

CÍNTIA SANMARTIN FERNANDES
FLÁVIA MAGALHÃES BARROSO
LAWRENBERG ADVÍNCULA DA SILVA
VICTOR BELART
Organizadores

CIDADES EM FESTA

COMUNICAÇÃO,
TERRITORIALIDADES, IMAGINÁRIOS
E ATIVISMOS POLÍTICOS



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C568

Cidades em festa: comunicação, territorialidades, imaginários e ativismos políticos / Cíntia Sanmartin Fernandes; Flávia Magalhães Barroso; Lawrenberg Advíncula da Silva; Victor Belart (Org.) – Cáceres: Editora UNEMAT, 2023.

506 p.; 14 X 21,6 cm

ISBN 978-85-7911-255-3

1. Ciências Sociais Aplicadas. 2. Comunicação. 3. Territorialidades.
I. Cidades em festa. II. Cíntia Sanmartin Fernandes *et al.*

CDU 329

Cíntia Sanmartin Fernandes
Flávia Magalhães Barroso
Lawrenberg Advíncula da Silva
Victor Belart
Organizadores

CIDADES EM FESTA

Comunicação, territorialidades,
imaginários e ativismos políticos



Cáceres - MT

2023

ESTADO DE MATO GROSSO
Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação
Universidade do Estado de Mato Grosso
Reitoria
Editora Unemat

Reitora Vera Lucia da Rocha Maquêa
Vice-reitor Alexandre Gonçalves Porto
Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas Maristela Cury Sarian

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros
Universidade Federal de Rondônia - Unir

Lais Braga Caneppele
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Fabício Schwanz da Silva
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Gustavo Rodrigues Canale
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Greciely Cristina da Costa
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Edson Pereira Barbosa
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Cácia Régia de Paula
Universidade Federal de Jataí - UFJ

Nilce Vieira Campos Ferreira
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Marcos Antonio de Menezes
Universidade Federal de Jataí - UFJ

Flávio Bezerra Barros
Universidade Federal do Pará - UFPA

Luanna Tomaz de Souza
Universidade Federal do Pará - UFPA

SUPLENTES

Judite de Azevedo do Carmo
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Maria Aparecida Pereira Pierangeli
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Célia Regina Araújo Soares
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Nilce Maria da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rebeca Caitano Moreira
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Jussara de Araújo Gonçalves
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira
Universidade Federal de Viçosa - UFV

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2023

Copyright © os autores, 2023.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Assessora editorial: Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Cíntia Sanmartin Fernandes

Capa: Cíntia Sanmartin Fernandes e Victor Belart

Diagramação: Estevan Canavarros Melgar

Revisão: Janaína de Mello Fernandes

SUMÁRIO

Apresentação10

Parte 1

CAMINHOS DA FESTA

Capítulo 1

O Espaço Intonado: fenomenologia da cidade festiva 18

Fabio La Rocca

Capítulo 2

Um Olhar Para o Rizoma-Festivo: (des/re)territorializações de festas
na Praça Tiradentes 38

Flávia Magalhães Barroso

Capítulo 3

Mutirão: potencialidade estético-comunicativa na
montanha esquecida 68

Rodrigo Rossi Morelato

Parte 2

FOLIAS POTENTES: ENTRE ATIVISMOS,
CONSUMO E TERRITORIALIDADES

Capítulo 4

Carnalula levante carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro 101

Cíntia Sanmartin Fernandes

Micael Herschmann

Capítulo 5

**O Carnaval de Santa Teresa: consumo, festa e territorialidades nas
alturas do Rio de Janeiro..... 127**

Victor Belart

Capítulo 6

**Carnaval de rua dos subúrbios do Rio de Janeiro
durante a primeira república 155**

Fabiano Thomaz Lacombe

Parte 3

FESTEJANDO COSTURAS: GÊNEROS, RAÇAS E EXPERIÊNCIAS

Capítulo 7

**O Samba como Expressão do Feminismo Negro:
ressignificando vivências 192**

Michelle Ferreira Ezaquiel

Capítulo 8

**“Eu Nasci do Samba, Não Posso Parar”:
territorialidades e experiências da cidade
nos grupos de samba femininos no Rio de Janeiro.....228**

Milene Gomes Ferreira Mostaro

Capítulo 9

**Da rua para a garagem delas: comunicação urbana a partir das
festividades promovidas pelas ambulantes do centro
do Rio de Janeiro.....259**

Taíza Moraes

Parte 4

**DRAG, CLUBBERS, RAPPERS E ROQUEIRAS:
CORPOS E AMBIÊNCIAS UNDERGROUND**

Capítulo 10

Do poc ao vraaaau: o deslumbre festivo da arte *drag*.....275

Eduardo Bianchi

Rafaela de Araujo Vieira de Oliveira

Capítulo 11

Do mar ao nau: sons, músicas e ambiências da Fosfofox311

Alessandra de Figueredo Porto

Cíntia Sanmartin Fernandes

Capítulo 12

A festa como espaço de agregação em torno da música: uma análise da cena de rap do Rio de Janeiro.....344

Gabriel Gutierrez

Capítulo 13

“Viajantes dos sonhos”: bandas de rock nas ruas cariocas.....375

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

Parte 5

OUTRAS GEOGRAFIAS FESTIVAS

Capítulo 14

**“Welcome to the Cavahada Arena, Poconé-MT”
um olhar mais contemporâneo (e comunicacional)
sobre uma festa tradicional do Centro-Oeste brasileiro.....413**

Lawrenberg Advíncula da Silva

Capítulo 15

“Super-heróis da resistência”: Reflexões comunicativas sobre o movimento social chileno de 2019.....451

Cristian Yáñez Aguilar

Pós-festa... ..494

Sobre os organizadores.....499

Sobre os autores.....502

APRESENTAÇÃO

CIDADES EM FESTA, PODE VIR, PODE COMUNICAR!

Festa no Gueto
Pode vir, pode chegar
Misturando o mundo inteiro
Vamos ver no que é que dá
Hoje tem Festa no Gueto
Pode vir, pode chegar
Misturando o mundo inteiro
Vamos ver no que é que dá

Tem gente de toda cor
Tem raça de toda fé
Guitarras de rock'n'roll
Batuque de candomblé
Vai lá pra ver a tribo se balançar
O chão da terra tremer
Mãe preta de lá mandou chamar
Avisou, avisou, avisou, avisou

Que vai rolar a Festa, vai rolar
O povo do Gueto mandou avisar
Que vai rolar a Festa, vai rolar
O povo do Gueto mandou avisar

(Trecho da canção Festa, de Carlos Eladio Gil-Braz da Cunha, interpretada por Ivete Sangalo)

A canção acima foi um dos grandes hits do Carnaval brasileiro de 2001, contagiando os mais diferentes lugares, corpos, modos de festejar, do Oiapoque no Amapá ao Chuí no Rio Grande do Sul. Intitulada “Festa”, a canção imortalizou-se na voz eloquente da cantora baiana Ivete Sangalo, ex-vocalista da Banda Eva. Trata-se de uma boa tradução das festas brasileiras, principalmente em sua força social de mobilizar gente de todas as cores, raças e crenças. Mas é também o ponto de partida da presente obra, uma coletânea de textos resultante do esforço contínuo de uma confraria de pesquisadores em Comunicação do Brasil e mundo afora em estudar, falar e viver/sentir as festas a partir de outras óticas, cheiros, sabores e/ou sonoridades.

Por vezes tratadas como um tema secundário no âmbito mais ortodoxo dos estudos de Comunicação (leia-se tradição funcionalista norte-americana e estruturalista europeia de teorias da Comunicação), as festas constituem aqui aspecto precípuo nos debates entabulados pelos 15 textos desta importante publicação organizada pelo Grupo de Pesquisa, Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ), que celebra a parceria exitosa entre o Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – PPGCOM-UERJ e a Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat. Mais do que um fenômeno recreativo ou ritual, interessa tratar a festa como um palco potente de questões que vêm afetando a vida contemporânea nas cidades brasileiras, latino-americanas e em todo o mundo. Desse modo, a partir de uma pluralidade de abordagens, metodologias e

inquietações, o leitor tem a possibilidade de mergulhar em universos antes pouco explorados sobre a experiência do festivo em sua dimensão mais contestadora do cotidiano da cidade. Uma dimensão iminentemente comunicativa!

Cidades em festa é uma obra coletiva, construída por muitas mãos, cabeças e visões de mundo, quando em seu trabalho de organização/curadoria estamos diante de trajetórias acadêmicas, de lutas e de vivências que, embora bastante distintas, parecem se conformar em torno de um ideário de sociedade mais democrática e livre que passa pelo atomismo estético-comunicativo das festas, da música, dos mais diversos coletivos culturais, das ambiências festivas (underground, populares). Não por acaso, refletindo o que tem sido mais emergente, senão mais urgente, no debate da Comunicação em sua interface com as culturas urbanas e musicais, debate que cada vez mais vem norteando os encontros e eventos nacionais como Intercom, Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Comúsica – Congresso Comunicação, Som & Música, Conferência de Folkcom e internacionais como os da Alaic – Associação Latino-Americana de Pesquisadores em Comunicação, Ibercom – Congresso Ibero-Americano de Comunicação e Ciespal/Felafacs – Congreso Latinoamericano de Comunicación.

A referência é para uma condição ainda recente de produção acadêmico-científica interdisciplinar – também transdisciplinar – em se tratando de objetos, sujeitos e fenômenos não necessariamente situados na relação tecnocrata entre a

mídia, o capitalismo informacional e a sociedade civil. Sobretudo quando se discute a necessidade de uma virada de consciência epistêmica no que tange a relevância de muitos acontecimentos do cotidiano dos quais inclui aqui cartografar atualmente o que pressupõe o imaginário festivo na atualidade. Uma virada de consciência que, além de preconizar uma maior atenção para processos aparentemente não midiáticos por parte de jornalistas, publicitários, relações-públicas e comunicólogos em geral, acaba exigindo olhares mais relativistas por parte de toda a comunidade acadêmica diante da complexidade de práticas, de expressões e condições de produção de sentido que envolve o fenômeno comunicacional na contemporaneidade.

Em certa medida, o cipoal de questões, relatos e lugares de fala de cada texto da presente obra redundando no fomento de uma rede sensível de experiências que invariavelmente se desenvolve a fim de cartografar novos caminhos às cartografias já realizadas por investigadores vinculados notadamente na interface entre Comunicação e Culturas Urbanas (e populares), com ênfase no estudo de coletivos (artistas, músicos) e/ou iniciativas artístico-culturais contra-hegemônicas. Em especial, quando se faz menção a obras como *Cidades musicais*, organizada por Cíntia Sanmartin Fernandes e Micael Herschmann (2018) ou *Cenas musicais*, organizada por Jeder Janotti Júnior e Simone Sá (2013), publicações que apresentam outras cartografias e releituras da cidade.

Desde dilemas da festa enquanto método à potencialidade política e comunicativa que a sua cena comunitária,

globalizada-espetacularizada ou alternativa agência, o leitor vai conferir em seu percurso que a presente coletânea é um apanhado eclético de pesquisas de doutores, doutorandos, mestrandos e graduados, divididos em cinco seções/eixos bem distintas: 1) Caminhos da festa, 2) Folias potentes: entre ativismos, consumo e territorialidades, 3) Festejando costuras: gêneros, raças e experiências, 4) Drag, clubbers, rappers e roqueiras: corpos e ambiências underground e 5) Outras geografias festivas.

Retomando o trecho da canção “Festa”, interpretada por Ivete Sangalo, as seções são compostas de uma sequência de textos/reflexões que, individual e/ou combinadas, tendem a esboçar um caminho rizomático, “misturando o mundo inteiro”, fazendo “o chão da terra tremer”, para que assim, afinal, nós, organizadores, autores e leitores, possamos “ver no que vai dar” essa festa-rizoma, uma metáfora potente e um modo de resistência política a tudo que oprime, esmaga e aniquila as diferenças – conforme vai apontar um dos primeiros textos da obra.

Iniciamos a abertura da coletânea com artigos que tematizarão aspectos metodológicos nos estudos de festas e das experiências do “estar-junto”. A seção temática intitulada “Caminhos da festa” reúne reflexões acerca das contribuições da fenomenologia, da concepção rizomática das festividades bem como das dinâmicas de colaboração inscritas no campo.

Em seguida, discutem-se particularmente as experiências festivas carnavalescas na seção “Folias potentes: entre ativismos, consumo e territorialidades”. Uma das ênfases é

destacar a intersecção entre Carnaval e ativismo musical, bem como o arquipélago de territorialidades distintas que produzem vivência carnavalesca. Experiências atravessadas de irreverência, mas também de ações investidas de consciência política.

Na seção “Festejando costuras: gêneros, raças e experiências”, a referência principal é para processos de produção de subjetividades a partir da vivência da festa. Com investigações sobre rodas de samba e da atuação de trabalhadoras informais em eventos festivos, há uma atenção para aquelas identidades/modos de identificações forjados no interior das festividades.

Em “Drag, clubbers, rappers e roqueiras: ambiências do underground” convocam-se a ambiência noturna e os processos de agregação para compreensão da arquitetura de ambiência festivas dissensuais. As territorialidades musicais do underground são montadas a partir de circuitos de eventos de música eletrônica, batalhas de rap e shows de rock.

Finalizamos a coletânea propondo a montagem de “Outras geografias festivas” ao apresentar reflexões sobre ambiências e performances populares de caráter mais lúdico(ativista) no interior do Centro-Oeste brasileiro, e na capital do Chile, Santiago, localizada mais ao Oeste da América do Sul.

Todos os textos e seções refletem uma infinidade de percursos, cartografias e mapas que se conectam, conversam entre si, deste modo, como parte de uma confraria potente de festa, senão um bloco festivo em circulação errante na paisagem da cidade. Textos, ideias, lugares, juntos, misturados,

entrelaçados, que direto ou indiretamente acabam celebrando e comunicando para a necessidade de viver outros mundos possíveis, onde “a festa não só vai rolar”, mas também transformar o cotidiano dos mais diversos sujeitos.

Uma boa leitura a todos, todas e todes!

Parte 1

CAMINHOS DA FESTA

O ESPAÇO INTONADO: FENOMENOLOGIA DA CIDADE FESTIVA

Fabio La Rocca

LEIRIS

Université Paul-Valéry Montpellier

Vivre sans temps mort et jouir sans entrave

International Situationniste (1966)

A cidade é um laboratório a ser observado em todas as suas facetas e as riquezas simbólicas a que nos refere na prática do espaço do ser humano. Uma espacialidade existencial é sem dúvida o valor que podemos trazer à tona na relação íntima, na reciprocidade entre espaço e indivíduo. Essa relação frutífera nos leva a observar e escrutinar as múltiplas eferescências que surgem no espaço vivido, produzindo conseqüentemente uma constelação de atmosferas. Atmosferas urbanas que são o sinal de uma forma de pensar a cidade e seus espaços, enfatizando o que é produzido na perspectiva do sentimento. Em outras palavras, o espaço urbano experimentado deve ser pensado através do sensível que influencia a maneira como o indivíduo sente e percebe o ambiente que o cerca e como este mesmo ambiente gera e transforma a temporalidade efêmera na criação de situações. A observação do espaço através da

produção de ambiências e atmosferas representa um tipo de viagem paradigmática, uma mobilização do olhar sociológico (o multidisciplinar) atento à evolução do espírito dos tempos. Um olhar move-se ao longo do fio do tempo e mergulha nas ruas urbanas a fim de trazer à tona particularidades que são relevantes ao que é observado. Poderíamos falar de um olhar “situacional” que devemos adaptar, ancorando-o na experiência de determinada situação. Esse olhar deve ser encarnado em um reflexo de um conhecimento que coloca no centro um pensamento sensível e atmosférico, ou seja, em uma modalidade de percepção dos sentidos e uma construção de um sentido sobre as coisas observadas. Vivemos e sentimos a cidade em suas expressões espaciais e a experimentamos através de formas e figuras que nos afetam. A atmosfera de uma cidade é gerada, de acordo com nosso ponto de vista, a partir de um processo experiencial condicionado pela situação em que somos jogados. Ser jogado, que ressoa com a perspectiva clássica do pensamento do *Dasein* do filósofo Martin Heidegger, é então evidência de uma forma de sentir, de um condicionamento do espaço que atua sobre nós em função do que é produzido em determinado espaço. Um efeito ‘atmosférico’ é gerado neste modo projetivo do indivíduo lançado no espaço como um modo experiencial e uma atitude projetiva. A abordagem atmosférica do filósofo italiano Tonino Griffero (2010) enfatiza as impressões de nosso entorno e as atmosferas são consideradas “quasi-coisas” (GRIFFERO, 2013). Um efeito intersubjetivo ligado à situação emocional que o indivíduo percebe nos vários espaços urbanos que são atenuados por

essas atmosferas. Estamos na presença, portanto, de uma fenomenologia dos espaços emocionais que se baseia na essência de algo que nos toca, que sentimos e que, ao mesmo tempo, realça tons e impressões. Se argumentarmos, através da abordagem teórica de Grifféro, que por sua vez se inspira em Hermann Schmitz, que a consideração da atmosfera está ligada às orientações do homem em seu ambiente, então podemos compreender as modalidades existenciais de indivíduos que experimentam situações urbanas, que mergulham nos espaços e os experimentam de acordo com as tonalidades que se desenvolvem. Aqui a consideração da relação entre festividade e cidade parece pertinente para ilustrar a importância da dinâmica festiva como forma de vivenciar as situações urbanas produzidas e como a festividade é geradora de atmosferas urbanas que tonificam a cidade e expressam uma forma de vivenciar, de estar no mundo. Um “ser-festa” no mundo – *dasein* festivo podemos dizer –, que enfatiza que se for jogado no mundo, isto também é possível através de situações festivas. Nos modos de efervescência como uma tipicidade social, a festividade é o emblema de uma criação de uma dimensão atmosférica onde vários elementos ligados entre si – sons, corpos, danças, espaços, lugares – constituem a estrutura de atração de uma emocionalidade situacional. Essa emocionalidade define a experiência como uma sensação corporal. O conjunto do corpo humano em fusão com o corpo espacial na dinâmica festiva nos mostra uma configuração emocional nas formas de habitar os espaços. Portanto, há um corpo corporificado na atmosfera espacial do festival que

gera tons e vibrações. A cidade é vivida através dos sentidos e nesta perspectiva a produção sensorial que é gerada no ato festivo nos indica um tipo de predisposição à tonalidade, um modo que podemos definir como “senciente”. Uma cidade senciente para nós representa o corolário da importância das emoções e não, como costumamos ler, o significado redutor e na moda do conceito de cidade inteligente. Ser senciente vem dos sentimentos, o que significa perceber pelos sentidos, por isso enfatizamos essa capacidade e predisposição para sentir e experimentar emoções em situações urbanas. Na cidade, o corpo é sensível e em seus movimentos gera uma representação do espaço que, conseqüentemente, inclui uma tipologia de emoções e sentimentos.

As sensibilidades urbanas, portanto, devem ser entendidas como um reservatório de experiências, formas e figuras sociais observáveis nas cidades contemporâneas. Deve-se ter consciência de uma abertura de pensamento para as verdades polifônicas da complexidade urbana; complexidade a ser entendida como um conjunto de elementos entrelaçados que definem a particularidade situacional. Neste caso, trata-se de uma complexidade de elementos sensoriais onde encontramos a intensidade de emoções, sentimentos, afetos, tonalidades que singularizam as formas urbanas produzidas no caso específico da situação festiva. A realidade sociourbânica é formada por elementos de experiência sensorial que dão sentido ao espaço, ao que se encontra e se configura nas situações. Podemos considerar a questão da emocionalidade

festiva urbana uma respiração teórica que alimenta o pensamento social, já que o observador é influenciado pelo que o cerca e sua vontade de saber é alimentada pela força do sensível. A emoção se manifesta na espacialidade que habitamos e, portanto, alimentamos essa dimensão emocional com nossas práticas e experiências, cuja celebração nos parece ser um elemento determinante de um poder social, do qual a festa é uma expressão.

Na espacialidade urbana é comum considerarmos muitas situações em que a força emocional festiva se difunde na relação que temos com a atmosfera que nos rodeia. Além disso, se nos referimos ao pensamento do antropólogo David Le Breton, é relevante considerar seu ponto de vista sobre a tipicidade da relação entre o indivíduo e o espaço, pois trata-se de “uma relação afetiva e uma experiência corporal”. A cidade impregna nossos sentidos. Essa impregnação constitui uma reciprocidade com efeitos simbólicos e afetivos que particularizam nossa identificação coletiva na variedade de ambientes urbanos festivos onde podemos observar esse forte adensamento do corpo sensível que dança e vibra pela reverberação sonora que, por sua vez, afeta a espacialidade ao criar uma atmosfera particular que nos inunda. Um conjunto significativo de ambições é assim criado através de um tipo de caleidoscópica de sensações, emoções, impressões que podemos pensar como identificação da experiência urbana ampliada pelas capacidades tonais do espaço. Na cidade, o corpo é sensível e em seus movimentos gera uma representação do espaço

que, conseqüentemente, inclui uma tipologia de emoções e sentimentos. Isso engendra uma dimensão enérgica e esta energia é, portanto, implantada nos interstícios urbanos onde a dimensão festiva é ativada, o que também implica uma fenomenologia existencial a ser sempre pensada no duplo sentido de reciprocidade entre o homem e o espaço. O fenômeno festivo invade as ruas das cidades e cria enchentes de som, significado e emoção que são a marca de uma comunhão festiva onde encontramos, como mostra claramente a análise pertinente de Philippe Joron (2013), uma “*dépense improduttiva*”. O espaço festivo é um espaço de consumo e, seguindo as ideias de Georges Bataille, observamos que “o homem é de todos os seres vivos o mais apto a consumir intensamente, luxuosamente, o excesso de energia que a pressão da vida propõe às chamadas de acordo com a origem solar de seu movimento” (BATAILLE, 1949, p.75)¹. Assim, o homem se encontra em uma constante emoção energética durante os ambientes festivos nos lugares de nossas metrópoles cheias de uma tipologia de “potência sociais” (JORON, 2012) onde a pluralidade festiva está enraizada e também esta relação de alteridade que encontra uma constante no ato festivo. Dançar juntos, vibrar juntos, consumir juntos: essas são as conexões que refletem a função das festas e os lugares onde nos imergimos. É também na forma de conexão, deste estar-junto no mundo e em lugares que podemos observar o surgimento

1 Versão francês: «L'homme est de tous les êtres vivants le plus apte à consumer intensément, luxueusement, l'excédent d'énergie que la pression de la vie propose à des embrasements conformes à l'origine solaire de son mouvement». Traduzido em português por nós.

de uma fenomenologia festiva nas ruas. Isso nos leva a considerar que nas efervescentes formas festivas é gerada essa “vontade de viver” nietzschiana, um certo vitalismo implícito no pensamento de Jean-Marie Guyau (1885/2012) que capta a essência da vida ou uma atividade da vida através da proposta de uma “vida plena” como uma verdadeira existência. Uma vida na qual o ser, sempre na perspectiva de Guyau, deve ir em direção aos outros, “multiplicando-se através da comunhão de pensamentos e sentimentos” (GUYAU, 2012, p.90). Com base nessa concepção, em nossa opinião, podemos encontrar uma assonância com a participação festiva, que em muitos aspectos representa uma atividade de vida e uma comunhão de seres onde se pode multiplicar e experimentar juntos em uma atmosfera de efervescência.

