres indesejáveis, tanto que passou a ser uma constata ao final das reportagens reafirmar que as famílias poderiam ir para a rua tranquilamente.

Tamanha preocupação em tornar públicas essas ações e reafirmar o tempo todo que era algo seguro ir para as ruas silenciava questões que poderiam acontecer nelas: brigas, acertos de contas, rivalidades, discussões que podiam fugir do controle daqueles que a idealizaram e “sujar” a imagem de festa da paz que se vendia para atrair turistas-foliões, os quais passaram a ser o grande negócio dos blocos.

Encontro aquilo que era escondido nas páginas dos jornais justamente nas memórias dos foliões. Colombina apresenta a territorialização da festa, sobretudo da pipoca, que eles próprios e, em tom de brincadeira, costumava dizer que era do “Bloco Soberano: só beirando as cordas”. Essa organização espacial se dava a partir das relações de bairro: “Na década de 1980 foi se definindo os espaços dos bairros dentro da própria avenida. A rua você passava, ali é aquele bairro”³⁹. De acordo com a foliã, cada bairro tinha um lugar “definido” para assistir ao desfile dos trios, uma definição que não era estabelecida por decreto, mas sim pelos usos da cidade, algo que não era dito, mas respeitado, uma espécie de código de postura. Esses espaços funcionavam como núcleos de afetividade e segurança, já que você estava entre os seus, o que não acontecia com aqueles a quem a foliã chama de “vulneráveis”, devido ao fato de, até a década de 2000, existirem em Feira, de forma mais intensa, brigas entre alguns bairros. Sobre isso a foliã trouxe exemplos:

É uma questão cultural. Quem está mais de fora vai perceber muito melhor essa situação, por exemplo: a gente achava interessante isso do cordeiro. O cordeiro da Baraúna não podia passar do lado da Queimadinha. Ele tinha que ficar do outro lado da corda, por que se não (riso) ele apanhava, o próprio cordeiro, fazendo a segurança do bloco apanhava.⁴⁰

³⁹ Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

⁴⁰ Ibidem

O relato expõe conflitos que existiam para além da festa e que, em uma questão lógica, não desapareceriam das ruas durante ela. Inclusive, a festa poderia ser uma oportunidade de acerto de contas, por isso a preocupação da polícia em reprimir esses sujeitos e, se possível, colocá-los em detenção. A tática desenvolvida de montar grupos e estabelecer um local de segurança e familiaridade dentro da festa indica os usos dos territórios, mesmo que restritos por conta do domínio dos blocos com suas cordas.

Esse processo de territorialização sugere que a dinâmica dos trios com seus blocos altera a forma de dispor dos espaços públicos. Isso porque um trio, que na década de 1980 já tinha dimensões maiores do que o “carro de som” de outrora, permitia que os foliões de bloco, protegidos com as cordas, tomassem o espaço entre os meios-fios, restando ao folião-pipoca, que ficava fora das cordas, um espaço exíguo entre o meio-fio e as casas.

4.6. O bloco Soberano: só beirando as cordas⁴¹

A profissionalização da micareta, tendo como o carro chefe o trio elétrico, fez surgir uma série de outros sujeitos, para além dos foliões do bloco, que aparecem quase que nas sombras. Estamos a falar dos cordeiros, sujeitos responsáveis por garantir, através das cordas, o isolamento e “exclusividade” do trio para os associados do bloco. Além deles há também os barraqueiros e o folião pipoca, sujeitos que ficam fora da privatização do espaço público, realizado pelos blocos privados.

Inclusive, foi esse movimento de privatização dos espaços públicos, com suas cordas, que gerou, na década de 1980, o folião-pipoca. Para definir o que é “pipoca”, recorro ao que o folião Pierrot explicou: trata-se daquele que pula fora da panela, aqueles que não têm condições de comprar a camisa do bloco ou os que não queriam ficar em um bloco apenas, aqueles que ficavam literalmente às margens da festa e que encontravam nessas redes de solidariedade e identidade o espaço para poder brincar a micareta e, ao mesmo tempo, eram vistos e sentidos como uma ameaça para aqueles que estavam dentro dos blocos, protegidos pelos cordeiros. Os cordeiros também faziam parte desses grupos de marginalizados que compõem a parcela pobre da população que via na micareta e no carnaval uma possibilidade de fonte de renda, bem como os barraqueiros que atuavam

⁴¹ Esse subtítulo parte de uma brincadeira que alguns foliões faziam para dizer que não saíam em bloco nenhum e que costumava ouvir quando criança, típico do deboche carnavalesco.

nos festejos, parte deles era tutelada pela prefeitura e outros atuavam como vendedores ambulantes.

Tanto os cordeiros quanto os barraqueiros que atuavam na micareta passavam pelo controle e registro dos blocos e da Secretaria de Turismo, respectivamente. O lugar deles na festa era demarcado. Os cordeiros eram devidamente fardados e tinham a identificação dos blocos. Os barraqueiros, por sua vez, tinham seu espaço demarcado no chão da rua pela prefeitura. Mesmo fazendo parte da festa, esses sujeitos são colocados de forma separada na narrativa sobre a micareta.

Digo isso em dois sentidos: o primeiro é que as notícias sobre os cordeiros, simplesmente, não aparecem nos jornais, eles aparecem apenas nas memórias da entrevista de Colombina, que toca neles como sujeitos que seguravam as cordas e que tinham que trocar de lado quando passavam por algum grupo/bairro rival do bairro ao qual pertenciam. É o silêncio da notícia que os torna invisível e, mais do que isso, transformam-nos em suporte das cordas e só, são indivíduos desumanizados, mas que cumprem a função de garantir uma rua sem arruaceiros no espaço público, agora privatizado pela lógica do trio elétrico.

Em segundo, é a desarticulação das notícias sobre os barraqueiros que são sempre deslocados do corpo de notícias sobre a micareta e, quando aparece o nome “micareta” não aparece nenhuma menção a esses sujeitos, invisibilizados. Acredito que havia um entendimento de desvinculá-los completamente da ideia de festa e de cidade. Uma preocupação com os espaços que eles ocupariam era algo que precisava ser pensado e que também é a representação desses sujeitos para um projeto de sociedade. No projeto da “melhor e maior festa de carnaval fora de época”, esses sujeitos são apagados, o que importa é as suas barracas estarem a serviço daqueles considerados foliões, assim como as cordas que protegem e asseguram o direito à cidade a quem pode pagar e não aos cordeiros. Nessa perspectiva, percebe-se que a festa cria uma objetificação do sujeito e uma subjetivação do objeto.

Secretaria realiza reunião para discutir a colocação das barracas

Na próxima quinta-feira, dia 18, a partir das 20 horas, a Secretaria de Turismo realizará uma reunião com todos os barraqueiros que, no ano passado, instalaram suas barracas nas praças João Pedreira e da Bandeira, e início da Avenida Getúlio Vargas.

Será discutida a nova disposição das barracas que este ano deverão ser erguidas apenas na Praça Pedreira e no centro da Avenida Getúlio Vargas, até o Cruzamento com a Rua Castro Alves, onde se concentrará

toda a festa. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. 13/03/82. Ano XII. Nº 2401. p.6)

Esse trecho funciona para pensarmos sobre o direito à cidade desses sujeitos marginalizados da sociedade e que eram absolutamente silenciados e menosprezados no roteiro oficial da festa. A reportagem acima, conforme mencionei, não cita em nenhum momento o nome micareta. E, apesar de mostrar em seu título a ideia de debate para se pensar a colocação das barracas, o corpo do texto mostra que as decisões já haviam sido tomadas e aquela reunião era apenas para comunicar qual o espaço demarcado pela prefeitura que eles poderiam ocupar durante a festa. Esses homens e mulheres eram vistos apenas como prestadores de serviço, assim como os cordeiros. Em momento algum, eles eram colocados também como foliões.

Os blocos, contemplados com vastas reportagens sobre as vestimentas, adereços, trios elétricos contratados, em momento algum faziam referência aos cordeiros. O silêncio sobre esses sujeitos nos faz retornar à Orlandi (2007), que atribui ao silêncio o caráter explicativo. Não falar sobre esses sujeitos na imprensa, ou, quando tratar deles, desvinculá-los do imaginário de micareta, faz parte de uma narrativa da cidade. O não dito aqui é o que apresenta um dos significados da micareta, a de um projeto de cidade e sociabilidade que não levava em consideração os sujeitos subalternizados enquanto construtores da folia. Conforme Orlandi (2007), essa seria uma política de silêncio, na qual o que não é dito é excluído, o que está para além dos festejos e cria um efeito de verdade. Tanto que eles também passam despercebidos pelas memórias dos entrevistados. Mas esses sujeitos estão e fazem a festa, assim como a “multidão” da qual os jornais falavam e que depois ficou conhecida como a *pipoca*.

Muito provavelmente essas relações espaciais dentro da festa foram potencializadas ou apropriadas pela SETUR com os gritos de micareta em alguns bairros da cidade, sobretudo os periféricos, que passaram a acontecer a partir de 1978:

Inauguração e Micareta no Tomba

O primeiro grito de micareta de Feira de Santana este ano será realizado no próximo dia 25 no Bairro Tomba, onde o Prefeito Municipal estará entregando a uso público várias obras ali realizadas. Aproveitando o acontecimento a Setur programou o grito micaretesco que acontecerá inclusive com a participação de trio elétrico. A Setur, Secretaria de Turismo, adota também todas as providências necessárias para sequenciar a programação de gritos de micareta, os quais serão estendidos aos diversos bairros da cidade. (FOLHA DO NORTE, Feira de Santana, 3 de fevereiro de 1978. Ano 68. Nº 4016)

Esses gritos de micareta poderiam funcionar de duas formas, a princípio: afastar os foliões de bairros mais distantes do circuito da festa, a potencial pipoca, pois a Secretaria lhes proporcionava a mesma micareta, “inclusive com trio elétrico; e a organizar aqueles foliões que moravam próximo ao circuito, como o caso dos bairros de população pobre e negra da Baraúna, Queimadinha e Rua Nova. Muito provavelmente a intenção da prefeitura era apenas a primeira opção, a do afastamento, porque, com toda a preocupação em pensar a infraestrutura de hotelaria, de segurança pública, de trânsito e de divulgação da festa, não se tocava na questão do transporte para garantir o deslocamento dos foliões de bairros mais distantes, a única menção a deslocamentos foi feita para tratar do fortalecimento da frota intermunicipal, sobretudo a linha Salvador/Feira de Santana.

