



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ECONOMIA

Matheus Baptista Tuche

A IMPORTÂNCIA DO PODER PÚBLICO COMO MANTENEDOR DAS ATIVIDADES
CULTURAIS: O CASO DO CARNAVAL CARIOCA

Rio de Janeiro
2021

Matheus Baptista Tuche

A IMPORTÂNCIA DO PODER PÚBLICO COMO MANTENEDOR DAS ATIVIDADES
CULTURAIS: O CASO DO CARNAVAL CARIOCA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Economia da Universidade
Federal do Rio de Janeiro como requisito para
a obtenção do grau de bacharel em economia.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gerson de
Pessoa Matos.

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

BT887i Baptista Tuche, Matheus
 A IMPORTANCIA DO PODER PÚBLICO COMO MANTENEDOR
 DAS ATIVIDADES CULTURAIS: O CASO DO CARNAVAL
 CARIOCA / Matheus Baptista Tuche. -- Rio de
 Janeiro, 2021.
 48 f.

 Orientador: Marcelo Gerson de Pessoa Matos.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto
 de Economia, Bacharel em Ciências Econômicas, 2021.

 1. Carnaval. 2. Economia da Cultura. 3. Economia
 Regional. 4. Fomento à Cultura. 5. Rio de Janeiro.
 I. de Pessoa Matos, Marcelo Gerson, orient. II.
 Titulo.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

MATHEUS BAPTISTA TUCHE

A IMPORTÂNCIA DO PODER PÚBLICO COMO MANTENEDOR DAS ATIVIDADES
CULTURAIS: O CASO DO CARNAVAL CARIOCA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Ciências Econômicas.

Rio de Janeiro, 12/22/2021.

MARCELO GERSON PESSOA DE MATOS - Presidente

Professor Dr. do Instituto de Economia da UFRJ

DANIEL NEGREIROS CONCEIÇÃO

Professor Me. do IPPUR da UFRJ

RAPHAEL PADULA

Professor Dr. do Instituto de Economia da UFRJ

Dedico esse trabalho ao meu tio-avô Moacir Castello Branco, o Melão da Mangueira (*in memoriam*), por despertar o brilho no olhar de um menino que ele insistia em chamar de pequeno grande homem. Sem as suas histórias eu jamais teria o devido interesse por esse evento popular que se tornou o maior expoente da cultura nacional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (Claudia Baptista e Roberto Tuche), madrasta (Valeska Tuche) e avó (Solange Baptista) pelo apoio incondicional ao longo da minha vida a partir da infância. Não há como separar quem eu sou hoje de vocês, então de certa forma sem vocês nada disso seria possível, nem mesmo a formação em uma universidade de excelência como a UFRJ.

Aos meus amigos, que por motivos de sorte seriam muitos para aqui listar, e namorada (Gabriela Carrara) por me apoiarem e, por muitas vezes, acreditarem mais no meu potencial que eu mesmo. Vocês suavizaram minha caminhada até aqui, no final das contas quem caminha ao seu lado pode importar tanto quanto o destino final e fico feliz por ter vocês comigo.

Ao meu orientador, Marcelo Matos, por ter permitido que eu pudesse aliar uma paixão de criança ao meu estudo acadêmico, além da parceria e paciência em me direcionar ao caminho certo.

Vão te inventar mil pecados, mas eu estou do seu lado e do lado do samba também. (CUÍCA, Manu da; Máximo, Luiz Carlos, 2020)

RESUMO

Esse trabalho tem por objetivo relacionar a ação do poder público em torno do Carnaval do Rio de Janeiro e seus grandes marcos de qualidade e/ou ganho de relevância no âmbito social e econômico, analisando marcos históricos da atuação do Estado como grande fomentador do evento. Além disso, visa também fazer uma análise da história recente, buscando alternativas para uma nova função do Estado perante a Pandemia, ou seja, como devemos buscar, no poder público, a manutenção das instituições que compõem a maior manifestação cultural brasileira: o Carnaval. Como resultado, foi possível observar que os grandes avanços no que tange à relevância do evento para a cultura e para a economia, como um todo, advêm de movimentos e investimentos públicos.

Palavras-chave: Carnaval; Economia da Cultura; Economia Regional; Poder Público; Fomento à Cultura; Rio de Janeiro.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Distribuição dos gastos estimados entre segmentos típicos do Turismo.....	36
Gráfico 2: Faturamento em bilhões de reais no Brasil no período do Carnaval.....	38

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Valor de contrato televisivo das Escolas de Samba.....	24
Tabela 2: Taxa de ocupação - Rede Hoteleira Orla Carioca (2001-2006).....	33

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema Produtivo do Carnaval Carioca.....	32
Figura 2: Alocação de Recursos Emergenciais da Alemanha para a Pandemia da Covid-19.....	43
Figura 3: Alocação de Recursos Emergenciais da Itália para a Pandemia da Covid-19.....	43
Figura 4: Características que afetam diretamente o nível de funcionamento em meio à Pandemia da COVID-19.....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O PAPEL DO PODER PÚBLICO NO APOIO DE ATIVIDADES CULTURAIS.....	13
2. A HISTÓRIA DO CARNAVAL E SUA RELAÇÃO COM O PODER PÚBLICO.....	190
2.1. O Carnaval em seus primórdios: da perseguição ao símbolo nacional.....	200
2.2. As Escolas de Samba e o Carnaval antes do Sambódromo.....	223
2.3. O Espaço Definitivo e as idiossincrasias da produção carnavalesca.....	27
3. O CARNAVAL EM NÚMEROS: UMA ANÁLISE RECENTE.....	312
4. A ATUAÇÃO DO PODER PÚBLICO E A PANDEMIA: UM NOVO PAPEL DO ESTADO.....	37
5. CONCLUSÃO.....	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45

INTRODUÇÃO

O início do século XX é marcado por uma série de mudanças no Rio de Janeiro, então Distrito Federal. A Reforma Pereira Passos altera a dinâmica do Centro pulsante da Cidade, fazendo com que os moradores dos antigos casebres e cortiços migrem para regiões mais afastadas do grande centro, bem como para a região portuária.

É nesse contexto que surge o samba nos moldes conhecidos atualmente, que marca a sonoridade do maior espetáculo popular e referência cultural do Brasil. Segundo Neto (2017), é no bairro de Estácio que temos a primeira formação de bateria nos formatos que conhecemos. Há, porém, de se ponderar o processo de transformação pelo qual passa a música brasileira até chegarmos a esse padrão, uma amálgama de diversas influências que passeavam pela cidade em reconstrução.

Desde os concursos realizados na festa da Igreja da Penha até o primeiro concurso oficial promovido pelo Jornal Mundo Sportivo, em 1932, as Escolas de Samba já mostravam seu enorme potencial, quer comercial, quer social. Isto se dá pois, pela primeira vez de forma expressiva, uma festa produzida pela massa operária, pobre, de baixa instrução e predominantemente negra ganha visibilidade nos jornais da época.

Com a década de 1980, não só as transformações políticas, com a volta da democracia, marcam o Estado, mas também é nela em que se constrói e inaugura o Sambódromo, arquitetado por Oscar Niemeyer, o espaço definitivo para a ocorrência, a esta altura já consolidado, do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Com ela também a espetacularização do evento e, como presente em Araújo (2002), o distanciamento entre a festa e as comunidades, fazendo do mesmo cada vez mais comercial e elitizado.

Nesse sentido, o primeiro capítulo trata de definir alguns conceitos acerca do caráter meritório da atividade cultural e a importância do apoio público à cultura.

O segundo capítulo está estruturado como uma revisão histórica do Carnaval na cidade do Rio, destacando marcos potenciais para o evento. Assim, revela a íntima relação entre a proporção tomada pelo evento e a atuação do poder público nesse processo.

O terceiro capítulo, por sua vez, trará uma análise do Carnaval a partir de dados coletados buscando entender a relação entre o suporte público e impacto econômico via estudos diversos.

Por fim, o quarto capítulo trata de uma revisão da história recente e a busca pelo novo papel do Estado frente à Pandemia. A partir dessas informações, complementadas pelos capítulos anteriores, teremos a conclusão do trabalho, trazendo pontos analíticos em busca de uma resposta satisfatória para o problema da pesquisa.

1. O PAPEL DO PODER PÚBLICO NO APOIO DE ATIVIDADES CULTURAIS

As atividades culturais, ao longo da história, serviram não somente para entreter, divertir ou criar distrações para a massa. A cultura de um povo nos ajuda a entender o que ele representa dentro de um contexto ou pode até mesmo nos ajudar a entendê-lo dentro de um recorte histórico.

Recentemente, com a exacerbação da lógica produtiva, a cultura tende a ser desprezada por aqueles que defendem o ganho de produtividade a qualquer custo e acabam esquecendo toda a importância das atividades culturais não só sociais, mas em muitos casos econômicas. Segundo a Unesco (1982), a cultura não só é um facilitador do desenvolvimento econômico, mas sim fundamental para ele, gerando aumento de produtividade e tornando mais fácil a melhora de vida social e até mesmo de instituições de uma sociedade.

O debate, nesse sentido, fica restrito ao caráter meritório de uma atividade em receber apoio público e sob qual formato este virá. Saravia (1999), apresenta em seu artigo variadas formas de fomento a atividades culturais que vão desde subsídio governamental até fundos de investimento em atividades culturais. Dessa forma, podemos estabelecer paralelos importantes, contextualizando o modo de atividade, o país e o período em que estes estão inseridos e a forma de financiamento da mesma.

Ainda segundo Saravia (1999), a principal forma de financiamento à cultura na América Latina segue sendo a de transferência estatal direta. Ou seja, os países latino-americanos ainda não possuem um ambiente de negócios favoráveis às manifestações culturais, recaindo sobre o Estado o papel de principal Mecenas da cultura local.

Saravia (1999), ainda discorre sobre as principais formas de financiamento cultural ao redor do mundo, dando destaque aos fundos institucionalizados que, segundo o próprio: “Trata-se de fundos financeiros estabelecidos pelo Estado, administrados por um

órgão colegiado próprio, com a finalidade de apoiar atividades culturais, que se institucionalizam e atuam com relativa autonomia” (SARAVIA, Enrique, 1999, p.93).