Naturalmente, quando falamos sobre o festival e sua dimensão espacial urbana, é sempre uma questão de socialidade, reciprocidade e alteridade. Porque esta é a própria essência da sociedade, o ser-junto como um modo existencial. Portanto, a experiência social é sempre conotada por essas formas de alteridade em que o ser procura ser consumido no e através do outro, em formas de comunhão. Não é esta a essência da festa? Uma comunhão de seres? Assim, poderíamos falar de uma verdadeira alterologia festiva que pode ser observada nas ruas de nossas metrópoles contemporâneas, onde a multiplicação de sons e ambientes festivos se tornam padrões desse desejo de viver, produzindo certa afetologia paisagística que valoriza os lugares e espaços onde a dimensão festiva é ativada. Para ser,

o homem também precisa de espaço, e é assim que podemos pensar na eficácia da cidade festiva. Uma cidade festiva que, do nosso ponto de vista, assume significados diferentes e amplia as sugestões de uma variação atmosférica da vida social. Além disso, não é insignificante que a sociologia tenha dado muita importância à dimensão festiva, pela simples razão de ser um evento fortificante na vida social. De Durkheim a Mauss, de Bataille a Caillois, de Duvignaud a Maffesoli, a dimensão social da festa tem um impresso dominante na análise da sociedade. De nossa parte, estamos tentando trazer à tona uma análise que enfatiza, a partir da espacialidade urbana, o clima festivo e as qualidades das tonalidades que constituem uma constelação de um imaginário sensível. Se o homem em sua reciprocidade socioespacial está em sintonia com a atmosfera sensível que se instala nos lugares, então podemos notar como a situação festiva é um dos epicentros de uma leitura energética da vida social. Um “impulso vital”, para dizer da maneira de Henri Bergson (1907), está em fase de concordância com os ambientes sonoros e festivos. Por outro lado, se “cada ambiência é ao mesmo tempo espacializada e especializada” (THIBAUD, 2017, p.129), podemos dizer que um efeito de reverberação se instala na espacialidade criando, através da situação festiva, uma impregnação com o ambiente existencial. Em relação a este “ambiente” pode-se até mesmo referir à elaboração teórica clássica de Jacob von Uexküll *Unwelthere* no sentido do ambiente circunstante e dos estímulos que se podem experimentar. Esta é uma concepção do ambiente tão existencial como uma forma de ser. Isso está em consonância com a perspicaz teoria da “mesologia”

de Augustin Berque como uma ciência de meios ambientes em que o ecúmeno é levado em conta como uma relação e forma de habitar o mundo. O meio ambiente está sempre em consonância com a ação do ser, já que, na continuidade dos aspectos teóricos de Berque, participa da formação do ser em uma dinâmica trajectiva.

Se o indivíduo experimenta o mundo através dos sentidos, na produção de zonas de intensidade festiva e de tons perceptivos estéticos encontramos um significado da eficácia do meio ambiente como uma forma expressiva de ser. A dimensão de uma cidade festiva com sua multiplicação de situações é o sinal de um conhecimento experiencial de nossa relação com o mundo. Pode ser dito que o homem habita festivamente a cidade e o mundo. Esta relação que estabelece o homem é uma consequência do ato experiencial. Isso representa uma fonte de inspiração para trazer à tona a importância de considerar uma espacialidade sensível onde a experiência opera, num sentido fenomenológico, vivida de acordo com projeções subjetivas (a ideia de Sansot de “conotação subjetiva dos lugares”, 1973, p.202) e impregnações em uma dada situação expressando o poder das tonalidades. Estar disposto e impregnado é a condição para poder pensar o efeito sensível do espaço, para falar de um espaço festivo, afetivo e emocional onde temos a possibilidade de encontrar as múltiplas sensações tonificantes que particularizam a situação urbana. Além disso, recordemos a importância da visão dos situacionistas em sua famosa proposta de construir situações como “momentos de vida, concreta e

deliberadamente construídos pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um conjunto de eventos” (Internationale situationniste, 1958, p.13).

Uma situação que muitas vezes é efêmera em sua temporalidade vivida, ou seja, o momento, o instante em que se produz uma tipologia emocional que se origina no e através do espaço. Este “através” e “dentro” nos parece congruente com a hipótese do argumento proposto por Jean-François Augoyard sobre a noção de atmosfera, que representa um conjunto comum entre o percebido e o pressentido, portanto uma conjunção entre os dados físicos e o que pode ser percebido e sentido. Existe então uma condição empática que deve emergir para dar substância ao discurso sobre este cenário da atmosfera dos lugares e sua percepção emocional e afetiva que encontra expressão no atmosférico festivo. As atmosferas sensíveis se mostram como uma conjunção dinâmica que se estabelece entre os lugares, os seres, as emoções, os efeitos produzidos pela situação festiva com a intensificação tonal dos sons, das danças, das vibrações dos corpos. Esse conjunto conota o espaço e a produção de atmosferas tonais com uma polifonia que libera uma pluralidade de expressões tanto experimentadas quanto sentidas nas situações de atmosferas festivas.

A cidade festiva e musical é então articulada através de uma diversificação de modalidades expressivas, através do estabelecimento de qualidades tonais que resultam da percepção de momentos em que sons e corpos dançantes estão em ação em uma produção do espaço vivido. A cidade,

portanto, se expressa através dos sentidos, através da “aistética”, utilizando a terminologia de Gernot Böhme (2020), que ilustra que o valor sensível e estético não pode ser omitido na análise da vida cotidiana e da fenomenologia urbana. Se estamos imersos em uma atmosfera e ambiente urbano é através desta relação “aistética” que nos diz como o espaço nos afeta e como o afetamos nas situações que criamos e experimentamos. A ideia de Böhme coloca no centro do retorno da *aisthesis* grega esta importância do sensível, das sensações e de nossas experiências serem afetadas pela atmosfera que ele define como “algo entre o sujeito e o objeto” (BÖHME, 2020, p.39) e onde os tons afetivos são uma realidade perceptiva e afetiva da materialidade do espaço. Lembramos que Böhme, na esteira da teoria de Hermann Schmitz e sua proposta de uma “nova fenomenologia”, conceitualiza a atmosfera como a união entre nossa experiência de uma espacialidade e sua tonalidade afetiva. Portanto, na possibilidade de compreender o ordinário, ou o *Lebenswelt*, o mundo da vida que nos rodeia e que percebemos, a contabilização das tonalidades afetivas do espaço representa uma preocupação fenomenológica que coloca as disposições sensíveis e “aistéticas” no centro da análise. A atmosfera e *Lebenswelt* nos indicam, em nossas vidas, a importância do cotidiano e do meio ambiente no sentido do que está ali e ao nosso redor. Portanto, se podemos falar de uma cidade festiva e musical, devemos pensar em uma relação medial, ou seja, uma cidade como um meio de trazer à tona a carga emocional, as impressões, as “camadas de significado”²,

2 Em francês : «happes de sens».

como diria Sansot (1973), que são desencadeadas em contato com as atmosferas, nos lugares “carregados” com suas qualidades tonais, das quais a música é uma forte expressão. Poderíamos propor aqui um enraizamento “aistético” que conota o ser e o espaço criando uma dimensão de sentimento e uma experiência emocional. Nesse tipo de enraizamento, as impressões multissensoriais estão ancoradas, pois, segundo uma sugestão teórica de Juhani Pallasmaa, a espacialidade é envolvente e a riqueza perceptiva da atmosfera sensível representa um “sexto sentido”. Na lógica do envelope espacial, vários fatores podem surgir que determinam a própria essência do espaço e condicionam nossa presença. É a complexidade dos elementos sentidos e sentidos: atmosferas, estados de ânimo, sentimentos, emoções, afetações. Um conjunto significativo que encontramos em situações festivas como uma modalidade de encantamento onde nossa relação com o espaço está alojada. Nosso corpo está imerso em uma espacialidade topográfica, como um meio de ser sensível onde as experiências são instaladas, e penetramos a “carne” em formas de investimento de espaço com a predisposição para sentir e experimentar. O efeito da festa, da música, nos impulsiona para esse tipo de predisposição sensível, e o espaço amplifica as modalidades sensoriais onde é liberada uma energia que intensifica o espaço mesmo e os seres na imersão através e nos lugares dilatados pela modalidade festiva. O homem está assim imerso em um “banho atmosférico” onde encontramos uma harmonização com o envelope espacial baseada nas diversas tomadas sensoriais e percepções multissensoriais

que interceptamos durante a situação festiva: sons, corpos, superfícies tocadas, gestos, ou seja, uma composição de uma relação orgânica que se estabelece entre o ser e o envelope espacial amplificada pelo efeito sonoro, musical e festivo. Se nos propomos a falar de “banho”, é porque podemos pensar as atmosferas, de acordo com o pensamento de Schmitz e Böhme, como efeitos espacializados de um corpo sensível que experimenta lugares (Schmitz, 2009), em uma “relação e presença carnal” (BÖHME, 2018). Existe assim uma unidade geral do sentido da atmosfera e dos tons expressivos em uma dimensão onde podemos perceber situações e sentir uma sintonia com o mundo expressa pela *stimmung*. Essa noção tem uma riqueza semântica que nos leva a considerá-la como uma expressão de tonalidades afetivas, ambiências e também atmosferas. Em nossa análise, ela representa uma ressonância com o espaço envolvente e seu caráter afetivo e emocional onde o espaço me afeta e, em determinada situação, é criado um afeto (no sentido emocional, de sentimento) gerando a formação de um espaço sensível. Zonas emocionais, afetivas, são criadas nos intervalos de nossas cidades, e a música e as festas são a expressão desse tipo de zona, indicando-nos que nossa relação com a cidade passa pelos sentidos, por uma emoção vivida em comum. Entretanto, existe uma predisposição para a entoação urbana onde os indivíduos são contaminados e apanhados nas ambiências e atmosferas em uma espécie de flutuação.

Um tom espacial que flutua no ar (BÖHME) é uma propensão para a faculdade do indivíduo sensorial em situações socioestéticas. Pode-se pensar, em termos da fenomenologia de Merleau-Ponty, em uma aptidão carnal de tons atmosféricos musicais e festivos que ressoam com as formas afetivas e emocionais que abundam no espaço habitado. A produção de zonas emocionais musicais e festivas é gerada pela prática de lugares e pela disposição para um afeto que também significa uma modalidade de manifestação para o mundo. Assim, um certo *dasein* espacial musical, que poderíamos propor, é produzido na sucessão de zonas afetivas temporárias onde o “lá” (por falar com a terminologia heideggeriana) representa a disposição do espaço para configurar a experiência do ser através da capacidade imersiva de nosso corpo se fundindo com o espaço na percepção das várias tonalidades de expressão sonora. Um ritmo urbano é também o sinal desta profusão de zonas sonoras e de intensidade festiva onde o espaço sonoro e a festas se combinam para determinar uma situação em que podemos observar um corolário de ações-reações como o corpo dançante, os gritos, as canções, as coreografias... Elementos naturais de uma socialidade vivida em suas formas de identidade cultural, de rituais e territórios expressivos que emergem no momento festivo. Além disso, isso também produz uma espécie de configuração de passeios nos espaços destas zonas, onde um conjunto complexo de uma mistura emocional é criado com base nas diversificações de som, corpo e identidade. Isto é um sinal, de certa forma, da ideia de considerar “o mundo como uma

vasta composição musical” (SCHAFER, 1979, p. 7). Estamos assim imersos em uma “paisagem sonora” (um neologismo cunhado por Schafer em 1977), um *soundscape* como efeito de um ambiente imersivo formado por sons e festa como uma atividade da vida diária e também, em nossa opinião, como uma modalidade de estar no mundo. Um mundo que, como diz Jacques Attali (1977), não é visto, mas ouvido. Assim, ouvimos o mundo através da produção sonora de uma cidade festiva, onde somos apanhados em atmosferas criativas e onde, em acordo com a teoria do antropólogo Marcel Jousse, “estamos cheios das interações recebidas do real ambiente e cheios dos gestos interativos infligidos pelo real” (1974, p. 61). Gestos que estão muito presentes em áreas de intensidade sônica e festiva e representam uma sintonia com o que nos rodeia. Gestos e rituais, diríamos, que formam a base daquelas zonas onde interagimos com os outros e o espaço e os tons que são gerados. Uma alteridade festiva e sonora que também pode ser concebida, usando a terminologia de Jousse, como uma produção de “rítmico-explosismo”.

O momento festivo, sonoro, em sua efemeridade, não é uma expressão desta explosão? Uma explosão que contamina os espaços e lugares das cidades onde se observa uma temporalidade polirrítmica em uma espacialidade energética que nos atordoa, nos sobrepõe e nos mergulha em uma cristalização emocional em que, como diria Michel Maffesoli (2003), o lugar se torna um elo (*le lieu fait lien*). A multiplicação do som atmosférico e das zonas festivas é uma expressão de qualidades tonais como expressão de uma emoção que emana

da espacialidade urbana vivida, onde a experiência efêmera é consumida. Em uma concepção de estética urbana, a expressividade tonal também é apreendida através da questão da “atmosfera” ilustrada pelo filósofo italiano Tonino Griffero (2010) com a acentuação do valor dos sentimentos instalados no ambiente e o domínio dos sentidos que caracterizam a relação do homem com a espacialidade. Podemos então concentrar nossa reflexão em situações urbanas efêmeras que focalizam a atenção e a atração com base em uma intensidade emocional de som, festividade e dança. Essa tipologia de zonas onde o imperativo musical atmosférico representa um magma de atração que particulariza o envelope espacial em que nossa “presença é afetivamente investida” em uma espécie de “economia geral” (no sentido de Georges Bataille, 1949) que se desdobra em atmosferas festivas ou lúdicas. Uma “*dépense*” espacial sensível é estruturada nas ruas de nossas metrópoles, do Rio de Janeiro a Nápoles, de Nova York a Seul, de Barcelona a Istambul etc., através da intensidade sonora dos espaços festivos, nos itinerários musicais, através de passeios festivos. Um clima sensível se estabelece em nossas ruas nas tipologias rítmicas das atmosferas urbanas onde há um estímulo emocional, um poder dos sentidos. O que se cria, no sentido mais amplo de nosso discurso, é uma estetização da vida cotidiana onde podemos vibrar com a atmosfera, o espaço, o outro e, conseqüentemente, estar em sintonia ou sintonizados em um “cenário de atmosfera” como ilustrado por Hubertus Tellenbach (1985), segundo o qual, através do efeito da atmosfera, “o sujeito se funde com o mundo”.

Nesta direção de fusão, o ser é umedecido por um tipo de “aura atmosférica festiva” como expressões de um processo vital em que a experiência e a existência são reproduzidas de acordo com tons expressivos. Um processo aurático é gerado no espaço urbano, onde cada lugar e cada situação são irradiados por intensidade tonal e emocional produzida no momento festivo e sonoro.

Estamos diante de uma aura eficaz e afetiva que é gerada pelos efeitos festivos com a particularidade da intensidade rítmica dos sons em que o homem sente e percebe as qualidades tonais do ambiente onde mergulha numa dimensão de percepção estética da paisagem urbana. A cidade, nesse sentido, deve ser entendida como uma plataforma de expressão, uma matriz formada por várias placas energéticas gerando atmosferas sônicas e festivas complexas onde o ser social está impregnado de êxtases coletivos, de eferescências dinâmicas. A espacialidade das zonas de intensidade tonal é uma produção aurática e criativa, pois está aberta ao imprevisível e a qualquer possibilidade de transformação através das práticas e tonalidades que se difundem. Se voltarmos às ideias dos situacionistas, podemos propor que a cidade festiva seja um convite para tomar consciência do ambiente urbano contra a maré de racionalidade e produtivismo, em que a festa, a música, os corpos, a dança, toda a energia vital e os tons que emergem são uma expressão desta modalidade de vivência onde cada oportunidade é boa para celebrar!

REFERÊNCIAS

ATTALI, Jacques. **Bruits**. Paris: PUF, 1977.

BATAILLE, Georges. **La part maudite, précédé de La notion de dépense**. Paris: Éditions de Minuit, 1949. Trad. Br. A noção de despesa. A parte maldita. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BERGSON, Henri. **L'évolution créatrice** (1907). Paris: PUF, 2006.

BERQUE, Augustin. **Médiance, de milieux en paysage**. Paris, 1990.

BERQUE, Augustin. **Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains**. Paris: Belin, 2000.

BÖHME, Gernot. **Aistétique**. Pour une esthétique de l'expérience sensible. Dijon: Les presses du réel, 2020.

BÖHME, Gernot. **L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ?**. Traduit de l'allemand par Maxime Le Calvé, in *Communication*, n. 102, 2018/1, p. 25-49.

GRIFFERO, Tonino. **Atmosferologia**. Estetica degli spazi emozionali. Roma-Bari: Laterza, 2010.

GRIFFERO, Tonino. **Quasi-cose**. La realtà dei sentimenti. Milano: Mondadori, 2013.

GUYAU, Jean-Marie. **Esquisse d'une morale sans obligation ni sanciton** (1885). Paris: Payot, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Être et Temps** (1927). Paris: Gallimard, 1986. *Internationale situationniste*, N°1, juin 1958.

JORON, Philippe. **A vida improdutiva**. Georges Bataille e a Heterologia sociológica. Trad. de Tânia do Valle Tschiedel. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

JORON, Philippe. **La fête à pleins bords**. Bayonne: fêtes de rien, soif d'absolu. Paris: CNRS Éditions, 2012.

JOUSSE, Marcel. **L'anthropologie du geste**. Paris: Gallimard; 1974.

LE BRETON, David. **La saveur du monde**. Une anthropologie des sens. Paris: Métailié, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien**. Paris : Edition du Félin, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

PALLASMAA, Juhani. « Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et des lieux » *In: Architecture, espace, aisthesis*, M. Galland-Szymkowiak (dir.). Revue *Phantasia*, 2017/5. DOI : 10.25518/0774-7136.788

SANSOT, Pierre. **Poétique de la ville**. Paris: Klincksieck, 1973.

SCHAFER Murray, Raymond. **Le paysage sonore**. Paris: Editions Claude Lattès, 1979.

SCHMITZ, Hermann. **Brève introduction à la nouvelle phénoménologie**. Traduction et introduction de Jean-Louis Georger et Philippe Grosos. Paris: Vrin, 2016.

SCHMITZ, Hermann. « L'atmosphère d'une ville », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, Traduction de Mildred Galland-Szymkowiak, 46 | 2019, pp. 147-167.

TALLAGRAND, Didier; THIBAUD, Jean-Paul; TEXIER, Nicolas.

L'usage des ambiances. Paris: Hermann, 2012.

TELLENBACH, Hubertus. **Goût et atmosphère.** Trad. Jean Amsler.

Paris: PUF, 1985.

THIBAUD, Jean-Paul. « **Installer une atmosphère** ». *Phantasia*, V.5, 2017, pp.127-135.

UM OLHAR PARA O RIZOMA-FESTIVO: (DES/RE)TERRITORIALIZAÇÕES DE FESTAS NA PRAÇA TIRADENTES

Flávia Magalhães Barroso

INTRODUÇÃO

Até 1930, o espaço da Praça Tiradentes simbolizava o ‘salão público da sociabilidade’ ou o ‘lócus do mundanismo’ onde o desfrute dos gozos, dos prazeres materiais suscitados pelos espetáculos ruidosos iluminados, regados a bebidas alcoólicas com a presença de mulheres que cada vez mais invadiam a esfera pública (LIMA, 2000, p. 129).

Pela meia-noite, o grupo abandona o bar ou a casa de chá, encaminhando-se para os clubs de jogo, onde cada qual pretende conquistar ‘a sua franceza’, mas em cujo cabaret continua a beber e sahe regularmente só, recolhendo-se à casa ao nascer do sol completamente borracho [...] (CARETA, 17 abr. 1920, p. 33).

A pesquisa a ser apresentada soma-se a cartografias realizadas pelos grupos CAC-UERJ e NEPCOM-UFRJ nas

ruas do Rio de Janeiro¹ com intuito de compreender processos de produção, circulação e experiências festivas. Foi realizado especificamente o mapeamento de iniciativas festivas na Praça Tiradentes baseado no processo cartográfico (LATOOUR, 2012) de 2011 a 2020. O levantamento das experiências de festa nesta espacialidade da Praça busca imprimir o ritmo das agregações urbanas, assinalando processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização de festas.

A Praça Tiradentes se tornou, na virada do século XIX para o XX, ponto de encontro da classe média, mas também de trabalhadores que circundavam a região central. A crescente urbanização rearranjou constantemente as formas de habitar a região, com a construção de teatros, cafés, restaurantes e casas de baile trazendo à tona questões como a mobilidade urbana e a segregação racial. A praça que nos anos de 1800 se configurava pela convivência entre ciganos, trabalhadores de sítios próximos e comerciantes passou pela excêntrica chegada de membros da Côrte marcada pela construção de muitos teatros; a partir da década de 1880 passou a configurar-se, pelo grande fluxo de pessoas, como espaço de convivência e de festa a ser disputado.

Ao mesmo tempo em que se consolidava a reforma urbana, na passagem do século XIX para o XX, mantinham-se

1 Destacamos a *Cartografia musical de rua do centro do Rio de Janeiro*, elaborada por Herschmann e Fernandes em 2016, em que se apresenta uma série de espaços, artistas, bandas e grupos que ocuparam as ruas do centro da cidade de forma ativista. Disponível em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

na cidade territórios festivos marcados pela segmentação social da época, estigmatizados pela presença dos antigos escravizados, dos imigrantes e dos migrantes de toda a parte. Os processos de “revitalização” configuram expulsão de populações e o cerceamento de liberdades e ao mesmo tempo ruínas, marcas, presenças. A cidade que não cessava de aterrar áreas pantanosas e encobrir grandes engenhos configurava novos ritmos e temporalidades noturnas.

Na passagem entre os séculos XIX e XX, a praça era um dos pontos mais movimentados do Rio de Janeiro. Ali, além dos teatros, no interior dos cafés e restaurantes, reuniam-se à noite escritores, artistas e jornalistas que constituíam a roda boêmia até 1940, quando a praça passa a ser desocupada a partir do projeto de transferência do polo cultural da cidade para a zona sul. Dois fatores desempenharam papel de indutores no processo de urbanização da Praça Tiradentes, transformando-o em polo de lazer: a ampliação da esfera pública com a ocupação da praça por teatros, clubes e cafés e a centralidade do local em relação às outras áreas da cidade em decorrência da instalação de terminais de transportes coletivos conforme nos descreve Lima (2000).

Importante enfatizar que a partir dos relatos da época, bem como o mapeamento de estabelecimentos na praça, fica claro que o território se tornara entre 1900 e 1930 um reduto boêmio e cultural relacionado não apenas à cena teatral, mas sobretudo à mundanidade e à boemia oferecidas pelo circuito de bares, restaurantes, casas de entretenimento e cassinos. Havia outra

vida noturna que acontecia nos inferninhos, cabarés, opiários, gafeiras, clubes e bares da área da Lapa e por inúmeras casas ao longo da área portuária e da Praça Onze. Esse lazer era povoado por trabalhadores autônomos, pequenos empresários, visitantes solteiros, jovens empreendedores e toda sorte de músicos, bailarinas, imigrantes pobres, malandros e contraventores que agora encontravam na praça possibilidades de habitá-la de forma mais contundente (GOIS, 2015).

A chegada dos anos 1930/1940 encaminhou novas direções na vida noturna da Praça Tiradentes e da região central, de modo geral. A descentralização do Rio de Janeiro e as reformas urbanas – que se iniciam com Pereira Passos – marcam a passagem do século XIX e XX e promovem intensas transformações na praça. Desde 1890, de forma gradativa, identifica-se a saída de teatros e casas de entretenimento da Praça Tiradentes.

As formas de habitar e festejar na Praça Tiradentes nas décadas de 1910 a 1930 ressaltam as controvérsias marcadas pela transição do protagonismo das elites cariocas para as cenas boêmias e populares que, conforme Lima (2000), sempre estiverem presentes no entorno da praça. Por não estar mais ao centro do planejamento urbano e cultural, nem mesmo frequentada pelas classes mais altas, a Praça Tiradentes reconduz os usos de seus espaços aos populares em diálogo com outras territorialidades noturnas, como a Lapa.

Atualmente, a Praça Tiradentes é cercada de diversos espaços culturais que nos dão a ver ruínas do passado, onde estão colocadas cenas independentes de música que convivem frequentemente com embargos e paralisações. Este artigo busca apresentar cartografias festivas que mostrem o ritmo urbano configurado pelo processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização festiva nesse território.

ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Importante frisar que o mapa cartográfico proposto inaugura um plano de flutuações de experiências, de modo que essa dimensão não é dada de uma vez por todas, mas está atrelada a uma intervenção criadora de pesquisa. A produção de conhecimento cartográfico está vinculada à produção também de realidade, posicionando, assim, a cartografia como método precário (LATOURE, 2012) por encarar a incapacidade de abarcar a realidade por completo e investir nas cotidianidades e miudezas da vida urbana, buscando registrar a efemeridade e riqueza social dos espaços banais.