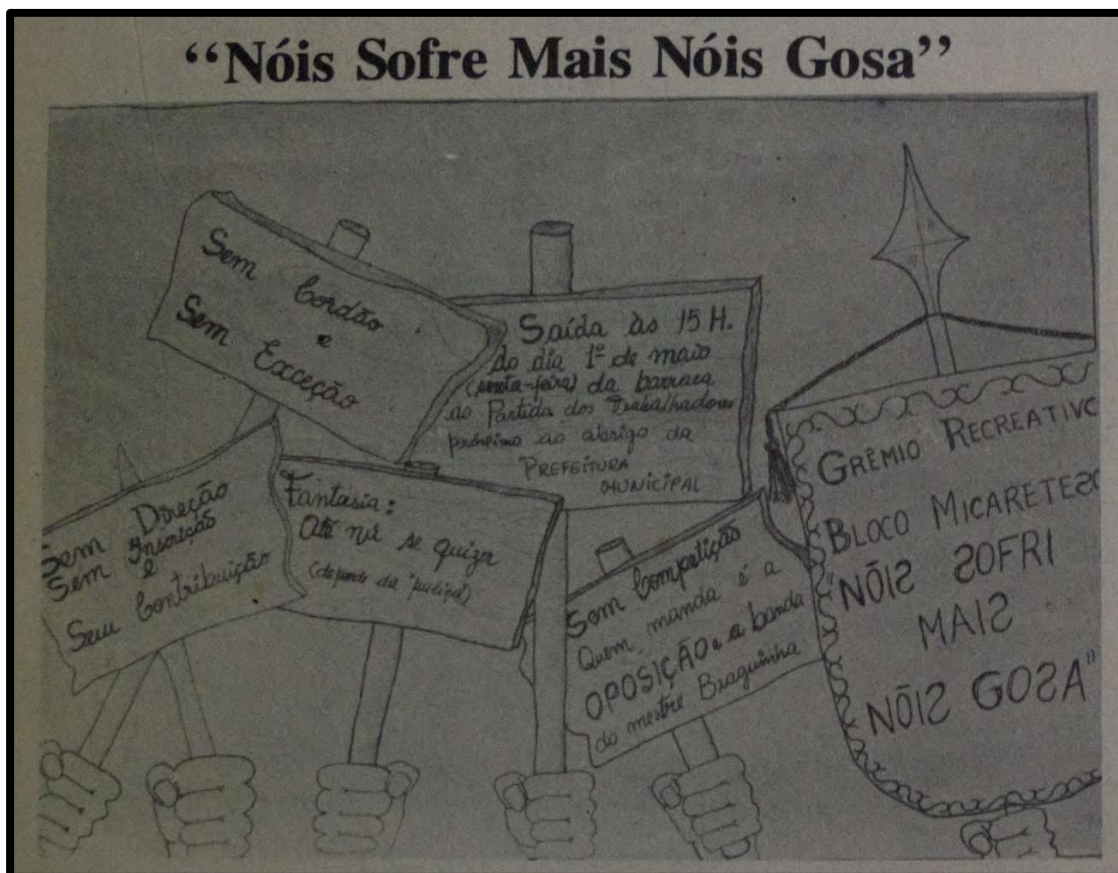
Mesmo que a festa de rua tenha sido pensada e estruturada para um público específico, semelhante ao dos clubes, os foliões, que sempre estiveram na rua e que nessa reconfiguração estavam fora da panela, que tinha o trio elétrico como astro maior, desenvolviam táticas para aproveitar a festa. Tanto Colombina quanto Pierrot, que não eram foliões de bloco, relatam que até preferiam ser pipoca:

A vantagem de você não tá brincando nas cordas é essa, quando tem algo que lhe incomoda você consegue sair rapidamente, tá lhe incomodando, você vai embora, mas quando você fica brincando em um único trio é mais cansativo, porque você tem sempre que ficar ouvindo aquele cantor e se tiver uma confusão fica mais difícil de você se desvencilhar.⁴²

Essas táticas de brincar a micareta, mesmo estando fora das cordas e sem pertencer a apenas um bloco, não foi a única forma de se contrapor à lógica de uma micareta dominada por blocos uniformizados e “protegidos” pelas cordas. Em 1981, surgiu um bloco absolutamente atípico dentro da lógica que estava sendo estabelecida, mas que certamente representava boa parte dos foliões feirenses. Tratava-se do *Bloco Nós sofre Mais Nós Gosa*, que ocupou o primeiro dia da festa, que, não por coincidência, era o dia 1º de maio, dia do trabalhador. O bloco reunia pessoas que não se enquadravam na modalidade de blocos de corda, seja por uma questão de afinidade, de ideologias ou por

⁴² Informação verbal de Colombina colhida pela autora em junho de 2018.

não terem condições de pagar a compra da mortalha, que servia como ingresso ao bloco. O bloco era apresentado da seguinte forma:



Contrariando todos os padrões como bem mostra a foto, o “Grêmio recreativo Micaretesco Nóis Sofre Mais Nóis Gosa” irá às ruas pela segunda vez este ano abrindo um espaço diferente na micareta feirense [...]. Nos próximos dias, serão divulgados o horário e o local de saída da entidade e quem estiver disposto a participar é só comparecer – não existe inscrição.

Antes da micareta o “Nóis sofre Mais Nóis Gosa” deverá realizar um festival de shopp e a lavagem do “Beco da China”, situado ao lado do prédio do Mercado de Arte Popular. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 23/03/82. Ano XII. Nº 2409, p. 5)

O bloco de fato se apresenta na contramão de tudo aquilo que estava posto no contexto profissionalizante da micareta, inclusive na própria estética de sua divulgação. Ele retoma o jeito improvisado do aspecto carnavalesco: o manuscrito em contraste com a divulgação de cartazes feitos em grandes quantidades e em gráficas. O intuito do bloco parecia justamente contestar essa lógica ao ter saído no ano de 1981. Sua estreia, em um 1º de maio, não foi obra do acaso, pois a pauta deles era justamente mostrar o processo

de exclusão promovido pelos blocos durante a micareta. A imagem com punhos para o alto portando estandartes com frases de efeito, como a “Sem competição quem manda é a OPOSIÇÃO e a banda do mestre Braguinha”, diz sobre os modelos que excluem na micareta, mas que estão postos para além dos dias festivos.

A nomenclatura escolhida para esse bloco também é o nome de uma tradicional agremiação carnavalesca de Recife, que foi criada em 1976 por intelectuais liderados por Tarcísio Pereira. Motivados pelo contexto ditatorial no país, o bloco de Recife buscava usar os motivos carnavalescos para tecer críticas e demonstrar inquietações do povo⁴³. Um bloco contemporâneo, com o mesmo nome e com características próximas não pode ser encarado como uma mera coincidência. O período era de tensões e de vigilância e o motivo carnavalesco era a brecha para criticar aquilo que os incomodava. Quando o bloco saía com um cartaz que criticava as cordas, não era apenas isso que estava sendo contestado, e sim um modelo de sociedade que visava excluir parte da população pobre e negra da cidade.

Para esses grupos, que eram os mesmos das escolas de samba e batucadas, oriundos de uma periferia social, negros, em sua maioria, restava ocupar e usufruir apenas dos espaços que sobravam da cidade. E um exemplo disso eram os bailes públicos e a contratação de trios elétricos para ficarem em pontos fixos para atender ao que o jornal costumava chamar de “multidão”.

Os bailes públicos

Nem todos os foliões vão aos clubes, no caso Feira de Tênis Clube, Clube de Campo Cajueiro e Vitória [...]. Uns não vão porque não são sócios e nem adquirem transitório e, muitos simplesmente porque preferem a alegria das ruas, o calor mais contagiante da multidão.

Por isso mesmo, depois da meia-noite, quando os trios já se recolherem para voltar no dia seguinte com a mesma animação, e os blocos cordões e batucadas começam a guardar suas, baterias, a Secretaria de Turismo inicia o tradicional “Baile Público” que este ano será realizado ao mesmo tempo nas praças João Pedreira e Bernadino Bahia.

Um trio fixo e mais uma bandinha “Lira da Anunciação” comandarão a animação que se prolonga até as 3 horas da madrugada. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. 18/04/80. Ano X. Nº 1766. p.7)

⁴³ Informações colhidas no site do Jornal o Estadão: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,bloco-nois-sofre-mas-nois-goza-39-anos-animando-os-recifenses,1634578> Página acessada em 19 de abril de 2020.

Os foliões que estavam fora das cordas e afastados dos clubes ocupavam as ruas. Os esforços da prefeitura em promover algo para os enquadrar dentro do projeto de festa indica que esse número era significativo, pois teria pressionado a prefeitura a pensar algo para que eles também quisessem estar na festa e compor esses espaços. Entretanto, estabelecer um lugar imóvel para essa “multidão” é uma forma de limitar os direitos da cidade. Entendo o estabelecimento de pontos fixos para a festa como uma estratégia para deixar o caminho livre para os blocos/empresas, que precisavam desfilarem seus empreendimentos e deixar que seus foliões e associados tivessem o seu direito pleno à cidade.

Todavia, a colocação de bailes públicos durante a madrugada e dos blocos fixos não implicava que essa “multidão” estivesse apenas nos lugares demarcados. Eles estavam lá, nos bailes públicos, com o trio fixo, mas esses sujeitos também faziam a cidade e a construía à medida que pulavam ao lado das cordas, disputando espaços com os blocos e desfilando pelas ruas a sua forma de ver e sentir a cidade. Mesmo que as *estratégias* visassem deixá-los longe da visibilidade, a cidade e os espaços públicos são forjados por disputas e negociações, a festa é polissêmica, assim como é a cidade e nela cabem muitos mundos e sentimentos. Essa insubordinação de não se manter nos quadrados estabelecidos é o que gera o folião-pipoca.

O foco do folião, pipoca ou de bloco, passou a ser o trio elétrico. A pipoca não teria a “exclusividade” dos camarotes ou clubes andantes e sua proteção realizada pelos cordeiros, mas aproveitava, mesmo que esmagados entre o meio-fio e as casas, a diversidade dos trios. Não posso deixar de mencionar que esses foliões de bloco poderiam ser *pipoca* de outros blocos. Essas fronteiras são muito maleáveis e construídas a partir do jogo de interesse. E é nesse contexto que a montagem de um aparato municipal e os esforços da imprensa potencializaram uma prática festiva na qual os trios elétricos se tornaram “os donos da festa”.

4.7. Os trios: os novos donos da folia

Os primeiros anos da década de 1980 corresponderam a um crescimento de grupos afro e de bandas que trouxeram a questão da africanidade e da negritude para o carnaval, o que corresponde a estratégias de resistência e representatividade. Movimento que foi acompanhado pelo surgimento de bandas e blocos que passaram a ter sua imagem e

trabalho vinculados a um grupo uniformizado com as mortalhas, hoje transformados em abadás.

O bloco *Traz-Os-Montes* representa muito bem esse movimento, liderado pela banda *Scorpions*, que, em 1982, passou a se chamar *Chiclete com Banana*, um dos nomes mais expressivos do *Axé Music*. Ele ajudou a transformar o trio elétrico, criado em 1951 por Dodô e Osmar, em protagonista das festas carnavalescas. Esse ciclo de passagem foi consagrado pelo feirense Luiz Caldas, conhecido como o *Pai do Axé Music*, epíteto imortalizado pelo jornalista Hagamenon Brito (MOURA, 2001).

Essas mutações nos direcionamentos da forma de festejar o carnaval fizeram-se presentes também em Feira de Santana. Aliado a isso, coincidiu também o intenso debate sobre as “necessárias” mudanças no cortejo e na data da micareta. Considerando esse contexto mais amplo, pretende-se entender de que forma se deu a dinâmica da micareta, atentando para dois aspectos: o modelo das batucadas e cordões e o trio elétrico com seus blocos, explorando os elementos que a caracterizou. Em meio a esse debate, analisarei os fatores que transformaram o trio elétrico em protagonista, com destaque especial para a atuação da Secretaria de Turismo (SETUR) e da imprensa de Feira de Santana.