Nesse sentido, Saravia (1999) ainda expõe o caso estadunidense em relação à redução de 50% do *National Endowment for the Arts* (NEA) proposta por Reagan que foi duramente criticada pelo então Vice-presidente da AT&T, Edward M. Block, sob o argumento de que se não houver valorização da cultura por parte do Estado é pouco provável que haja interesse de financiamento das empresas privadas.

Esse contexto nos ajuda a compreender a dificuldade das atividades culturais em países economicamente instáveis, como o Brasil. Considerando que a cultura é peremptoriamente financiada ou subsidiada pelo Estado e que países da América Latina não possuem estabilidade governamental, os eventos ficam à mercê da linha ideológica do governo, dificultando a criação de uma agenda cultural perene.

Nesse sentido, Botelho (2001) explicita que, após o governo de Fernando Collor de Mello, as atividades culturais ficaram dependentes quase que exclusivamente das leis de incentivo federais, estaduais e municipais, dado a corrente neoliberal ter tido predominância no debate econômico a partir da década de 1980.

Avançando nessa questão, Botelho (2001) argumenta que, com esse desmantelamento das políticas culturais, há a inversão de preocupação no que tange o movimento cultural. Troca-se a ideia de política pública para a cultura pelo financiamento da mesma. Ora, não há financiamento sem as políticas, independentemente do modelo adotado.

Botelho (2001) traça, para exemplificar, um paralelo entre a situação do Brasil no início do século XXI e a presença do Estado estadunidense no que tange às políticas públicas no campo cultural. Após a guinada neoliberal na cultura, o Estado brasileiro abdicou de quase todo controle sobre a mesma, restando às empresas fazer marketing com um dinheiro que, fundamentalmente, não era delas, enquanto nos Estados Unidos a regulação é muito mais presente.

Por fim, Botelho (2001) apresenta o caso francês como modelo a ser seguido, uma vez que há forte presença do Estado como fomentador da cultura no que tange ao planejamento, fazendo da França um grande centro mundial de cultura. Ponderando que,

desde a criação dos Estados Nacionais Modernos, o país esteve na vanguarda do mundo no aspecto cultural e, também, é até hoje uma grande referência para o Ocidente.

Podemos observar, portanto, que independentemente do modelo, há uma certeza exposta tanto por Saravia (1999) como por Botelho (2001): ainda que o Estado não seja o provedor, ele é o *player* central no que tange ao planejamento do financiamento cultural, de modo a permitir que as diferentes formas de cultura sejam contempladas e viabilizadas.

Focando no caso brasileiro, Calabre (2007) aponta que até a década de 30 haviam ações em relação à cultura, mas não políticas culturais propriamente ditas. O primeiro ensejo de política pública em relação à cultura se dá no Governo Vargas (1930-1945), tendo como maior exemplo a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937. Ainda neste período, Lia Calabre ressalta a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL), além de, em 1938, a criação do primeiro Conselho Nacional de Cultura.

Se, por um lado, tivemos um grande avanço no Governo Vargas, o período seguinte é marcado por grandes avanços da iniciativa privada. Em 1953, há a dissociação do Ministério da Educação e Saúde em Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura (MEC). Ainda segundo Calabre (2007), o Estado não promoveu grandes ações no campo da cultura, mantendo o que foi criado no Governo Vargas.

Algumas instituições privadas como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal, entre outras, foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber subvenções do governo federal, porém sempre de maneira descontinuada, nada que se possa chamar de uma política de financiamento ou de manutenção de instituições culturais. Alguns grupos, como o Teatro Brasileiro de Comédia, também receberam auxílio financeiro do governo. Era o momento do crescimento e da consolidação dos meios de comunicação de massa – do rádio e da televisão mais especificamente, mas também do cinema. O término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, permitiu o retorno da produção de aparelhos de rádio e de equipamentos de transmissão” (CALABRE, 2007. p.3.).

Em 1961, no Governo Jânio Quadros, segundo Calabre (2007), houve uma tentativa de retomada das políticas culturais com a recriação do Conselho Nacional de

Cultura subordinado à Presidência da República, mas com as mudanças políticas o Conselho retorna para o MEC em 1962.

Há, ainda, a afirmação de que a partir do golpe civil-militar de 1964, o regime muda os rumos da produção cultural no Brasil, com o Estado retomando o projeto de maior institucionalização da produção artístico-cultural do país. Ainda destaca que em 1966, durante o governo de Castelo Branco, houve a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC). Nos anos de 1968, 1969 e 1973 foram apresentados alguns planos da cultura com o objetivo de recuperação das instituições nacionais, como o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, para que os mesmos pudessem passar a exercer o papel de construtores de políticas nacionais em seus respectivos domínios, porém nenhum deles foi inteiramente implementado (CALABRE, 2007).

A questão central dos planos era a da recuperação das instituições nacionais – tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Nacional do Livro, etc – de maneira que pudessem passar a exercer o papel de construtores de políticas nacionais para suas respectivas áreas. O CFC tinha a atribuição de analisar os pedidos de verba ao MEC instituindo uma política de apoio a uma série de ações, papel exercido efetivamente até 1974. Durante muito tempo a estrutura do Ministério esteve toda voltada para a área de educação. O Departamento de Assuntos Culturais - DAC, dentro do MEC, foi criado somente em 1970, através do Decreto 66.967 (CALABRE, 2007. p.4.).

Nos governos Médici (1969 - 1974) e Geisel (1974 - 1978), com a cultura sob a gestão de Jarbas Passarinho e Ney Braga, houveram grandes avanços no campo cultural, com a criação do Plano de Ação Cultural (PAC), em agosto de 1973, que tinha por objetivo o financiamento de eventos culturais e a criação de uma série de órgãos estatais para atuação em novas áreas, tais como o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDIA) e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), conforme exposto por Calabre (2007).

Avançando um pouco na história, Calabre (2007) destaca a criação do Ministério da Cultura, em 1985, no Governo Sarney. Lia Calabre ainda afirma que, no começo do Ministério, houve enorme instabilidade tanto de ordem financeira quanto administrativa.

No início da década de 1990 há, porém, um desmonte da estrutura criada no período anterior, segundo Silva (2014). No governo Collor (1990 - 1992), o primeiro movimento nesse sentido é a dissolução do Ministério da Cultura, criado no Governo

Sarney, com a posterior criação da Secretaria da Cultura. Apesar da criação da Secretaria pautar-se em um discurso de: “preservar e desenvolver o patrimônio cultural brasileiro, estimular a criatividade artística e promover a preservação da identidade cultural do país” (Calabre, 2009 apud SILVA, 2014), esse corte foi acompanhado de redução significativa de recursos se comparados com o antigo Ministério, conforme exposto por Silva (2014).

Como é possível perceber abaixo, esse movimento não foi casual, mas sim estratégico:

Com a chegada de Fernando Collor à Presidência da República, a Lei Sarney foi dissolvida. Porém, tal dissolução não pode ser pensada como um ocaso desta estratégia política de financiamento, mas sua passagem por um curto período de atualização. Vários estados e municípios propuseram programas de financiamento semelhantes, caso da Lei Mendonça, em São Paulo, e o Faz Cultura, na Bahia. Por outro lado, desde a Constituição de 1988, maior autonomia foi atribuída aos municípios nos processos de gestão e procedimentos de elaboração das políticas públicas de cultura, no entanto, ao recorrerem às lógicas das leis de incentivo, ‘estes governos ajudaram a consolidar no imaginário brasileiro de que o Estado não deveria ser o responsável direto pelo financiamento da cultura (Rubim, 2011 apud SILVA, 2014) (SILVA, 2014, p.202).

Se logo no início do seu mandato, Collor dissolveu o Ministério da Cultura, em 1991 ele promulga a Lei Rouanet, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura. A Lei Rouanet funciona, basicamente, como uma espécie de renúncia fiscal em detrimento do apoio privado à cultura (CALABRE, 2007).

Silva (2014) destaca, porém, dois grandes questionamentos sobre a política de incentivos que começou no Governo Collor e foi intensificada até os governos de Fernando Henrique Cardoso: a descentralização do planejamento cultural no Estado e a regionalização dos incentivos culturais.

Como o novo modelo de fomento à cultura advém de renúncia fiscal, a decisão sobre quais as peças culturais devem ou não ser patrocinadas passam, peremptoriamente, por uma decisão privada, o que concentra os incentivos sem que haja qualquer contrapartida para as manifestações que não estejam nos grandes centros.

Acerca do tema, aponta Silva (2014) que, sob o comando de Gilberto Gil no Governo Lula, foram criados alguns mecanismos com o objetivo de minimizar esse ponto e dar maior capilaridade aos investimentos obtidos através da Lei Rouanet, a exemplo da criação de editais voltados à cultura.

Ao longo dos governos petistas, houve a manutenção da dependência dos programas de incentivo, segundo Silva (2014). Há, porém, uma aproximação do Estado a partir de uma série de programas, visando amenizar a seleção privada de recursos e se colocando como um pivô de aproximação entre as partes interessadas no desenvolvimento da cultura nacional.

Dentre as ações dos governos Lula I e Lula II, destacam-se principalmente a reformulação do Ministério da Cultura, sob o então ministro Gilberto Gil, com a criação de novas secretarias, tais como a de Fomento e Incentivo à Cultura e a do Audiovisual, além do Programa Cultura Viva, que é explicado na passagem abaixo:

Criado pela Portaria Ministerial nº 156/2004, este programa visava à articulação de cinco ações: Pontos de Cultura, Agentes Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva e Grãos-Mestres dos Saberes, com o objetivo de promover o acesso à fruição, produção e difusão cultural, por meio de mecanismos de cooperação social (SILVA, 2014, p.204).

Nesse sentido, as políticas públicas brasileiras se aproximam das vanguardistas mundiais tais como Austrália, além da cidade de Nova Iorque, olhando para uma célula subnacional, do desenvolvimento econômico e social por meio das denominadas indústrias criativas.