Por que não opor à cidade eterna as cidades efêmeras e aos centros estáveis as centralidades móveis? São permitidas todas as audácias. Por que limitar essas proposições apenas à morfologia do espaço e do tempo? Não se excluem proposições referentes ao estilo de vida, ao modo de viver na cidade e ao desenvolvimento urbano em relação a esse plano (LEFEVBRE, 2008, p. 107).

Guattari (1992) analisa que existem na cidade práticas de subjetivação “não capitalística”, na medida em que essas atividades escapam das estratificações dominantes e da individualização em série, operando por meio das pluralidades. O autor entende que esses processos de subjetivação ocorrem em espaços que reúnem formações cognitivas, estéticas e sensíveis particulares em territórios e tempos bastante delimitados. Assim sendo, ao tratar dessas práticas de reinvestimento subjetivo na cidade – as festas – a cartografia é uma forma de investigação desses lugares agitados por processos de agregação e reagregação, bem como de intervenções urbanas temporárias.

Para Rolnik (2006) o processo cartográfico tem a habilidade de transparecer as invenções do social, as práticas dissensuais, os desejos e/materiais reprimidos. A autora analisa a cartografia na sua capacidade de acessar “as estratégias das formações do desejo no campo social” (ROLNIK, 2006, p. 65). Muito próxima à definição de Rolnik (2006) sobre cartografia está a definição de micropolítica de Guattari (1992, p. 127): “formações de desejo no campo social”. Assim, podemos perceber uma aproximação significativa entre cartografia e o micropolítico como formas de investigar práticas [...] entendidas não como políticas que atuam no nível micro do social, mas que mobilizam outra lógica, a das intensidades provocadas pela vibração do corpo no nível molecular, ao contrário do campo molar das representações (BARBALHO, 2013, p. 37).

O olhar para o micropolítico² não se relaciona apenas com o local, o pequeno, mas com uma natureza política particular que se relaciona com as intensidades invisíveis, os afetos e desejos, os silêncios e cacofonias não passíveis de organização estável por estarem agenciadas em “processos de subjetivação do mundo” (BARBALHO, 2013, p. 37).

Dessa maneira, pretendemos acessar uma estilística urbana a partir dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização de espaços musicais e festivos na Praça Tiradentes. Mais interessante do que fazer um retrato estático de uma paisagem específica é entender os deslocamentos de paisagem, os fluxos de uma à outra, os hibridismos, as sobreposições e as tensões que ancoram o ritmo urbano da noturnidade na região.

MAPAS FESTIVOS NA PRAÇA TIRADENTES

Investigamos a construção e o enraizamento das experiências festivas no entorno da Praça Tiradentes desde 2011. A praça situa-se entre a Lapa (centro boêmio e turístico tradicional) e a Região Portuária (região revitalizada por recentes projetos públicos).

2 “Mas atenção, o cartógrafo é aquele que sabe e deve trabalhar nas duas ordens: no molar e no molecular, na representação e no fluxo. Ele está atento à coexistência dessas linhas de força, pois sabe que ambos são indispensáveis na produção de territórios psicossociais” (BARBALHO, 2013, p. 38).

Argumentamos que uma rede complexa de produção de festas vem contribuindo significativamente para a projeção de outras atividades culturais e para as transformações das cenas independentes na cidade. Notamos que os recorrentes sambas, shows, ensaios e cortejos carnavalescos no entorno da praça são impulsionados tanto pelo diálogo entre os diferentes grupos culturais quanto por uma climatologia errante do público. Nota-se o trânsito intenso de pessoas entre as diferentes manifestações festivas na região, contribuindo para o surgimento de corredores festivos no território. A seguir, mapeamos processos de territorialização e reterritorialização de festas e espaços culturais em diferentes períodos.

ENTRE 2011 E 2014

Entre 2011 e 2014, destacam-se os eventos do Nova Lapa Jazz (01), as festas do Espaço Acústica (02), as edições da Feira Tiradentes Cultural (03), os bailes da Estudantina (04) e a movimentação de apresentações de música do Bar das Putas (05). Especificamente os eventos do Nova Lapa Jazz, a Feira Tiradentes Cultural e o Bar das Putas relacionam-se com as cenas de produção de eventos que serão constituídos nos anos seguintes por caracterizarem-se pelo envolvimento de coletivos culturais, bandas independentes, estruturas de produção cultural de menor porte e o discurso de ocupação dos espaços da cidade.

Imagem 1 – Mapa com eventos de 2011 a 2014



1 Jazz do IFCS

4 Estudantina

2 Espaço Acústica

5 Bar das Putas

3 Feira Tiradentes Cultural

Fonte: Elaborado pela autora.

ENTRE 2014 E 2016

Este período é marcado pela chegada dos megaeventos como Copa do Mundo e Olimpíadas. Constatou-se um processo de regulação das atividades culturais de rua que resgatava, ainda que no plano do discurso, a sensibilidade dos benefícios dessas práticas como parte da dinâmica de cidade organizada, cosmopolita e moderna. Diante disso, legislações foram criadas para conferir credibilidade e transparência aos processos de

regulação. Percebemos, no entanto, que essas legislações apresentam significativas diferenças de aplicabilidade a depender do espaço, da linguagem estética e do contexto político-social em que as atividades artísticas se encontram. A presença de editais também oxigenou a rede de produção festiva independente, fazendo com que novos espaços se constituíssem na Praça Tiradentes.

As diversas reformas urbanas realizadas no período dos megaeventos somam-se as regras impostas pela prefeitura na autorização de eventos, a criação da SEOP (Secretaria Municipal de Ordem Pública), a circulação de editais de cultura, a reconstituição de grupos interessados na ocupação dos espaços públicos, a agitação política vinculada às manifestações de 2013 e a legislação da Lei do Artista de Rua.

A partir do cenário contrastado de regulação e visibilidade das atividades culturais, conseguimos visualizar especificamente na Praça Tiradentes a fundação de espaços ligados a bandas, artistas e produtores independentes. É o caso dos espaços marcados em azul que surgem entre 2014 e 2016, como o projeto Beco das Artes (07), o Samba do Araponga (05), oficinas e cortejos de blocos não oficializados, o Instituto Cultural Ruínas (08) e a Roda de Samba Pede Teresa (09). Todos esses espaços e grupos realizaram atividades de forma constante e reivindicavam maior liberdade, acesso e incentivo às atividades de cultura independentes. Os valores para produção dos eventos, o espaço subutilizado longe de residências e as experiências anteriores na região fizeram emergir

uma cena potencial de música autoral e independente no espaço. Juntamente aos eventos, festas e bailes de espaços mais tradicionais como a Estudantina e o Espaço Acústica foi formatado um polo de eventos musicais de grande variedade de gêneros e públicos.

Imagem 2 – Mapa com eventos de 2014 a 2016



- | | |
|--|---|
| 1 Jazz do IFCS paralisa suas atividades | 7 Beco das Artes/Bar do Nanam |
| 2 Espaço Acústica | 8 Espaço Cultural Ruínas |
| 3 Feira Tiradentes Cultural | 9 Samba Pede Teresa |
| 4 Estudantina |  Cortejos de blocos não oficializados |
| 5 Bar das Putas fecha | |
| 6 Samba do Araçonga | |

Fonte: Elaborado pela autora.

ENTRE 2017 E 2020

Após o período dos megaeventos, a gestão de Marcelo Crivella – prefeito eleito depois da gestão de Eduardo Paes –

constitui outros modos de operação da regulação dos micro-eventos. Juntamente à transição da gestão pública, a cidade enfrenta grave recessão econômica. Esses dois aspectos remontam às peças de organização da cidade, impactando o setor de produção cultural.

Durante a gestão de Crivella, algumas leis e projetos são arquitetados nesse sentido, são eles: o Blocódromo, os Distritos Culturais e o Decreto nº 42319. Nenhum deles conseguiu ser realizado até o momento desta pesquisa, ou por proibição legal ou por falta de apoio político e social. Apesar de esses projetos não terem sido aprovados, eles demonstram iniciativas da gestão que aparecem de forma menos formalizada no campo cotidiano da cidade.

No cenário entre 2017 e 2019, agravam-se também os problemas financeiros da cidade que, em crise, altera algumas práticas de controle. No Porto Maravilha, baluarte arquitetônico da Cidade Olímpica, por exemplo, a falta de pagamentos afastou em 2018 a Concessionária Porto Novo, que alegou em nota oficial a indisponibilidade de recursos financeiros³. Na proposta inicial, a concessionária, que fazia a regulação e o controle de alguns espaços públicos na área, tinha propostas de serviços também no que entendia por limpeza, paisagismo, operação viária, diálogo com produtores culturais locais etc. Com a crise, a fiscalização na região concentrou-se ainda mais na Guarda Municipal e, especialmente, na polícia militar.

3 Concessionária Porto Novo. Nota Oficial – 27 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.portonovosa.com/>. Acesso em: 8 dez. 2021.

A gestão de Marcelo Crivella, que conviveu por mais de um ano com a Intervenção Militar Federal patrulhando as ruas, também é marcada pelo maior desenvolvimento dos projetos Segurança, Presente. Existentes em remotas áreas na gestão de Eduardo Paes, esses projetos se espalharam simultaneamente por todas as regiões da cidade em formato de parceria público-privada na gestão seguinte. Observamos que as interpretações sobre usos dos espaços públicos nas gestões apresentadas demonstram nuances que em ambos os contextos históricos fizeram uso da força policial para repreender os microeventos de rua.

Durante o período da gestão do prefeito Marcelo Crivella, muitos espaços e iniciativas musicais encerraram ou diminuíram drasticamente suas atividades. Em especial, aqueles que privilegiavam a ocupação dos espaços públicos e dependiam dos editais de cultura foram impactados. Nesta gestão apenas o edital de cultura vinculado ao abono de imposto de empresas privada é realizado no período. Somada a isso, a crise econômica vivida pela cidade pós-Olímpica diminui a frequência do público aos espaços musicais. No mapa a seguir veremos que espaços tradicionais também são atingidos, como a Estudantina, que foi despejada em 2018, e o Espaço Acústica, que diminui consideravelmente suas festas no período. As atividades do Samba do Araponga são encerradas, a Roda Pede Teresa – após diversos embargos – encerra suas atividades na praça, o projeto Beco das Artes também diminui consideravelmente a frequência das festas e o espaço Ruínas não consegue enfrentar a crise econômica e os embargos.

Na contramão desse cenário de recrudescimento, percebemos a movimentação de uma série de grupos artísticos e culturais que desenvolvem atividades altamente engajadas de forma dispersa nas brechas da cidade. Inauguram-se, nesse período, a Garagem das Ambulantes (11) e o Desvio (10). A Garagem é construída a partir da aproximação entre ambulantes e produtores culturais nos últimos anos na cidade. O Desvio, por sua vez, tematiza fortemente a bandeira LGBTQIA+ e *queer*.

Imagem 3 – Mapa com eventos de 2017 a 2020



- | | |
|---|--|
| 1 Jazz do IFCS paralisa suas atividades | 7 Beco das Artes/Bar do Nanam |
| 2 Espaço Acústica | 8 Espaço Cultural Ruínas fecha |
| 3 Feira Tiradentes Cultural | 9 Samba Pede Teresa encerra suas atividades |
| 4 Estudantina fecha |  Cortejos de blocos não oficializados |
| 5 Bar das Putas fecha | 10 Espaço Desvio |
| 6 Samba do Araçonga encerra atividades de música no espaço | 11 Garagem das Ambulantes |

Fonte: Elaborado pela autora.

Interessante notar que apesar de diversas atividades festivas terem sido descontinuadas no período, os dois

espaços formulados (Desvio e A Garagem das Ambulantes) têm relação direta com os processos de violência e repressão na cidade. A Garagem funda-se da relação entre ambulantes e produtores culturais articulada diante das diferentes dinâmicas de controle e repressão sobre esses grupos. O Desvio, por sua vez, mantinha forte vínculo com o público LGBTQIA+, que historicamente sofre com repressões e violências diversas, particularmente durante a gestão de Marcelo Crivella, quando foi duramente atacada pela prefeitura com impedimentos a livros com essa temática, falta de recursos da Parada Gay e esvaziamento do setor de diversidade da prefeitura⁴. A estrutura autoritária que regula a atividade festiva, nesse sentido, promove fragmentações, dispersões, dissolve parcialmente sua vocação popular, diminui seu alcance, mas não anula os fazeres culturais e as possíveis reverberações da experiência que seguem caminhando (HARAWAY, 2020).

4 Com alegação de falta de recursos, a prefeitura do Rio cortou a verba para a parada LGBT de Copacabana, um dos cinco maiores eventos da cidade, e inviabilizou a sua realização. Organizadores realizaram o evento apenas com verbas de patrocinadores e apoiadores. O esvaziamento da Coordenadoria Especial para Diversidade Sexual também é marca da gestão do prefeito. Com uma estrutura mínima, a equipe de gestores da pasta trabalhava com poucos recursos e verba quase inexistente. Veto ao Queermuseu: “Só se for no fundo do mar”, foi essa a frase falada pelo prefeito Marcelo Crivella para dizer não à vinda da exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença da Arte Brasileira”, que foi acusada de apologia à pedofilia por grupos conservadores e defendida por cerca de 70 diretores de centros culturais do Brasil em carta aberta. A segunda maior mobilização do movimento LGBT do Rio, a Parada de Madureira, foi adiada por duas vezes por falta de apoio da prefeitura para a sua realização. Os organizadores publicaram esclarecimento oficial nas redes cobrando apoio da gestão municipal.

DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO: A CRIAÇÃO E O ABANDONO DAS EXPERIÊNCIAS FESTIVAS

A leitura das inscrições espaciais dos espaços festivos persegue narrativas de trauma e de reterritorializações precárias. Actantes que convivem com os escombros e ruínas do passado para inventar e enfrentar novos horizontes. A partir dessa mirada podemos nos aproximar da reflexão sobre como os projetos de “revitalização” e “reordenamento” configuram uma episteme em disputa na cidade. As dinâmicas repressivas – em suas diferentes manifestações – são acompanhadas pela ativação de práticas que indicam diferentes níveis e escalas de práticas subversivas e politicamente implicadas. A perspectiva das epistemes urbanas em disputa é essencial por propor reflexões menos reducionistas sobre as experiências festivas abordando os movimentos de reassociação permanente.

O acompanhamento do curso das associações promovidas pelos grupos na Praça Tiradentes demonstra a arquitetura de uma rede de produção cultural com elementos multivariados e sincopados que temporariamente se dispersam e se associam diante dos mais variados contextos, situações e desafios, “um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (LATOURE, 2012, p. 255). A formação das alianças entre os diferentes grupos assimila a ideia da interdependência e da coabitação, formando potencialmente um contraponto ao individualismo e à racionalidade neoliberal.

É como se, sob as condições contemporâneas, esteja sendo travada uma guerra contra a ideia de interdependência, contra o que chamei, em outros momentos, de uma rede social de mãos que busca minimizar a impossibilidade de viver uma vida viável (BUTLER, 2019, p. 76).

Esse aspecto se mostrou de forma contundente ao longo do trabalho de campo, onde as práticas festivas cotidianas, sobretudo aquelas enredadas pelas políticas de colaboração, constituem contratos locais, promovem táticas e impõem sua inventividade (CERTEAU, 1994). Notamos, por exemplo, um intenso fluxo de visibilidades de músicos, grupos e bandas e de espaços festivos que ora participam de um circuito mais subterrâneo e independente, ora partilham de espaços de maior visibilidade. Mesmo que de forma temporária, as territorialidades festivas multiplicam “os centros energéticos na cidade como uma rede de efervescência do policentrismo cultural onde o centro é recriado em uma pluralidade de zonas não do ponto de vista político e urbanístico, mas da autonomia temporânea do momento vivido” (FERNANDES; LA ROCCA; BARROSO, 2019, p. 4).

Haesbaert (2018) vem discutindo os processos de reterritorialização, em detrimento do que chama de mito da desterritorialização. Na contramão da perda ou desaparecimento de territórios, o autor discute que o tempo contemporâneo conduz a processos complexos contínuos de reterritorialização.

Assim, a desterritorialização seria uma espécie de ‘mito’ (Haesbaert, 2004), incapaz de reconhecer o caráter imanente da (multi)territorialização na vida dos

indivíduos e dos grupos sociais. Assim, afirmamos que, mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo (HAESBAERT, 2018, p. 214).

O autor analisa alguns processos de reterritorialização descrevendo-os como parte de processos de precarização da economia neoliberal. O argumento do autor constrói, a partir de Deleuze, análises que levam em conta que os processos de desterritorialização são acompanhados incansavelmente pelo ato de “territorializar-se”. Assume, portanto, a complexidade das multiterritorialidades que reavaliam constantemente seus usos, funções e disputas em torno da apropriação de territórios. Nos parece relevante levantar essa questão, tendo em vista que o território da Garagem como espaço festivo é arquitetado a partir do movimento físico – pensando nas ambulantes e blocos que circulam na cidade – quanto subjetivo se pensarmos no processo de aliança constituído entre os grupos. É a partir do movimento que a rede aliançosa formata um território de convivência, conferindo novos usos, imaginários, narrativas, sonoridades e ambiências para o território. A impossibilidade da festa durante a pandemia, de alguma maneira, reterritorializa os atores, as alianças e o espaço, habilitando-o a um espaço de referência para ações de assistência social.

Nunca imagináramos o nível de organização que chegamos com as campanhas da pandemia. Tínhamos muitas ações acontecendo ao mesmo tempo. Nos tornamos um centro mesmo de recebimento, organização e distribuição de alimentos, roupas, comida, material de higiene pessoal e até dinheiro mesmo. Não é fácil. Muita gente viu

na Garagem um lugar possível de se fazer isso. Empresas grandes, empresários, gente da filantropia, galera de ONGs bateram aqui e contribuíram. Quando pensaríamos nisso? Nunca na vida. [...] Virou algo muito maior do que a gente⁵.

A categoria analítica de território está sempre vinculada à dimensão das relações de poder. Seja pela lógica da dominação ou da apropriação, conforme aponta Lefebvre, o território constitui-se por determinada arquitetura de poder. As dinâmicas, sobretudo de apropriação, vinculam-se não apenas ao poder político tradicional, mas também de natureza simbólica, ou seja, se relaciona com os modos de habitar e “funcionalizar” o território.

O uso reaparece em acentuado conflito com a troca no espaço, pois ele implica ‘apropriação’ e não ‘propriedade’. Ora, a própria apropriação implica tempo e tempos, um ritmo ou ritmos, símbolos e uma prática. Tanto mais o espaço é funcionalizado, tanto mais ele é dominado pelos ‘agentes’ que o manipulam tornando-o unifuncional, menos ele se presta à apropriação. Por quê? Porque ele se coloca fora do tempo vivido, aquele dos usuários, tempo diverso e complexo (LEFEBVRE, 1986, p. 412).

Seguindo a esteira das análises que consideram o território também como formatação da experiência do “espaço-tempo vivido”, convém analisar de que formas os territórios vêm “desdobrando-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’

5 Informação extraída de entrevista concedida por Alice Lopes a Flávia Magalhães Barroso, realizada no dia 18 de abril de 2021.

à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” (HAESBAERT, 2018, p. 96). O caminho trilhado por Haesbaert considera o processo contínuo – *continuum* – das dinâmicas de territorialização. Inspirado pelas obras deleuzianas, o autor compreende que a conformação do território é agitada constantemente pelos seus usos, pelos sujeitos sociais e pelos micropoderes, de modo a encarnar (ou territorializar) um devir que se constitui processualmente no cotidiano. A demanda por esse tipo de esforço analítico vem formatando análises em torno das territorialidades que considerem com maior densidade as ressignificações, reinterpretações e reapropriações dos territórios.

Assim, poderíamos falar em dois grandes ‘tipos ideais’ ou referências ‘extremas’ frente aos quais podemos investigar o território, um mais funcional, outro mais simbólico. Enquanto ‘tipos ideais’ eles nunca se manifestam em estado puro, ou seja, todo território ‘funcional’ tem sempre alguma carga simbólica, por menos expressiva que ela seja, e todo território ‘simbólico’ tem sempre algum caráter funcional, por mais reduzido que ele seja. Num esquema genérico dos extremos deste já aludido continuum entre funcionalidade e simbolismo (HAESBAERT, 2004, p. 10).

A análise da conformação de um território festivo, como é o caso da Praça Tiradentes, nos encaminha para correntes teóricas que buscam ampliar o conceito de território. Na obra de Deleuze e Guattari (1995), território aparece de uma forma bastante ampla quando associado aos agenciamentos:

Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos

é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro de sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. Descobrir os agenciamentos territoriais de alguém, homem ou animal: 'minha casa'. [...]. O território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples 'comportamento' [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 218).

Se todo território é considerado um agenciamento, segundo os autores, e ao mesmo tempo tudo pode ser agenciado, todo território é passível de ser desterritorializado e reterritorializado. Apesar da amplitude da análise, essa noção se associa às territorialidades festivas, pois assume o extraterritorial, ou seja, o que excede o espaço físico. A territorialidade da praça está presente não apenas no espaço físico na região do Centro da cidade, mas também nas diversas conexões realizadas entre músicos, produtores culturais e público realizadas fora daquele espaço. Trata-se de um território-rede (HAESBAERT, 2018) onde vigora a dinâmica da mobilidade, dos fluxos (redes) e, conseqüentemente, das conexões. O movimento ou a mobilidade passa a ser um elemento fundamental na construção do território. Podemos, nesse caminho, pensar não apenas na mobilidade física, mas no nível móvel das alianças que estão a todo o tempo construindo localizações, referências e imaginários para se manterem vivas. As alianças constituem, portanto, uma localização e um território constantemente atualizáveis:

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de

experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma ‘multiterritorialidade’ (HAESBAERT, 2004, p. 344).

O campo que viemos construindo na Praça Tiradentes vincula-se adequadamente à perspectiva dos agenciamentos e do rizoma, porque na prática refutam a perspectiva euclidiana de um espaço-superfície contínuo. Os constantes desafios impostos aos grupos culturais promoveram a descontinuidade, a desterritorialização e simultaneamente a produção de novos territórios.

[...] construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. [...] precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte (DELEUZE *apud* HAESBAERT, 2018, p. 99).

Trata-se de territorialidades musicais, de solidariedade, aliança e ativismo nos quais não conseguimos mais distinguir claramente onde começam e onde terminam – conforme a conceito de rizoma –, ou ainda, onde irão “eclodir”, sendo esta a principal aptidão do espaço: sua possibilidade de reinvenção pela conexão com a cidade e seus desafios.

Haraway trabalha, assim como Latour, a relação e as práticas interativas como pontapé para análise do “social”. Consideram que a relação é a menor unidade de análise possível (num processo que abarca os actantes e tecnologias, seres vivos, humanos e não humanos). Com “menor unidade de análise” não significa dizer que a dimensão local significa “pequeno” ou “inapto a viajar”. Dessa forma, trabalham com ideia de sistemas, redes de relação que impõem a revisão ou o retrabalho em cima das categorias num movimento de torção e dobras – movimento vital para a Haraway em tempos de urgência.

Em tempo de urgência, é tentador tratar o problema, imaginando a construção de um futuro seguro, impedindo que ocorra algo que fecunde, colocando em ordem o presente e o passado com o propósito de criar futuros para as próximas gerações. Ela sugere ficar no problema sem exigir esse tipo de relação com os tempos chamados futuros. Ficar no problema requer aprender a estar verdadeiramente presente, não como um eixo que desaparece entre passados horríveis ou paradisíacos e futuros apocalípticos ou de solução, mas como criaturas mortais entrelaçadas em uma imensidade de configurações inacabadas de lugares, tempos, materialidades e significados (HARAWAY, 2020, p. 22).

Perceber a densidade do presente e os processos de torção ou dobras dos tempos passados e futuros encaminha a análise de interações dos actantes – segundo Latour – ou multiespécie – para Haraway. Sugere, portanto, que viver no presente espesso envolve assumir que os tempos, os indivíduos e as materialidades não se encerram em si mesmos, estão entrelaçados em sua existência material e subjetiva.

A ideia do “fim dos territórios” (BADIE, 1995) ou, de forma mais genérica, o enfraquecimento da dimensão espacial na vida social, exige a contemplação de novas formas de (re) territorialização ou, ainda, o acompanhamento das menores unidades de análise, conforme sugere Haraway, na sua aptidão em “viajar” ou, nesse caso, “reterritorializar-se”. Haesbaert (2018, p. 06) critica, dessa maneira, a unilateralidade que envolve as conclusões sobre a desterritorialização, “como se o mundo estivesse, definitivamente, desterritorializando-se”.