A micareta de Feira de Santana, assim como o carnaval e o entrudo, foi marcada pelo desfile das fantasias e pelos sons das batucadas e cordões. Esses elementos, a partir da invenção de Dodô e Osmar, passaram a dividir espaço com os trios elétricos em 1952, quando Feira de Santana conheceu o equipamento que hoje caracteriza o chamado carnaval baiano.

Ora, o trio fora implantado em Feira de Santana em meados do século XX, assim, não constitui uma novidade para a década de 1980. Isso leva a pensar o que o teria transformado em condição de existência para que a festa fosse realizada em Feira de Santana e quais teriam sido os impactos dessa ressignificação para a prática de festejar. Isso acontece porque a construção do conceito e do significado do carnaval é resultado de um tempo histórico específico e esses conceitos devem ser lidos à luz de seu contexto (CUNHA, 2001).

O trio teve seu nome e vulto alterados a partir de relações e intencionalidades, o objeto mudou tecnicamente, porém a metamorfose maior ocorreu em seu significado. Esse aparato permite uma leitura que opte pela desconstrução do mito evolutivo das práticas carnavalescas, visto que são resultados de tensões e conflitos ideológicos que garantem a especificidade da sociedade que festeja.

Na cidade de Salvador, a consolidação do trio já estaria pronta em 1984. Segundo publicação da revista *Panorama da Bahia* (Feira de Santana, 02/03/1984. Ano I. Nº 7, p. 21-22), na capital, o trio elétrico foi homenageado nos 100 anos de folia, como sendo um dos responsáveis pelo sucesso da festa. Em Feira de Santana, a defesa do modelo festivo estava em curso.

A homenagem soteropolitana foi estendida à configuração da festa feirense. A imprensa local foi fundamental para a construção de um ideal festivo, ao enfatizar em suas edições o quão moderno e tecnológico era adotar o trio elétrico como componente crucial para o ânimo e sucesso dos festejos de Momo. Fez isso a partir do relato comemorativo já citado, em que destaca:

Tão forte, tão hipnotizante é a loucura do trio, que blocos e cordões, para sobreviverem, tiveram que adotá-lo em substituição às antigas orquestras, quando descobriram que, ao passar por um deles, terminavam por perder seus integrantes, arrastados pelo som eletrizado. (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 02/03/1984. Ano I. Nº 7, p. 21)

Em uma longa reportagem, reafirmam-se em cada parágrafo as vantagens dessa opção, a necessidade da adesão aos trios. Afirma-se que, “apesar do protagonismo dos trios elétricos” (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 02/03/1984. Ano I. Nº 7, p. 21), os afoxés também são soberanos do carnaval, aspecto que foi denominado de “lado espiritual e orientalizado do carnaval”, exemplificado com a Trajetória dos Filhos de Gandhi.

Nesse momento, cabe uma digressão que ajudará a compreender o impacto de reportagens como essas para a confecção de significados. A revista citada, de produção e circulação feirense, um mês antes fizera uma edição na qual apresentava um lamento “que pena tenham as filarmônicas caído no esquecimento” (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 01/02/1984. Ano I Nº 6, p. 32). Esse lamento é entendido, a partir da leitura de uma totalidade do editorial, como um sepultamento de uma modalidade de sociabilidade, que não pode ser desarticulada das ideias de materialidade e sensibilidade (PESAVENTO, 2002), tríade que permite a leitura de cidade a partir de uma relação entre o espaço físico e ação dos sujeitos que o vivenciam. É nessa lógica que esses espaços são construídos e ressignificados.

As filarmônicas, assim como os clubes sociais, não foram pensadas para atender às demandas carnavalescas, mas abrigaram, em suas sedes, bailes carnavalescos e montavam uma programação especial para o período. Trata-se da forma como o espaço é configurado a partir das relações sociais e conflitos (FERREIRA, 2005). Essa concepção se articula com o debate sobre cidades, que a entende para muito além dos limites físicos, o que significa, inevitavelmente, pensar o território da cidade a partir das relações de sociabilidades (BRESCIANI, 1992). E a forma como isso acontece possibilita ler a sociedade que festeja.

Escolher o mês do carnaval e o que antecede a micareta para decretar em um editorial a morte desses espaços significa dizer ao leitor que um ciclo fora fechado e que, apesar do reconhecimento e saudade, os tempos são outros: é o tempo do trio elétrico. E de modo articulado com o que se lê no número seguinte, uma longa homenagem ao trio elétrico, essa tese foi confirmada. A partir desse número, as batucadas, escolas de samba deixaram de ser ponto de pauta. Exceção para os bailes do Clube de Campo Cajueiro e do Feira Tênis Clube, que continuaram a aparecer, mas em segundo plano.

Retomemos ao caráter hipnotizante do trio elétrico atribuído pela revista *Panorama da Bahia*. É apresentado um elemento técnico, o trio, sendo-lhe atribuído um caráter místico, que conseguiria atrair e arrastar os foliões de um modo que nenhum outro conseguiria. Esse instrumento carnavalesco – que assim pode ser denominado, porque foi criado exclusivamente para este uso –, apesar de atualmente ser apropriado para outros usos, como citado, não era algo novo em 1980. Desde a sua apresentação em 1951 no carnaval soteropolitano, passou por inúmeras intervenções que o fez ganhar qualidade sonora, que, com seus amplificadores, conseguiam dissipar o som com muito mais intensidade e nitidez do que uma escola de samba ou uma batucada.

Tratam-se de características técnicas que foram apropriadas por um movimento que só em 1985 ganhou o nome de *Axé Music*. Mais que um advento sonoro, transformou-se numa forma de carnavalizar. E alcançou um respaldo na aceitação dos foliões, se é que podemos usar esse termo, visto que não mais detinham a autonomia de construir a festa, e sim interagir com ela. É o que Certeau (2014) chama das relações de *estratégias* e *táticas*. Com a municipalização da festa, caberia ao poder público, fundamentado pela autonomia, traçar as *estratégias* para a realização da festa, cabendo aos foliões estabelecer as *táticas* para o *uso* e o *consumo*, que, apesar da multiplicidade, estavam demarcados por um recorte composto pelas *estratégias* (CERTEAU, 2014).

Essa lógica da desapropriação dos grupos da festa, que passou a ser propriedade do poder municipal, se deu após a decisão de Newton Falcão, prefeito da cidade, em municipalizar a festa em 1971. Processo iniciado um pouco antes, em 1968, quando o prefeito João Durval Carneiro deu início ao projeto de municipalização da festa.

Tal atuação municipal alterou a forma de organizar a micareta. A arrecadação era feita com o “Livro de Ouro” que circulava entre os foliões e simpatizantes com a finalidade de arrecadar fundos para a ornamentação do circuito bem como a contratação de carros de som. A partir de 1971, o Livro de Ouro foi abolido e a responsabilidade de orçar e distribuir as demandas da festa de rua passou a ser orientada exclusivamente pelo poder público institucional. À SETUR cabe decidir desde então acerca da iluminação, decoração e temas da festa, além de controlar a inscrição de grupos, barraqueiros, licitações e a premiação dos blocos. Retomar esse processo é fundamental para compreender as mudanças promovidas a partir dos ideais festivos da década de 1980 como cruciais para a efetivação do trio elétrico em Feira de Santana.

A princípio, a forma como o festejo foi organizado oferece indícios para perceber as intervenções e a mudança de postura no ano de 1980. A premiação dos melhores blocos não pleiteou nenhum grupo que utilizou o trio elétrico como adereço. O trio não era ainda algo que representasse alegria fundamental para a micareta, tanto que os vencedores fizeram a festa com batucadas e marchinhas carnavalescas tocadas por orquestras. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 03/04/1980. Ano X, Nº 1756, p. 5).

A alegação do quão desnecessário era o trio na década anterior foi corroborada pelo diretor do bloco *Os Nacionais*, Edson Felzemburg, que, em entrevista ao *Feira Hoje*, afirmou que o bloco continuava disposto a não se inscrever no concurso da SETUR: “Felzemburg lembrou que a última vez em que a entidade participou do concurso foi na micareta de 75 e foi desclassificada porque desfilou com um trio elétrico.” (FEIRA HOJE, Feira de Santana 13/03/1982. Ano XII. Nº 2401, p. 8).

O que fora um problema, a ponto de causar a desclassificação de um bloco, a partir de 1981, era a solução para a alegria dos foliões. Isso porque, em uma análise da apresentação dos blocos e suas chamadas à compra de fantasias, era muito raro encontrar um bloco que, em sua estrutura, não tivesse o trio como atrativo. Assim, empenhados nesse objetivo, *Os Nacionais* assumiam também uma defesa desse crescimento, desqualificando os blocos para os quais haviam perdido em 1975:

Naquela época não existiam blocos, botavam uma meia dúzia de gente com um batuquezinho na praça, que com meia hora estava desmanchada no meio da avenida [...]. Continuaremos incentivando cada vez a criação de blocos em Feira de Santana e o crescimento dos já existentes. (FEIRA HOJE, Feira de Santana 13/03/1982. Ano XII. Nº 2401, p.8)

O bloco *Os Nacionais* foi um dos primeiros a apresentar à cidade uma versão diferenciada do eletrizante. Quando trouxe para a avenida, em 1975, como atração principal o trio elétrico, foi punido por utilizá-lo e descaracterizar a micareta da cidade. No ano de 1982, o mesmo bloco foi homenageado pela SETUR por ser um dos pioneiros na utilização desse elemento como a grande estrela da festa. Não se trata de uma contradição, entre 1975 e 1982 a configuração carnavalesca mudou bastante: surgimento de blocos de trio em Salvador e o *Axé music* ganhou notoriedade e reconhecimento nacional. Logo, o trio como protagonista assumiu significados diferentes em 1975 e 1982.