Nos governos Dilma, destacam-se principalmente a criação da Secretaria de Economia Criativa e a expansão dos editais públicos, convergindo ainda mais para o conceito das cidades criativas, conforme o exemplo de Nova Iorque citado anteriormente. Estas políticas, porém, não conseguiram ter mais sucesso pois foram descontinuadas após o *Impeachment* da então presidente em 2016 (CALABRE, 2015).

Na fase mais recente da história, o que foi construído na primeira década e meia dos anos 2000 está sendo colocado em xeque no Governo Bolsonaro. Eleito como uma opção anti-sistema, Jair Bolsonaro se coloca como opositor da classe artística em geral e, além disso, rebaixou o Ministério da Cultura à uma Secretaria Especial¹, nomeando artistas de sua base apoiadora sem a mínima experiência com a gestão cultural, como foi o caso de Regina Duarte.

¹ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/12/opinion/1573593343_386471.html>.

Com esse panorama, é possível perceber que as políticas culturais do Brasil sofrem de grande instabilidade, com um papel difuso do Estado, havendo expansões e retrações ao longo da história, de acordo com os objetivos dos governantes. Há somente a adoção da política de renúncia fiscal que se estabelece a partir da Lei Rouanet e que, mesmo com as mudanças de governo, se mantém desde o início da década de 1990.

Nesse sentido, será observado como o Carnaval, ao longo de sua história, também sofreu com as inconstâncias da leitura dos governos sobre a importância das manutenções culturais.

2. A HISTÓRIA DO CARNAVAL E SUA RELAÇÃO COM O PODER PÚBLICO

O Carnaval, assim como a Cultura em geral, passou por diversos períodos em relação ao envolvimento público. Se hoje é tido como a principal manifestação popular brasileira, houve um tempo em que seus idealizadores eram criminalizados. Este capítulo tem por objetivo tratar dessa transformação a partir de grandes marcos: na primeira parte há de explorar o evento antes da sua adoção como símbolo da cultura brasileira e, após isso, será explorado o contexto das ligas das Escolas de Samba no período pré-sambódromo. Em seguida teremos duas partes: a construção do espaço definitivo na Marquês de Sapucaí e a profissionalização do Sambódromo, explorando os grandes nomes da profissionalização da arte. Por fim, um panorama do Carnaval após a construção da cidade do samba.

2.1. O Carnaval em seus primórdios: da perseguição ao símbolo nacional

Entender o processo de transformação do Carnaval para o símbolo como o conhecemos é, também, mergulhar na história do Rio de Janeiro. Sob a regência de Pereira Passos, então prefeito do Rio de Janeiro, e Rodrigues Alves, Presidente da República. A partir de 1902, há o começo de uma modificação do cenário urbano carioca para adequação aos moldes das grandes cidades europeias.

A intensificação do processo de afastamento da população pobre do centro da cidade, que teve início ainda no final do século XIX, intensificou o processo de favelização da cidade, tendo em vista a necessidade de muitos desses moradores em estar próximos à região central para que conseguissem oferecer seus serviços e manter seus trabalhos, os quais estavam intimamente ligados a uma demanda que só existia no Centro da Cidade (DA SILVA, 2019).

Como condição de sobrevivência, além das favelas, havia também um espaço que não estava contemplado nos planos de Pereira Passos e que era capaz de atender à demanda geográfica daqueles que foram expulsos dos cortiços: a Pequena África. Assim, temos o esquema que foge aos padrões desejados pelas reformas higienistas realizadas no início do século XX, onde se caçam os denominados cortiços, mas estes dão lugar às ocupações dos morros e, também, à ocupação de espaços adjacentes ao centro que não foram contemplados pelo projeto.

É também desse movimento que surge um microcosmo organizacional diferente dos ares capitalistas pretendidos pelas reformas. Se temos, por um lado, uma cidade se abrindo aos moldes modernos, também vemos na região a Pequena África, uma organização em torno dos terreiros e suas “tias” (DA SILVA, 2019). Enquanto temos nas figuras de Donga, Pixinguinha e Sinhô os pais do samba, há enorme justiça em afirmar que as “tias”, representadas comumente por Tia Ciata, são as avós do mesmo (NETO, 2017).

Se há, por um lado, uma estrutura às margens das reformas capitalistas que contribui para a grande amálgama da qual é formado o samba urbano, não podemos dizer o mesmo de seu produto. As festas e os terreiros das tias da Pequena África eram comumente frequentados pelas classes média e alta urbanas (NETO, 2017). Neste sentido, podemos perceber como a dinâmica capitalista é empregada no samba como produto, conforme passagem abaixo:

Na medida em que o samba passa a fazer parte do entretenimento da classe média e mesmo alta, determinadas relações de produção e consumo acabam por se estabelecer. Nessas relações, os papéis ficam bem claros e, para compreender o funcionamento dessa estrutura, é preciso compreender que as relações sociais no samba colocam, de um lado, aquele que o produz e se situa em um dado setor da sociedade e, de outro, aquele que não o produz, mas consome. (...) Há então uma dialética produtor/consumidor de samba. O produtor/criador é um indivíduo do setor social pobre, empregado de serviços, biscateiro, mão de obra subcontratada para tarefas do tipo pedreiro, pintor, que, após completar um serviço, ficará à própria sorte (SIQUEIRA, 2012. p.157).

O Carnaval como produto também fica evidenciado na forma em que se dá a elevação do mesmo a um produto genuinamente brasileiro. O Sodade do Cordão, bloco carnavalesco idealizado por Villa-Lobos, é uma releitura da festa outrora vista como suja, baderneira, que por muitas vezes fora reprimida pela polícia.

Além disso, evidencia também a diferença da visão popular do festejo mediante a ação pública. Os grupos carnavalescos, que eram compostos em sua maioria por descendentes de escravizados do século XIX, era observado com horror pelas classes média e alta urbanas no Rio de Janeiro, havendo comparações entre os grupos e animais, coisificando as manifestações populares legítimas e seus ritmos inspirados nos toques de tambores africanos (NETO, 2017).

A subversão da ordem, o Carnaval da “fresta” (SIMAS, 2019), da ocupação do espaço público, ainda que por aqueles que outrora foram jogados à margem do novo projeto de cidade, é resgatado pelo Estado Novo como símbolo da cultura nacional, porém não antes de ser devidamente higienizado para aceitação das classes emergentes e opinião pública em geral.

Villa-Lobos, a rigor, não estava propondo uma improvável busca do tempo perdido, um retorno à era em que bandos de mascarados, durante os festejos de Momo, faziam tropelias e tomavam de assalto as ruas do Rio de Janeiro. No passado remoto, que alcançava os derradeiros tempos do Império e os primeiros anos de República, cordões de palhaços, demônios, caveiras, pierrôs, arlequins, dominós, velhos, índios e morcegos caíam na esbórnia. (...) O que o maestro Villa-Lobos propunha, com seu pacífico Sodade do Cordão, era uma reedição, idealizada e muito bem comportada, da antiga pândega momesca (NETO, 2017. p.13-14).

O projeto foi regido sob a batuta não do maestro das Bachianas, mas sim de um outro artista, desta vez do Carnaval. Villa-Lobos escolheu Zé Espinguela, um alufá do Morro do Quitungo, no bairro de Irajá, no subúrbio da cidade. Chamou-o ao seu escritório e explicou o serviço, que foi prontamente atendido pelo sacerdote do culto malê.

As fantasias, que eram inspiradas em elementos tipicamente nacionais e releituras dos antigos blocos, chamaram a atenção dos repórteres da época, tal qual a apresentação no parque de exposição da Feira Internacional de Amostras, chamou a atenção das autoridades e artistas que compareceram em grande número.

No dia seguinte, diferente da inspiração do Sodade, tomou as ruas de forma ordeira, sob os olhares da sociedade carioca e da imprensa, tendo como ponto de partida a Praça Tiradentes, rumo à sofisticada Rio Branco (NETO, 2017).

Essa aparente contradição, que permite o retorno dos cordões às ruas, apesar de em nova forma e com claros objetivos políticos, permite algumas reflexões, dentre elas a seguinte: pode uma iniciativa pública, mesmo com objetivos secundários, gerar externalidades positivas para a sociedade como um todo?

2.2. As Escolas de Samba e o Carnaval antes do Sambódromo

Antes mesmo do Sodade do Cordão invadir os principais canais de imprensa da época, havia um movimento que estava ganhando destaque nos noticiários: os desfiles das Escolas de Samba.

A Reforma Pereira Passos não alterou somente a dinâmica e contribuiu com a favelização do Centro da Cidade, que ganhou ares de Paris dos Trópicos, mas também a dinâmica de moradia dos subúrbios cariocas. A partir delas, vetava também as construções sem devido alvará nas demais regiões da cidade, como registrado no trecho abaixo:

Com Pereira Passos na prefeitura, além do ataque aos cortiços das freguesias centrais, por meio do Decreto 391, de 10 de fevereiro de 1903, foi instituída uma série de exigências em relação à construção. Exigências como a regulação da construção, reconstrução, acréscimos e consertos de prédios, regulação de fachadas, dos materiais que eram permitidos na construção, a exigência de plantas e construtores legalmente habilitados, entre outras exigências (ABREU, 2003 apud DA SILVA, 2019, p. 416).

Neste sentido, a favelização dos morros acabou por criar novos microcosmos separados do projeto de cidade projetada para o Centro. Dentro das ocupações dos novos espaços sociais temos novas misturas que, invariavelmente, transformaram o samba como nós conhecemos.

As favelas se tornaram espaço de refúgio daqueles que viviam sob suspeita da polícia no que tange à Lei da Vadiagem que, por via de regra, prendia homens negros marginalizados que, por muitas vezes, tinham em sua principal vocação o samba urbano.