A partir da proposta de Deleuze e Guattari, queremos pensar a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas humanas. O problema concreto que se coloca é o de como se dá a construção e a destruição ou abandono dos territórios humanos, quais são os seus componentes, seus agenciamentos, suas intensidades⁶.

O território, como espaço dominado ou apropriado, manifesta hoje um sentido transescalar e transdimensional que só pode ser devidamente discutido a partir de uma específica combinação de influências diversas. Toda ação que efetivamente se pretenda transformadora, hoje, necessita, obrigatoriamente, encarar esta questão: ou se trabalha com a

6 Mais recentemente os geógrafos têm dado um destaque maior para o pós-estruturalismo (ou, mais comumente, para o seu homólogo, o pós-modernismo) e para trabalhos como os de Derrida e Deleuze. Um dos poucos trabalhos mais consistentes colocados abertamente nessa linha é o do geógrafo Marcus Doel (1999), cuja “Geografia pós-estruturalista” (que ele utiliza no plural ao dar título ao seu livro) encontra-se amplamente inspirada (no nosso ponto de vista de forma exagerada) pelo “nomadismo”, a “esquizo-análise”, as “dobras” e a desterritorialização de Deleuze e Guattari.

multiplicidade e transitoriedade de nossos territórios, ou não se alcançará nenhuma mudança positivamente inovadora.

O QUE PERMANECE DAS TERRITORIALIDADES FESTIVAS?

Em análises mais recentes do campo do urbanismo, as ações temporárias são analisadas justamente nas suas potencialidades em articular espaços públicos mais diversos e heterogêneos. La Varra (2008) explora a noção de cidade “Post-it”, onde as intervenções urbanas vão sobrepondo “escritas autônomas” nos espaços. As atividades Post-it, como o autor se refere às intervenções urbanas, propõem momentos de redesenho e criação da cidade. Nesse mesmo caminho, Temel (2006) destaca que o principal “legado” das intervenções temporárias se refere ao campo de possibilidades aberto: “mesmo após o término do uso temporário, o local da temporalidade permanece como uma tela na qual podemos fazer nova projeções” (TEMEL, 2006, p. 60). As festas e eventos produzidos por coletivos culturais independentes adicionam novas funcionalidades e promovem interações e dialogismos, realizam as chamadas “escritas autônomas”. Desse modo, elaboram um campo de possibilidades de atuação na cidade ao revelar novos ângulos, novos trajetos, redesenhando, momentaneamente, os contornos dos espaços.

A identificação das associações entre agrupamentos que produzem microeventos no entorno da Praça Tiradentes pode ser percebida não apenas na movimentação dos atores e grupos entre si, mas também na abertura dessas “telas brancas”, nas quais os atores vão adicionando novas escrituras com intuito de projetar outras.

Em termos da produção cultural, essa rede vem, portanto, contribuindo significativamente para a projeção de outras atividades culturais e para as transformações das cenas independentes na cidade. Quando determinados microeventos passam a profissionalizar suas atividades e se perenizam no território, toda a rede em torno desses grupos, como os músicos, as oficinas de dança e os ambulantes, se desenvolve, seja por serem incorporados diretamente nos projetos, seja pelo efeito dominó estruturado pela visibilidade e pelo impacto econômico nas redes independentes. De forma mais indireta, o alcance de público, bem como as táticas empregadas na ocupação dos espaços, agita coletivos na execução de seus projetos. Ao passo em que novas práticas são inscritas nos territórios, novos agrupamentos, performances, surgem, incrementando o sentido da rua como assembleia pública (BUTLER, 2019).

ESCRITURAS DE FESTA: A EXPERIENCIA FESTIVA COMO EPISTEME URBANA EM DISPUTA

Assume uma configuração inacabada que sugere que viver no presente espesso (HARAWAY, 2020) envolve assumir que os tempos, os indivíduos e as materialidades não se encerram em si mesmos.

Se você não promover a festa hoje ou não imprimir o jornal agora, simplesmente perderá o agrupamento, que não é um edifício à espera de restauração, mas um movimento que precisa continuar. A força da inércia não levará o espetáculo adiante. Por isso precisei introduzir a distinção entre o ostensivo e o performativo: o objeto de uma definição ostensiva permanece aí, não importa o que aconteça ao dedo indicador de quem assiste. Mas o objeto de uma definição performativa desaparece quando não é mais representado – ou, caso permaneça, isso significa que outros atores entraram em cena. Essa cena, por definição, não pode ser o ‘mundo social’, pois ele próprio fatalmente precisa de renovação (LATOURET, 2012, p. 66).

O destaque para as coabitações culturais na Praça Tiradentes buscou assumir a cacofonia das relações festivas de forma contínua. Continuar no problema requer a geração desses parentescos raros, relacionamentos estranhos que devem ser mapeados. Reforçamos, portanto, a ideia de que necessitamos de combinações inesperadas, num processo recíproco, em que o material está sempre situado em algum lugar confuso e mundano. As comunicabilidades festivas que

foram encaminhadas a partir do mapeamento de festas e espaços culturais tentou imprimir a qualidade da tentacularidade, a vida vivida em linhas e não em pontos ou esferas. Humanos e não humanos caminhantes e seus caminhos entrelaçados. A ideia de individualismo seria incapaz de pensar as dinâmicas interativas ou o gerar-com das experiências festivas.

Os mapas produzidos buscaram registrar o ritmo urbano das festividades independentes, acreditando que sem lembranças sustentadas não podemos aprender a viver com os fantasmas e, portanto, não podemos pensar: “Como corvos e com os corvos, vivos e mortos corremos risco em companhia mútua” (HARAWAY, 2020, p. 19). Diante dos fracassos das promessas do progresso moderno, da precariedade, propomos buscar histórias de festa, erupções de vitalidade inesperada, histórias contínuas e inacabadas dos seres festivos entre ruínas. A força dessas histórias seria uma forma corporificada de contar sobre o estar-com urbano que evidencia a convocação ao comum, a capacidade de caminhar, de viver em linhas, afinal, de enredar-se no mundo.

REFERÊNCIAS

BADIE, Bertrand. **O fim dos territórios**: ensaio sobre a desordem internacional e sobre a utilidade social do respeito. Lisboa: Editora Piaget, 1995.

BARBALHO, Alexandre. **A Criação está no ar**: juventudes, política, cultura e mídia. Fortaleza: Eduece, 2013.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

FERNANDES, Cíntia S.; LA ROCCA, Fabio; BARROSO, Flávia. M. Beco das Artes: festas, imaginários e ambiências subversivas na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Eco-Pós**, 2019.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

HAESBAERT, Rogério. Precarização, reclusão e “exclusão” territorial. **Revista Terra Livre**, v. 2, n. 23, p. 35-51, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2018.

HARAWAY, Donna J. **Seguir con el problema**: generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consonni, 2020.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 1996.

LIMA, Evelyn F. W. O espaço teatral do Rio de Janeiro. Configuração do ambiente urbano da praça Tiradentes e adjacências (1813-1950). **Anais SHCU**, v. 6, n. 2, 2000.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

TEMEL, Robert. 2006. The Temporary in the City. *In*: HAYDN, Florian; TEMEL, Robert (edit.). **Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces**. Basel, Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006.

MUTIRÃO: POTENCIALIDADE ESTÉTICO-COMUNICATIVA NA MONTANHA ESQUECIDA

Rodrigo Rossi Morelato

INTRODUÇÃO

Os mutirões são práticas de solidariedade vicinal originárias do meio rural brasileiro que foram transpostas às cidades com os processos de urbanização, notadamente, o ocorrido na segunda metade do século XX. Sua característica distintiva perante outros processos de obrigações recíprocas é o ambiente festivo que deve, necessariamente, compor essas atividades de trabalho coletivo e ajuda mútua.

Este artigo busca demonstrar como o conceito emergente de pontencialidade estético-comunicativa (FERNANDES, 2005a; 2005b) pode ser acionado para promover a compreensão desse curioso fato social total, ou sociocomunicacional, de tão tradicional presença na socioantropologia brasileira e na vida cotidiana carioca – sobretudo por se realizar em conjunção com a cultura das mídias, o imaginário social e a

cidade. Para tanto, me apoio nas atividades, histórias, mitos, poesias, desejos e trajetória de uma comunidade emocional de aspecto neotribal, os “verdejantes”, que atuam há mais de 25 anos na Serra da Misericórdia – último fragmento florestal da zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

Metodologicamente, se trata de uma pesquisa ecosófica que prima pela “humildade descritiva” (MAFFESOLI, 2017) ao entender que o conhecimento se produz de forma oficiosa e embebida na vida cotidiana; que os sonhos e os mitos são fundamentais componentes da vida social; que há uma profunda organicidade originária na vida comunitária; e que, finalmente, o retorno das questões do corpo à reflexão científica – reabilitando práticas arcaicas e ainda sempre presentes como a festa, a comensalidade e a solidariedade – deve ser elemento central à compreensão do social.

O processo de pesquisa vertido para este texto tem sido desenvolvido desde 2015. Deste modo, o ensaio é composto de três movimentos. O primeiro movimento aglutina as maneiras como o imaginário social reelabora a história do espaço, descreve brevemente o processo de urbanização dessa região da cidade e apresenta acontecimentos relativamente recentes que fizeram a fama da Serra da Misericórdia, um alto-lugar.

O segundo movimento descreve a formação da comunidade neotribal “verdejante” a partir da cristalização do imaginário coletivo proporcionado pela indissociabilidade entre o

corpo e uma arcaica tecnologia de comunicação: a poesia. A linha condutora deste movimento cabe às histórias que compilei, junto à essa comunidade, sobre um saudoso e já falecido poeta da montanha.

O terceiro e último movimento descreve os mutirões realizados – tanto no passado, como no presente – pela Serra da Misericórdia. Potencialidade estético-comunicativa que não dissocia o trabalho do lazer ou as ações racionais do imaginário social, os mutirões têm sido, ao longo de mais de 20 anos, uma atividade que permite a reafirmação dos elos comunitários dos “verdejantes” onde “[...] enraízam-se em sensibilidade e sentimentos que caminham juntos à racionalidade das escolhas em estar lá, fazer parte de, pertencer para logo despertencer” (FERNANDES, 2005b, p. 15).

Conclui-se que o marco teórico-metodológico é capaz de evidenciar o vitalismo social existente na vida cotidiana da cidade, o qual também se expressa em soluções de desenvolvimento local sustentável e no fomento a processos de cidadania, questões que não se dissociam do desejo de estar-juntos.

A SERRA DA MISERICÓRDIA: BREVE HISTÓRIA DE UM ALTO-LUGAR

Quem costuma trafegar pela Linha 2 do metrô carioca passa cotidianamente por um imenso mural pintado entre as estações de Inhaúma e Tomás Coelho. Nele, é possível conhecer um pouco da história da localidade.

As figuras de dois homens negros carregando fardos de cana denuncia o passado rural e escravista do espaço. Uma locomotiva pintada nesse enorme muro informa que há muito a região é cortada por estradas de ferro: a primeira estação de trem foi construída para viabilizar as obras de uma subestação de tratamento de água ainda na década de 1870¹. Há também, nesse enorme painel, a representação de diversos músicos que moraram nas redondezas, como Pixinguinha e Dona Ivone Lara, por exemplo.

Quem embarca ou desembarca na estação Engenho da Rainha, elevada a metros do chão pela engenharia particular da Linha 2 do metrô carioca, que soube reaproveitar trilhos e batentes da antiga ferrovia, pode ver uma montanha parte verde, parte cinza: é a Serra da Misericórdia, último remanescente verde da zona norte da cidade do Rio de Janeiro².

1 Os trilhos e itinerário dessa estrada de ferro foram reaproveitados, mais de um século depois, para a construção da Linha 2 do metrô carioca.

2 Recentes indicadores de desenvolvimento sustentável consideram adequado que, para cada habitante, as cidades contem com 12 m² de área verde. Embora a cidade do Rio de Janeiro supere, em muito, este valor, constando 55,8 m² por habitante, ele se encontra distribuído de forma desigual pela mancha urbana. Na zona norte, por exemplo, esse índice é de 3,74 m² de área verde por habitante. Fonte: <http://sigfloresta.rio.rj.gov.br/>. Acesso em: 1 jun. 2023.

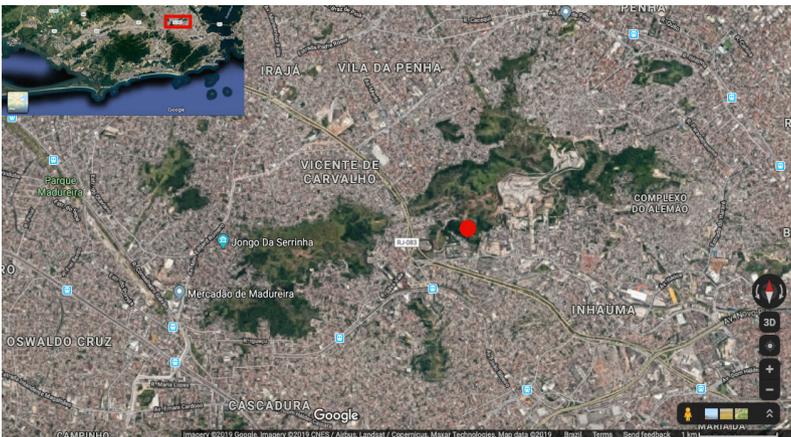
Entre os séculos XVIII e XIX, a Serra da Misericórdia servia de divisor natural entre as freguesias rurais de Inhaúma e Irajá. Tradicional área de agricultura, suas terras férteis abasteciam a cidade com uma imensa diversidade de hortifrutigranjeiros. Ali também houve engenhos de cana-de-açúcar, como até hoje denuncia a toponímia do bairro Engenho da Rainha, onde Carlota Joaquina (rainha consorte de Portugal, esposa do rei dom João VI) possuiu uma fazenda. Historiadores da cidade afirmam que o café, que sustentaria economicamente o Segundo Império, foi ali aclimatado ainda na primeira metade do século XIX, antes de se dispersar pelo Vale do Paraíba (CAVALCANTI, 2004).

No início do século XX, com as grandes reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos na região central da cidade (BENCHIMOL, 1992), as terras dessas freguesias rurais passaram por intensas transformações. Houve uma imensa redistribuição interna da população da cidade em direção aos subúrbios, e o aumento do número de residências, bem como o adensamento populacional dessas freguesias rurais, chamaram a atenção do executivo municipal, que, interessado em uma maior arrecadação, procedeu pelo fracionamento das freguesias rurais em bairros urbanos (ARRUDA, 2007).

Com o avançar do século, facilitado por um sistema de comunicações já existente, pela demanda crescente de moradia e pelos processos de industrialização ocorridos no surto desenvolvimentista brasileiro, os arredores da Serra da

Misericórdia se tornaram uma grande zona industrial e residencial proletária. Desde o ano de 1948, por exemplo, uma pedreira atua na região, tendo dinamitado o pico mais alto da serra que, transformado em brita, foi insumo fundamental à urbanização de seus arredores. Fábricas de vidro, parafusos, lâmpadas e outros produtos foram instalados na localidade, que experimentava uma profunda transformação de seu aspecto rural. Diversos conjuntos habitacionais populares foram construídos com o subsídio do Estado. Toda uma criativa urbanização oficiosa também aconteceu na região, com a expansão horizontal de diversas favelas pelas encostas dessa serra cada vez menos coberta de verde.

Imagem 1 – A Serra da Misericórdia e a cidade do Rio de Janeiro, com destaque para a localização da comunidade Sérgio Silva



Fonte: Google Maps.

Atualmente, a Serra da Misericórdia é cercada por 26 bairros – dentre os quais cinco complexos de favelas

(Complexos do Alemão, Serrinha, Juramento, Penha e Sapê). Localizada no coração da zona norte do Rio de Janeiro (a qual corresponde a 16,6% do território do município), em seus entornos habita 40,2% da população carioca, e, desse montante, cerca de 23% (aproximadamente 540 mil pessoas) vivem em favelas³.

A história dessa região da cidade é relativamente pouco documentada pelo poder público. Sua urbanização veloz e informal, a inconstância das políticas públicas de ordenamento urbano e a falta de arquivos unificados ou atualizados têm dificultado a sistematização de sua história até mesmo pela oficialidade (ARRUDA, 2007). Sobra, como documento, a própria paisagem, que em muros grafitados evidencia o imaginário social ou nas próprias encostas da montanha deixa o testemunho das modificações sofridas pelo espaço.

De todo modo, a Serra da Misericórdia, último remanescente verde da zona norte da cidade, ficou bastante conhecida do público mais geral da cidade devido a acontecimentos recentes, quando da militarização das favelas que a circundam. No ano de 2010, suas encostas foram o palco da chamada “Reconquista do Alemão”, enorme campanha de forças do exército, marinha e polícia militar que buscava promover a “pacificação” das suas comunidades. Como ocorrido em iniciativas semelhantes em outras favelas da cidade, bem como ao

3 Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/rio-de-janeiro/panorama>. Acesso em: 1 jun. 2023.

longo da história do país⁴, o discurso do Estado era o de que “[...] a cidadania deveria chegar apenas a partir da e com a polícia” (MARTINS, 2019, p. 27), impondo ordem e progresso aos despossuídos.

No caso da militarização do cotidiano do Complexo do Alemão, que ocorreu com ampla cobertura da mídia local e nacional, tendo, inclusive, rendido prêmios internacionais à sua cobertura jornalística, a cidadania vigiada parecia chegar à casa dos telespectadores, enquanto algo muito diferente acontecia nas favelas. Durante as operações, por exemplo, as forças de segurança chacinaram, em um único dia, quinze jovens cujos corpos foram abandonados nas matas da Serra da Misericórdia. Sendo à polícia civil vedado o acesso para realização da perícia e proibido às famílias adentrar na mata para o resgate dos corpos, porcos que andam soltos por essa parte da cidade comeram os rostos dos cadáveres (LIMA, 2015).

Talvez a promoção da saúde, do lazer, do saneamento e da alimentação adequada deveria ser entendida como direito fundamental, base da cidadania e insumo para a liberdade, que caberia ao Estado oferecer às populações das favelas da zona norte de toda a cidade. É curioso notar, no entanto, que junto à militarização do cotidiano, o Estado do Rio de Janeiro tenha edificado enorme, verdadeiramente faraônica e

4 É preciso lembrar que o próprio termo “favela” é uma reminiscência das Campanhas de Canudos, realizada no sertão baiano entre 1986 e 1987, quando se exterminou por completo uma comunidade autônoma, que desafiava o coronelismo local.

há quase dez anos abandonada infraestrutura: um teleférico⁵, que cruzaria pelos ares boa parte do Complexo do Alemão, oferecendo soluções cabíveis apenas nos projetos de urbanistas e burocratas que dissociam a cidade construída da vivida (SENNETT, 2018).

Avessos às ações estratégicas ligadas à manutenção do poder, como a das grandes obras que dão forma à necropolítica (MBEMBE, 2016) mencionadas acima, os verdadeiros responsáveis pela promoção da cidadania pela Serra da Misericórdia têm realizado, ao longo dos últimos 25 anos, uma série de iniciativas de urbanismo tático (LYNDON; GARCIA, 2015) que garantem o acesso não apenas a direitos negligenciados pelo Estado, mas também à promoção de uma série de valores comuns que orientam à cidadania: são os “verdejantes”, uma neotribo (MAFFESOLI, 1987) agremiada pelos arredores da Serra da Misericórdia.

Lá, uma pequena horta comunitária serve de limite integrador entre as casas e o remanescente verde. Uma enorme cisterna com capacidade para 16 mil litros recolhe a água que escorre do telhado da vizinhança, irrigando a horta e abastecendo as casas dos arredores em dias de falta de água. Mais de três hectares da montanha foram reflorestados, compondo uma agrofloresta que produz madeira, frutos e flores para os

5 ZUAZO, Pedro. Teleférico do Alemão completa dez anos em ruínas e governo do estado estuda recuperar o sistema. **Extra**, Rio de Janeiro. 17 jul. 2021. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/teleferico-do-alemao-completa-dez-anos-em-ruinas-governo-do-estado-estuda-recuperar-sistema-25109261.html>. Acesso em: 16 jul. 2023.

mais diversos usos. Um círculo de bananeiras denuncia: ali, o esgoto é tratado de modo alternativo, através de um sistema fechado de evapotranspiração. Um pequeno parquinho com gangorra, balanços e trepa-trepa foi bioconstruído, fazendo o lazer das crianças das redondezas. Ao lado, um fogão a lenha, de uso comunitário, foi feito a partir tijolos ecológicos fabricados no próprio local, complementando os equipamentos que produzem esse precioso espaço de socialidade comunitária (MAIA; MORELATO, 2017; MORELATO, 2022).

Desde meados dos anos 1990, eles se empenham no combate a incêndios que lambiam o ressecado capim que cobria a montanha, no reflorestamento de suas encostas, em soluções criativas à questão da insegurança hídrica e alimentar das favelas, desenvolvem iniciativas de economia solidária dentre muitas outras ações que sistematizam em propostas de políticas públicas urgentes à cidade que se quer sustentável.

É preciso mencionar, no entanto, que antes de qualquer tentativa de promover enormes mudanças sociais, essa comunidade emocional foi aglutinada pela socialidade, isto é, pela conjunção da ação social dispendiosa com os sonhos coletivos, que formam o seu “estar-junto”. Quanto a isso, afirma um sociólogo:

Antes de qualquer outra determinação ou qualificação ele [o estar-junto] consiste nessa espontaneidade vital que assegura uma *cultura* sua força e sua solidez específicas. Em seguida, essa espontaneidade pode se artificializar, quer dizer, se *civilizar* e produzir obras (políticas, econômicas, artísticas) notáveis. Sempre será necessário, entretanto,

mesmo que seja apenas para apreciar suas novas orientações (ou re-orientações) retornar à forma pura que é o *'estar-junto à toa'* (MAFFESOLI, 1987, p. 115).

Sendo elemento fundamental da socialidade o dispêndio do tempo no espaço, Michel Maffesoli nos chama atenção para a pregnância dos “altos lugares”, um de seus inúmeros aforismos à compreensão do social. Vale dizer que esses espaços nada têm a ver com a altimetria ou com a distinção social. Trata-se, antes, de uma valorização da diversidade cultural que podemos encontrar nas cidades, nas quais alguns espaços muito particulares servem de elo à tessitura de um comum, como escreve um saudoso pesquisador do cotidiano carioca:

[...] os lugares onde se celebram diversos cultos podem ser considerados como *'hauts lieux'* [‘altos lugares’]. Segundo o autor [Michel Maffesoli] esses lugares se tornam pontos que unem as pessoas que ali circulam. As emoções partilhadas e consolidadas são vividas como fatos constituídos por e para as ‘tribos’ que inscreveram suas histórias neste lugar (MAIA, 2005, p. 79).

De fato, muitos dos “cultos” que dão forma à comunidade “verdejante” não são orientados pela vontade de transformar a realidade, tornar sustentáveis as favelas, lutar por direitos ou promover a cidadania. Quero dizer que antes de serem ações racionais com relações afins (WEBER, 2016), as ações sociais dos “verdejantes” se orientam pela celebração da vida através do culto do corpo em caminhadas pela montanha, acesso a boa comida, o frescor da sombra das árvores, as conveniências do

saneamento e o encontro festivo entre aqueles que comungam nessa comunidade emocional neotribal.

Talvez se faça necessário, portanto, retomar o mito de origem dessa coletividade, tantas vezes socializado pela Serra da Misericórdia, o qual se enraíza em uma arcaica tecnologia de comunicação: a poesia.

VERDEJAR: UM MITO DE ORIGEM

Luiz Marins (1957~2011) foi um morador da zona norte da cidade do Rio de Janeiro que residiu em diversas favelas ao longo da sua vida. Entusiasta da alimentação macrobiótica, ele também era maratonista e utilizava as trilhas então pouco conhecidas da Serra da Misericórdia para os seus treinos diários.