Anunciados como naves espaciais da alegria pelo jornal *Feira Hoje*, a eles eram dados todos os créditos:

Na parte da manhã, muita gente foi à avenida, mas a animação não foi tanto quanto a esperada, provavelmente porque só havia um trio elétrico e, mesmo assim sem muitos recursos [...], porém, quando a folia ganhava o fim da tarde, o clima já era outro, e a coisa esquentou, pois vários trios se apresentaram e alguns deles com muito destaque, como foi o caso do Camaleão e Top 69, que arrastaram milhares de pessoas onde quer que estivessem. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. 02/05/1982. Ano XII. Nº 2441, p.4)

A falta de animação no turno da manhã não é atribuída à falta de foliões. Na visão do jornal, os sujeitos da festa não bastam para que esta seja animada, muito menos um trio com poucos recursos. O que tornou a festa animada à noite foram os vários trios elétricos: o “apelo arrebatador dos trios” arrasta as pessoas onde quer que estejam. E esse impacto atingiu certamente os artistas locais, que foram sucumbidos pela “necessidade” de adaptação na micareta, que, cada vez mais, passou a importar de Salvador os trios, que já vinham com as bandas contratadas. Duas reportagens do ano de 1981 abrem margem para essa afirmação:

Traz-Os-Montes e Tapajós, os dois maiores no chão da praça. Dentre os inúmeros trios que animavam a micareta, dois, particularmente, repetiam atuações anteriores, conquistaram a simpatia do folião

feirense, que mais uma vez provou que é capaz de destinar uma grande quota de admiração para aqueles que, no alto dos caminhões, proporcionam cinco dias de animação. São respectivamente os trios Traz-Os-Montes, considerado o melhor trio de Salvador, e o Tapajós. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 06/05/1981. Ano XI, Nº2078, p.4)

Percebe-se, nesse trecho, o que já foi visto anteriormente, a valorização dessa alegoria, mas, para além disso, um redirecionamento de referências para o trio elétrico de Salvador. Tomar referências externas não era uma novidade para a micareta de Feira de Santana. Desde que as modalidades carnavalescas são praticadas na cidade isso acontece em relação a referências como o carnaval de Rio de Janeiro ou Paris. Os modelos eram copiados, mas executados por artistas e grupos feirenses (SILVA, 2013), o que não impedia de receber grupos convidados, como era o caso da Cruz Vermelha de Salvador. O que se viu a partir desse momento foi uma importação do modelo e de quem o colocava em prática. Nesse sentido, a segunda reportagem fundamenta a hipótese.

Em reportagem intitulada “As naves espaciais da alegria”, *Feira Hoje* trata do estranhamento que possivelmente um morador afastado da cidade teria se chegado e visse a evolução por que passaram os seus velhos trios elétricos: “as modificações que os trios elétricos sofreram ao longo dos anos foi de grande magnitude e abrange o abandono de marchas tradicionais pela execução de novas composições.” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 07/05/1981. Ano XI. Nº 2079. p. 3).

Essa última reportagem, publicada no dia seguinte ao da anterior, reforça a ideia de sobreposição do modelo artesanal da festa em valorização do que é inúmeras vezes citado tanto no *Feira Hoje*, quanto na revista *Panorama da Bahia*: o aspecto moderno da micareta, advindo das inovações do trio. Inovações essas que ultrapassam o aspecto técnico e ressignificam a festa a partir de uma mudança sonora, que é o que hoje conhecemos por *Axé Music*.

A imprensa foi reconhecida pelo secretário de Turismo, Luciano Cunha, em sua gestão de 1981 como uma das responsáveis pelo sucesso de divulgação da “maior festa da cidade” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 07/05/1981. Ano XI. Nº 2079. p. 3), e a própria Secretaria assumiu a opção pelas inovações do modelo eletrizado da festa. Isso se tornou perceptível a partir das demandas atendidas. Quanto ao modelo de carros alegóricos, a licitação indicava apenas que homenagearia a extinta feira-livre com baianos e vaqueiros para levar presentes ao Rei Momo e as princesas. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 16/04/1980. Ano X, Nº 1764, p. 1). A feira-livre havia sido relocada para o

Centro de Abastecimento da cidade, construído na década de 1970, sob a justificativa das necessidades de saneamento e urbanidade.

Tanto a feira-livre quanto os vaqueiros eram elementos que desejavam fazer parte da antiga Feira de Santana. Em sua versão moderna, só teria espaço em homenagens de carros alegóricos como figuras folclóricas em alegorias que também estavam entrando em desuso diante do advento da moderna micareta. A opção da prefeitura por uma micareta “eletrizante” pode ser observada a partir de um comparativo entre a quantidade de carros financiados pela SETUR e a quantidade de trios elétricos: “oito trios carregando a multidão”. (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 18 e 19/04/1980. Ano X, Nº 1767, p. 4).

Tais opções, contudo, não significavam abandonar as práticas anteriores por completo, a permanência de uma tradição está inevitavelmente ligada à sua renovação (HOBBSAWN, 1997). Se não houvesse movimento, as manifestações perderiam a sua historicidade. Contudo essas oscilações não ocorrem de maneira abrupta. Naquele ano, o repertório propagado pelos trios correspondia a uma mistura do que costumava acontecer nas ruas, em clubes e filarmônicas de outrora em dias de Momo: marchas, valsas, clássicos, chorinho, rock e baião. Em 1980, já dava indícios de seu protagonismo, mas ainda não funcionava como palco para os artistas do *Axé Music*, prática inaugurada por Jota Morbeck em 1984, quando se apresentou também em Feira nesse formato, ressignificando, mais uma vez, esse instrumento carnavalesco.

A espacialização da micareta apresenta-se como mais um indício para compreender a dinâmica dessas transformações. A micareta, a partir de 1980, passou a ocorrer na Avenida Getúlio Vargas mediante a alegação de mais espaço e conforto para os foliões. Entretanto o novo espaço era ocupado apenas pelos blocos de trio. “Os carros alegóricos foram arrumados para préstito na Rua Miguel Ribeiro, transversal da Avenida Senhor dos Passos” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 06/05/1981. Ano XI. Nº 2078. p. 4). Apesar da mudança do cortejo, as práticas de festejar com carros alegóricos e escolas de samba não tiveram muito espaço na nova *Avenida da Alegria*, como eram denominados os espaços destinados à folgança.

Os desfiles dos carros alegóricos e das escolas de samba pareciam retroceder, inclusive quanto ao trajeto do cortejo. “O cortejo [...] saindo da Avenida Senhor dos Passos – que não foi totalmente interdita – percorrendo a Pedro II e Fróes da Mota, Rua Monsenhor Tertuliano Carneiro e Conselheiro Franco, terminando na Praça da Catedral” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 06/05/1981. Ano XI. Nº 2078. p. 4). Um aspecto que pode ser discutido a partir desse fragmento: o fato de a prefeitura não ter interditado a

avenida para que o cortejo ocorresse com fluidez, tendo os carros alegóricos e foliões fiéis nesse *uso* da festa que concorrer com o fluxo de carros. Fator que poderia ter sido facilmente resolvido a partir de uma articulação entre a SETUR e setor de trânsito.

No que toca à territorialização desse cortejo, o trajeto posicionava-se no caminho oposto àquele da moderna micareta, retrocedera para a Rua Conselheiro Franco, a antiga Rua da Direita, reduto das esquecidas filarmônicas, diferentemente dos trios que avançavam na Avenida Getúlio Vargas, que apontava para a modernidade, desenvolvimento e expansão feirense. Lugares ocupados não por coincidência, mas por um projeto de valorização de uma modalidade incentivada pelo poder público, empresários e imprensa.

A festa revela uma cidade que só é possível ser vista nos dias de festejo, mas que está completamente pautada nos interesses e sentidos da sociedade que a constrói. Isso porque a micareta é uma linguagem da cidade em consonância com o que apresenta Pesavento (2007), a cidade é a soma de vários sujeitos e representações. A micareta diz quais as cidades que circulam e como se dá a apropriação desses espaços, e, mais do que isso, como eles são significados. A festa é o desfilar desses mundos que disputam, negociam e compõem a cidade.

As escolas de samba, antes conhecidas como batucadas, sofreram o mesmo processo de apropriação dos espaços, como vimos. Seu território demarcado pela SETUR tornou-se a Rua Conselheiro Franco, como já foi citado, palco dos antigos carnavais, afastados do moderno e exaltado território dos trios. Postura que fora bastante criticada pelos componentes desses grupos. Retomo a fala do radialista Joel Magno, presidente da batucada “Malandros do morro”: “O trio elétrico é o responsável pela decadência das escolas de samba, apesar da Bahia ser a terra do samba.” (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 05 a 20 de abril de 1985. Ano 2. Nº 37, p. 13).

Apesar de responsabilizar o trio, o radialista lança sobre a prefeitura a falta de interesse em garantir a manutenção das escolas de samba ao não se comprometer com o financiamento desses grupos e acabar, por tabela, excluindo o protagonismo festivo dos grupos mais pobres e subalternizados. Esses indícios já podiam ser constatados a partir da observação da postura da SETUR. Entretanto, isso se tornou transparente e público após entrevista do secretário Itaracy Pedra Branca, concedida à revista *Panorama da Bahia* em 1985.

Questionado pelo repórter sobre a insatisfação das escolas de samba e as críticas dirigidas à prefeitura, que as teria abandonado, o secretário respondeu: “As escolas só

existem trinta dias antes da micareta”. Afirmou ainda que essas agremiações não conseguiam a adesão de sócios e que ninguém pagava carnê, e que, apesar de todo esforço por parte da Prefeitura, eles insistiam em não se organizar e nem trabalhar para angariar fundo, nem presidente tinham (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 05 a 20 de abril de 1985. Ano 2. Nº 37, p. 13).

A entrevista do secretário vai de encontro à entrevista do radialista Joel Magno, que, ao identificar-se como presidente de uma agremiação, contradiz a fala do secretário que afirmava haver uma ausência de organização. Essas duas interpretações ajudam a tirar a percepção pacífica da reinvenção do trio elétrico.

O próprio secretário, na entrevista citada, corrobora a ideia defendida por Joel Magno, de que a prefeitura não tinha interesse que as escolas de samba tivessem espaço. Isso ocorre em duas respostas. A primeira, ao ser questionado sobre por que motivo a prefeitura ainda continuava a insistir em inscrever as escolas de samba, colocou-se assim: “não há da parte da Secretaria nenhuma insistência em manter as escolas. Pelo contrário, há um respeito pela vontade do povo” e, em seguida, em resposta à indagação pelo valor da cota estipulada para as escolas de sambas e blocos, afirma o seguinte: “Os blocos grandes com trios a ajuda é maior porque temos interesses neles nas ruas.” (PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 05 a 20 de abril de 1985. Ano 2. Nº 37, p. 4).

Ao cruzar as duas respostas, é possível perceber o delineamento de dois interesses distintos: o da prefeitura e o da população em sua maioria. A primeira afirmação deixa claro que a manutenção das escolas de samba se dava em respeito à vontade do povo, o que enfraquece o primeiro argumento utilizado de que as escolas de samba não tinham público. E a segunda afirmação perpassa o estrangulamento dessa suposta intencionalidade a partir da limitação de verba para esses grupos em predileção aos “blocos grandes”.

Esse desfile sempre era acometido por problemas técnicos e orçamentários. Assim como na passagem do carnaval para a micareta, o maior problema enfrentado pela velha guarda carnavalesca era a iluminação, os carros alegóricos também sofreram com esse problema, intensificado diante do sucesso do trio elétrico. Em reportagem intitulada “Falta de iluminação prejudicou o desfile de carros alegóricos”, o texto afirma: “Uma sobrecarga na instalação elétrica dos três carros alegóricos da comitiva real fez com que o primeiro préstito micaretesco, realizado no sábado, dia 2, perdesse parte de seu brilho, já que os carros tiveram que sair com todas as suas luzes apagadas.” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 06/05/1981. Ano XI. Nº 2078, p. 4).