Da mistura das rodas de pernada, das “tias”, dos ritos afrobrasileiros e suas festas e dos ditos vadios, surge uma nova forma de fazer e apresentar o samba. Ismael Silva e Angenor, o Cartola, por meio de tragédia familiar², combinadas aos arrochos promovidos pelo governo, encontram nas periferias, Estácio e Morro de Mangueira, um ambiente de ebulição musical e cultural que os ajudam a criar a Deixa Falar, tida por muitos como primeira Escola de Samba, e a Estação Primeira de Mangueira. (NETO, 2017).

² Cartola até o falecimento do avô tinha vida relativamente confortável morando em Laranjeiras, com a família sendo subsidiada pelo mesmo, que era cozinheiro. Após o falecimento, seu pai, que não conseguiu manter o mesmo padrão de vida, mudou com a família para o Morro de Mangueira. Já Ismael Silva, saiu da sua cidade natal com sua mãe, que buscava tentar uma oportunidade de vida na cidade grande e trouxe, junto dela, seu caçula, após a morte do marido. (NETO, 2017)

Surge também da Lei da Vadiagem, aquela que foi instaurada visando a prender homens negros que ficassem à revelia em ocupação do espaço público, uma outra prática bastante interessante: os sambas nos trens. Como a Lei não permitia que houvesse qualquer aglomeração ou, sequer, circulação nas ruas sem devido fim, uma solução criativa foi transferir os ensaios para os trens, espaço este no qual não poderia haver sanção, pois fazia parte do trajeto do centro (espaço comum dos postos de trabalho), para as zonas mais periféricas da cidade (que passaram a abrigar os mais pobres pós Reforma Pereira Passos).

Sob o pretexto de volta da jornada laboral, o presidente e fundador do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, criou o ensaio geral e diário do conjunto na sede móvel, que nada mais era que o conjunto de trens que ligavam o Centro da Cidade ao bairro de Oswaldo Cruz. (NETO, 2017).

É nesse contexto de repressão e marginalização das camadas mais populares e, quase que por consequência negra, da cidade, contraposta pelo desejo do reconhecimento e afirmação como classe pertencente à mesma, que nascem as ditas Escolas de Samba entre os anos de 1920 e 1930.

Há de se ponderar, porém, que os ranchos e as ditas Grandes Sociedades já possuíam uma estrutura similar ao que entendemos como Escolas de Sambas, especialmente no que se refere ao canto, dança e visual (FABATO; SIMAS, 2015).

(...) devemos considerar que a dramatização do cortejo com o canto, a dança e o aparato visual, já está presente nos desfiles dos ranchos e grandes sociedades. Em 1909, por exemplo, o Jornal do Brasil organizou a primeira disputa entre ranchos da cidade. O regulamento já previa que os ranchos apresentassem um tema desenvolvido com abre-alas, comissão de frente, alegorias, mestre de canto, coro feminino, mestre-sala e porta-estandarte, figurantes, corpo coral masculino e orquestra (FABATO; SIMAS, 2015, p.14).

Diante desse cenário, da criação do samba urbano, da promoção do concurso do Jornal Mundo Sportivo em 1932, as Escolas de Samba se consolidaram como parte integrante e representativa da cultura nacional.

É também no contexto da popularização dos desfiles, com as arquibancadas de madeira, aqui já com subsídio do Estado, que o fenômeno da espetacularização dos desfiles tem seu início, ainda que modesto. Os quesitos mais “orgânicos”, como

empolgação e samba no pé, dão lugar a critérios mais técnicos como harmonia e evolução.

Com a proximidade das origens humildes e dos subúrbios cariocas, outra relação se estabelece com força máxima, tendo como pioneiro o Natal da Portela: o mecenato dos banqueiros do jogo do bicho nos desfiles.

A interferência dos mecenas não era só financeira, mas principalmente política. Em um primeiro momento, foram apoiadores da Associação das Escolas de Samba do Brasil (AESB), idealizada por Amaury Jório (PRESTES FILHO, 2015).

Da organização, do aumento da verba e, principalmente, do apelo midiático que os desfiles de Escola de Samba passaram a ter, veio também a profissionalização de alguns cargos na cadeia produtiva dos desfiles. Deste processo, destaca-se a figura central na montagem e idealização artística do espetáculo: o carnavalesco.

Fernando Pamplona, que em primeiro momento foi jurado do concurso, se juntou ao projeto do Salgueiro para, como não havia antes sido feito, aliar a Escola de Samba com o mundo acadêmico das artes.

Esse ar revolucionário impactou o Carnaval e sua história. Da equipe de Pamplona saíram os maiores vencedores do Carnaval carioca: Joãosinho Trinta, Rosa Magalhães e Renato Lage (FABATO; SIMAS, 2015).

Também da profissionalização e diferença entre as agremiações maiores e menores, houve uma ruptura das grandes escolas com a AESB. Comandada pelos mecenas, surge uma nova liga focada em atender os objetivos comerciais das mais expoentes Escolas de Samba: a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), em 1984.

Na AESB, as decisões eram colegiadas por todas as associadas com votos de mesmo peso. Assim, inevitavelmente, havia perda de toda e qualquer iniciativa que viesse a favorecer as maiores escolas, gerando brigas e desavenças entre os mecenas e representantes das escolas que hoje chamamos de Grupo Especial e as demais (PRESTES FILHO, 2015).

Se voltarmos alguns anos antes, mais especificamente no período da ditadura civil-militar, também tivemos um momento bastante curioso envolvendo os já então maiores representantes do Carnaval carioca: os chamados enredos “chapa-branca”.

A instauração do regime de exceção em 1964, aprofundado em seu caráter repressivo a partir de 1968, repercutiu nos enredos das agremiações cariocas; sobretudo na primeira metade da década de 1970, quando a ditadura surfou na onda desenvolvimentista do “milagre brasileiro”. (...) Seguindo esse ritmo, várias escolas de samba embarcaram na onda dos enredos ufanistas, sem maiores pudores. Nenhuma surpresa se considerarmos as relações tensas e intensas que marcam o convívio entre as agremiações e o Estado ao longo da história (FABATO; SIMAS, 2015, p.46-47).

A relação controversa entre o Estado e as Escolas de Samba também se escancarou durante o regime militar. Se temos, em um primeiro momento, as Escolas fazendo propaganda da ditadura por meio dos seus enredos, temos o arrocho aos banqueiros do bicho no AI-5, causando até a prisão de Anísio David e Luiz Drummond (PRESTES FILHO, 2015).

Fato interessante é que a Beija-Flor, de Anísio, ficou no período pós-regime com a pecha da principal escola a apoiar a ditadura ao longo dos seus enredos, havendo até uma ode no aniversário de 10 anos do mesmo, com o enredo *O Grande Decênio* (1975) (FABATO; SIMAS, 2015).

Ao longo da história foi possível observar que as decisões de governo acabaram por influenciar intimamente a relação do Carnaval e seu expoente, as Escolas de Samba, a partir de inovações na forma como se dão os desfiles e os assuntos, tecnicamente chamados de enredos, que guiavam os mesmos.

Mais que isso, podemos dizer que o ato de marginalizar a camada negra e pobre da cidade idealizada não só foi determinante para a forma com que o samba urbano se desenvolve, mas também para sua forma de financeirização e organização. A periferização dos núcleos que formaram as Escolas fez também com que os poderes locais, os banqueiros do Jogo do Bicho, as adotassem para si e, também a partir delas, se relacionassem com a sociedade como um todo.

2.3. O Espaço Definitivo e as idiossincrasias da produção carnavalesca

Os meados dos anos 1980 trouxeram, para o Brasil, a redemocratização do país. No campo político fluminense, o governador do Estado do Rio de Janeiro, o trabalhista

Leonel Brizola, que ao longo da ditadura foi exilado por ser um líder da oposição de esquerda no país, assume o poder com ideias bastante progressistas como os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) e, para nosso objeto de estudo, o Sambódromo.

A construção do espaço definitivo dos desfiles das Escolas de Samba se deu de forma rápida e surpreendente. Com o projeto de um dos mais renomados arquitetos do país, Oscar Niemeyer, Brizola tirou a proposta do papel em menos de um ano. A obra, porém, conta com bastante crítica por parte dos mecenas do samba.

A principal alegação é de que o povo do Carnaval não foi sequer participado dos detalhes técnicos que envolviam a sua construção e que esta mais parecia voltada para comício político do que para um espetáculo das Escolas, considerando que a Praça da Apoteose, para os desfiles, representa um problema logístico na dispersão e, também, que a acústica do Sambódromo não é a ideal (PRESTES FILHO, 2015).

Ninguém do samba foi convidado para participar da construção do Sambódromo. Pessoalmente, não tive chances de acompanhar a obra. Quando fomos ver, tudo já estava realizado. (...) Nem todas as soluções arquitetônicas do Oscar Niemeyer foram adequadas. Depois a obra foi feita para atender manifestações políticas. A Praça da Apoteose é para comício político, não tem como duvidar (DAVID, Anísio Abraão. In: PRESTES FILHO, 2015, p.20).

Há de se ponderar, porém, que a criação da estrutura, por mais que tenha críticas por parte dos até então grandes financiadores do evento, levou os desfiles a outro patamar no que tange à receita e visibilidade. O surgimento da LIESA em conjunto com o Sambódromo deu às Escolas de Samba um movimento de espetacularização ainda maior, trazendo mais opulência ao que já vinha crescendo, principalmente em tamanho de alegoria. (ARAÚJO, 2002).

O contrato televisivo, por exemplo, dobra de valor um ano após a inauguração do Sambódromo, conforme tabela abaixo:

Tabela 1: Valor de contrato televisivo das Escolas de Samba

CONTRATOS DE TV	
1982	US\$ 40 mil

1983	US\$ 120 mil
1984	US\$ 180 mil
1985-86	US\$ 400 mil
1987	US\$ 450 mil
1988	US\$ 800 mil
1989	US\$ 900 mil
1996-2000	US\$ 2,5 milhões
2001	US\$ 4 milhões

Fonte: Araújo (2000) apud Araújo (2002)

Se a participação dos produtores da festa foi anulada no processo da construção do Sambódromo, o mesmo não pode ser dito a respeito das receitas advindas da espetacularização dos desfiles. Apesar da resistência da Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro) até meados dos anos 1990, a LIESA consegue assumir a organização do Carnaval e suas receitas, sob o argumento de autofinanciamento das escolas, que nunca ocorreu em virtude da cada vez maior magnitude que a disputa impõe (ARAÚJO, 2002).