É possível, pelas trilhas dessa serra, entrar pela comunidade do Juramento e sair pelo Sapê, subir pelo Alemão e descer pela Serrinha, começar pela Penha e terminar no Morro da Galinha. Suas trilhas interligam as comunidades, que eram separadas por um intenso matagal. Há, no entanto, um ponto importante, como que no meio de todos os trajetos que cortam a parte leste dessa serra: é chamada de Praça do Meio e, lá, uma nascente se empoça num pequeno lago. Foi de um encontro fortuito, durante uma caminhada, que o mito verdejante tomou forma, como contam em seu site:

Numa noite chuvosa de setembro de 1997, dois moradores do bairro de Inhaúma decidiram pôr

algumas mudas em um carrinho de mão, e em rumo pela antiga Estrada Velha da Pavuna (Atual Av. Ademar Bebiano), subiram a comunidade Sérgio Silva (Componente do Complexo do Alemão) para plantar as mudas de Mata Atlântica na área verde da Serra numa localidade que mais tarde o grupo passou a chamar de Praça do Meio. No dia seguinte acontecia o que consideramos a 1º reunião do grupo quando algumas pessoas sabendo do fato da noite anterior encontraram-se na casa de um desses moradores para conversarem sobre que atividades poderiam promover na comunidade Sérgio Silva com vistas a conservar a peculiaridade ambiental do local (VERDEJAR SOCIOAMBIENTAL).⁶

Acontece que Luiz Marins também ficou conhecido como Luiz Poeta, criando fama em toda a cidade do Rio de Janeiro por seu entusiasmo em preservar e reflorestar a Serra da Misericórdia e também por um hábito muito especial: ele compilava suas experiências em versos que recitava sempre que possível para aqueles que iniciava nessa jornada de amor ao lugar.

Suas experiências eram muitas: caminhar pelas trilhas inéditas, combater o fogo que periodicamente atingia a serra, fazer o plantio das primeiras árvores na região, mapear as nascentes que escorriam de suas encostas, bioconstruir banheiros secos ou simplesmente estar ali à toa. Muitas dessas atividades foram compiladas em versos memorizados que faziam a educação popular daqueles que ele iniciava.

6 Disponível em: <https://www.verdejar.org/historico>. Acesso em: 26 fev. 2023.

Imagem 2– Luiz Poeta adubando um dos canteiros da horta comunitária



Fonte: Verdejar Socioambiental⁷.

Dessas experiências, Luiz Poeta compôs uma de suas mais significativas poesias: aquela que cristalizou a alma coletiva de seus iniciados ao traduzir o desejo da Serra: verdejar.

VERDEJAR

Morar em Piabas⁸ – quando será?

A Serra é quem clama: Misericórdia!

Porém, entre balas e fumaças: Zona Norte – Rio!

A Serra se lança em seu maior desafio: Verdejar, já!

7 Disponível em: <https://www.verdejar.org/fotos-cjnz>. Acesso em: 26 fev. 2023.

8 Trata-se de uma localidade da extrema zona oeste da cidade, atualmente protegida, compondo o Parque Estadual da Pedra Branca.

Já te amo, Serra da Misericórdia: te amo!

Penha, Inhaúma, Olaria, Complexo do Alemão, Ramos e Bonsucesso Engenho da Rainha, Tomás Coelho Vicente de Carvalho, Vila Cosmos, Vila da Penha e Penha Circular...

Circundam a Serra da Misericórdia!

Te amo, Serra da Misericórdia, te amo!

O seu verde precisa verdejar nessa redondeza sem paz, pálida e poluída!

Te amo, Serra da Misericórdia, te amo!

Essa pequena elegia ao lugar foi muitas vezes recitada nos fins dos anos 1990, especialmente durante os mutirões, segundo a memória coletiva dos iniciados por Luiz Poeta. Pronúncia do mundo, seus versos deram forma à identidade do grupo: eles passaram a se reconhecer como uma tribo urbana comungante de um amor ao lugar e ao “estar-juntos” (MAFFESOLI, 1987). Desde então, têm desenvolvido uma série de atividades lúdicas e preservacionistas por toda a Serra da Misericórdia, como a transformação das simples casas da favela em polos de difusão de tecnologias sustentáveis, dotadas de aquecedores solares, sistemas de captação de água de chuva e hortas para a produção de alimentos.

Nesse sentido, as poesias por ele recitadas devem ser entendidas segundo uma dupla-natureza: como tecnologia de comunicação e como fala autêntica, o que demonstra a conjunção entre o imaginário social, as tecnologias de comunicação e o habitar a cidade. É nesse sentido que ela deve

ser entendida como uma potencialidade que revela uma força orgânica do viver social (FERNANDES, 2005b).

Como tecnologia de comunicação, a poesia faz parte das técnicas que combatem a precariedade da memória oral, a qual não possui outro meio que o corpo para se perpetuar. Nesse sentido:

Dada a tendência comum de considerar a comunicação face a face como não mediada, não é surpreendente que um termo como mídia oral não venha imediatamente à mente. [...] Como a mídia oral não tem meios de armazenar informações fora da memória humana, a memória coletiva serve como meio oral, assim como uma variedade de técnicas usadas para auxiliar a memória. [...] Em particular, a mídia oral inclui declarações curtas e memoráveis na forma de ditados e aforismos, e formas mais longas, como poesia, bem como outras formas de contar histórias e falar (STRATE, 2017, p. 198 – tradução do autor).

Certamente as poesias são a exteriorização de seu mundo interior, enriquecido pelas experiências vividas pela Serra da Misericórdia. Recitadas e socializadas, são o exercício de uma potencialidade humana, algo que nos separa dos demais seres vivos não dotados de linguagem. Elas apresentam uma representação que é, ao mesmo tempo, figurada e conceitual, de suas experiências. Contudo, é preciso ter em mente que a poesia também é uma forma de dizer genuinamente, ou seja, “[...] dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural” (HEIDEGGER, 2003, p. 12). É a partir dessa potência, meio de acesso ao imaginário pela palavra falada de modo verdadeiro e como

um poema, que houve uma desvelar da identidade coletiva do grupo: passaram a se reconhecer como “verdejantes” devido a essa poesia tantas vezes recitada nas encostas da montanha.

Sempre que havia caminhada pelas trilhas da Serra da Misericórdia, em uma parada ou outra, Luiz recitava uma de suas poesias de uma conversa de passarinhos, de um tiroteio em plena mata, de uma mensagem oculta de Gaia e da descoberta de si mesmo. Afinal, como se sabe, “[...] uma vez que numa cultura oral o conhecimento conceitual que não é reproduzido em voz alta logo desaparece, é preciso desprender uma grande energia em dizer diversas vezes o que foi apreendido arduamente através dos tempos” (ONG, 1998, p. 52).

Ao longo dessas enunciações pedestres (CERTEAU, 1998) que conjugavam a fala autêntica com uma tecnologia que buscava resguardar as experiências da precariedade da memória oral, outros moradores e curiosos dos arredores passaram a se envolver com as atividades preservacionistas protagonizadas por Luiz Poeta, como contam seus iniciados:

Eu tava morando na praça de Inhaúma e eu costumava olhar pra cá, né, cara... Olhava e ‘pô, tem aquele espaço grande ali...’. Mas tinha o tamanho da pedreira ali também, que me causava uma impressão de quando eu era pequeno, né? Porque eu olhava uma parte grande, grande e verde, o verde e um tremendo buraco de pedra... (Nêgu Tema, Cléber Pinheiro da Rocha, em depoimento ao documentário *Olhares da Misericórdia, a Serra que atravessa gerações*)⁹.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3tzqDPr2qs>. Acesso em: 1 jun. 2023.

Maravilhoso rapper, *Nêgu Tema* (1976~2018), infelizmente, faleceu prematuramente. Morador da Comunidade Sérgio Silva, parte de sua alimentação diária era composta dos complementos que colhia em uma horta comunitária, iniciada por Luiz Poeta no princípio dos anos 2000. Naquela época, a pequena comunidade Sérgio Silva ameaçava avançar sobre o remanescente florestal, transformando em concreto todo o verde que há entre as duas faces de um morro.

Outro iniciado pelas atividades de Luiz Poeta foi um trabalhador que consertava máquinas de lavar por toda a zona norte. Certo dia, ao terminar um reparo, Zolmir viu um cartaz afixado em um poste: tomou conhecimento de uma “caminhada ecológica” que aconteceria no sábado próximo. Ele ainda se lembra que:

Foi em 2004... Eu tinha uma loja de conserto de máquina de lavar, vendia peças... Aí um dia eu fui lá na Favela da Galinha consertar uma máquina e vi um cartaz grandão, bem feito, assim, colado na parede... ‘Caminhada ecológica’ não sei o que... ‘Serra da Misericórdia...’. Aí no dia eu vim subindo, perguntando... Aí tava o pessoal, o Luiz também... E um bando de gente pra fazer a caminhada... Tinha umas mudas e o pessoal tava arrumando, preparando pra subir... Aí fizemos a caminhada, fomos lá no pico... Só que teve um momento que eu me perdi! Eu fui apagar um fogo que tava, assim, baixinho... E eu me perdi e desci a Serra sozinho... Pra você ver, né? Eu já cheguei apagando fogo, nesse dia...

No início dos anos 2000, a Serra da Misericórdia “era um grande capinzal”, como contam os *verdejantes* de hoje em

dia. A cultura da cana-de-açúcar, do café e, posteriormente, a retirada do que sobrara de sua vegetação para abastecer os fogões à lenha do subúrbio que se urbanizava haviam exaurido a terra. Lá, nada mais crescia fora o capim-colonião (*Panicum maximum*), uma forrageira trazida da África pelos portugueses, insumo para a economia colonial (OLIVEIRA; SILVA, 2011). Para regenerar esse espaço, era preciso fazer mudas, podar o capim, abrir ninhos, produzir adubo e plantar muitas, inúmeras, árvores: afinal, a própria Serra da Misericórdia era quem pedia para “verdejar” novamente.

Para realizar essas intensas atividades, os “verdejantes” contaram com a ajuda de diversos moradores da comunidade, de voluntários e curiosos vindos de outras partes da cidade. Realizam até os dias de hoje e periodicamente enormes mutirões – antiga prática de ajuda mútua, proveniente do meio rural brasileiro, onde não há dissociação entre lazer e trabalho coletivo e, como não poderia deixar de ser, com muita festa.

MUTIRÃO: POTENCIALIDADE ESTÉTICO-COMUNICATIVA

Um dos mais interessantes ritos ou cultos realizados pelos “verdejantes” são os mutirões que fazem periodicamente pela Serra da Misericórdia. Era nessas atividades coletivas que Luiz Poeta recitava, com frequência, seu conhecimento versificado. Também é nos mutirões que acontecem na atualidade

que podemos observar a cristalização da potência subterrânea, que se realiza através de uma prática de solidariedade embebida de um ambiente festivo, manifestação da potencialidade estético-comunicativa.

Largamente estudados pela sociologia brasileira nos anos 1940 e 1950, os mutirões formavam, então, a base da socialidade das nossas populações rurais. Segundo o sociólogo Clóvis Caldeira (1956) os mutirões são práticas de solidariedade vicinal que compreendiam derrubada de roças, coivaras, sementeiras, limpas, colheitas, construção de barragens, a cobertura de casas e vários adjutórios como em parto, batizado, doença ou casamento. Ele também descreve duas modalidades de mutirão: aquele que foi solicitado, convocado pela pessoa ou família que receberá a ajuda; e os “espontâneos”, criados para socorrer algum membro da comunidade que passe por apuros, sem que seja solicitado. Nesse sentido, ele complementa que

Em ambas as modalidades, tanto o que pede ajuda como o que recebe o auxílio espontâneo, embora nenhuma disposição contratual a isso o obrigue, ficam no dever de retribuir a prestação do serviço, na primeira oportunidade, quando, à vez, lhe for solicitado o concurso ou se apresentar o ensejo de colaborar espontaneamente (CALDEIRA, 1956, p. 32).

De modo que o mutirão se encontra no universo daquilo que a antropologia entende como dádiva, forma arcaica de contrato, onde podemos observar “as coisas sociais em movimento” através de um “[...] caráter voluntário, por assim

dizer, aparentemente livre e gratuito, e no entanto obrigatório e interessado, dessas prestações [quanto aos favores ou presentes que devem ser retribuídos]” (MAUSS, [1923] 2017, p. 194).

Segundo Antônio Cândido ([1947] 2017), há, no entanto, algo de particular e que diferencia o mutirão dos demais processos de obrigações recíprocas descritos por Marcel Mauss. Enquanto Mauss frisa que a troca de presentes, materiais e simbólicos, deve ocorrer de modo dilatado no tempo, de modo a dissolver o caráter interessado da relação, o mutirão procede de modo diferente: quem recebe o auxílio deve retribuí-lo imediatamente, durante ou logo após a realização do trabalho coletivo, e de uma maneira muito especial – oferecendo alimentos e festa àqueles que atenderam ao chamado. Antônio Cândido ainda adverte: caso a comida e a festa não sejam fornecidas, por mais dignos que sejam os argumentos para essa falta, não se trata de mutirão e, sim, de uma “traição” (CÂNDIDO, [1947] 2017, p. 83).

Inicialmente, os mutirões convocados pelos “verdejantes” eram realizados majoritariamente com os demais moradores dos arredores da Comunidade Sérgio Silva (bairro Engenho da Rainha), onde concentravam suas atividades. Com o passar do tempo e aquisição de um repertório de comunicação enriquecido pelas tecnologias digitais, seus convites passaram a circular por muitas redes e se estenderam a moradores de outras regiões da cidade.

Imagem 3 – Cartaz de divulgação de mutirão agroecológico (2012)

Logo: **VERDEJAR** Socioambiental

“...o seu verde precisa verdejar
esta redondeza sem paz, pálida e poluída...
Te amo Serra da Misericórdia, te amo...”
Luiz Poeta

Lua do Poeta
SERRA DA MISERICÓRDIA
Em homenagem ao seu aniversário / dia 24-08

Traga muito amor e alegria, instrumentos,
barraca e algo para degustar, frutas, vinhos...

Mutirão Agroecológico
Sábado e Domingo - 25 e 26 de agosto

Aceiro / Manejo - Horto, Horta e SAF
Sistema de Captação de Água da Chuva
Impermeabilização do Laguinho do espiral

Participe do Café da manhã às 10:00hs
Traga roupas leves, tênis, boné, protetor solar,
ferramentas, alimentos para compartilhar
e muita disposição.

Como Chegar
Serra da Misericórdia
Rua Sérgio e Silva, s/nº
Engenho da Rainha
Próx. ao Conj. dos Músicos

Metrô Engenho da Rainha
saída lado esquerdo

Ônibus
311 / 629 / 687 / 896
/ Caxias - Inhaúma
Descer na Padaria Verão Vermelho
687 / 680 - Descer no Metrô Eng. da Rainha

Contatos:
9323-4079 - Cícero
86855984 - Marcelle
8550-01941 - Zolmir

Fonte: Articulação de Agroecologia do Rio de Janeiro (AARJ).

No ano de 2012, a responsável pela confecção desse cartaz, sua veiculação no site da Articulação de Agroecologia do Rio de Janeiro¹⁰ e dispersão por diversas correntes de e-mail foi uma então jovem estudante de produção cultural. Estagiária de uma organização não governamental voltada à assessoria técnica para agricultores, a AS-PTA Agricultura Familiar e Agroecologia. Segundo ela:

Eu era estagiária da AS-PTA, né? Aí eu fiz um curso de *webdesign* com eles... E, poxa, era legal e tal... Mas a gente tinha que *hackear* isso pro território também... Não dava pra ficar fazendo só a comunicação deles... Aí eu aprendi *webdesign*, *Corel Draw* e passei a fazer as coisas pra Verdejar também... Fiz o nosso site, fazia os cartazes...¹¹

O cartaz demonstra bem como as práticas de comunicação dos “verdejantes” entretencem o uso das tecnologias digitais com o arcaísmo dos mutirões. Realizado durante um final de semana, fariam o aceiro¹² e o manejo da horta e do sistema agroflorestal que mantinham em plena favela, realizariam a manutenção do sistema de captação de água de chuva e imperializariam um pequeno lago que haviam construído

10 Formada em 2006, essa rede de movimentos agrêmia experiências agroecológicas de todo o estado do Rio de Janeiro.

11 Macelle Felipe, em conversa com o autor em setembro de 2018.

12 Trata-se de uma técnica de capina e retirada de material possivelmente inflamável de uma área que se queira preservar de incêndios.

recentemente, no centro de uma espiral de ervas¹³ que havia no topo da horta comunitária.

Haveria também, na noite que separa o sábado do domingo, um maravilhoso luau realizado em plena mata, em noite fresca e clara do inverno carioca. Ficava o convite para os que viessem: trazer instrumentos musicais, uma barraca para passar a noite e, se possível, frutas e vinho.

Celebrado na proximidade do aniversário de Luiz Poeta, que havia falecido um ano antes, esse luau dava continuidade ao estar-junto que forma a comunidade emocional neotribal “verdejante”. Com muito trabalho com a terra, fogueiras onde assavam batata-doce, vinho que traziam de casa e muita música, os mutirões são sua principal maneira de iniciação ao imaginário coletivo que cultivam, de ensino das técnicas de agricultura urbana que desenvolveram e de celebração da vida que partilham.

Certo dia, durante um mutirão que acompanhei recentemente, em 2020, conversei com outro “verdejante”. Músico e arte-educador, que, naquele dia, participava das atividades realizando uma pequena oficina de percussão com as crianças da comunidade. Enquanto as crianças andavam pelos arredores da horta e da agrofloresta procurando sementes e

13 Em verdade, a espiral de ervas era uma adaptação de uma técnica de combate ao assoreamento em áreas de lavoura em declive. Em vez de implementar simples “curvas de nível”, na horta comunitária mantida pelos verdejantes, há uma espiral de ervas com um pequeno lago ao meio, talvez uma tentativa de permitir a aceitabilidade de uma técnica produtiva pela beleza que pode proporcionar.

pedrinhas com as quais fariam chocalhos, perguntei sobre a aproximação dele com os demais “verdejantes”. Ele me disse:

Eu moro aqui no Engenho da Rainha, no pé da Serra da Misericórdia... Eu olhava essa serra e me encantava... Aí eu fiquei sabendo que um sábado à noite ia ter um luau... Aí eu fui, né? Sábado à noite, lá em cima [Praça do Meio]... Aí eu cheguei e tinha muita gente, tocando violão e tal... E dali pra cá eu comecei a frequentar o Verdejar e me engajar mais com o movimento agroecológico... E o Poeta respaldava a gente! [Durante os mutirões] ele falava ‘quem é músico fica tocando enquanto o pessoal pega na enxada, pega na foice, pega nas ferramentas...’. E tem árvores no meio dessa mata que fui eu que plantei! Mas eu também tocava flauta, na hora do almoço, e tinha outros músicos também... Era pra incentivar o trabalho! (Roberto França)¹⁴.

Hoje em dia a música que cria uma ambiência festiva toda particular dos mutirões do Verdejar Socioambiental é proporcionada por um jogo de caixas de som amplificadas, as quais eles adquiriram acessando políticas públicas do campo da cultura. Roberto ainda faz algum som, geralmente com flauta ou através de oficinas de percussão como aquelas, que incluíam também as crianças da favela nas atividades desse dia, envolvendo a feitura de um novo canteiro para a horta e o plantio de ervas medicinais e árvores frutíferas no poroso limite que há entre as casas e a mata regenerada.

14 Roberto França, em conversa com o autor em fevereiro de 2022.

Imagem 4 – Preparação do solo para plantio de árvores frutíferas (2019)



Fonte: Verdejar Socioambiental.

A comida também não falta em dias de mutirão. No fogão a lenha que construíram com tijolos ecológicos logo acima da horta, houve um verdadeiro banquete composto de arroz, feijão com legumes, farofa de chaya¹⁵, batata-doce cozida, suco de limão galego, um enorme empadão feito por uma moradora da comunidade e, também, uma enorme salada crua feita com os vegetais colhidos na própria horta. De modo que o ato de comer também compunha uma das iniciações do dia. A salada era composta de vegetais um tanto exóticos para as pessoas acostumadas com a homogeneização do gosto proporcionado pelas redes de supermercados: eram plantas alimentícias

15 Uma planta alimentícia não convencional muito utilizada na agricultura urbana da cidade. Vide Morelato, 2021.

não convencionais como a beldroega (*Portulaca oleracea*), a ora-pro-nóbis (*Pereskia aculeata*), o oriri (*Peperomia pellucida*), o almeirão roxo (*Lactuca canadensis*) e o hibisco (*Hibiscus sabdariffa*), aos quais se misturavam vegetais mais conhecidos, como a cebola roxa e a cenoura, encontradas facilmente em supermercados.

Imagem 5 – Salada crua feita com vegetais colhidos na horta (2019)



Fonte: Verdejar Socioambiental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de entender a potência como sinônimo de capacidade de exercício do poder sobre a natureza, para o horizonte teórico aqui apresentado (FERNANDES, 2005b), trata-se de uma potencialidade que tem como sinônimo “[...] uma força

presente, como uma capacidade latente, como algo que já está presente nas coisas do mundo social e natural” (FERNANDES, 2005b, p. 37), é a verdadeira forma da criação e da invenção que se encontra na vida social. Essa potencialidade pode promover o contato das subjetividades através de uma estética da correspondência, ou seja, de “[...] uma conjunção do mundo material e imaterial” (FERNANDES, 2005b, p. 46), conformando uma série de ações sociocomunicativas que partem do desejo da partilha, afinal:

O que faz com que o indivíduo se ligue, desligue, re-ligue às práticas sociais compartilhadas dentro de um grupo, a uma determinada manifestação cultural é muito mais do que o respeito às leis instrumentais. É a busca para suprir o desejo de estar e ser reconhecido, e de se identificar com projetos comuns, em que não só a racionalidade, mas também a afetividade se faz presente (FERNANDES, 2005a, p. 47).

Por todo o exposto é possível compreender as atividades desenvolvidas pelos “verdejantes” da Serra da Misericórdia como o exercício de uma potencialidade estético-comunicativa que viceja na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Conjugando estratégias racionais – como a necessidade de reflorestamento de uma encosta, ou a adoção de várias técnicas agrícolas no combate à erosão, por exemplo – com o imaginário comunitário vivo nas poesias, músicas, comensalidades e histórias do lugar, eles têm exercitado o convívio entre o arcaísmo e o desenvolvimento tecnológico (FERNANDES, 2005a; 2005b) tão fundamental para a compreensão das sociabilidades contemporâneas.

Ao celebrarem cotidianamente o estar-junto que lhes confere sua força específica, os “verdejantes” têm transformado as encostas da Serra da Misericórdia. A montanha, antes coberta de pálido capim, agora é parcialmente coberta por uma floresta jovem. Água não falta mais, nos arredores da horta, pois uma imensa cisterna supre o que as políticas públicas não conseguem. A segurança alimentar é enrubescida com alimentos frescos, sempre disponíveis, vindos de uma horta comunitária.

Todas essas questões que animam o vitalismo social da montanha são possíveis com a realização periódica de diversos mutirões, potencialidades estético-comunicativas dessa montanha: não mais esquecida.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Cláudia M. C. **Cidade do som**: história, música e memória. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.

BENCHIMOL, Jaime L. **Pereira Passos**: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação, Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

CALDEIRA, Clóvis. **Mutirão**: formas de ajuda mútua no meio rural. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1956.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo : Edusp, [1947] 2017.

CAVALCANTI, Nereu. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998.

FERNANDES, Cíntia S. **Sociabilidade, comunicação e política**: a Rede MIAC como provocadora de potencialidades estético-comunicativas na cidade de Salvador. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005a.

FERNANDES, Cintia S. **Entre razão instrumental e a razão sensível**: o conceito de potencialidade estético-comunicativa como proposta teórico-compreensiva das sociabilidades contemporâneas. Caderno de pesquisa do programa de mestrado profissionalizante em gestão de políticas públicas (UNIVALI), UNIVALI, v.1, p.2-30, 2005b.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003.

LYNDON, Mike; GARCIA, Anthony. **Tactical urbanism**: short-term action for long-term change. London: Island Press, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **Ecosofie**: une écologie pour notre temps. Paris: Les Éditions du Cerf, 2017.

MAIA, João. **Michel Maffesoli e a cidade partilhada**. Porto Alegre: Revista FAMECOS, n. 26, p. 77-85, 2005.

MAIA, João; MORELATO, Rodrigo R. **Angústia global e transcrição local**: sobre uma casa “tech” no Complexo do Alemão. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, v. 21, n. 3, p. 134-149, 2017.