Entretanto, o acontecimento mais emblemático foi o apagão dos carros alegóricos, quando a rainha, as princesas e o rei Momo tiveram que abandonar o cortejo porque “a instalação elétrica dos carros alegóricos ligada ao gerador do trio elétrico Tapajós pifou, pois não suportou a carga excessiva de energia.” (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 06/05/1981. Ano XI. Nº 2078, p. 4). A observação a *posteriori* permite fazer conjecturas que certamente na ocasião do acontecimento não seriam possíveis (DOSSE, 2013). Seria, contudo, um desperdício de fontes não utilizar esse acontecimento como analogia para discutir o fim de um modelo festivo que pifou não apenas por uma questão técnica, mas, sobretudo, pelo seu significado.

Esse colapso na avenida representou a opção feita pelo poder público, que deixou de investir como antes nessa modalidade, não apenas com a falta de infraestrutura para o desfile, levando-o à periferia do sítio da festa, mas também com o corte no orçamento. Em edição do *Feira Hoje* de 1980, esse aspecto havia sido sinalizado com entrevista ao decorador da micareta daquele ano, Antônio Mourão. O artista afirmava que seu trabalho fora boicotado diante da redução nos custos do projeto por parte do secretário Luciano Cunha em 139 mil cruzeiros (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 26/04/1980. Ano X, Nº 1772, p. 3).

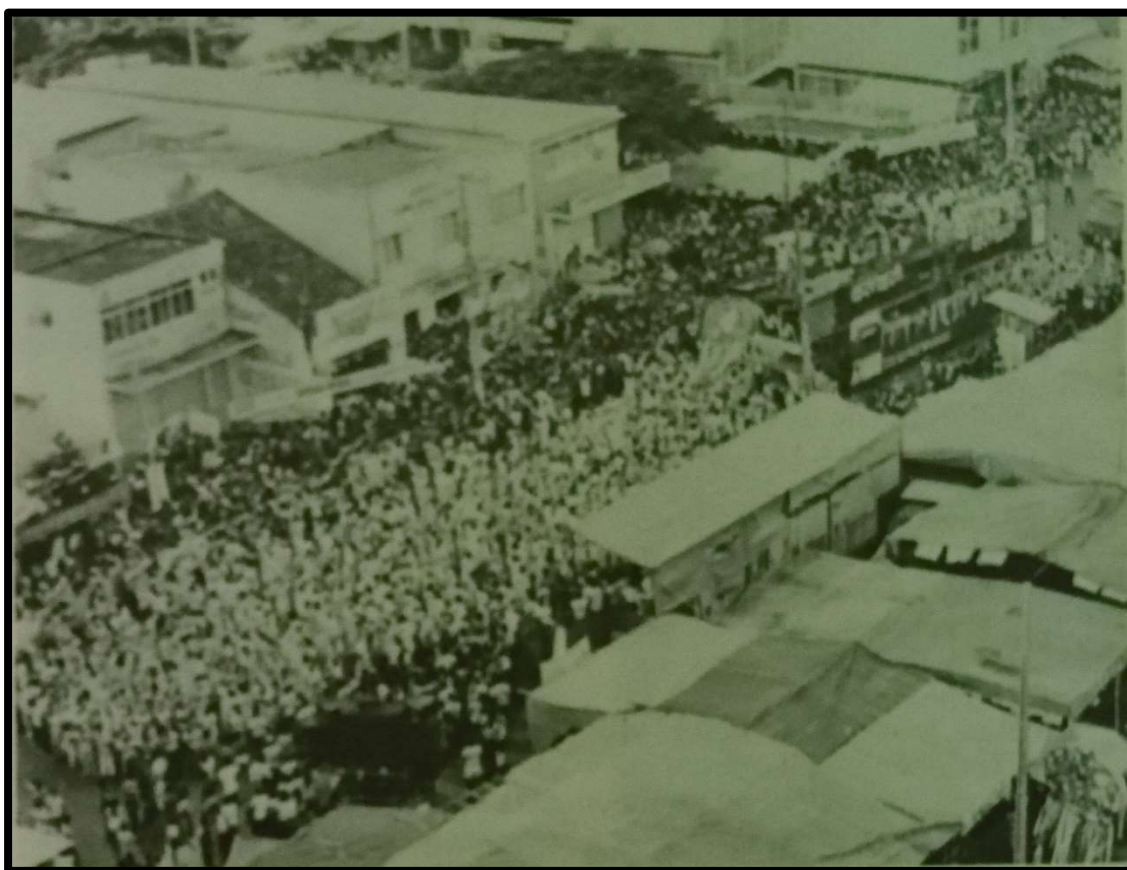
Concomitante a isso, via-se crescer a atuação dos empresários dos trios, que patrocinavam sua vinda e viam nessa vitrine um modo de divulgar seus produtos e serviços, a ponto de contratar compositores para criar um repertório específico para a micareta em substituição aos *jingles*. (FEIRA HOJE, Feira de Santana. 12/03/1981. Ano X. Nº 2037). Além de forjar o trio como condição de existência para a alegria dos dias de Momo, colocou-o em lugar de utilidade pública, no qual os avisos eram repassados, bem como a divulgação da programação e a divulgação de trabalhos e mercadorias.

O crescimento da utilização do trio foi rápido e intenso. Em 1982, da lista de 13 blocos inscritos na SETUR e divulgados na programação oficial da micareta, apenas dois não tinham trio elétrico: *Afoxé Logunx* e *Nóis sofre mas nóis gosa* [Sic]. Este tinha em seu anúncio de chamada uma postura contraditória ao modelo festivo que se configurava, com os seguintes dizeres:

Sem cordão e sem exceção. Sem direção e sem inscrição, sem contribuição. Fantasia: até nu se quiser (depende da puliça). Saída às 15h do 1º de maio (sexta-feira) da barraca do Partido dos Trabalhadores, próximo ao abrigo da Prefeitura Municipal. Sem competição, quem

manda é a OPOSIÇÃO e a banda do mestre Braguinha. [Sic] (FEIRA HOJE, Feira de Santana, 23/03/1982. Ano XII, Nº 2409, p. 9)

Em um único anúncio, o bloco coloca em questão, de forma jocosa e bem carnavalesca, a configuração da micareta moderna. A ressignificação conferida ao trio pelo *Axé Music* o colocou como um palco disponível para os que haviam pago ingresso nos respectivos blocos. Para garantir o privilégio dos que contribuíram, o uso das cordas de proteção surgiu como tentativa de solucionar o dilema. Uma transposição dos muros que cercavam os clubes, selecionando os tipos de foliões. Vimos surgir o folião pipoca, aquele que, em uma *tática*, acompanha o bloco do lado de fora das cordas, e pode ser apontado como o ícone de exclusão no festejo de rua.



(PANORAMA DA BAHIA, Feira de Santana, 29 de abril a 5 maio de 1985. Bahia Artes Gráficas. Ano 2. Nº 38)

Essa imagem feita do alto durante a passagem de um bloco e dos trios nos traz uma representação da micareta que passou a circular e a fazer o imaginário daqueles que ouviam falar e que brincavam a micareta. Uma festa que, apesar de estar na rua, mantinha

a sua estrutura segregacionista que dividia os foliões com tão vulnerável corda e com a diferente indumentária, para que, mesmo na rua, festejando e brincando a micareta, os escolhidos para a festa não fossem confundidos com os “espectadores”, aqueles que, ali espremidos pela multidão, vestidos todos de mortalhas brancas, tinham que criar *táticas* para experimentar os festejos de rua e permanecer como sempre estiveram, na rua.

Além das cordas, a padronização das fantasias. Ao comprar o direito de acompanhar o trio, os foliões recebiam as mortalhas, espécie de túnicas com a arte gráfica do bloco. Tal padronização não impedia que os *usos* das mortalhas fossem diversos, a customização das peças com incrementos de adereços tornou-se comum. Contudo, não garantia a liberdade de cada um montar a sua indumentária, como ocorria antes da atuação empresarial dos blocos de trio.

O número de trios contratados entre 1980 e 1985 dobrou. Se no início da década a prefeitura contratava 8 trios elétricos, em meados da mesma década o número passou para 16. Mesmo que o secretário alegasse que a prefeitura encontrava-se em contenção de despesas, Itaracy Pedra Branca assegurou que Cr\$ 500 seriam suficientes para garantir a alegria dos feirenses, com a contratação de atrações como Chiclete com Banana, Eva, Skulaxo e Tapajós (*Panorama da Bahia*, Feira de Santana, 05 a 20 de abril, 1985. Ano 2, Nº 37).

Em oposição a isso, apenas três escolas de samba saíram às ruas, mas sem condições de competir com todo o aparato montado para a “Micareta de abril, que sacode o Brasil”, como era anunciado nos cartazes de divulgação distribuídos pela SETUR.

Um ciclo parece ter sido concluído em meados da década de 1980 em Feira de Santana, resultado de um esforço de vários sujeitos. A imprensa construiu ao longo de cinco anos a ideia de morte das antigas práticas e o nascer de uma nova forma de festejar, não por acaso o nome *Axé Music* foi cunhado por um jornalista. Esse movimento colocou o folião como *consumidor* de práticas carnavalescas, de roteiro pronto e temática estabelecida. A SETUR, por sua vez, garantiu uma infraestrutura que oportunizasse o sucesso do *Axé Music* com o seu palco elétrico.

Ao folião, coube a desobediência diante da discordância com o projeto, visto a permanência de grupos, como *Nóis sofre, mas nóis gosa*, e a resistência das escolas de samba. Esses elementos forçaram os idealistas a reverem e reorientarem projetos festivos pensados para Feira de Santana. Não se pode naturalizar a implantação de um projeto sem considerar que as resistências e os conflitos resultaram no modelo festivo pós-*Axé Music*. E, mesmo com a tentativa de padronizar a festa nas avenidas, durante os dias de Momo,

há nuances e sons que só podem ser ouvidos na micareta de Feira. Mesmo partindo de uma matriz padronizada, os *usos* são múltiplos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: *PRA TUDO SE ACABAR SEGUNDA-FEIRA...*

“Viajo segunda-feira, Feira de Santana” Tom Zé.

No carnaval, tudo se acaba na quarta-feira de cinzas, mas, na micareta, o fim é na segunda-feira. Esse fim, todavia, também é começo, pois representa a retomada da vida ordinária, o dia da tradicional feira, feira que dá nome a cidade. E o “final” desse exercício historiográfico necessita, assim como os ciclos carnavalescos, retornar ao começo, à questão que apontou o caminho da pesquisa: como a organização da micareta e sua construção representativa revelam as tensões no processo de apropriação do espaço público e dos projetos de sociedade?

Na busca pelas repostas, o primeiro passo foi localizar o objeto de pesquisa e a forma como penso a cidade e seus festejos, o que significou compreender o lugar social da festa na cidade e da cidade, em um contexto amplo, em sua relação com o tempo e o espaço. Compreender que a cidade de Feira de Santana não flutua em um universo deslocado das várias interpretações e construções de mundo. Tal pressuposto me aproximou das noções de micro-história italiana de Ginzburg (2007), que aponta para o movimento do “vai e vem” entre as análises micro e macro.

Esse entendimento partiu também de um diálogo com as noções de invenção técnica de Valter Benjamin, que, ao ler a realidade parisiense, ofereceu-me elementos para compreensão ideológica da construção da cidade de Feira de Santana. Além disso, a consciência de como esses ideais circulam o mundo e podem ser lidos e compreendidos em Feira de Santana a partir da ideia de que “nenhuma ilha é uma ilha” (Ginzburg, 2004). É, nessa perspectiva, dentro de um entrelaçamento de sentidos, proposto pelo autor, que os estudos sobre práticas culturais e questões do cotidiano me possibilitou a compreensão de Feira de Santana como uma cidade dotada de significados.