Cabe ressaltar, que desde 1966 já havia a transmissão televisiva por parte da Rede Globo, apenas sem contrato de exclusividade. O período do Sambódromo, por sua vez, marcou a disputa de audiência entre a extinta TV Manchete e a TV Globo, havendo essa competição demarcada entre os anos de 1985 até o ano de 1998, sendo o ano de 1999 dividido entre a Rede Globo e a Bandeirantes.

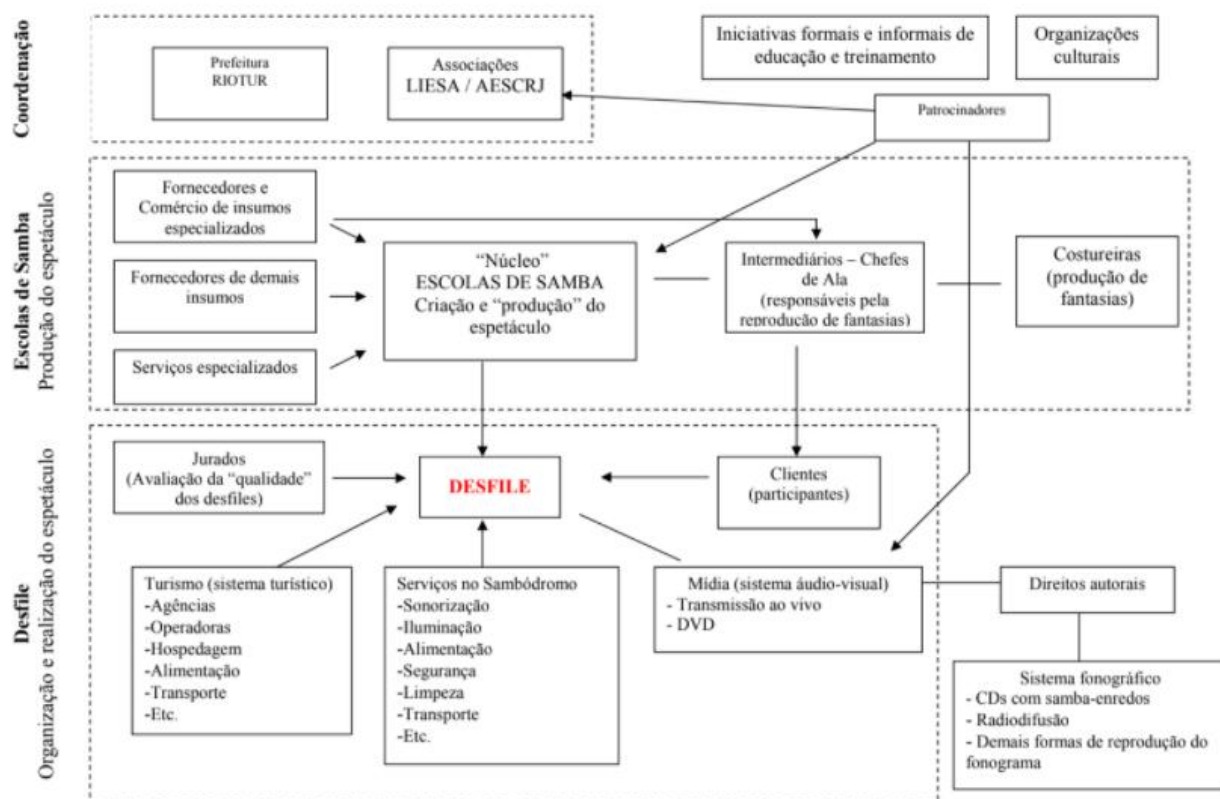
A partir dos anos 2000, porém, a Rede Globo assume a exclusividade de transmissão dos desfiles, sendo um contrato bastante rentável para a mesma, uma vez que o valor arrecadado com patrocínios ao longo do período do desfile chega a ser seis vezes superior que o valor estipulado em contrato de exclusividade (CGEE, 2014).

Importante frisar também que a Riotur só conseguiu esse poder de barganha de se manter como organizadora dos desfiles, mesmo frente a uma LIESA forte e organizada

pelos banqueiros do jogo do bicho, graças ao argumento de recuperação do investimento realizado pelo governo de cerca de US\$ 50 milhões, a valores da época. (ARAÚJO, 2002)

Enquanto, sob os holofotes, os desfiles das Escolas de Samba ganhavam opulência e cada vez mais conquistavam visibilidade, a realidade da produção era bastante diferente do seu resultado. Com estrutura produtiva de alta complexidade, conforme pode ser visto abaixo, ainda eram amadores os espaços destinados à produção visual do que seria colocado à prova na avenida.

Figura 1 - Esquema Produtivo do Carnaval Carioca



Fonte: Matos (2007)

Abrigadas em terrenos cedidos, as agremiações contavam com estrutura precária, muitas vezes não havendo sequer banheiro para atender aos trabalhadores, com divisão do espaço também improvisada.

(...) O movimento do Carnaval começava mesmo em setembro ou outubro. O enredo era feito ou apresentado pela escola e aí que se procurava um lugar para fazer as alegorias. Lugar quase sempre abandonado, poeirento e cheio de goteiras, que a gente mapeava no chão, fazendo círculos com tinta, uma espécie de sinalização de perigo. A Comlurb geralmente emprestava galpões, que eram utilizados para a confecção das alegorias.

Banheiro era um luxo que poucos tinham. Num dos barracões, em Benfica, era um mero ralo e olhe lá. Outros, nem isso, e se o botequim mais perto fechava cedo, o melhor era tomar um café exatamente na hora em que ia fechar - para aproveitar as suas lamentáveis instalações sanitárias (MAGALHÃES, Rosa In: FABATO; SIMAS, 2015, p. 9).

Dessa forma, pode-se observar que, apesar de já consolidado como maior evento cultural brasileiro, o Carnaval ainda contava com estrutura precarizada, mesmo com o crescente aumento de profissionais envolvidos em sua cadeia produtiva.

Não se pode, porém, negar que a LIESA buscou resolver a questão das instalações insalubres e pouco profissionais junto às autoridades. Ao longo de todo período de desenvolvimento dos desfiles como espetáculos cada vez maiores e, por consequência, com maior estrutura produtiva, a liga buscou um espaço adequado para a preparação do evento.

A ideia da Cidade do Samba surgiu quando ficou claro que precisávamos ter um lugar permanente para nossa produção. (...) O prefeito Saturnino Braga entendia que tinha que oferecer para as escolas um local para produção, o Brizola também. Cobramos, mas não foi possível. O prefeito Jamil Haddad, pessoa fora de série, um homem honestíssimo, que sempre chamava a Liesa para resolver todas as questões do Carnaval, também tentou. Quando veio o prefeito César Maia, pedimos. Foi quem construiu (DAVID, Anísio Abraão In: PRESTES FILHO, 2015, p. 41-42).

Percebe-se, portanto, que, assim como a cultura em geral, as políticas de Estado voltadas para o Carnaval sempre foram difusas e, por consequência, ditadas quase que única e exclusivamente pelas políticas de governo.

É, também, nesse contexto, que o poder local, aqui representado pelos banqueiros do jogo do bicho, se apropria dos desfiles das Escolas de Samba como forma de dialogar com a sociedade e, além disso, reafirmar e ampliar suas zonas de influência na cidade.

Também é possível perceber que, por ausência do Poder Público na condução de todo planejamento cultural em torno dos desfiles das Escolas de Samba, a organização e planejamento dos mesmos foi se dando paulatinamente ao poder privado, aqui

representado pela LIESA que, por sua vez, foi criada e até hoje segue sob influência dos mecenas das Escolas, os bicheiros.

3. O CARNAVAL EM NÚMEROS: UMA ANÁLISE RECENTE

Os capítulos anteriores evidenciaram os saltos produtivos e comerciais do Carnaval mediante a atuação pública, principalmente no que tange ao investimento em infraestrutura.

Buscando analisar o bem meritório, este capítulo tem por objetivo entender os desdobramentos do Carnaval para a economia carioca, principalmente em torno de dados do turismo e estimativas de geração de renda em torno do evento.

No começo do século XXI, o Carnaval já se mostrava uma potência turística da cidade do Rio de Janeiro, haja visto as taxas de ocupações da rede hoteleira durante o evento, conforme tabela abaixo:

Tabela 2: Taxa de ocupação - Rede Hoteleira Orla Carioca (2001-2006)

Região	Taxa de ocupação (%)					
	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Ipanema / Leblon	96	99	100	100	98	98
Leme / Copacabana	88	88	100	99	94	96
Barra da Tijuca / São Conrado	100	100	100	100	84	85

Fonte: ABIH-RJ (via RioTur)

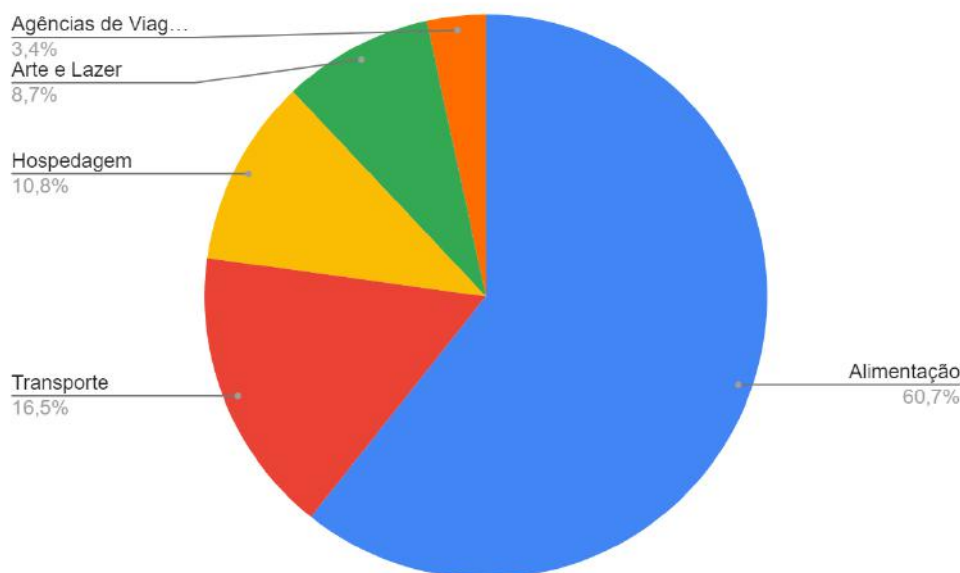
Na tabela acima é possível perceber que já no começo do século XXI a taxa de ocupação média dos hotéis ao longo dos 6 primeiros anos passa dos 95%. Se considerarmos que a região costeira da cidade representa também a região mais cara, temos um bom viés de confirmação da dialética produtor/consumidor presente no capítulo 2 deste trabalho.