MARTINS, Gisele. **Militarização e censura**: a luta por liberdade de expressão na favela da Maré. Niterói (RJ): Núcleo Piratininga de Comunicação, 2019.

MAUSS, Marcel. **Antropologia e Sociologia**. São Paulo: Ubu Editora, [1923] 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Rio de Janeiro: Revista Artes & Ensaios, n. 32, p. 122-151, 2016.

MORELATO, Rodrigo R. A árvore de espinafre: apontamentos sobre a memória, a dádiva e o rizoma ambientalista. *In*: PEREIRA, Simone L.; NEVES, Thiago T. das; BUDAG, Fernanda E. **Comunicação e Culturas Urbanas**: temas, debates e perspectivas. São Paulo: Intercom, 2021.

MORELATO, Rodrigo Rossi. Eco-limite: táticas de cidadania e agroecologia. *In*: PERUZZO, Cicilia M. K.; GABRIOTI, Rodrigo; BERTI, Orlando M. de C. **Trilhas e impactos da comunicação popular, comunitária e alternativa no Brasil**. Teresina : EdUESPI, 2022.

LIMA, Tatiana. **Onde estão os mortos?** Silenciamentos, discursos e sentidos midiáticos na pacificação do Complexo do Alemão. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2015.

OLIVEIRA, Rogério R. de; SILVA, Inês M. História da paisagem e paisagens sem história: espécies exóticas e nativas manejadas na Mata Atlântica. *In*: PEIXOTO, Ariane L.; SILVA, Inês M. (org.). **Saberes e usos de plantas**: legados de atividades humanas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Editora da PUC-Rio, 2011.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas (SP): Papyrus, 1998.

SENNET, Richard. **Construir e habitar**: ética para uma cidade aberta. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

STRATE, Lance. **Media ecology**: na approach to understanding the human condition. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2017.

WEBER, Max. **Metodologia das ciências sociais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

Parte 2

**FOLIAS POTENTES:
ENTRE ATIVISMOS,
CONSUMO
E TERRITORIALIDADES**

CARNALULA LEVANTE CARNAVALESCO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Imagem 1 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Cíntia Sanmartin Fernandes

Micael Herschmann

O levante é um gesto sem fim,
incessantemente retomado,
soberano como pode ser
chamado soberano o próprio
desejo ou essa pulsão, esse
impulso de liberdade

Didi-Huberman

A festa que envolve e invade a rua de música e dança é fortemente investida pelo imaginário do êxtase, de (re)tomada do espaço, do prazer, da interação, dos agrupamentos, podendo, por diversas vezes, renovar ou questionar as territorialidades vigentes. Essa foi uma das características marcantes do CarnaLula que tomou a orla de Copacabana na cidade do

Rio de Janeiro. Essa festividade carnavalesca constituiu-se em uma “resposta provocativa” aos anos de apropriação desse espaço pelas marchas militares e da extrema direita insuflada pelo governo Bolsonaro.

Ao longo de todo o ciclo daquele governo (2018-2022), Copacabana, localidade icônica da cidade e do país, foi convertida em uma espécie de palco central das manifestações antidemocráticas. Desde 2018, em quase todas as manhãs de domingo, o bairro era convertido em um cenário onde desfilavam e se projetavam todos os símbolos e desejos fascistas. Nessas manifestações eram recorrentes os discursos que glorificavam a ordem moral cristã que passaram a pautar as políticas sociais e o cotidiano, utilizando o medo e o terror como forma de controle e intimidação social.

O CarnaLula rompeu com a *climatologia* do medo ao propor um *levante carnavalesco*, uma manifestação política que considerou e apostou na potência vital e afetiva dos ambientes cotidianos ressignificando os espaços do bairro de Copacabana. A fim de entender esse levante, buscamos a partir de pesquisa *corpográfica* compreender por meio de interações na/com a cidade não somente o caráter mutante das ambiências que pode ser verificado quando uma rua, praça ou beco vivencia uma festa, mas também a capacidade movente e política das festas, especialmente quando agenciam expressões musicais distintas.

Desse modo, e tentando dar conta desse *levante*, nosso ensaio foi dividido em duas partes. Na primeira, esclare-

ce mos sucintamente o nosso percurso teórico-metodológico ao pesquisar essas ambiências e paisagens festivas urbanas. E, na segunda, problematizamos aspectos relacionados às experiências festivas carnavalescas realizadas na reta final da disputa eleitoral presidencial do país em 2022. Experiência representativa da força estética e ética progressista de esquerda que converteu essas festas em *levantes* (DIDI-HUBERMAN, 2017) no sentido de que criaram uma resposta diante do que nos oprimia e mortificava a partir da criação de um corpo-festivo que colocou em circulação gestos de sublevação dignificantes de forças transmutadoras do medo e da mágoa, assim, a alegria e o riso emergiram como força política, enquanto fúria transpolítica. O levante é um gesto, uma luta pela vida e desejo, por isso, conforme Didi-Huberman, em tempos sombrios nos levantamos!

Imagem 2 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Salientamos ainda que consideramos essa festa – o CarnaLula – mais um exemplo das diversas experiências sonoras-musicais coletivas e políticas pesquisadas por nós há pelo menos uma década, na cidade do Rio de Janeiro.

Imagem 3 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

AMBIÊNCIAS FESTIVAS NA CIDADE-ARQUIPÉLAGO

A fim de compreender o CarnaLula nos valem da *Corpografia* como uma estratégia de pesquisa que considera que o tipo de experiência que os atores sociais desenvolvem

nos espaços se inscreve e marca o corpo, de modo que a corporeidade se torna também lugar de investigação da cidade (JACQUES, 2012). Evidentemente, para além da materialidade dos corpos – por onde podemos pensar os acontecimentos sociais – considera-se, na mesma medida, a perspectiva imaterial e simbólica. O corpo é, assim, também memória, desejo e subjetividade.

Propõe-se aqui observar as interações da cidade não somente como um aparato programado e planejado pelos urbanistas, mas como um espaço de comunicabilidades dinâmicas que se dobram e desdobram infinitamente, construindo múltiplos espaços comunicantes onde se produzem articulações e tensões sociais. No caso da corpografia urbana a aposta é o lugar central do corpo no processo de “grafia” da cidade, por onde se pode investigar o decisivo papel das políticas do corpo em realizar a leitura crítica da cidade. Chamamos atenção ao fato de que esse corpo-pesquisador(a) não é um corpo qualquer, é um corpo marcado por um saber-poder localizado. Assim, sem perder essa condição, entendemos que o ato de “corpografar” os espaços das cidades traz em si um movimento duplo: a) a prática de mapear as marcas dos corpos por toda a cidade torna possível desenhar um mapa sensível desses corpos – para traçar uma corpografia imaginária; mas também, b) a prática de vagar, derivar ou flunar é em si um meio de corpografia do espaço. Em outras palavras, é um ato estético! Isso deixa rastros na cidade (FERNANDES, 2021).

Considerando a “cidade como arquipélago” (MARTIN-BARBERO, 2004; FERNANDES, 2020; FERNANDES; BELART; BARROSO, 2021) – ou seja, a cidade como “sistemas abertos e polimorfos” constituídos empiricamente por práticas cotidianas que sofrem interferências e incertezas do acaso das interações sociotécnicas e ambientais – encontramos em nossas cartografias urbanas múltiplas e distintas performances sociais cujo élan comunicacional é movido pela música e por performances corporais intensas. As festas de rua na cidade do Rio de Janeiro têm sido percebidas e cartografadas por nós a partir das experiências sensíveis em que os efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação em miríades de performances nos indicam modos de se comunicar dos atores, os *ethos* dos grupos sociais implicados nesses espaços.

Durante a elaboração das diversas cartografias musicais realizadas pelas nossas equipes de pesquisa¹, percebemos que as interações dos indivíduos em festa nas ruas da cidade não só fornecem subsídios para uma revisão das críticas que em geral são feitas à sociedade contemporânea espetacularizada e caracterizada pela alta visibilidade, apresentando-se como um sujeito de estudo relevante para os pesquisadores da

1 Os grupos de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ) e Núcleo de Estudo e Pesquisas em Comunicação (NEPCOM-UFRJ) – em atividades de pesquisa conjunta – seguem “corpografando” experiências dos sons e músicas pelas cidades. A primeira cartografia (disponível em: <http://www.cartografiamusicalde-ruadocentrodoorio.com/>) foi realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, entre 2013-2014. Uma nova cartografia (disponível em: <https://www.cartografiasmusicais.com.br/>), elaborada entre 2017-2022, contemplou as Cidades Musicais do Estado do Rio de Janeiro (Paraty, Rio das Ostras, Conservatória e Rio de Janeiro). Ambas valorizam as experiências corporais que gravitam em torno da música e das experiências sonoras e imaginárias que têm como fruto, em geral, situações de *détournement* e dissidências.

área de sociologia do cotidiano e da comunicação avalie as dinâmicas urbanas cotidianas pouco visíveis, as quais recorrentemente constroem territorialidades potentes e transformadoras.

Portanto, ao considerar a cidade como *arquipélago*, nos distanciamos de sua concepção urbanística moderna. Nas nossas pesquisas buscamos repensar as experiências festivas que possibilitam a construção de zonas urbanas vividas através de temporalidades e tonalidades que contaminam as ruas e os imaginários. Assim, as experiências festivas de rua são tratadas como um fenômeno urbano, têm características particulares a depender do ambiente cultural e do imaginário ao qual estão enraizadas. Esses eventos são historicamente fenômenos da cidade. Não por acaso, há diversos autores que demarcam a festa como passo fundamental para o nascimento da urbanidade (LEFEBVRE, 2001).

O corpo, o tempo e o espaço são afetados pelo acontecimento festivo. O corpo se abre à vivência catártica e o tempo festivo corre lentamente. A rua não permanece tal como na rotina da vida cotidiana, pois a prática festiva altera as ambiências de modo não redundante. Essas formas plásticas de experimentar o espaço produzem ambiências festivas temporárias, podendo apresentar dimensões dissensuais da vida urbana em que o “aparecimento do corpo”, como proposto por Arendt e Butler², move e aciona práticas políticas cotidianas distintas.

2 Em seus últimos escritos, Butler (2018) segue desenvolvendo a ideia anteriormente apresentada por Arendt de que a política só acontece com o “aparecimento do corpo”. As pessoas aparecem e suas vozes são registradas ampliando o escopo das demandas e desejos, pois um corpo que aparece é sempre numa relação entre corpos.

Considerando essas experiências sensíveis urbanas partimos do pressuposto de que as ambiências construídas pela música, dança e arte podem conferir plasticidade a certos desacordos ao “modelo de paisagem” planejado e reproduzido pela estrutura de poder. Nesse sentido, as festas são espaços de congregação por onde variadas linguagens estéticas e dialogismos comunicacionais são materializados.

Antes de prosseguir é importante sublinhar que consideramos que numa configuração urbana, como a da cidade do Rio de Janeiro – de intenso movimento e circulação de pessoas, objetos e tecnologias – as ambiências e paisagens tendem a dinamizar-se intensamente na forma de palimpsestos, os quais sugerem o caráter transitório e plural das experiências urbanas: que cada vez mais nos revelam a convivência de várias e múltiplas paisagens e/ou ambiências, ritmos, percepções, escalas e perspectivas. Ou seja, nossa intenção é apontar para um caminho dos estudos das culturas urbanas que considera que, mais interessante do que fazer um retrato estático de uma ambiência ou paisagem citadina específica, é preciso compreender e mapear os deslocamentos dessas ambiências, os hibridismos e as sobreposições presentes nos territórios.

Seguindo esse modo nômade de pensar e sentir a cidade, entendemos o termo paisagem a partir de duas perspectivas: a primeira como proposta por Careri (2013), ou seja, a paisagem como “a ação de transformação simbólica”. E, a segunda, como foi proposta por Rancière (2020), isto é, como um espaço indeterminado, aberto a novas e outras configurações,

que pode ser pensada como uma textura da experiência estética que define e redefine a partilha sensível de uma comunidade. Além disso, aproximamos a noção de paisagem a de ambiência, tal como foi proposta por Thibaud (2015), enquanto resultado de práticas que transformam a experiência urbana dos atores, conformando os sentidos e significados aos espaços e acontecimentos.

O CARNALULA COMO LEVANTE

Imagem 4 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

O CarnaLula se arranjou como um *levante político carnavalesco*, o qual se territorializou e se desterritorializou no cotidiano do bairro de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro com uma forte produção de *jouissance* estética.

Vale salientar que o carnaval de rua carioca segue sendo espaço de diversas e múltiplas performances dissensuais em que o corpo-político e corpo-festivus se embaralham numa experiência “transpolítica” (SUSCA, 2019) na cidade. Com o fim da ditadura militar, por exemplo, os blocos de rua no âmbito dos bairros da cidade carioca renasceram de forma potente como expressões de uma resistência cultural popular. Mesmo durante o autoritarismo do governo de Bolsonaro e as interdições médicas justificadas pelo agravamento da pandemia da covid-19, os blocos de carnaval seguiram sendo uma espécie de “polos aglutinadores de dissensualidades”. Assim, vivendo sob práticas de censura e repressão no Brasil, as expressões de ativismo musical buscaram de algum modo não só afirmar o seu “direito à cidade” (LEFEBVRE, 2001), mas principalmente denunciar as necropolíticas (MBEMBE, 2018) e abjeções às “minorias precarizadas” (BUTLER, 2018) praticadas violentamente pelos grupos conservadores do país.

Desse modo, o CarnaLula, na orla de Copacabana em dois momentos da reta final do período de disputa eleitoral para a presidência do país – mais precisamente, em 23/10/22 e em 6/11/22 –, emerge como espaço de catarse e agregação dos corpos dissidentes, acolhimento das diversidades sexuais, de gênero, raciais e religiosas perseguidas ao longo dos últimos

quatro anos de governo Bolsonaro. Como espaço político festivo da diversidade, do desejo, da potência e das reinvenções cotidianas.

Consideramos que a análise do carnaval de rua contemporâneo está para além das dimensões apresentadas tanto no texto clássico de Bakhtin (2010) como em DaMatta (1979), ou seja, a festa carnavalesca compreendida e relacionada a aspectos de renovação, transmutação e alternância, suspensão de moralidades, em que têm papel relevante em dar visibilidade a anseios populares de mudança da ordem. Concordamos com Barroso (2022, p. 218) ao afirmar que

As perspectivas dos autores citados nos colocam uma questão teórica referente ao tempo, tendo em vista que estão falando a partir de outros contextos históricos em que a festa carnavalesca é interpretada como 'à parte' da vida cotidiana, uma experiência essencialmente de ruptura, rompimento. Trata-se de interpretar o carnaval nas aparentes dicotomias que a subversão da festa impõe: a ordem hierárquica dos estratos sociais versus a fragmentação dos papéis sociais; a rua como espaço do trabalho versus a rua como espaço de fruição e festa.

Nossas corpografias seguem revelando que as festas carnavalescas na cidade romperam com essas dicotomias. Tendo em vista uma nova dinâmica festiva, o que precisamos é recuperar essas proposições e

reavaliar de que forma esse espírito carnavalesco se faz presente nos dias de hoje e adiante, de que forma ele se conecta com a vida cotidiana da cidade. Num contexto pós-moderno (MAFFESOLI, 1998) em que a categorização fixa dos fenômenos é

reinterpretada, nos questionamos: de quais amarras e normas estaríamos nos liberando nas expressões do carnaval contemporâneo? Qual o campo de tensões urbanas estaríamos acessando através dessa vivência festiva? Se o carnaval é o tempo da suspensão das moralidades, quais dinâmicas éticas estão presentes? A partir de uma concepção antropológica que insiste na relacionalidade das práticas (LATOURET, 2012), propomos refletir sobre as relações do carnaval com o dia a dia da cidade, enfatizando que mesmo que esta se configure em forma de crítica, reivindicatória ou subversiva, está posta uma relação entre festa e cidade; prazer e estrutura (BARROSO, 2022, p. 219).

Ao corpografar o CarnaLula compreendemos que a festa do carnaval de rua ganha uma dimensão ainda mais contestadora, revelando a comunhão entre festa e engajamento, certo “ativismo musical”³ ou “ativismo”⁴ (HERSCHMANN;

3 Os autores consideram como “ativismo musical” o engajamento de atores de diversas redes musicais (e seus microeventos) compromissados especialmente com a valorização de suas demandas e identidades raciais, sexuais, de gênero, pós-gênero e transgênero, que na contemporaneidade atualizam a luta pela inclusão social e democratização do acesso aos espaços e à vida cultural da cidade.

4 Na coletânea recente organizada por nós em parceria com outras duas pesquisadoras da área nos colocamos o desafio de repensar o ativismo artístico nos dias atuais. Entendemos que para repensar o ativismo na contemporaneidade seria preciso compreender em que se funda a radicalidade de práticas que não se prestam a ser analisadas exclusivamente nem sob o critério de sua dimensão política ou levando-se em conta sua natureza “artística”: isto é, tendo em vista que justamente parecem recorrentemente ultrapassar as convenções de ambos os campos, da Arte e da Política. As manifestações artísticas, ao assinalarem nos processos contemporâneos possibilidades de mudança social (uma radicalidade ou potência que não pode ser explicada em termos de eficácia institucional ou identidade lógica), indicam em geral sobreposições e intersecções complexas entre as experiências políticas e as experiências estéticas. O neologismo do termo “ativismo” – alias, bastante polissêmico – sugere ainda que a análise dessas formas de ação de difícil definição representam um desafio inclusive do ponto de vista lexical: assim arte, ativismo, estética e política, entre outros termos correlatos, são ao mesmo tempo insuficientes e demasiadamente vagos para dar conta desse fenômeno de grande complexidade (FERNANDES *et al.*, 2022).

FERNANDES, 2014, FERNANDES, 2021 e FERNANDES *et al.*, 2022) dos atores que agenciam as expressões sonoras estéticas como modo de transformação e crítica social para além de demarcações temporais, embaralhando tempo e espaço, arte e política, corpo e cidade. E que o resíduo dessas festas permanece ao longo do cotidiano da cidade. Essa peregrinação representa o gesto infinito do levante. Aquele gesto que pode emergir e retornar à superfície em qualquer momento, basta ser acionado pelos corpos-festivos que habitam o cotidiano da cidade. Desse modo, permanece submerso enquanto pulsão de vida, enquanto desejo.

Nos cortejos cartografados marcados pela forte presença de músicas, cantos e danças ficou evidente a força comunicacional e mobilizadora das performances carnavalescas como “táticas e astúcias” (DE CERTEAU, 1995) para a suspensão temporária da “atmosfera de medo” que caracterizou o período eleitoral, no qual os militantes de esquerda temiam sofrer violências no espaço público caso se posicionassem socialmente. As imagens a seguir (figs. 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 11) dão a ver os coletivos culturais presentes nos cortejos expressando e explicitando criativamente seus desejos de país diante da ordem excludente do Estado naquele momento crítico. Temas como educação laica, política de armas, reforma agrária, questão indígena, negra, feminina e LGBTQIA+ circularam em estandartes, camisetas, faixas e fantasias.

Imagem 5 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



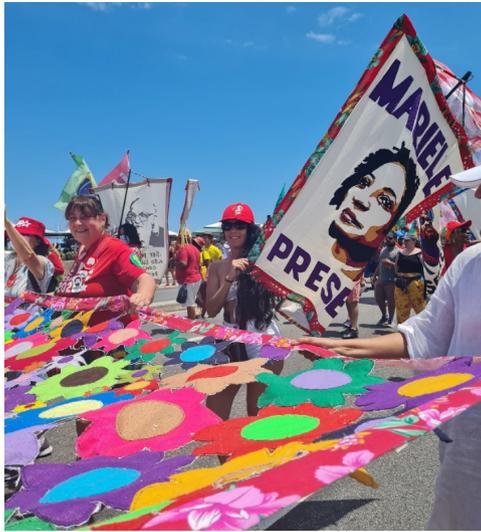
Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 6 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 7 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 8 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 9 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 10 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

A festa carnavalesca de apoio ao atual presidente Lula agenciou assim espaços de pertencimento e de solidariedade, construindo “territorialidades sônico-musicais”⁵ (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) temporárias, de convívio seguro em tempos marcados pelas incertezas.

Nesses dois momentos político-festivos chamou-nos a atenção o fato de que essas intervenções carnavalescas – em função da alta sensibilização coletiva que os corpos construíram no bairro de Copacabana e em outras localidades do país – tenham sido capazes de contribuir para a geração de uma “climatologia” caracterizada pelo afeto e pela alegria, como foi sugerido nos dizeres inscritos tanto em bandeiras como “Lula é Amor” (fig. 11), quanto nas camisetas dos manifestantes, tais como: “o amor vencerá o ódio”, “por um país com menos armas e mais comida, paz e livros”, “Acabou Bolsonaro, o amor

5 Com esta noção buscamos valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades (sônico) presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que são realizados pelos atores pesquisados. Muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos atores, mas o fluxo e a intensidade fluxos sônicos do local. Estas territorialidades – mais ou menos temporárias – pela sua regularidade geram ou uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais). essas territorialidades são relevantes porque reconfiguram de alguma maneira os territórios e geram novas cartografias e mapas sônicos ou acústicos da cidade. É importante salientar que nesta valorização da espacialidade, que se atente para o fato de que as apropriações e agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (SANTOS, 2002) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso, é que se utiliza o termo “territorialidade” e não de “território”: aliás, a noção de territorialidade ou até multiterritorialidade (HAESBAERT, 2010) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos.

venceu” e uma proposta de bandeira do país com a inscrição “índios, negros e pobres” (fig. 12).

Imagem 11 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 12 - Registro fotográfico do CarnaLula, no Rio de Janeiro

Fonte: Acervo dos autores.

Gostaríamos ainda de sublinhar o processo de criação de territorialidades sônico-musicais nesses cortejos, que para nós foi vivenciado como criação de uma “ambiência ímpar, protegida e de esperança”, na qual as pessoas se sentiram menos fragilizadas.

Nesse sentido, para nós, na efervescência dos dois dias de cortejo carnavalesco, o que predominou foi a alteridade dada a ver no amálgama de multiplicidades expressivas que ganharam visibilidade na presença de setores artísticos plurais, em atividades circenses que protagonizaram essas manifestações com pernas de pau e malabares; grupos de dança e instrumentos afro; agenciando a presença de discursos políticos inserida em músicas e em paródias de marchinhas de carnaval.

Os cânticos entoados alteraram a espacialidade conformando territorialidades sônicas-musicais ao longo dos cortejos do CarnaLula. Alguns repertórios musicais foram notabilizados, tornando-se emblemáticos nessas manifestações. Músicas com refrões como: “é preciso estar atento e forte/não temos tempo de temer a morte” (Divino Maravilhoso, de Caetano Veloso e Gal Costa); “andar com fé eu vou/porque a fé não costuma falhar” (Andar com fé, de Gilberto Gil); “tu vens/tu vens/já escuto teus sinais (Anunciação, de Alceu Valença); “ano passado eu morri/mas este ano eu não morro” (Sujeito de sorte, de Belchior). As marchinhas de carnaval e as paródias musicais articuladas a certos repertórios de palavras de ordem – em geral frases como “fora Bolsonaro!” e “Bolsonaro, sua hora vai chegar” – também estavam frequentemente presentes e eram acionadas com muita ironia e humor pelos atores. Podemos mencionar duas delas, a título de exemplo: “Bolsonaro é miliciano/doutor, não me engano/ele não sabe o que dizer e fazer” ou “Bolsonaro quem te ensinou a governar/foi o cursinho que tu fizeste/na ditadura militar”.

Evidentemente, vale destacar que nem tudo foi tranquilo na vivência dessas experiências coletivas: as tensões sociais se fizeram presentes ao longo de nossas incursões corpo-gráficas nos cortejos. Um dos nossos percursos em direção ao local de concentração do cortejo na avenida Atlântica em frente à rua Siqueira Campos, em Copacabana, foi amedrontador, especialmente na primeira manifestação programada antes do primeiro turno eleitoral: pois ao longo do caminho

grupos de bolsonaristas – vestidos de verde e amarelo ou com roupas de militares – passaram a agredir verbalmente os manifestantes pró-Lula que, com camisetas vermelhas e adereços que continham mensagens clamando pelo fim daquele ciclo de autoritarismo, assustados apertavam o passo em direção ao local do cortejo. Nós mesmos sofremos ameaças de um homem que gritou que retornaria com seu fuzil para matar a todos. Nesse momento, o grupo que aguardava conosco o sinal abrir para atravessar uma das ruas largas do bairro, entreolhou-se num gesto de amor e solidariedade em que estava explícito que deveríamos seguir em frente apesar daquelas ameaças. Essa atmosfera de tensão acompanhou todo o trajeto até chegarmos à localidade do cortejo.