Nessa linha de pensamento, o primeiro capítulo funcionou como essa abertura para a passagem em que a questão central era a compreensão desse espaço enquanto representante de vertentes de um mundo que inventou a micareta que nele era praticada a partir de tempo histórico. Ao longo do estudo, houve a apresentação de imaginários que estiveram envolvidos no processo, através dos quais foi permitido identificar os principais entendimentos de cidade.

O primeiro atrelado aos ideais de modernidade, que inicialmente estiveram ligados a uma tradição parisiense e, com o movimento do mundo, sobretudo dos efeitos do pós-Segunda Guerra, caminhou para uma experiência estadunidense. Foi possível perceber, nesse movimento, um processo de urbanização das cidades e a realização de reformas, assim como a necessidade de educar as práticas para atender a esses ideais, sobretudo a partir de década de 1930, diante da construção econômica e política do Estado Novo, no Brasil, que intensificou o objetivo de deixar para trás as heranças “coloniais”.

Aliadas a isso, as noções de progresso relacionados à industrialização, bem como os ideais de civilidade, a partir das leituras conceituais dos termos em Norber Elias (2011), fundados nos ideais franceses de educar as massas para se parecer com o que se considerava nobreza, em dias atuais com as elites, se assim podemos dizer, que, por via dos jornais, classificavam qual eram as práticas dignas e civilizadas durante a micareta, construindo hierarquizações e validando alguns tipos de apropriação dos espaços públicos como adequadas e condenando outros, que, não por coincidência, eram praticados pelas “classes perigosas”: negros e negras da periferia social.

A organização da micareta, com a narrativa dos jornais, reverberava esses ideais de alguma forma e impactou a escolha dos circuitos ou a validação de algumas práticas existentes e a recriminação de outras, como, por exemplo, a defesa dos bailes nos salões das filarmônicas e clubes e o descrédito das batucadas e escolas de samba construídas por sapateiros e lavadeiras de ganho. Mesmo que a prefeitura só tivesse o controle total da organização da festa a partir de 1970, antes disso, os sujeitos ligados ao poder público, enquanto representantes da administração da cidade, estavam presentes nas comissões da festa.

Tais fatores revelam o reconhecimento da micareta como uma linguagem da cidade e que podia ser apropriada para atender aos projetos de sociedade e de territorialidade do núcleo urbano da cidade. Isso tornou a análise da micareta e da cidade algo indissociável. Não adianta uma sociedade *alinhada* teoricamente aos ideais de modernidade e sociabilidade se ela não pode ser vivida em todos os aspectos do cotidiano, e a micareta seria a validação desses ideais.

Esses projetos me fizeram entender qual o contexto da “invenção” da micareta, algo que já existia em outros lugares e em Feira de Santana, por vezes chamada de “micarême”, “segundo carnaval” e “pascoela carnavalesca”, mas que foi reelaborada e apresentada como “A micareta de Feira”. E passou a funcionar como um elemento educador, que teve a imprensa como fator determinante, ousou a dizer que teria funcionado

como um “material didático”, por meio do qual a mensagem e representação de uma sociedade era propagado. E, por isso, entendo o papel de protagonista desse veículo e fortaleci a ideia de que a imprensa constrói imaginários representativos sobre sociabilidades, propondo práticas e, para além de noticiar, é um veículo de propaganda, no sentido que apresenta Marilena Chauí (2006), no qual o que é transmitido não é apenas um produto, e sim uma forma de interpretar o mundo.

A escolha da micareta como a festa ideal para representar o elemento carnavalesco da cidade e se transformar em seu cartão de visita é uma demonstração da busca pelo protagonismo da cidade que não poderia competir com o carnaval de Salvador, sobretudo devido à proximidade geográfica da capital baiana. E a micareta era a linguagem ideal para projetar e representar a cidade em um projeto que extrapolava os dias de festa. Foram esses projetos que orientaram a espacialização da micareta e o diálogo com os sujeitos que a compunha.

A escolha das ruas, praças e avenidas para sediarem o circuito oficial da micareta não foi algo desprezioso, as territorialidades revelaram as tensões, disputas e negociações do espaço público. A partir das interpretações de Milton Santos (1996), foi possível compreender que o processo de territorialização é sempre carregado de sentidos e que é a apropriação que traz sentido ao espaço. Seguindo esse pensamento, posso dizer que a micareta é uma prática de territorialização dos espaços públicos, os quais adquirem sentidos diferentes e reforçam as relações sociais que constroem a cidade e os seus territórios. Cabe salientar que a proposta de uma territorialidade ideal da cidade, por meio da micareta, estava a serviço da divulgação da cidade via festejos carnavalescos.

Percebi, ao longo da pesquisa, que os sentidos da festa acompanharam o movimento histórico perpetrado pela a cidade, uma vez que se apropriava e ressignificava isso em suas práticas e projetos de sociabilidade e territorialidade. Os ideais de modernidade, civilidade e progresso entre as décadas de 1930 e 1960 estiveram muito ligados ao ideias de modernização das cidades do Rio de Janeiro no início do século e a rua que melhor simbolizava isso era a Rua da Direita, com as instalações da escola normal, filarmônicas e associações de artista. Por isso, era a rua ideal para ser o circuito oficial da micareta, assim como foi a do carnaval, quando este ainda existia na cidade. A micareta dava uma validade a esse espaço, desde que acompanhasse os hábitos recomendados.

A migração para a Avenida Senhor dos Passos, em 1970, a partir da municipalização da festa, fez o folião visualizar uma Feira de Santana em progresso com

características pré-industriais. Essa cidade da década de 70 necessitava de uma avenida larga e de mão dupla, pois tal avenida era mais apropriada para apresentar a fluidez da cidade, além de projetar uma ideia mais arrojada para a modernidade que perfilava nas releituras dos trios elétricos modernos, os protagonistas dos carnavais baianos a partir de meados da década de 1970. A ideia de cidade aberta, amparada pelo discurso de “Maior entroncamento rodoviário do Norte e Nordeste”, pronta para o investimento, fez da Senhor dos Passos a vitrine ideal de Feira de Santana naquele momento.

E, nesse mesmo sentindo, caminhou a migração da festa para Avenida Getúlio Vargas em 1982. Tal migração representou a consolidação do projeto de ocupação das ruas, orientada pela prefeitura de Feira, e a apropriação dos espaços públicos pelos blocos de corda, o que projetou, graças ao advento do *Axé Music*, os carnavais fora de época para o resto do país. Em uma cidade em “franco desenvolvimento”, com trios elétricos, não caberia mais dividir espaço com as batucadas e escolas de samba, precisava de um palco que melhor os acolhesse e esse local era a Getúlio Vargas, uma avenida muito mais larga, que permitia acomodar a multidão. Nesse aspecto, nunca se viu tanto investimento em vender a festa, mais do que isso, projetar Feira de Santana em nível nacional com o intuito de fortalecer a ideia de capitalidade para uma cidade do interior da Bahia.

Vi esse caminhar da festa pelo centro da cidade e percebi que a ocupação das vias públicas e a criação de circuitos micaretescos em espaços privados reafirmam que há uma indissociável relação entre a festa e a construção da cidade, afinal de contas a micareta é produto dessa teia de relações.

Falei das *estratégias* construídas para a ocupação da cidade e da reivindicação do direito de construir a micareta e nela colocar suas projeções de cidade, mas as *táticas* estabelecidas pelos sujeitos para também ocuparem esses espaços deixaram suas marcas e os possibilitaram sentirem-se sujeitos dessa construção. Os circuitos oficiais eram aproveitados, mas também outros caminhos foram traçados, não se constrói uma cidade apenas sob uma perspectiva, como também a interpretação histórica não é algo harmônico e regular capaz de ser organizado por um único projeto.

O exemplo disso pode ser visto no período em que a festa ocorria na Rua da Direita. Mesmo com o projeto que previa um determinado circuito, as pessoas não reconheciam essa oficialidade pretendida e adentravam pelo complexo da Rua do Meio. Os foliões carnalizava entre os becos e vielas, abandonando ou acrescentando ao roteiro, traçando outros caminhos, fazendo dialogar duas concepções de cidade, aquela desenhada como moderna e limpa pelo projeto oficial da micareta e aquela que era

ocupada pelas classes consideradas perigosas, pois a Rua do Meio era um dos maiores pontos de prostituição da cidade. Esse “circuito alternativo”, é uma denominação usada para nomear essas práticas, as quais denomino de “quadrados da subversão”, em uma analogia aos quarteirão da Rua do Meio, onde as pessoas encontravam brechas para construir suas sociabilidades, por vezes, dissonantes daquilo que se apresentava como oficial, mas que expressavam diferentes formas de sentir o mundo.

A forma de ocupação dos locais tidos como ideais para a construção dos festejos esteve ligada a um ideal de sociabilidade, através do qual houve a validação de hábitos tidos como adequados, sob o qual se jogavam as luzes das narrativas jornalísticas. Os destaques, sob a forma do silêncio, tanto dos jornais quanto do poder público, ficaram para aqueles sujeitos que praticavam a micareta longe dos espaços organizados. Sobretudo na década de 1970, com o crescimento e divulgação dos bailes ocorridos em clubes com a participação de artistas do rádio e da televisão, é possível perceber um silenciamento das práticas de rua realizadas por agremiações populares. Nesse período, percebe-se a divulgação para além de uma festa, o que se propaga é um modo ideal de viver, um modo capaz de representar uma cidade na qual não caberiam os sujeitos periféricos, a multidão foi excluída nos cartazes da Secretária de Turismo.

Esses grupos silenciados pelos meios de comunicação estavam ocupando as ruas e pleiteando espaços e visibilidade. Seus protestos forçaram a imprensa a apresentar suas vozes, como ocorreu na reivindicação do grupo das escolas de samba que queria maior atenção e apoio da prefeitura. Na percepção dele, as escolas de samba estavam sendo esquecidas, bem como a sua resistência em ir para a rua carnavalizar e se apropriar da cidade e do direito a ela. É desse movimento que a cidade é construída. Os projetos estão o tempo todo em disputa e negociações, e essas tensões fizeram com que a Secretaria de Turismo destinasse alguma verba para esses grupos, mesmo que em proporções desproporcionais, como aconteceu com a disputa inventada entre as escolas de samba e os trios elétricos.