Para além da confirmação da dialética, pode-se inferir também que temos uma boa ocupação por turistas que, na média, tendem a gastar mais dinheiro ao longo de suas estadias, uma vez que os hotéis da região costeira tendem a abrigar uma camada social mais abastada, com média de gastos elevada como um todo.

No que diz respeito ao fluxo de pessoas, percebe-se uma forte presença da América do Sul, principalmente Argentina e Chile, e Europa³ ao longo do período compreendido entre 2006 e 2018⁴.

Ao aprofundarmos os estudos dos gastos de turismo no período do Carnaval, é possível perceber uma série de setores impactados pelo evento:

Gráfico 1: Distribuição dos gastos estimados entre segmentos típicos do Turismo



Fonte: Confederação Nacional do Turismo (CNC) 2020

O gráfico acima nos mostra que, apesar do que sugere o senso comum, o Carnaval não apenas cria impacto no setor hoteleiro e no próprio setor artístico, os quais representam menos de 15% do faturamento estimado nos setores de turismo, cabendo ao setor alimentício a grande maioria dos gastos dos turistas no Carnaval.

Se o setor de alimentação é o grande protagonista dentre os faturamentos estimados, o destino que mais atrai os turistas segue sendo o Rio de Janeiro.

³ Disponível em: <<http://www.turismo.gov.br>>

⁴ O Anuário de Turismo da Embratur é publicado com 1 ano de defasagem.

Apesar dos recentes acenos do governo carioca contrários às Escolas de Samba⁵, o estado segue sendo a grande atração para os turistas, com estimativa de faturamento de R\$ 2,68 bilhões, seguido por São Paulo, com estimativa de R\$ 1,94 bilhões (CNC, 2020).

Se, por um lado, as ações e discursos contrários aos gastos com Carnaval ao longo de todo governo Crivella não afetaram a hegemonia nas estimativas de faturamento, estas, porém, afetaram intimamente a relação de crescimento dentre os destinos mais procurados no período.

No ano de 2017, ainda que em queda, o Rio de Janeiro apresentou também um decréscimo em 2,2% em relação à estimativa de faturamento, enquanto São Paulo, para base comparativa, apresentou uma redução de 6,6% para o mesmo ano (CNC, 2017). Já na estimativa do ano seguinte, 2018, o Rio teve uma queda nominal de 10,5% (CNC, 2018).

No ano de 2015, o então prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, anunciou uma subvenção de 2 milhões por escola do Grupo Especial para os desfiles de 2016⁶. Para o Carnaval seguinte, porém, seu sucessor, apesar do apoio da LIESA, cortou o apoio às Escolas de Samba⁷.

Neste sentido, é possível perceber o poder das iniciativas dos poderes locais para o resultado de faturamento do evento para cada um. Na contramão do que aconteceu no Rio de Janeiro, a cidade de São Paulo, sob o comando de João Dória, criou editais específicos para o Carnaval, incentivou o Carnaval de rua paulista e, como consequência, São Paulo acabou sendo a cidade que teve maior crescimento no ano de 2020 (CNC, 2020).

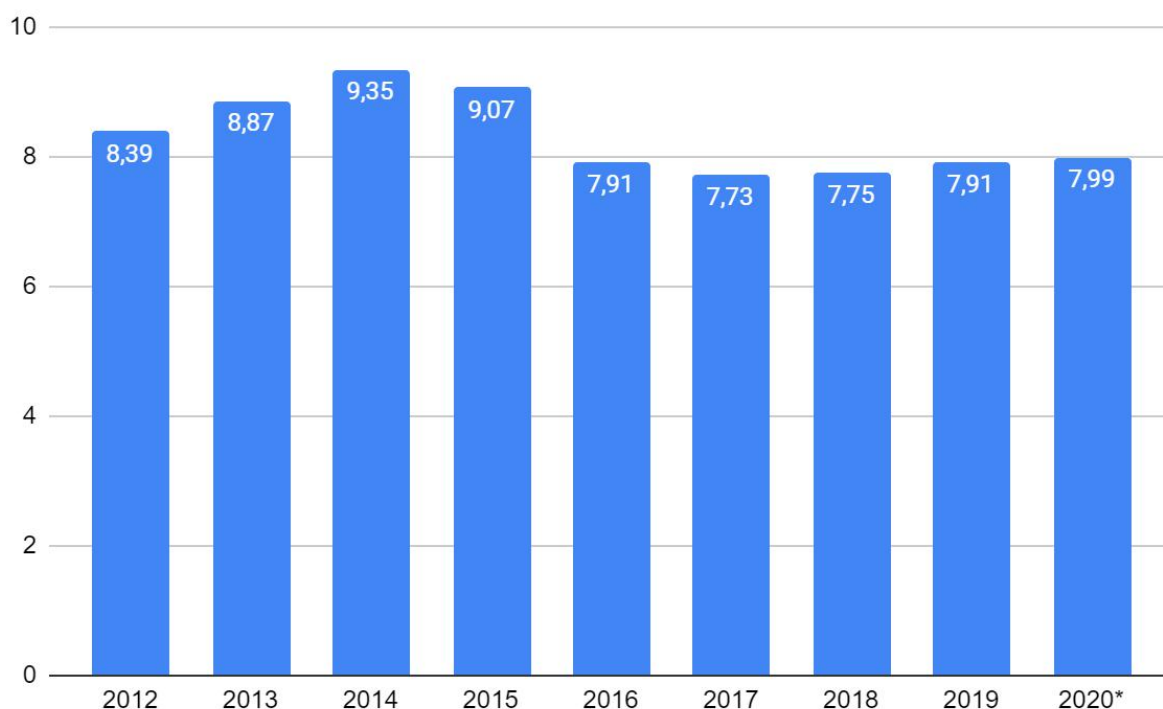
Olhando para o país como um todo, o cenário de instabilidade provocado após as eleições polarizadas e acirradas de 2014 também afetaram negativamente a performance do evento ao longo de todo país.

⁵ Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/08/30/crivella-bate-o-martelo-e-diz-que-escolas-de-samba-nao-terao-subsidios-da-prefeitura-no-carnaval-de-2020.ghtml>>.

⁶ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2015/09/paes-da-mais-patrocinio-escolas-de-samba-importante-ajudar-mais.html>>.

⁷ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/em-guerra-com-mundo-do-samba-crivella-recebeu-apoio-de-escolas-antes-da-eleicao-21471959>>.

Gráfico 2: Faturamento em bilhões de reais no Brasil no período do Carnaval



Fonte: Elaboração Própria com base em CNC (2020)

Neste sentido, vemos uma ligeira queda (3% em relação ao ano anterior) após as eleições de 2014, diante do cenário de instabilidade política que, quando intensificado em 2016, ano em que a então presidente eleita sofre *Impeachment*, há uma retração acentuada no faturamento do Carnaval (12,8%), somente sendo retomado o crescimento, ainda que pequeno, após relativa estabilidade democrática adquirida ao longo do Governo Temer, em 2018 (CNC, 2020).

Pode-se observar, portanto, que não só as ações do poder público tem influência direta na Economia do Carnaval, mas também o relativo grau de confiança em suas instituições. Na história recente, os momentos de turbulência política ou acenos políticos mudaram a dinâmica econômica local do período, a exemplo dos acenos contra o mesmo promovidos por Marcelo Crivella, o que levou o Rio de Janeiro da melhor a pior performance em um intervalo de um ano, e da sua retomada em São Paulo, por meio dos editais e parcerias público-privadas.

4. A ATUAÇÃO DO PODER PÚBLICO E A PANDEMIA: UM NOVO PAPEL DO ESTADO

O último capítulo deste trabalho tem por objetivo discutir a atuação do poder público em meio a maior crise sanitária do mundo moderno, no que se refere à manutenção da estrutura cultural brasileira – a qual já passava por processo de sucateamento desde 2016, com a saída da presidente Dilma Rousseff, o que foi intensificado na guinada à direita ultraconservadora sob a imagem de Jair Bolsonaro.

Ao longo dos capítulos anteriores, vimos que não houve política de Estado na história do Brasil, mas sim políticas isoladas de governo que ora expandiam a estrutura em torno da Cultura – algumas dessas vezes com objetivos secundários, como no Estado Novo, que alçou, por efeito colateral, o Carnaval como maior símbolo cultural do país –, ora enxugavam a estrutura, também em maior parte das vezes como recado político à base de apoio.

Fato é que nas últimas décadas, principalmente nos governos petistas, começou a se criar um projeto relativamente moderno e consonante com o resto do mundo no que tange à Economia Criativa. O primeiro e mais conhecido projeto foi a Lei Rouanet que, apesar de seus problemas estruturais, cumpre até hoje com o papel de principal projeto cultural brasileiro, tendo sido promulgada ainda no Governo Fernando Henrique Cardoso.

O Governo Bolsonaro, porém, colocou em xeque toda a estrutura conquistada nos anos anteriores. Desde sua candidatura, o atual presidente se colocou contra a cultura como um todo, fazendo sistemáticos ataques à Lei Rouanet e aos projetos que eram contemplados pela mesma.