Felizmente, a “ambiência de medo” foi ficando para trás quando os ritmistas e suas músicas, os militantes e suas bandeiras e estandartes, os artistas circenses e suas acrobacias foram recepcionando e envolvendo os participantes que chegavam àquela festa dionisiaca, ampliando os gestos em uma miríade de visualidades e sonoridades potentes.

Sonoridades que conduzem nossa análise e nossas reflexões no sentido de perceber a força do uso utilitário do ruído como estratégia de luta política. Aliás, a nossa premissa inicial foi a de que esse tipo de sonoridade na cidade pode ser uma expressão disruptiva do *status quo*, como sugere Attali (1995), podendo gerar tensionamentos com a ordem estabelecida. Por sua vez, Johnson argumenta que, desde a Idade Média, o direito de impor o silêncio tem definido cada vez mais

as relações de poder, portanto, “as disputas em torno do direito de fazer barulho representam uma forma útil de traçar essas relações” (JOHNSON, 2007, p. 116). Se, por outro lado, entendemos a cidade como um espaço físico no qual se assentam as relações sociais que constituem o urbano, é possível explicar que essas formas de ação sonora modificam a conformação material das cidades e que, ao suscitarem diversas experiências de escuta e de interação social mediada pelo som, dão lugar a formas peculiares de subjetivação política entre seus habitantes (BIELETTO-BUENO, 2021).

Diferentes estratégias sonoras nos últimos anos ajudaram os cidadãos em suas reivindicações cotidianas. Essas reinvidicações têm sido realizadas através do que Labelle (2018) chamou de “agenciamento sonoro”: seja na forma de músicas, gritos, palavras de ordem e até painéis. Buscamos apresentar aqui alguns exemplos de repertórios sonoros que possibilitaram diferentes reivindicações sociais, em contextos híbridos, de festa e manifestação política. Saliemos ainda que quando empregamos “repertórios”, consideramos esta noção como atos corporizados de “transferência de conhecimentos coletivos”, os quais são utilizados para visibilizar histórias, memórias e lutas (TAYLOR, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar nosso percurso sobre o CarnaLula, gostaríamos de salientar dois aspectos visuais, talvez um tanto quanto mais evidentes. Primeiramente, a adoção do vermelho – cor tradicionalmente adotada pelos movimentos sociais de esquerda – e, ao mesmo tempo, a rejeição do verde e amarelo e outros símbolos nacionais (apropriados pelos grupos de extrema direita e conservadores do país). Inclusive, isso levou alguns artistas a reinventarem a bandeira nacional (em uma versão mais comprometida com as questões sociais básicas), exibindo essa nova versão frequentemente nesse tipo de manifestações.

O segundo aspecto que as imagens assinalam é a força da imagem de Lula nos cortejos de carnaval: ele personifica positivamente a possibilidade de um *turning point* do país, a esperança de dias melhores. Isso pode ser percebido muito claramente nas cangas de praia, bandeiras, estandartes, camisetas, bottons e máscaras de carnaval presentes nessas festas. Ainda que muito conscientes das fragilidades do regime presidencialista brasileiro, a grande maioria apostou acertadamente em Lula como único político com capital simbólico suficiente e capaz de vencer o bolsonarismo e o uso abusivo que foi feito da máquina do Estado naquelas eleições.

REFERÊNCIAS

ATTALI, Jacques. **Ruídos**. México: Siglo Veintiuno, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROSO, Flávia M. **O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no Centro do Rio de Janeiro**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, 2022.

BIELETTO-BUENO, Natalia. **Ciudades vibrantes**. Santiago: Ediciones UM, 2021.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

DAMATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael.; ROCHA, Rose. M.; PEREIRA, Simone L. **A(r)tivismos Urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERNANDES, Cíntia S. Corpos femininos reinventando os espaços urbanos. *In*: FERNANDES, Cíntia S.; REIA, Jess; GOMES, Patricia.

Arte, comunicação e (trans)política: as potências dos femininos nas cidades. 1. ed. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021, v.1., p. 63-90.

FERNANDES, Cíntia S. **A cidade-arquipélago**: músicas, sons e imagens construindo pontes e tecendo territorialidades. *In*: *O que é a cidade?*, PASSEIO, 2021. Disponível em: <https://www.passeio.pt/galeria/passeario/>. Acesso em: 25 maio 2023.

FERNANDES, Cíntia S.; BELART, Victor; BARROSO, Flávia M. Cidades-Arquipélagos: As metrópoles como sistemas abertos e um olhar a partir do Rio de Janeiro. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 20, p.166-178, 2021.

FERNANDES, Cíntia S.; LA ROCCA, Fabio; BARROSO, Flávia M. Beco das Artes: Festas, imaginários e ambiências subversivas na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Eco-Pós (on-line)**, v. 22, p. 140-65, 2019.

FERNANDES, Cíntia S.; BARROSO, Flávia M.; BELART, Victor. Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro. **Mediação**, v. 22, p. 15-35, 2019.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do fim dos territórios a multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

JOHNSON, Bruce. 9. Voice, Power and Modernity. *In*: DAMOUSI, Joy; DEACON, Desley (ed.) **Talking and listening in The age of Modernity**. Camberra: Australian National University Press, 2007.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories**. Nova York: Continuum, 2010.

LA ROCCA, Fabio. **A cidade em todas as suas formas**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Editora Loyola, 2004.

MBEMBE, Achilles. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **Le temps du Paysage**. Paris: La Fabrique, 2020.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SIMMEL, Georg. **Les grandes villes et la vie de l'esprit**. Paris: Payot, 2013.

SUSCA, Vincenzo. **As afinidades conectivas**. Porto Alegre: Ed. Sulinas, 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

THIBAUD, Jean-Paul. **En quête d'ambiances**. Paris: Metis Press, 2015.

O CARNAVAL DE SANTA TERESA: CONSUMO, FESTA E TERRITORIALIDADES NAS ALTURAS DO RIO DE JANEIRO

Victor Belart¹

INTRODUÇÃO

Há muitos modos de fazer carnaval de rua no Rio de Janeiro. A experiência que entendemos como folia democrática no espaço público é carregada de disputas, complexidades e diferenciações. Recentes trabalhos como os de Lacombe e Herschmann (2020) ou Belart e Barroso (2021) apresentam algumas dinâmicas que acirram a experiência festiva em meio a uma cidade que procura (algumas vezes através de sua gestão pública) ter o carnaval e a festa como pilares de sua economia criativa, ao passo que também reprime algumas manifestações de rua.

1 Doutorando em Comunicação pela UERJ. Integrante do Grupo Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ).

Para além de analisar o carnaval de rua a partir de uma experiência que consegue driblar autoridades numa cidade de muitos megaeventos de natureza privada, como apresentei em trabalhos anteriores², neste artigo busco complexificar mais especificamente a perspectiva do consumo na experiência cidadina e festiva dos blocos de rua. Assim como há muitas maneiras de fazer carnaval nas ruas, são variados os olhares e recortes para esse objeto de estudo. Concentro-me em realizar uma discussão inicial que aproxima a análise do carnaval a partir da experiência do consumo, especialmente, por considerar a relevância de estudos que vêm sendo realizados nessa temática, como reafirma Barbosa (2004, p. 11) ao apresentar a indagação sobre “a importância do consumo como um processo que media relações e práticas sociais, as relações das pessoas com a cultura material e o impacto desta na vida social”. Rose de Melo Rocha (2012) em estudo acerca da política da imagem e consumo nas cidades contemporâneas questiona se “consumimos imagens ou somos por ela consumidos?” (ROCHA, 2012, p. 132). Por aqui, interesse-me por essas imagens festivas, inclusive pelo fato de que tal consumo também esteja atrelado ao modo como agrupamos nossos próprios corpos nas ruas.

Para isso, considerando observação participante que vem sendo feita por mim e outros pesquisadores parceiros nos

2 Ver BELART, Victor. **Cidade Pirata**: Carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro. Editora Letramento: Belo Horizonte, 2021.

últimos cinco anos no Rio de Janeiro³, apresento aqui o quanto frequentadores de blocos de rua – através dessa manifestação do carnaval – consomem essas manifestações e buscam algumas diferenciações diante de determinados grupos, além da aproximação com bandeiras políticas, reafirmação de estéticas específicas e consolidação de suas identidades.

Por essa razão, ao passo que analiso a trajetória histórica de diferentes manifestações culturais de rua que saem pelo bairro de Santa Teresa, concentro-me mais especificamente numa análise através de blocos de carnaval “não oficiais”⁴ ou eventualmente “secretos” ou sem lugares de saída previamente divulgados. Cabe ressaltar, que blocos “não oficiais” são uma nomenclatura bastante diferente do termo “secreto”. A primeira, nem sempre aceita pela comunidade carnavalesca, é usualmente utilizada para definir blocos de rua que não estejam nos cadastros formais da prefeitura, embora na enorme maioria das vezes esses grupos divulguem seus horários de saída. A segunda, dos tais blocos “secretos”, se estabelece como uma noção para cortejos que, além de não serem homologados nos cadastros, ocultem seus horários de saída ou troquem seus nomes constantemente.

3 Os grupos CAC UERJ e NEPCOM-UFRJ têm vários trabalhos sendo realizados em parceria a respeito da música nas ruas do Rio de Janeiro, com destaque também para o carnaval de rua.

4 A partir especialmente de 2009, com o surgimento da abertura “não oficial” do carnaval de rua carioca, o termo blocos “não oficiais” passou a ser mais utilizado sendo normalmente designado para manifestações sem autorização formal da prefeitura.

Através da análise desses sujeitos, busco problematizar o olhar para a experiência de uma festividade que é gratuita e teoricamente aberta ao público que acontece nas ruas, mas que não deixa de ter suas segmentações, problemas e especificidades. Afinal, mesmo diante de uma experiência histórica e democrática – como o carnaval – não estamos ali imunes de relações de trocas, diferenciações, aproximações identitárias e apagamentos.

QUESTÕES METODOLÓGICAS: UM OLHAR QUE PARTE DO CONTATO COM O CAMPO

As considerações elaboradas neste artigo foram tecidas a partir da observação participante do pesquisador com os respectivos grupos e redes ligados à cultura nas ruas do Rio de Janeiro, sobretudo aqueles relacionados às práticas musicais dos bairros de Santa Teresa, Glória, Lapa e outras áreas em torno do centro carioca. Esses são os sujeitos que tradicionalmente se agrupam entre curvas e ladeiras de Santa Teresa, ao passo que também se envolvem entre manifestações carnavalescas de bairros vizinhos em períodos próximos. Para realizar essa investigação, considero aqui a utilização de materiais de arquivo, pesquisa em redes sociais, entrevistas e pesquisa bibliográfica. Esses elementos compõem o caminho da investigação que revela formas de perceber a relação entre corpos, cidade e consumo.

Miller (2013, p.87) chama atenção para problematizarmos uma noção de distinções que esteja livre da mera representação social. Nesse sentido, o autor propõe uma perspectiva de teoria das coisas que “não se reduza a relações sociais”. Não vamos na maior parte do artigo nos aprofundar necessariamente em discussões associadas à materialidade, mas esse comentário é interessante, pois por aqui busco considerar a relevância de relações mediadas por indivíduos, ao passo também que por seus objetos e suas interações com atores humanos e não humanos. Roupas, instrumentos, celulares, modos de vestir e objetos consumidos são alguns dos elementos que também nos chamam atenção entre os sujeitos investigados para que seja tecida nossa análise.

Por aqui, aproximo-me de Latour (2012), concebendo a perspectiva do pesquisador formiga, que atua bem próximo aos coletivos e redes, constrói suas paisagens particulares e se perde nelas elaborando uma perspectiva cartográfica. Nessa mesma perspectiva, inspirado pelo mesmo Latour (2012), busco especialmente as controvérsias dos atores analisados em campo. Considero importante este olhar a partir das mesmas, por compreender que fazer festa nas ruas é também um exercício de muitas diferenciações e disputas. Com isso, para além de entender os blocos de carnaval como experiências democráticas e abertas nas ruas, compreendemos esses sujeitos como repletos de disputas, diferenciações e controvérsias que nos provocam interessantes reflexões sobre consumo e cultura.

Dumont (2003, p. 64) chama atenção para as segmentações da sociedade, “num grande número de grupos, eles mesmos subdivididos”. Nesse sentido, é interessante destacar que em nossa aproximação entre coletivos e redes buscamos perceber o quanto a experiência do carnaval é heterogênea e repleta de discordâncias e fissuras entre seus grupos. Com destaque, podemos apresentar a minha própria imersão também em grupos de WhatsApp de músicos e foliões ao longo dos últimos cinco anos, onde foram constatadas redes de apoio, mas também rivalidades, e a identificação de figuras nem sempre bem-vindas entre si. Desse modo, destaca-se o quanto esse ecossistema é complexo e requer uma aproximação criteriosa diante do campo.

Por fim, é interessante apresentar a análise de Leitão e Gomes (2018, p. 184), que, ao estudar comportamento de usuários em jogos de redes sociais, comentam sobre uma não distinção entre terrenos online e offline. Fala-se, portanto, da “impossibilidade de compreender a existência do on sem off”. Apesar de neste artigo concentrar-me numa experiência ao ar livre nas ruas da cidade que considerou a minha participação física em muitos eventos⁵, é interessante deixar claro

5 Desde 2018, tenho acompanhado ativamente manifestações culturais e carnavalescas nas ruas da cidade do Rio, com destaque também para manifestações em Santa Teresa. No retorno de algumas atividades presenciais durante a melhora das condições sanitárias da pandemia, estive presente em algumas delas. Boa parte dessas manifestações está descrita em entrevistas apresentadas no livro *Cidade Pirata*, citado anteriormente e lançado no ano de 2021. Este artigo traça uma continuação dessas investigações, com recorte na perspectiva do consumo e territorializado na região de Santa Teresa. Para isso, acompanhei alguns grupos de WhatsApp e reuniões presenciais de membros do carnaval de rua carioca em diferentes meses, com destaque para dezembro de 2021.

que os indivíduos aqui estudados utilizam constantemente de artefatos digitais para produzir seus encontros e também afastamentos com determinados grupos. Nesse sentido, para além de estudar o carnaval e blocos de rua, é interessante reiterar também a interação prévia desses grupos em ferramentas como o WhatsApp, tornando-se esse espaço uma verdadeira rota de localizações, debates e modos de desvendar cortejos que possam vir a ser secretos ou sem divulgação de locais de saída.

ENTRE CURVAS E LADEIRAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS NECESSÁRIAS PARA APRESENTAR O CARNAVAL DE SANTA TERESA

Na descida pelos acessos da rua Paula Mattos, em Santa Teresa, é possível avistar uma arquibancada de concreto que nos meses de fevereiro lota para desfiles e festas. Para além desse conhecido baluarte das escolas de samba vizinho ao túnel Santa Bárbara (que é o Sambódromo), existe toda uma história musical carioca menos conhecida das lentes internacionais bem ali entre as ladeiras e casas antigas ao lado da Marquês de Sapucaí. O bairro de Santa Teresa tem uma importante história musical.

Nesse percurso, essas ruas apertadas do bairro histórico abrem espaço para cortejos (normalmente matinais) e subidas e descidas com base na música no começo de cada ano.

Qualquer pesquisa no Google sobre o carnaval carioca, provavelmente aponta imagens de um bonde amarelo ao lado de multidões coloridas entre os tais blocos de “Santa”. Ao tratar da geografia desse bairro tão particular, Felipe Fortuna destaca como, através exatamente da circulação pelas montanhas e pelo maciço rochoso que abriga o bairro de Santa Teresa, “é possível dirigir um carro da Lapa até a Barra da Tijuca, e atravessar, portanto, as zonas mais movimentadas do Rio de Janeiro, sem precisar parar em um sinal de trânsito” (FORTUNA, 1998, p. 18). Esse processo denuncia que Santa Teresa carrega uma ambiência de cidade repleta de atalhos, desvios de rota e possibilidades de mutação num local bastante particular do Rio de Janeiro vivido nas alturas.

Como mostram trabalhos de Frydberg (2017) ou Rita Fernandes (2019), apesar de o bairro ser habitado desde o século XIX, foi em 1990 que as ruas de Santa Teresa começam a atrair cada vez maior número de visitantes externos interessados na música e na sua experiência festiva do carnaval. Essa popularização do carnaval de Santa Teresa entre blocos intensificou-se, especialmente, pela fundação do Bloco das Carmelitas (desde os anos 1990), que, como apresentado no trabalho de ambas as autoras, tinha uma relação com bandas e blocos que haviam recentemente retomado a popularidade na zona sul.

Weyrauch (2009) comenta sobre anos anteriores ao tratar brevemente do surgimento naquela localidade do bloco Badalo, ainda nos anos 1970. Duas décadas antes, o Bafo da Onça despontava no Catumbi como um dos principais blocos da

cidade e carregando uma forte comunidade de ciganos, negros, imigrantes e demais classes trabalhadoras que viviam naquelas áreas. Anos mais tarde, o Badalo surge ali bem próximo, entre as ruas de Santa Teresa que dão acesso ao próprio Catumbi.

Essa agremiação existe até hoje e mobiliza diferentes gerações de moradores em apresentações carnavalescas feitas majoritariamente por e para a comunidade local. Esse bloco, que possui sede física num clube do bairro, chegou a manter relação com os descendentes italianos de Santa Teresa no passado e com sua vizinhança da escola de samba Estácio. Alguns moradores relatam que a bateria do Badalo durante muitos anos esteve ligada a essa escola, que desfila na elite do carnaval carioca da Sapucaí. Outros blocos, como o Aconteceu, reúnem até hoje uma forte interação local de moradores interessados pelo samba e fortemente influenciados pelas comunidades da região, como os morros da Coroa ou Fallet.

Ao longo dos anos, a região de Santa Teresa, que já tinha uma proximidade geográfica com a história festiva da cidade, foi intensificando sua relação com o carnaval de rua dos blocos e atraindo muitos visitantes de outros bairros. Essa noção se estabelece num território que é cercado por uma comunidade artística entre ateliês, favelas e uma vizinhança com importantes bairros cariocas de tradição musical. Muitas pessoas que não necessariamente vivem em Santa Teresa, portanto, passam a conhecer o bairro através do carnaval e de blocos que surgiram nas últimas duas décadas impulsionados por uma corrente progressista.

Numa caminhada pelo bairro, majoritariamente de classe média e rodeado por algumas dessas favelas, é possível observar regulares bandeiras de movimentos sociais e adesivos nas janelas, que denunciam uma particular preferência política progressista de muitos moradores dali. Preferências e vivências políticas, afinal, também podem ser entendidas como modos de posicionamento e consumo. E nesse sentido, Santa Teresa, em linhas gerais, consome tal ecossistema com tendências progressistas.

Essa informação é confirmada ao observarmos índices de votação em eleições passadas, que confirmam um forte apelo a candidatos de alas menos conservadoras de cada pleito. Todos esses índices são interessantes para percebermos como há naquele bairro uma demarcação de certa identidade para determinados membros.

Nesse sentido, ao tratar do carnaval de rua que acontece em Santa Teresa, é importante perceber um caráter majoritariamente identitário progressista, tradicionalmente apoiado por moradores de classe média que ali vivem e consomem ou apoiam essas manifestações. Todas essas características são interessantes de serem descritas para discutirmos a perspectiva do consumo presente nessas manifestações, que apesar de levarem a fama de democráticas e de rua, contam com perfis específicos.

Ao pensarmos na experiência carnavalesca de Santa Teresa, podemos destacar no bairro uma tradição de moradores

abrirem a porta de casas para apoio a foliões que majoritariamente venham de outras regiões. A comunidade local tem costume até de jogar água para refrescar a comunidade festiva que ali visita. Há, portanto, toda uma noção de rede em que os próprios moradores do bairro se conectam com aquela festa e seus visitantes. Essa comunidade foi se intensificando dos anos 2000 adiante, como veremos a seguir. Cabe ressaltar novamente que Santa Teresa é também apontada como reduto de artistas por sua quantidade de bares, ateliês e centros culturais.

Peixoto (2010, p. 70) apresenta um processo interessante de preocupação dessa comunidade do bairro com essa experiência coletiva e musical dos blocos. Segundo ele, depois de mais de 15 anos de desfile, em 2007, o próprio Bloco das Carmelitas tentou “não divulgar o horário que o bloco sairia”. É interessante perceber como esse processo denuncia uma preocupação com algo compartilhado, mas ao mesmo tempo um incômodo mercadológico de determinadas figuras com o “seu” território sendo cada vez mais popularizado e consumido, conforme discutiremos mais adiante. Isso pode dizer respeito a evitar brigas e confusões que podem ser observadas em cenas de outros blocos da cidade, mas também pode ser visto como um fenômeno excludente.

É claro que há muitas razões distintas para a não divulgação de um bloco de rua, como o objetivo de escapar das repressões ou aumento da responsabilidade dos membros envolvidos. No entanto, me interesso aqui pela relação de foliões e organizadores num recorte de uma experiência de consumo.

Afinal, quem e quais grupos estariam “permitidos” de consumir aquela manifestação?

Olhando novamente a história, podemos perceber que no começo da década de 90 e final dos anos 2000, Santa Teresa consolida-se como um polo do carnaval da cidade. Essa experiência que já vinha sendo consolidada pelo bloco das Carmelitas (fundado nos anos 1990) passa, especialmente, pela fundação e crescimento do bloco Céu na Terra, em 2001. Como nos mostra Andrade (2012), esse grupo tem forte relação com referências da cultura popular. Nesse bloco, que sai pelas manhãs com horário amplamente divulgado (como vários outros do bairro), existe a presença de bonecos semelhantes aos de Olinda, além de muitos metais (instrumentos de sopro) e o toque de marchinhas e até mesmo de funk.

A popularização do Céu na Terra, com aparece no trabalho de Fernandes e Herschmann (2014) acaba por estimular também novos grupos que ocupam aquele território das mais variadas formas. Destacam-se, por exemplo, as primeiras neofanfarras do carnaval do Rio de Janeiro, como o grupo Songoro Cosongo, que desde 2006 tocava ritmos latinos e arrastava novos foliões para as ruas. O grupo Me Enterra na Quarta, também de 2006, consolida uma tradição de fechar o carnaval do bairro de modo oficial e divulgado na programação oficial da cidade.

Com a escuta de alguns foliões e músicos, podemos perceber alguns indícios de que seja justamente pelo movimento das neofanfarras, que também faziam muito sucesso no Aterro

do Flamengo que o carnaval de Santa Teresa alcança sua curva de maior crescimento, estimulado também por uma rede que apostava na ideia de “não oficial” do carnaval da cidade⁶.

Desde a virada dos anos 2000 aos anos 2010, portanto, jovens oriundos de diferentes regiões da cidade passam a criar cada vez mais blocos de temáticas diferentes ano após ano entre as ruas de “Santa”. Desce, mas não Sobe, Meu Doce Acabou Hoje, Super Mario Bloco, Bloco das Tubas, 442, Trombloco, Ibrejinha e Cartela Nova estão entre alguns deles. Vários desses blocos divulgam amplamente suas saídas, mas algumas vezes membros desses grupos ou que tivessem alguma comunicação com eles deixaram de divulgar algumas características do cortejo ou informaram sobre os mesmos em momentos próximos ao acontecimento do bloco. Isso, naturalmente, dificulta o acesso de visitantes que vivam distantes daquelas manifestações.

Cabe ressaltar que esse dado não significa que todos esses blocos citados tenham feito oficialmente saídas como “secretos”, mas que alguns de seus membros já tenham organizado ocasionalmente cortejos espontâneos com nomes diferentes inventados no próprio dia de saída. Tal fenômeno, inclusive, estimulou que blocos de rua cariocas ficassem popularmente conhecidos algumas vezes pelo nome de algum músico, mais do que pelo nome do bloco. Destaca-se,

6 O chamado carnaval “não oficial” começou a ser celebrado dessa forma por volta de 2009, quando blocos e coletivos culturais começaram a debochar do controle da prefeitura e iniciativa privada sobre o calendário e oficialidade da festa.

portanto, o quanto há um trânsito de consumo e quase de “grife” em determinadas manifestações de rua, como se a presença de determinado artista no bloco representasse uma espécie de selo de interesse a tal cortejo. Na indecisão sobre o nome do bloco, os foliões divulgam blocos pelo nome de um dos músicos que lideram aquele cortejo, como uma espécie de “marca” daquela manifestação. O bloco “sem nome”, portanto, torna-se enunciado como “bloco do músico X”.