Esse conflito demonstra como o movimento histórico pode ser lido nos circuitos das festas a partir da ocupação dos espaços públicos. A rivalidade que foi fomentada pode ser visualizada em duas frentes: a primeira está na destinação de uma maior porcentagem de verba pública para a contratação de trios elétricos; e a segunda dimensão pode ser percebida quando os jornais passaram a construir narrativas nas quais apresentavam os blocos e as escolas de samba como desanimados, como a “velha guarda” ou “representantes dos antigos carnavais”. Mas, mesmo assim, as batucadas permaneciam

nas ruas, desfilando seus corpos em festa. A política de escolhas dos trios elétricos não os fizeram recuar. Isso fez com que os grupos que queriam silenciá-los fossem obrigados a negociar os espaços públicos. Por isso, surgem os “circuitos alternativos”. Entendo esses lugares como uma forma de regular, ordenar e localizar aquilo que não se pode excluir por completo e que, às vezes, é estabelecido em lugar fixo, sem direito de circular. Tal lógica foi implementada no caso da contratação de trios fixos pela Secretaria de Turismo, para agrupar os sujeitos não associados aos blocos de corda, e na escolha dos circuitos alternativos, para abrigar as escolas de samba e garantir o protagonismo dos trios nos circuitos oficiais.

Percebi que a era dos trios elétricos e do *Axé Music* esteve aliada à noção de indústria cultural e fundamentada por uma modernidade capitalista em que ser moderno é estar inserido nas lógicas de mercado globalizante, surgidas no mundo pós-Segunda Guerra. E essa indústria da cultura, conforme Adorno (2020), gera a necessidade de consumo. A partir dessa lógica, criou-se a necessidade do trio elétrico para garantir a alegria da festa. E, para assegurar essa euforia, seria necessária toda uma infraestrutura dos donos dos trios elétricos, empresário de trios e de bandas, das mortalhas, da contratação de cordeiros, pois essa modernidade tinha que garantir o direito de consumo das pessoas, um consumo tanto de produtos como dos espaços da cidade. Tal perspectiva coaduna com a ideia de progresso da cidade, outro elemento da indústria cultural, que, segundo Adorno (2020), é a produção em série, no caso do maior carnaval fora de época, envolve a “produção de foliões” também. Esse interesse ficou perceptível por meio das entrevistas, quando os foliões disseram que conheceram a festa ainda muito pequenos na escola. E é justamente em meados da década de 1980 que começam a surgir os blocos infantis.

Mas, mesmo com todo esse aparato a serviço de uma única forma de compreender a cidade e a festa, é preciso lembrar Certeau (2014), o terreno do cotidiano não é algo plano, ele fala das infiltrações e não devemos subestimá-las jamais. E as *táticas* puderam ser percebidas naquilo que os foliões, em tom jocoso e da brincadeira típico do carnavalesco, chamavam de “Bloco Soberano: só beirando as cordas”. A *estratégia* dos blocos de corda, que nada mais era do que a privatização do espaço público, não imaginava que seus clientes tivessem que dividir, e em alguns momentos disputar, o espaço da festa, com foliões comuns e não uniformizados. Mas esses sujeitos também queriam estar na festa, se divertir e desfilar pela cidade. E lá estavam eles, os sujeitos

advindos da periferia social, espremidos entre o meio fio, nos espaços que sobravam, mas mexendo com a cidade, forçando os organizadores a reverem suas estratégias.

A ocupação da cidade revela o quanto essas “disputas” pelo direito à cidade podem ser concretizadas de forma tão natural que as pessoas, por vezes, não percebem. É comum as pessoas dizerem: “eu só queria me divertir, brincar”. Mas esse discurso é o que revela o desejo de querer fazer parte de algo e sentir que é parte disso. É o que constitui o desejo de direito à cidade, Lefebvre (2001) enfatiza isso ao dizer que a festa é o principal uso da cidade, pois é quando ruas e praças são ocupadas por esses múltiplos sujeitos, que atribuem significados ao aspecto físico da cidade.

O que se reivindica, quando se planeja a festa ou quando se encontram meios para participar dela nas brechas da organização, é esse “só de divertir”, é a busca pelo direito de existir de forma plena, o direito de expressar e imprimir na cidade o seu modo de sentir o mundo. Isso porque, conforme Harvey (2016), a cidade é o modo que os sujeitos encontraram para buscar os seus desejos, e desse direito ninguém abre mão. O direito à cidade é o direito de viver a si mesmo, porque a cidade é produto humano e social no qual são projetados os anseios desses sujeitos.

Esses sujeitos que subverteram as ditaduras das cordas para carnavalizarem nos permite pensar o contexto atual dos carnavais baianos e o retorno dos carnavais de rua em lugares como Rio de Janeiro e São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Recife e tantas outras capitais. Nos grandes blocos, de inúmeras cidades brasileiras, as cordas estão em desuso nos festejos de carnaval. Creio que esses sujeitos, os pipoqueiros, que permaneciam nos circuitos oficiais fora das cordas e carnavalizando, podem ser vistos também como os responsáveis por esse movimento. A partir das suas *táticas*, as suas formas de existir e carnavalizar forjaram uma outra lógica na construção dos sentidos e significados para o ato de festejar, pois com suas práticas desobedientes nos permitiram perceber que não há sentidos erguer muros andantes feitos de cordas, carnavalizar não cabe entre as cordas. E, assim como não se consegue domar a festa, não se constrói uma cidade apenas sob uma perspectiva. A micareta revela isto: como o tecido da cidade é multicolorido e os fios se movem de acordo com o movimento da História.

REFERÊNCIAS

Fontes:

Entrevistas.

Fotografia do acervo virtual de Adilson Simas.

Fotografias do acervo da Prefeitura Municipal de Feira de Santana.

Jornal Feira Hoje, Feira de Santana.

Jornal Folha do Norte, Feira de Santana.

Lei N.º 518 de 6 de janeiro de 1967.

Lei Ordinária N.º141, 1956. Feira de Santana.

Portaria N° 02 de 15 de Abril de 1959.

Revista Panorama da Bahia.

Livros:

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. 12ªed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2020.

ALBERT, Verena. *Manual de História oral*. 3ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. Patriotas, festeiros e devotos... As comemorações da Independência da Bahia (1888-1923). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

ALENCAR, Hélder. **31 anos de Micareta**. Feira de Santana-Ba UEFS, 1968.

ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANDRADE. Ana Maria Mauad de Souza. *Sob o signo da imagem: a produção fotográfica e o controle dos códigos de representação da classe dominante*, Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense. Niterói- RJ, 1990.

- ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças populares: festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH/UFMG; Fapemig; FCC, 2008.
- ARENDDT, Hanna. *A condição humana*. 10ª ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2007.
- BAHIA, Juarez. *Setembro na feira: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmundo Et Alii. *Anthropos-homem*. Lisboa. Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCIREC. Brasília: 1993.
- BARROSO, Eloísa Pereira. Brasília: *As Controvérsias da Utopia Modernista na Cidade das Palavras*. Tese de doutorado UnB. Brasília, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2006.
- _____. *A obra de arte na sua reprodutividade técnica*. Porto Alegre- RS: Zouk, 2018a.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- _____. *Passagens*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2018b.
- _____. *Rua de mão única*. 6ª ed. Revisada. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- BOAVENTURA, Eurico Alves. *A paisagem urbana e o homem: memórias de Feira de Santana*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. *O poder simbólico*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.
- BRESCIANI, Maria Stella. Permanências e rupturas no estudo das cidades. *Cidades & História*: Fau-UFBA. 1992.
- _____. Cidade, cidadania e imaginário. In: SOUZA, Célia Ferreira; PESAVENTO, Sandra Jathay. *Imagens urbanas: diversos olhares na formação do imaginário urbano*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- CASTRO, Armando Alexandre. Axé Music: mitos, verdades e world music. *Revista Per Music*, n. 22. Belo Horizonte. Jul/dez, 2010.

- CAPELATO, Maria Helena Rolin. *A imprensa na História do Brasil*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1986.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplanos, 2009.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 22ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Portugal. Difel. 1990.
- _____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador; conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: UNESP/IMESP, 1999.
- _____. *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramos, 2006.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Territorialidade e corporação: um exemplo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). *Território: Globalização e fragmentação*. 4ª edição. Editora HUCITEC. São Paulo, 1996
- COLISTETE, Renato Perim. O desenvolvimentismo cepalino: problemas teóricos e influência no Brasil. *Estudos Avançados*, v.15, n. 41. São Paulo. Jan/abril, 2001.
- COUTO, Edilece Souza. Festejar os santos em Salvador: tentativas de reforma e civilização dos costumes (1850-1930). In: BELLINI, Lígia, SAMPAIO, Gabriela R., SALES SOUZA, Evergton (org.). *Formas de crer. Ensaio de história religiosa do mundo luso-afro-brasileiro* (sécs. XIV-XXI). Salvador: Corrupio/Edufba, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.
- _____. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990.

DARNTON, Robert. O burguês organiza seu mundo: a cidade como texto In: DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural da França*. 4ª Ed. São Paulo. Graal, 1986.

DOSSE, FRANÇOIS. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador, entre Esfinge e Fênix*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

DUX, Günter. *Teoria histórico-genética de la cultura: la lógica processual en el cambio cultural*. Bogotá. Ediciones Aurora, 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

FERNANDES, Natalia. Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Revista Contemporânea*, v. 3, n. 1, jan./jun. 2013.

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

FERREIRA, Fernanda Vasques. Raízes históricas do conceito de opinião pública. *Revista Em debate*. Belo Horizonte, v.7, n 1, 2015.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERREIRA JUNIOR, José. A linguagem gráfico-visual dos jornalistas brasileiros. In: *ANAIS Intercom – Sociedade brasileira e Estudos da comunicação*. Salvador/Ba, setembro, 2002.

FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*. Rio de Janeiro, dezembro, 2002.

FRANCO, Renato. *Itinerário político da produção cultural: indústria da cultura e política de resistência após 1964*. Tese de livre docência. Faculdade de ciências e letras, Araraquara, Unesp, 2003.

FREITAS, Maria Vany de Oliveira. *Trançando os fios de uma história: população de rua na cidade de São Paulo (1970-2005)*. Brasília, 2016.

FREITAS, Nacelice Barbosa. Modernização industrial em Feira de Santana: uma análise da implantação do Centro Industrial do Subaé - CIS. *Revista Sitientibus*. Feira de Santana, n.11. Feira de Santana. Jun/dez, 2009.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra; SALOMÃO, Ivan Colangelo. O Nacional-desenvolvimentismo em tempos de Getúlio Vargas (1951-1954). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da experiência democrática: da*

democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *Microfísica do poder*. 10ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GAMA, Raimundo. *Feira de Santana*. Feira de Santana: S. edição, 2009.

GAUDIN, Benoit. Do mi-carême ao carnabeach: históriA da(s) micareta(s). *Revista Tempo Social*, v.12, n.1, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha*: quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Os fios e os rastros*: verdadeiro, falso e fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Angela de Castro. A “cultura histórica” do Estado Novo. *Revista Projeto História*, v. 16. São Paulo, fev, 1998.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História e audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Editora Centauro. São Paulo. 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Apicuri, 2016.

HARVEY, David. O direito à cidade. *Revista Lutas sociais*. São Paulo. Nº 29. p 73-89, julh/dez. 2016.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro. 6ª Ed. Paz e Terra, 1997.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil no século XX*. Salvador: EDUFBA, 2001.

JESUS, Rafael Henrique Costa Santos. A representação do eu modernizador nos cinejornais da Sani Filmes: em cartaz o prefeito transformando a cidade renovada. *III EBECULT- Encontro Baiano de Estudos Culturais*, Cachoeira, 2012.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. Estratos do tempo. In: KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

_____. *Futuro passado: uma contribuição semântica dos tempos Históricos*. Rio de Janeiro: contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

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

LAZARSFELD, Paul F. A opinião pública e a tradição clássica. In: STEINBERG, Charles S. (org.). *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1972.