Além disso, sempre tratou a classe artística como rival de seu governo, extinguindo o Ministério da Cultura e o rebaixando à Secretaria, além de colocar pessoas de competência questionável para o conduzir, primeiro com a atriz Regina Duarte, seguida pelo ator Mário Frias, sendo os dois parte da sua pequena base de apoio em meio ao mundo artístico como um todo.

No cenário pandêmico, essa postura de governo não foi diferente. Em um primeiro momento, Jair Messias vetou a inclusão de artistas na Lei 13.982, de 2020, que assegurava o auxílio emergencial para os trabalhadores informais⁸.

⁸ Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/06/04/senado-aprova-auxilio-financieiro-para-a-cultura-durante-pandemia-texto-vai-a-sancao>>.

Já com o setor e os trabalhadores independentes da cultura estrangulados, muito por terem sido os primeiros a parar, surge a Lei Aldir Blanc como uma espécie de socorro para os artistas, uma vez que 80% dos 3 bilhões de reais a ela destinados se deram para auxílio emergencial dos trabalhadores/artistas.

Há de se ponderar, porém, que a arte e a cultura já vinham sofrendo com processo de deterioração e cortes de verbas antes mesmo da Pandemia e essa espécie de socorro tem, no limite, a função de não colocar os trabalhadores em condição de vulnerabilidade social.

Olhando para o objeto do estudo, o Carnaval no Rio de Janeiro, podemos observar que as grandes Escolas sobreviveram muito por conta própria, de seus patrocinadores e mecenas, uma vez que não houve também grande movimentação do poder público em torno da conservação da estrutura necessária para a manutenção do nível do espetáculo.

Com a Lei Aldir Blanc, as Escolas de Samba organizaram *lives* das disputas de samba de forma a amenizar as perdas ao longo de todo período em que suas atividades foram inviabilizadas, além do televisionamento das finais de Samba Enredo por parte da Rede Globo, em um formato inédito das tradicionais escolhas de samba para o Carnaval subsequente⁹.

Tão importante quanto a ação do governo mediante a crise, é também o cenário anterior a ele. E já no último período de análise de 2007 a 2017, a participação do setor cultural na atividade econômica do país já havia sofrido decréscimo (IBGE, 2019 apud ANDRADE; CANEDO; FREITAS, 2020).

Nesse sentido, a Pandemia só veio para agravar uma situação que já vinha sendo deteriorada ao longo dos últimos anos, gerando enorme instabilidade e, até mesmo, risco de sobrevivência de parte do setor cultural do país.

Um ponto bastante importante a ser debatido como base de comparação, é o caso europeu. O berço da cultura do ocidente tem 3,7% de todos os postos de empregos da União Europeia alocados no setor cultural como um todo, porém apenas 75% destes

⁹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2022/selecao-do-samba/noticia/2021/09/29/tv-globo-exibe-a-escolha-dos-sambas-enredo-do-grupo-especial-do-carnaval-do-rio.ghtml>>.

trabalhadores têm carga de trabalho em tempo integral, contra a média de todos os setores da economia, que chega a 81%.

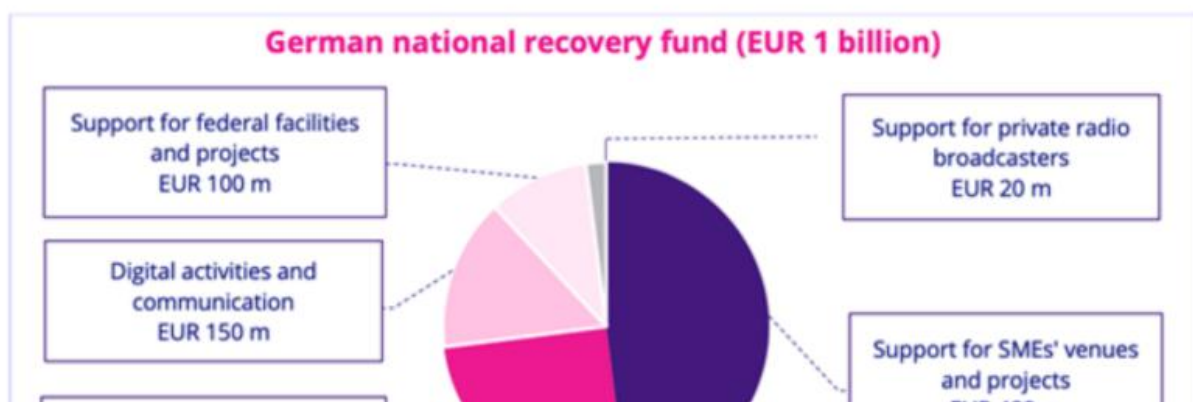
Além disso, as Indústrias Criativa e da Cultura estão dentre as que mais crescem no mundo, já tendo os países da União Europeia, que comumente são mais ligados a Estado de bem-estar social, percebido a sua relevância não só para a economia, mas também para a qualidade de vida dos seus cidadãos e a sua formação social (BORSERKOVÁ; HELIE; VANOVA; VITÁLISOVÁ, 2021).

Apesar da notável relevância socioeconômica do setor cultural e criativo, ainda há uma baixa disponibilidade de dados abertos disponíveis, o que indica fortemente o quanto o setor é subestimado nos debates sobre políticas públicas.

Ainda assim, com os dados que existem, estima-se que as indústrias cultural e criativa tenham receita anual aproximada de US\$ 2,25 trilhões e mais de 29 milhões de postos de trabalho em todo mundo (OCDE, 2021).

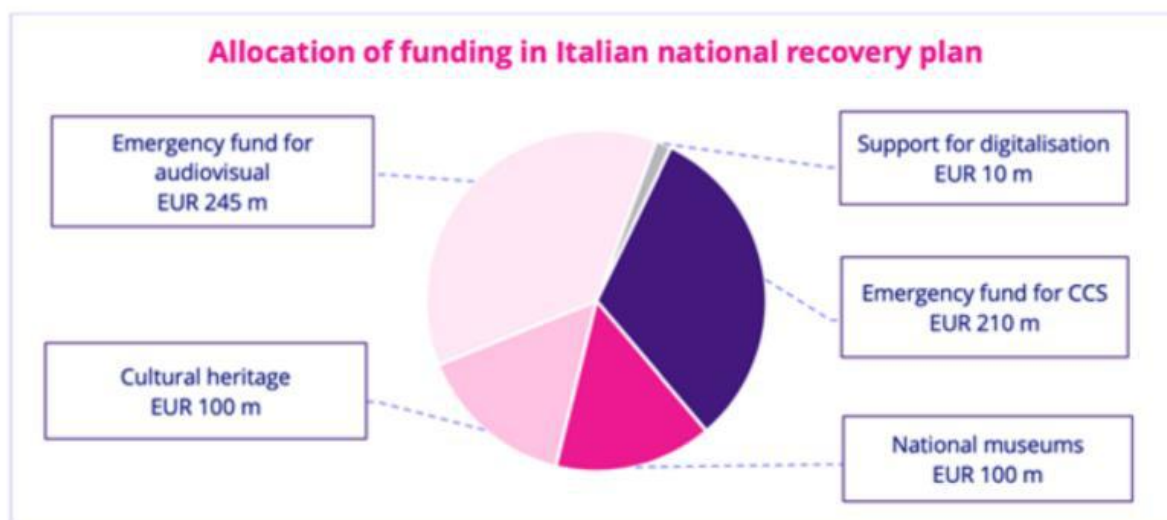
Nesse sentido, em meio à Pandemia, os esforços dos governos foram mais focados na manutenção da estrutura de forma emergencial, enquanto os esforços das organizações supranacionais focaram mais no longo prazo, como fica explícito nos casos da Alemanha e da Itália, ilustrados pelos gráficos abaixo:

Figura 2: Alocação de Recursos Emergenciais da Alemanha para a Pandemia da Covid-19



Fonte: KEA (2020)

Figura 3: Alocação de Recursos Emergenciais da Itália para a Pandemia da Covid-19



Fonte: KEA (2020)

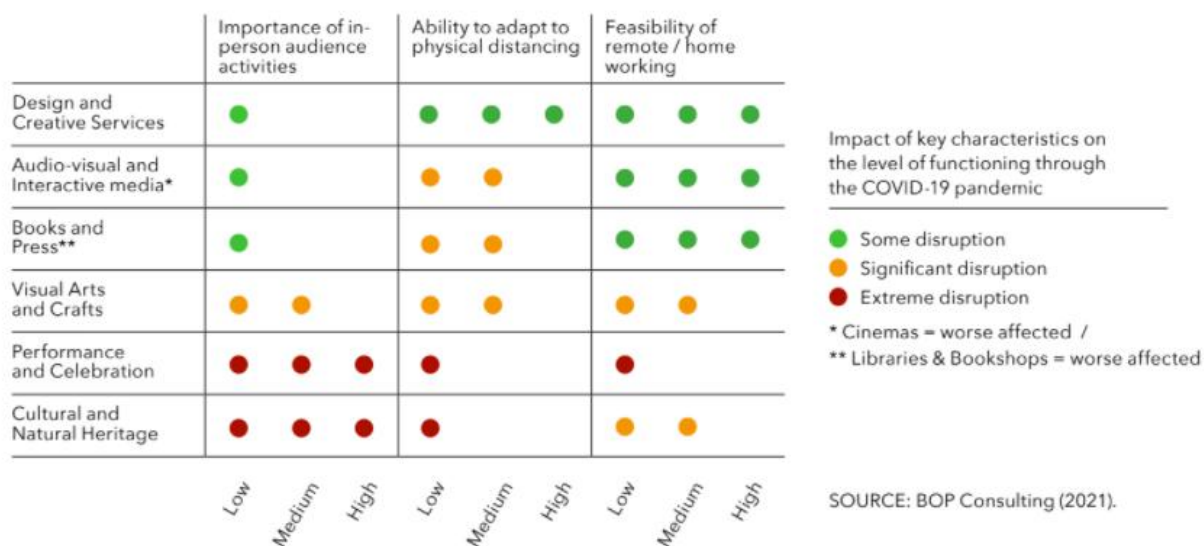
Ainda que, no curto prazo, os países da União Europeia tenham estabelecido seus próprios planos de recuperação, há também o pacote de longo prazo da organização, o *Multiannual Financial Framework* (MFF 2021-2027), que destinou o valor de 1,07 trilhões de euros no período de 2021 até 2027 para este objetivo, além do programa de recuperação *Next Generation EU* que conta com um montante de 750 bilhões de euros.