LAZZARI, Alexandre. *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Cecult, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7ª Ed. Revista. Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2013.

LIMA, Carlos Alberto Alves. *Luzes e becos: cartografias, itinerários e imagens do “Complexo da Rua do Meio” (1940-1966)*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2014.

LUCAS, Clarinda Rodrigues. As representações da cidade no discurso literário: a rua de Clarice Lispector. In: ORLANDI, Eni. P. (org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos nos espaços urbanos*. Campinas: Pontes, 2001.

MAGALHÃES, Antonio Ferreira de; SILVA, Aldo José Moraes; Oliveira, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *Feira de Santana pelo olhar fotográfico de Antônio Magalhães*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2009.

MARQUES, Edicarla dos Santos. *Uma história social dos carnavais de Amargosa: modos de brincar e os “cão”, 1940-1980*. Dissertação (Mestrado) UEFS. Feira de Santana-Ba, 2010.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói a memória) In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 3ª ed. Campinas- SP: Pontes, 2003.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. “O negro da Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral”: os desenhos do corpo território evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Feira de Santana.

MOREL, Marcos. *As transformações dos espaços públicos: Imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial*. Jundiaí. Paco Editorial. 2016.

MOURA, Milton Araújo. A fotografia: uma pesquisa sobre a história do carnaval de Salvador. *Revista Domínio da imagem*. Londrina, v. III, n 5, novembro, 2009.

_____. *Carnaval e Baianidade: Arestas e Curvas na Coreografia de Identidades do Carnaval de Salvador*. Tese (Doutorado) UFBA, Salvador-Ba, 2001.

NUNES, José Horta. O espaço urbano: a “rua” e o sentido público. In: ORLANDI, Eni. P. (org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos nos espaços urbanos*. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. (org.). *Cidade atravessada: os sentidos públicos nos espaços urbanos*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Discurso e leitura*. São Paulo. Cortez, 2012.

_____. *Discurso fundador*. 3ª Ed. Campinas- SP: Pontes, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura e modernidade: a França do século XIX*. São Paulo, 1998.

PACHECO, Larrissa Penelu Bitencourt. *Trabalho e costume de feirantes de alimentos: pequenos comerciantes e regulamentações do mercado de Feira de Santana (1960-1990)*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PERREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. E o Rio dançou: identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Modernidade Neoliberal. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v.29, n 81, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jutahy. A cidade maldita. In: PESAVENTO, Sandra Jutahy; SOUZA, Célia Ferraz. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2008.

_____. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. ANPUH. V.27.nº 53, jan-jun. 2007.

_____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autentica, 2003.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do Urbano*. 2ª edição. Porto Alegre: Universidade UFRG, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e identidade. *Revistas Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10. 1992.

POSSAMAI, Zita Rosane Narrativas fotográficas sobre a cidade. Rev. Bras. Hist. vol.27 no.53 São Paulo Jan./June 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo* São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP. Editora da Unicamp, 2007.

_____. *O conflito das interpretações: Ensaio de hermenêutica*. Porto-Portugal. Rés-Editora, 1969.

SANTA BARBARA, Reginilde Rodrigues. *O caminho da autonomia na conquista da dignidade: sociabilidades e conflitos entre lavadeiras em Feira de Santana (1929-1964)*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2007.

SANTOS, Igor Gomes. *Na contramão dos sentidos: origens e trajetórias do PT de Feira de Santana-Bahia (1979-2000)* Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A de; SILVEIRA, Maria Laura (org). *Território: Globalização e fragmentação*. 3ª edição. Editora HUCITEC. São Paulo, 1996

SANTOS, Vanicléia Silva. *Os ritos e os ritmos da micareta no sertão da Bahia*. Projeto História. São Paulo, vol. 28. Jun 2004 .p. 244.

SILVA, Aldo José Moraes. *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana: elementos para o estudo da construção da identidade social no interior da Bahia (1833-1927)* Dissertação do Mestrado (UFBA) Salvador, 2000.

_____. *De terra sã a berço da Micareta: estratégias constitutivas da identidade social em Feira de Santana*. Revista de História Regional. 104-133, Inverno, 2008.

[SILVA, Cleonice Moreira da](#). *A princesinha do sertão agora é metrópole?! Uma análise do processo de 'metropolização' de Feira de Santana/BA*. Dissertação de mestrado. UFBA, Salvador, 2014.

SILVA, Gislene. Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo. *Revista FAMGCOS*, v. 17, n.3. Porto Alegre, set./dez. 2010.

SILVA, Miranice Moreira da. *Entre máscaras e serpentinhas: por uma história dos festejos carnavalescos feirenses (1891-1939)*. Feira de Santana, 2013.

SILVA, Zélia Lopes. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Eduel, 2008.

SOARES, Valter Guimarães. *Cartografia da saudade: Eurico Alves e a invenção da Bahia sertaneja*. Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2009.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. 2 ed. Ver. E ampl -Uberlândia: EDUFU, 2008.

SOUZA, Célia Ferraz. Construindo o espaço da representação ou urbanismo de representações. In: PESAVENTO, Sandra Jutahy; SOUZA, Célia Ferraz. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2008.

STEPHAN, Claudia. A doutrina da Segurança Nacional de contestação na Guerra Fria: fatores que contribuíram para a participação dos militares na política brasileira (1947-1969). *Revista Conjuntura Global*. v.5, n.3, set/dez, 2016.

TOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VEGARA, Moema de Rezende. Ciência e modernidade no Brasil: a constituição de duas vertentes historiográficas da ciência do século XX. *Revista da SBHC*. v.2, n. 1. Rio de Janeiro. Jan./jun. 2004.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1983.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da História Oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ENEXOS



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGHIS
PROGRAMA DE DOUTORADO

Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz para fins de pesquisa

Eu, _____ autorizo a utilização da minha imagem e som de voz, na qualidade de participante/entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado “**A MICARETA DE FEIRA DE SANTANA: TERRITORIALIDADES E SOCIABILIDADES NOS CIRCUITOS DA FESTA (1939-1982)**”⁴⁴, sob responsabilidade da pesquisadora Miranice Moreira da Silva vinculada ao Programa Pós Graduação em História- Doutorado da Universidade Federal de Brasília.

Minha imagem e som de voz podem ser utilizadas para ser transcrito na dissertação da pesquisadora, que será apresentada na Universidade de Brasília, publicada nos termos estipulados pela referida Universidade, apresentada em congressos acadêmicos e atividades afins que tratem das temáticas da Micareta de Feira de Santana como uma linguagem da cidade.

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem nem som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam elas televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e a pesquisa explicitadas acima. Tenho ciência também de que a guarda e demais procedimentos de segurança com relação às imagens e sons de voz são de responsabilidade da pesquisadora responsável.

⁴⁴ Com o decorrer da pesquisa o título foi alterado, mas a proposta apresentada ao Conselho de Ética permaneceu a mesma.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e som de voz.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com a pesquisadora responsável pela pesquisa e a outra com o(a) participante.

Assinatura do (a) participante

Nome e Assinatura do (a) pesquisador (a)

Feira de Santana, ___ de _____ de _____

**A MICARETA DE FEIRA DE SANTANA
TERRITORIALIDADES E SOCIABILIDADES NOS CIRCUITOS DA
FESTA**

(1939-1982)

Os pesquisadores, abaixo firmados, asseguram que o caráter anônimo dos depoentes será mantido e que suas identidades serão protegidas.

Os pesquisadores manterão um registro de inclusão dos participantes de maneira sigilosa, contendo códigos, nomes e endereços para uso próprio, e os formulários de **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido** assinados pelos participantes serão mantidos pelo pesquisador em confidência estrita, juntos em um único arquivo.

Asseguramos que os depoentes receberão uma via original do **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido** assinada e rubricada.

25 de junho de 2018



Miranice Moreira da Silva

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A MICARETA DE FEIRA DE SANTANA

Pesquisador: MIRANICE MOREIRA DA SILVA

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 92775217.8.0000.5540

Instituição Proponente: Instituto de Ciências Humanas/UNB

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.194.531

Apresentação do Projeto:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 15 de julho de 2020.

Objetivo da Pesquisa:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 15 de julho de 2020.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 15 de julho de 2020.

A pesquisa ainda respondeu a este Comitê sobre os cuidados de proteção aos participantes e pesquisadora dado o contexto da pandemia.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 15 de julho de 2020.

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT-01/2 - Horário de

Bairro: ASA NORTE

CEP: 70.910-900

UF: DF

Município: BRASÍLIA

Telefone: (61)3107-1592

E-mail: cep_chs@unb.br

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Inalterado em relação ao parecer consubstanciado emitido pelo CEP/CHS no dia 15 de julho de 2020. A pesquisadora respondeu adequadamente às pendências levantadas por este Comitê. Também realizou a revisão do TCLE para incluir os dados do CEP/CHS.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

A pesquisadora respondeu satisfatoriamente às pendências deste Comitê. A pesquisa está aprovada quanto aos seus cuidados éticos de proteção dos participantes.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_966325.pdf	15/07/2020 18:04:13		Aceito
Cronograma	Cronogramaatualizado.pdf	15/07/2020 18:03:21	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	PropostadeTCLEATUALIZADA.doc	15/07/2020 18:02:46	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Cuidadosnapandemia.pdf	15/07/2020 18:01:46	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	CARTAREVISAOTICA.pdf	25/06/2018 16:57:21	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	cepCHScartadeencaminhamento.doc	25/06/2018 16:54:18	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	cep_CHS_carta_de_encaminhamento.doc	25/06/2018 16:49:50	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	Roteirodeentrevista.docx	06/12/2017 15:57:45	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	Justificativadecartainstitucional.pdf	06/12/2017 15:52:38	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRosto.pdf	24/11/2017 14:34:58	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoUNB.docx	22/07/2017 12:42:24	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	TermoAutlimagemSom.doc	22/07/2017 12:39:37	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	PropostaderelatoriosaoCEP.doc	22/07/2017 12:28:34	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Orçamento	Planilhaorcamentaria.doc	22/07/2017 12:28:02	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	carta.jpg	22/07/2017 12:25:38	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito
Outros	curriculo.pdf	22/07/2017 12:24:14	MIRANICE MOREIRA DA SILVA	Aceito

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT-01/2 - Horário de

Bairro: ASA NORTE

CEP: 70.910-900

UF: DF

Município: BRASÍLIA

Telefone: (61)3107-1592

E-mail: cep_chs@unb.br

Continuação do Parecer: 4.194.531

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BRASILIA,
05 de Agosto
de 2020

Assinado por:

Érica Quinaglia Silva
(Coordenador(a))

Endereço: CAMPUS UNIVERSITÁRIO DARCY RIBEIRO - FACULDADE DE DIREITO - SALA BT-01/2 - Horário de

Bairro: ASA NORTE

CEP: 70.910-900

UF: DF

Município: BRASILIA

Telefone: (61)3107-1592

E-mail: cep_chs@unb.br