Dentre os setores contemplados no plano, as Indústrias Criativa e Cultural foram eleitas como prioritárias para o programa. Em 17 de setembro de 2020, o Parlamento

Europeu votou de forma unânime em favor do estabelecimento desta prioridade nos planos de recuperação da União Europeia (KEA, 2020).

No longo prazo, porém, mais que prestar suporte para manutenção da estrutura existente, outro grande desafio no campo do debate público mundial será o de fazer políticas públicas direcionadas à heterogeneidade das manifestações culturais e criativas existentes (UNESCO 2021), conforme figura abaixo:

Figura 4: Características que afetam diretamente o nível de funcionamento em meio à Pandemia da COVID-19



Fonte: BOP Consulting (2021) apud UNESCO (2021)

Nesse sentido, o Carnaval, objeto de estudo deste trabalho, estaria na combinação entre o penúltimo e último grupo da figura acima, caracterizando uma dificuldade bastante alta para adaptação à uma realidade virtual.

Assim sendo, as políticas públicas, no curto prazo, devem estar voltadas para a manutenção da estrutura existente, para que não haja perda do já conquistado em um setor que, mundialmente, carece de espaço no debate público.

No longo prazo, entender a heterogeneidade da diversidade do setor se faz fundamental para a aplicação de políticas públicas eficientes, que gerem renda e

emprego de forma mais perene, com menos trabalhadores informais e sazonais, como acontece hoje, principalmente na indústria do Carnaval.

Por fim, investir de forma massiva em pesquisa e desenvolvimento se faz necessário em todo setor, para que seja possível não apenas mantê-lo, mas também desenvolvê-lo diante de novas realidades e oportunidades que hão de vir.

5. CONCLUSÃO

O trabalho começa com um passeio pela história e seus pontos de inflexão entre expansão e retração da máquina pública em relação à estrutura e fomento em torno da cultura como um todo. No primeiro capítulo, observamos as idas e vindas em relação à robustez do aparato público às atividades culturais, observando-se que não houve sequer um período longo em que foram estruturadas iniciativas longevas de planejamento e execução do setor cultural no Brasil. O que houve foi um avanço por meio de decisões

isoladas e de Governo e, com raríssimas exceções, algumas políticas de Estado mais estruturadas, mas que eram dissolvidas em governos seguintes.

Já no segundo capítulo, observamos que algumas políticas públicas que sequer conversavam diretamente com o espetáculo gerado, acabaram por gerar profundas mudanças na dinâmica social da cidade do Rio de Janeiro, tal qual a Reforma Pereira Passos, criando ambientes propícios para a amálgama cultural que se tornou o samba urbano. As Escolas de Samba, por sua vez, aproveitam também de diversas influências como os ranchos e Grandes Sociedades para criar algo típico da periferia, sem abrir mão de incorporar elementos das referências e criar, do ponto de vista social, algo novo no país.

É também nele que há a primeira clara ideia da importância das instituições no planejamento das atividades culturais do país. O mecenato dos banqueiros do jogo do bicho é um sintoma que pode repercutir para outros assuntos da sociedade como um todo: a partir da ausência estatal, abrem-se brechas para a implementação e expansão de poderes locais nas dinâmicas sociais, tendo as Escolas de Samba servido aos interesses de seus mecenas por muito tempo, quer no quesito do diálogo social quer na reafirmação de seus poderes perante a zona de influência que já detinham.

Para além disso, tal fenômeno gera uma perpetuação do poder, ao passo que o Estado, para participar do evento, precisa sentar-se à mesa e dialogar com os mecenas, uma vez que, a partir da LIESA, os mesmos assumiram o controle da organização do espetáculo.

No terceiro capítulo do trabalho, vimos as dimensões da espetacularização e ampliação dos desfiles das Escolas de Samba para além da atividade cultural. O Carnaval hoje é, acima de tudo, uma grande fonte de renda, principalmente quando estamos tratando do Estado do Rio de Janeiro, que tem sofrido com perda de outras receitas, como os *royalties* de petróleo.

Ainda neste capítulo, tivemos a reafirmação da importância das políticas públicas e seus movimentos para o bom funcionamento do evento enquanto atividade econômica. A Economia do Carnaval é intimamente ligada aos movimentos de governo e suas instituições, vez que notamos sensível diferença entre as expectativas geradas para o

Estado do Rio e Estado de São Paulo em momentos diferentes no que tange ao apoio e fomento às atividades carnavalescas.

O último capítulo visa a abrir um debate moderno a respeito de um novo papel do Estado no que tange ao setor cultural. Se, ao longo de todo trabalho, muito foi falado acerca do papel de planejamento e fomento às atividades, a Pandemia suscita uma nova forma de atuação perante uma situação completamente nova no mundo moderno, que é a de manutenção da estrutura cultural enquanto houver a prioridade do direito à vida em todo o globo.

No longo prazo, porém, é necessário reforçar as idiossincrasias do setor e pensar em políticas públicas eficientes, pautadas em dados (que hoje são escassos), para que se pense em um setor capaz de gerar emprego de forma perene e consistente, bem como ser mais adaptável a novas realidades e contextos, conseguindo explorar oportunidades que não de vir.

Assim, é perceptível a importância do Poder Público e de suas políticas para a manutenção do que chamamos de Economia Criativa, como um todo. Há, porém, grandes externalidades geradas quando não há um planejamento de longo prazo voltado para que tenhamos um cenário favorável de forma perene, e não com avanços em solavancos, sem permitir que o setor conte com um suporte institucional.

E é justamente da carência do suporte institucional que se criam assimetrias ao longo do processo cultural brasileiro. Pela falta de políticas públicas integradas, uma situação de canto, como a Pandemia, afeta não somente os profissionais independentes, que representam 44% do total do setor artístico (IBGE, 2019 apud ANDRADE; CANEDO; FREITAS, 2020), mas também toda a classe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Magno Diniz Guerra de; CANEDO, Daniele Pereira; FREITAS, Elizabeth Ponte de. **Políticas culturais emergenciais na pandemia da Covid-19? Demandas e estratégias de enfrentamento e as respostas dos poderes públicos.** Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 14, n. 1, p. 165-191, jan.jun. 2021

ARAÚJO, P. Q. Escolas de samba e relações de trabalho: entre a passarela e o barracão. In: EARP, F. S. (org.) **Pão e circo: fronteiras e perspectivas da**

economia do entretenimento. p. 165 – 207, Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.

BORSERKOVÁ, Kamila; HELIE, Thomas; VANOVA, Anna; VITÁLISOVÁ, Katarína. **Impacts of the COVID-19 Pandemic on the Policy of Cultural and Creative Industries of Slovakia.** Scientific Papers of the University of Pardubice, Series D: Faculty of Economics and Administration, v. 29, n. 1, p. 1241, 2021.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas.** São Paulo em perspectiva, v. 15, p. 73-83, 2001.

CALABRE, Lia. **Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. Em Políticas culturais no governo Dilma.** Antonio Albino Canelas Rubim, Alexandre Barbalho, Lia Calabre, Organizadores. Salvador: EDUFBA, 2015.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** In: III ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CENTRO DE GESTÃO E ESTUDOS ESTRATÉGICOS (CGEE). Relatório Final e de Proposição de Políticas para o Sistema de Produção e Inovação do Carnaval. In: **Sistema Produtivo e Inovativo do Carnaval.** Brasília, 2014.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DO COMÉRCIO DE BENS, SERVIÇOS E TURISMO BRASILEIRO (CNC). **Carnaval deve movimentar R\$ 5,8 bi no turismo brasileiro.** Rio de Janeiro, 2017

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DO COMÉRCIO DE BENS, SERVIÇOS E TURISMO BRASILEIRO (CNC). **Receitas de prestação de serviços turísticos durante o Carnaval voltarão a crescer após três anos.** Rio de Janeiro, 2018

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DO COMÉRCIO DE BENS, SERVIÇOS E TURISMO BRASILEIRO (CNC). **Atividades Turísticas devem movimentar R\$ 8 milhões durante Carnaval de 2020.** Rio de Janeiro, 2020

DA SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira. **Reforma Urbana Pereira Passos: resistências de uma população excluída.** Revista de Ciências Sociais: RCS, v. 50, n. 1, p. 409-447, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Sistema de informações e indicadores culturais: 2007-2018.** IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

KEA EUROPEAN AFFAIRS. **The impact of the COVID-19 pandemic on the Cultural and Creative Sector.** Report for the Council of Europe, 2020.

MATOS, M. P. **O Sistema Produtivo e Inovativo Local do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro, 2007.

NETO, Lira. **Uma História do Samba: as origens**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OCDE (2021). **Economic and social impact of cultural and creative sectors**. Note for Italy G20 Presidency Culture Working Group. Paris: OCDE, 2021.

PRESTES FILHO, L. C. **O Maior Espetáculo da Terra: 30 anos de Sambódromo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lacre, 2015.

SARAVIA, Enrique. **Que financiamento para que cultura? O apoio do setor público à atividade cultural**. Brazilian Journal of Public Administration, v. 33, n. 1, p. 89 a 119-89 a 119, 1999.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. **As políticas culturais brasileiras na contemporaneidade: mudanças institucionais e modelos de agenciamento**. Revista Sociedade e Estado, v. 29, n. 1, jan.abr. 2014.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. **Pra Tudo Começar na Quinta-feira: o enredo dos enredos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas**. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

UNESCO. **Séminaire International sur le Financement de la Culture**. Rapport. Paris, 1982

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Cultural and Creative Industries in the Face of COVID-19: An Economic Impact Outlook**. Paris, 2021.