PROBLEMATIZAÇÕES DA FESTA EM TORNO DE UMA COMUNIDADE CARNAVALESCA RESTRITA: “O BLOCO É NA RUA, MAS A SAÍDA É SECRETA?”

Durante o anúncio da prefeitura do Rio sobre o cancelamento do carnaval de rua de 2022 pelo avanço da variante ômicron da covid-19, as redes sociais se incendiaram com polêmicas envolvendo a experiência de festas fechadas e blocos de rua. Nessa mesma ocasião, o próprio prefeito Eduardo Paes chegou a estimular reflexões debochadas a respeito de blocos possivelmente secretos ou “sem nome” que saem nas ruas de Santa Teresa⁷. Para além de apontar essas manifestações como não democráticas por não

7 Ver publicação no Twitter de Eduardo Paes e “fios” subsequentes, disponíveis em: <https://twitter.com/eduardopaes/status/1478691475709960193/photo/1>. Acesso em: 7 jan. 2022.

divulgarem seus horários de saída – o que é uma crítica válida e normalmente feita por foliões – busco por aqui, entretanto, problematizar o debate e também perceber a complexidade dessas decisões e fenômenos, que atravessam uma ideia de comunidade, modo de consumo e provocam obviamente alguns apagamentos.

É interessante destacar, entretanto, que durante algumas saídas de campo para essa e outras pesquisas em torno da temática do carnaval, constatei por inúmeras vezes alguns episódios que valem ser sinalizados como motivos e justificativas por foliões para frequentarem e consumirem esses blocos. Em entrevistas realizadas entre 2019 e 2023 via WhatsApp, telefone e internet com diferentes perfis de foliões do carnaval carioca – com distintas faixas de renda, gênero e raça – escutei majoritariamente que a justificativa para frequentar tais organizações era o “baixo número de brigas, os menores casos de assédio ou menor número de gritos desrespeitosos, gordofóbicos ou misóginos” vistos como marcas desses blocos. Percebe-se, portanto, a criação de uma comunidade identificada com um discurso comum. Esses grupos sociais, embora distintos, normalmente tiveram certo trânsito entre universidades. Eles têm conduta semelhante e um senso de comunidade que acaba restrito não necessariamente a moradores de Santa Teresa, mas a cidadãos que tenham alguma facilidade de acesso ao bairro nos horários repentinos que algumas dessas manifestações acontecem.

Como podemos perceber, apesar de os blocos serem espaços de disputa, essas características provocam uma adesão de público marcado por uma maioria de corpos brancos que transitam por esses grupos e festividades, indo ao encontro também a um traço social brasileiro de onde racialmente estão as camadas de população com privilégios de acesso a determinados circuitos culturais ou bens de consumo. Nesse sentido, é interessante destacar como muitos desses blocos, apesar de combaterem determinadas violências interseccionais em suas práticas e discursos, acabam em outra via também reproduzindo dinâmicas de desigualdade racial ou disputas de classe em seus cortejos e no consumo dos mesmos.

Mauss (2003) discute a respeito das relações de troca em diferentes grupos sociais considerando experiências do “doador e recipiendário” (MAUSS, 2003, p. 254). Nesse processo, é interessante refletir através do acordo de músicos que, quase em todas as oportunidades, tocam gratuitamente nas ruas para determinado público, ao passo que tentam eles próprios controlar a experiência daquele público que o acompanha: seja não divulgando blocos para evitar aglomerações que fujam de seu próprio, seja para de fato manter uma experiência comunitária que, como consequência indireta, acaba excluindo determinadas figuras (e conseqüentemente corpos) que fiquem pelo caminho das barreiras de horário, acesso e divulgação. É nítido que, ao controlar o acesso de multidões a blocos, organizadores reduzem responsabilidades e livram-se de eventuais problemas e repressões da polícia.

Mas é interessante perceber como as múltiplas camadas desse processo geram questões multifacetadas a essas manifestações que costumam ocorrer nas alturas da cidade e em regiões de pouco transporte público e com dificuldades de acesso para uma população mais ampla.

Em fala extraída de um dos organizadores desses blocos, cujo nome não será revelado, foi apresentada uma tática de mutação de nomes anualmente. Em suas palavras, o artista afirma que faz manobras para “reduzir expectativas”. O músico comenta que “a cada ano seus blocos têm um nome diferente e, assim, o ano passado nunca pode ter sido melhor ou pior que o atual, pois aquele bloco nunca existiu, mesmo que tenha os mesmos músicos”, comenta o músico T.⁸

Também é interessante perceber o quanto a comunidade dos membros desses blocos de carnaval consolida-se em grupos específicos que estabelecem seus códigos e modos de atuação que se articulam também em certo formato de aliança diante dos foliões que consomem aqueles blocos de modo participativo. Observando o trabalho de Jeffman (2014), embora com objetos bem distintos, podemos traçar um paralelo com nosso sujeito de estudo. O autor comenta a partir de uma cultura participativa de usuários do YouTube em torno da perspectiva da literatura, que criam seus formatos particulares de

8 Fala de um músico do carnaval em dezembro de 2022 numa reunião entre organizadores blocos de carnaval que participei como convidado. Naquele mês, estive como pesquisador e folião, presente em reuniões de blocos de carnaval para discutir soluções para sua sobrevivência financeira e consultando algumas figuras com envolvimento no circuito. Dessas reuniões, extraí a declaração citada.

interação com a plataforma. Nesse sentido, linguagens, modos de compartilhamento e certa solidariedade entre os envolvidos com aquele modo de consumo existe. Ao tratarmos por aqui da comunidade carnavalesca de Santa Teresa, é interessante perceber o quanto os foliões e músicos estabelecem também interações particulares nas próprias redes sociais.

O público (foliões), ao passo que colabora com os músicos lhes servindo cerveja e água, utiliza de modo particular as ferramentas das redes (como WhatsApp) compartilhando ou escondendo localizações em tempo real para o restante do público “desvendar” a localização dos blocos. Nesse sentido, podemos perceber que há alguns consumidores (foliões específicos) mais ou menos envolvidos com os músicos, com informações privilegiadas diante de outros potenciais foliões do carnaval de rua. Por outro lado, o papel dessas mesmas figuras, algumas vezes, se estabelece numa tentativa de “preservar” uma proposta de evento que conserve alguns valores como a pequena festa de bairro, numa ideia de comunidade que em controle e em menor número, alega tentar o combate ao assédio, ausência de brigas ou até o combate ao uso de garrafas de vidro, ao passo que conseqüentemente sejam ali criadas as citadas barreiras com certas características de segregação de público.

Assim, é interessante observar o papel dos vendedores ambulantes, muitas vezes parceiros de músicos e foliões, que juntos chegaram a liderar campanhas contra a venda de cervejas de garrafa para evitar poluição e acidentes no bloco,

ao mesmo tempo que conseguem estar em posições privilegiadas em relação aos demais ambulantes do carnaval de rua. Desse modo, podemos perceber uma perspectiva participativa de uma comunidade em torno daquele modo de consumo, ao passo que figuras desavisadas – sejam elas foliões ou ambulantes – podem destoar de um modelo de certa forma já padronizado de atuação (apesar de ser uma festa de rua).

Assim, podemos perceber o quanto vendedores ambulantes e foliões se auxiliam nesse percurso, criando também uma interação nas margens da tal escassez de informação sobre os blocos. Se o bloco não tem nome ou é de localização difícil de ser encontrada, o uso do WhatsApp se estabelece como possibilidade de driblar essas barreiras: com localizações ocasionalmente compartilhadas que potencializam e aumentam o quórum de determinados cortejos. Boa parte desse processo se dá graças à troca de informações e utilização de canais particulares de comunicação entre foliões. Alguns apenas com intuito de encontrar os blocos, outros atuando como verdadeiros porta-vozes de músicos, transmitindo informes e traduzindo determinadas demandas e necessidades dos organizadores para seus respectivos públicos que podem variar do respeito aos moradores, cuidado com o lixo ou combate a racismo ou a atitudes misóginas.

Essa perspectiva foi observada nos últimos anos com aumento exponencial de cortejos entre 2019 e 2020, os últimos anos antes da pandemia. A mesma rede, inclusive, ajudou a evitar algumas manifestações de rua em tempos de crise pela

covid-19, com a promoção de debates e discussões ao longo do ano que desestimularam blocos de saírem a público arrasando multidões.

A POLÍTICA E A MODA DOS BLOCOS: EXPERIÊNCIAS DE CONSUMO NA FOLIA E ALGUMAS APROXIMAÇÕES COM A CULTURA MATERIAL

Em investigações anteriores, com destaque para minha dissertação de mestrado⁹, debrucei-me brevemente a partir de uma perspectiva do consumo em blocos de carnaval que seja geradora de possíveis visibilidades aos corpos nela envolvidos. Naquele momento, procurei discutir os limites de determinados grupos, que, associados a certas marcas, buscam se impulsionar a partir de uma eventual visibilidade oferecida por aqueles sujeitos. Corpos e blocos tornam-se alvo de holofotes e objetos de consumo e participam desse jogo visual para, a partir daí, promoverem suas arenas de experimentação e disputa política diante da popularidade alcançada nesse processo. Penetrar espaços como noticiários, editoriais ou programações de circuitos de música e a partir delas promover discussões essencialmente progressistas como liberdade do corpo da mulher ou

9 Ver: BELART, VICTOR. **Cidade Pós-Olímpica**: o Carnaval Pirata e as reformas do Centro do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

combate à homofobia no carnaval. É também em parte a partir desses trâmites que algumas noções de artivismos ou ativismos musicais¹⁰ foram discutidas nos últimos anos, incluindo a perspectiva da própria cultura pop nas disputas de modos de consumir a rua e a cidade entre presenças de corpos que reivindicuem determinados espaços sociais.

Neste presente trabalho, entretanto, destaco brevemente, por uma perspectiva particular também atenta de certo modo à cultura da materialidade para pensar essas experiências de consumo. Nesse sentido, a maneira pela qual se veste, o cabelo que se utiliza, a fantasia, roupa (ou ausência dela), as mensagens que se transmite, os instrumentos que se toca, as casas ao redor do evento e todas essas escolhas e incorporações são também trâmites capazes de gerar ou disputar visibilidades por e para determinados corpos. A discussão do consumo, portanto, se estabelece entre os objetos que nos roteiam, nos manipulam e por nós são manipulados. E nos blocos de rua não é diferente.

Num primeiro momento, eu havia pensado em promover uma discussão acerca das identidades geradas pelo consumo e de como determinadas marcas aproximam-se disso, como fazem, por exemplo, as cervejarias Kona ou Amstel (ligadas à

10 Os termos ativismos ou artivismos vêm sendo discutidos em grupos de pesquisa como Comunicação e Culturas Urbanas ou Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom. Em ambos, a perspectiva do consumo e da cultura pop auxiliam essas discussões em questão. Ver, por exemplo: ROCHA, Rose de Melo. *Artivismos Musicais de Gênero e suas Interfaces Comunicacionais*. Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2019.

Ambev) que, interessadas em alguns valores transmitidos por esses grupos, já optaram por apoiar blocos secretos e ter o público consumindo seus produtos nos territórios do Rio. Por outro lado, passei a interessar-me por outro dado importante ligado à experiência do consumo nessas manifestações que seria, na realidade, a aproximação desses grupos com todo um ecossistema de objetos não humanos inseridos nessas cenas. Cabelos, roupas, casas, instrumentos e todo esse circuito consumido e manipulado pelos grupos estabelecem as distinções e complexificações desses blocos com seus públicos específicos. É neste sentido que eles estabelecem imagens tão particulares nas ruas, que passam por uma estética, linguagem e modo de apresentação ou vivência específicos.

Miller (2013, p. 83) nos relembra a importância da percepção dos objetos, afinal, eles “não gritam para você”. Apesar disso, como o autor trabalha, é interessante perceber o quanto esses objetos dirigem nossos passos inconscientemente e também o meio cultural no qual nos estabelecemos. Mais adiante, na mesma análise, o antropólogo sugere que não devemos necessariamente colocar a cultura material num pedestal, mas que seja importante num trabalho acadêmico produzir uma “aceitação de nossa própria materialidade, assim como daquela do mundo” (MILLER, 2013, p. 118).

Essas afirmações são importantes ao analisarmos a manifestação desses blocos no bairro de Santa Teresa, especialmente os que se assumem secretos, por perceber que neles, para além de um recorte de classe e raça que nos aponte

inicialmente para uma festa na rua feita por uma classe média progressista, podemos entender que haja também um trânsito material e estético que demarque identidades, disputas e modos de atuação e consumo. Esse processo pôde ser observado em algumas entrevistas¹¹, quando boa parte dos entrevistados (especialmente mulheres ou pessoas negras), inclusive, reitera que justamente nesse movimento do carnaval do centro pautas como negritude ou feminismo foram mais acionadas. Elas surgem especialmente por interações e pelo consumo ligado a objetos, que podem estar no canto das músicas, mas no modo de utilizar o cabelo, nas pinturas corporais, na história ou trajetória de um instrumento, no modo de corpos ocuparem uma praça ou na escolha (ou rejeição) por determinadas fantasias.

Por fim, principalmente, nas reivindicações e fissuras dos movimentos causadas por indivíduos que, entre corpos dissidentes, se insiram nesses grupos e questionem e apontem transformações e problemáticas do fazer cultural naquele meio. Neste sentido, modificar e complexificar um movimento cultural vivendo o mesmo de dentro dele, alterando a rede a partir da exaltação de seus problemas e controvérsias: como fazem muitas pessoas de diversas origens sociais e dissidências que reivindicam seus lugares naquela festa. O carnaval de Santa Teresa e mais especificamente os blocos “secretos” que

11 Tanto para elaboração do livro *Cidade Pirata* como para minha atual pesquisa de doutorado – que estabelece relações da música no contexto do futebol – algumas entrevistas têm sido realizadas e em várias delas a perspectiva das experiências nos blocos secretos é apresentada. Em muitas delas, os sujeitos entrevistados apresentam relações de trâmites identitários acionados a partir dessas manifestações de rua, especialmente questões feministas raciais.

saem naquela localidade, são tensionados por figuras e corpos que neles participem com ímpeto de alterar e questionar suas performances. Entende-se, portanto, que essas manifestações não são estáticas e muito menos isentas de questionamentos por parte também de membros que delas participem.

Neste sentido, podemos perceber o quanto há nessas manifestações um trânsito estético que passa, por exemplo, por uma cultura participativa de foliões que em anos seguintes decidem aprender determinados instrumentos, ou mesmo por foliões que decidem incorporar determinadas bandeiras, dilemas e conflitos através de seus corpos ou falas como citamos anteriormente. Afinal, como mensurar o impacto de um jovem que declara, por exemplo, perceber sua negritude diante de tocar numa dessas manifestações ao aproximar-se intimamente de dominar o toque de um ganzá ou xequerê¹²? Ou como mensurar uma noção de territorialidade e pertencimento a partir de uma casa de portas antigas que abriga sacadas a serem potencialmente ocupadas por senhoras vizinhas do bairro que podem (ou não) cantarolar enquanto o bloco passa?

Destaca-se, portanto, um circuito interessante de atores com atividades distintas, que carregam mensagens em seus corpos, em seus cabelos, no tipo de instrumento que se aventuram a tocar, no perfil das marcas a serem consumidas por ali ou na interação com as áreas ao redor como casas da

12 Ganzá e Xequerê são instrumentos de percussão muito associados à população negra no Brasil e que costumam ter presença garantida nesses blocos aqui trabalhados, incluindo os secretos.

vizinhança em tom mais intimista. Todas essas relações são parte de uma combinação material de modo de consumir um perfil de evento que assume características particulares que os tornam bem específicos dentro de um enorme ecossistema variado que é o carnaval de rua, mas que em Santa Teresa terá um recorte bastante particular, inconfundível em constante transformação e disputa a partir de seus atores. Todos esses elementos fazem à investigação sobre esse território e seus atores um interessante ambiente que escapa de binarismos e noções estáticas, sendo esse ecossistema dotado de contravérsias a serem percebidas de perto por olhares críticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muitos modos de estudar o carnaval de rua da cidade, que em curva de crescimento antes da pandemia de covid-19 já vinha se confirmando como forte terreno de experimentações e pesquisas no Rio de Janeiro. Por outro lado, este artigo apresenta a possibilidade fértil e ainda pouco explorada de pensar o carnaval de rua a partir de alguns preceitos do consumo, que acabam por definir certos modos de vida e formas de habitar a sociedade contemporânea.

Para além de olhar a perspectiva da festa de rua a partir de gentrificações e trâmites do campo do consumo que sinalizem uma cidade em disputas mercadológicas através da cultura, podemos perceber a perspectiva do consumo como

um alicerce problematizante. Nesse sentido, afinal, podemos apresentar a perspectiva do consumo de uma análise aproximada da cultura e da própria cultura do consumo que define algumas escolhas e modos de atuação. Nenhuma diferenciação é gratuita, ao passo que grupos sociais que consomem determinados eventos são muito mais complexos do que aparentam a partir de olhares distantes. Por isso, reitero que as análises do campo do consumo podem ser férteis territórios de análise para percebermos o vasto, espinhoso e complexificado ecossistema que é o carnaval de rua que nos instiga a ter muito mais perguntas que respostas sobre ele, ao passo que nós mergulhamos diante de seus mistérios. Por fim, a própria temática dos blocos secretos, apresentados por aqui, aproximada de dinâmicas do consumo, nos faz apresentar também o quanto livre de respostas prontas – ou dos binarismos – deve estar um olhar para fenômenos sociais urbanos e festivos que são muito mais ambíguos e muito mais repletos de fissuras do que podem parecer.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marcelo R. **Música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro: um estudo etnomusicológico** (2009-2011). 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música (musicologia), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

BARBOSA, Livia. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BARROSO, Flávia M. **Festas de contramão**: Cenas e experiências dissensuais da rua. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UERJ, Rio de Janeiro, 2017.

BELART, Victor; BARROSO, Flávia M. Ativistas, festeiros e apaixonados pela rua: potências e controvérsias do chamado carnaval “não oficial” do Rio de Janeiro (2010-2020). **Cs On Line**: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora, n. 33, 2021.

BELART, Victor. **Cidade Pirata**: Carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020). Belo Horizonte: Editora Letramento, 2021.

BELART, Victor. **Cidade Pós-olímpica**: o Carnaval Pirata e as reformas do Centro do

Rio de Janeiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

DUMONT, Louis. **Homo Hierarchicus**: o sistema das castas e suas implicações. São Paulo: Edusp, 1997.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. Música nas ruas do Rio de Janeiro. 1. ed. São Paulo: INTERCOM, 2014. v. 1.

FERNANDES, Rita. **Meu Bloco na rua**: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FRYDBERG, Marina B. Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro. **Ponto Urbe**. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, n. 20, 2017.

FORTUNA, Felipe. **Curvas, ladeiras**: bairro de Santa Teresa. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1998.

JEFFMAN, Tauana. Literatura que cabe na tela: Uma análise da cultura participativa, consumo e conexões nos *booktubers*. **Anais do VII Encontro Nacional dos Estudos de Consumo ENEC**. PUC-Rio, 2014.

LACOMBE, Fabiano; HERSCHMANN, Micael. Convivialidade e Territorialidade Sônico-Musical no Carnaval da Charanga Talismã em Vila Kosmos. **Anais Intercom**, 2020.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

LEITÃO, Débora; GOMES, Laura G. Gênero, sexualidade e experimentação de si em plataformas digitais on-line. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 171-186, jan.-abr. 2018.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas. *In*: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PEIXOTO, Fábio C. A metrópole e a patrimonialização do território: a análise dos bairros de Santa Teresa (Rio de Janeiro) e Alfama (Lisboa). **Tamoios**. Ano VI. n. 1, 2010.

ROCHA, Rose de M. Corpos significantes na metrópole discursiva. *In*: **Significação**. São Paulo: Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, n. 37, 2012.

WEYRAUCH, Cléia S. **Deus perdoe esta bagunça!**: imigrantes italianos na cidade do Rio de Janeiro. Niterói, RJ: Comunità, 2009.

CARNAVAL DE RUA DOS SUBÚRBIOS DO RIO DE JANEIRO DURANTE A PRIMEIRA REPÚBLICA

*Fabiano Thomaz Lacombe*¹

1. INTRODUÇÃO

Apresentaremos aqui, em uma mirada histórica, a trajetória de constituição do carnaval de rua nos subúrbios do Rio de Janeiro no período da Primeira República, enfocando dois eixos de análise. Em um primeiro plano, nosso objetivo é focar a gestação de performances musicais carnavalescas que atuam, pelas brechas, como uma forma de *re-existência*². Veremos como, em uma nascente República, a maioria da

1 Doutor em Comunicação pela UFRJ (fabianolacombe@gmail.com).

2 Para além da noção de “resistência”, cara a autoras com Butler (2018), utilizaremos o neologismo re-existência, para escapar de um significado passivo e estático associado àquela palavra. Entendemos que certos grupos artísticos têm um papel que ultrapassa a mera ação de resistir, em tempos de urgência, a iniquidades, autoritarismos ou tentativas de apagamentos sociais, pois também agem criativamente (estética e politicamente), propondo novas maneiras de ser e viver na cidade. Nos associamos assim a Achinte, que utiliza o termo re-existência, em uma perspectiva decolonial, para tratar dos dispositivos artísticos/estéticos “historicamente gerados pelas comunidades para reinventar a vida em confronto com [...] padrões de poder” (ACHINTE, 2012, p. 290).

população do Rio, a qual era (e é) também a mais pobre, negra e mestiça, desenvolve astúcias (DE CERTEAU, 1994), por meio de suas apresentações musicais festivas, para enfrentar as proibições e discriminações e lutar por sua negada cidadania. Propomos pensar o ritual carnavalesco como uma possibilidade de performance (ZUMTHOR, 2007) da vida cotidiana e de vetor comunicacional que suscita dinâmicas de reterritorialização e agenciamento dos espaços (DELEUZE; GUATTARI, 1995) que provocam transformações sociais significativas, seja no plano concreto, seja no do imaginário urbano.

Paralelamente, neste fértil e intrincado cenário, fomentamos a desconstrução da ideia de um subúrbio musical “raiz”, “autêntico”, como algo que “sempre existiu”, ligado a um imaginário musical da cidade. Nesse sentido, mostramos que, na conformação dos subúrbios e nas relações da população que lá habitava com as outras partes da cidade³, surge não um formato único, mas um rico ecossistema musical performático carnavalesco em que diversas práticas socioculturais do cotidiano disputam e negociam o espaço.

É preciso aqui reconhecer que, historicamente, os enfoques sobre iniciativas artísticas afrodiáspóricas recorrentemente oscilaram – movimento ambíguo e complexo, e simultâneo (HERSCHMANN, 2000) – entre a criminalização e a glamourização. Estas, por sua vez, produziram resiliências

3 O enfoque nos subúrbios e nas pontes criadas, historicamente, com as diversas áreas da cidade, nota-se, nos vale ainda como ferramenta para diluir perspectivas dicotômicas sobre o Rio de Janeiro, como a que oscila entre a cidade maravilhosa e/ou necessariamente partida (VENTURA, 1994).

e polinizações no cotidiano da urbe. Neste sentido, partimos do pressuposto de que, devido à sua grande capacidade de capilaridade e mobilização social, estas expressões performativas musicais – como manifestações estéticas e políticas (RANCIÈRE, 1996) – permitiram a construção de territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) que alteraram continuamente o ritmo citadino, ressignificando o cotidiano, o imaginário e as relações entre os atores no espaço urbano, principalmente quando esses estão presentes em áreas públicas.

Além da pesquisa bibliográfica, procuramos neste trabalho fazer uma análise a contrapelo de registros da imprensa carioca, atentando aos contextos das representações. Foram considerados, em buscas na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, todos os jornais regionais (editados nos subúrbios cariocas e centrados na cobertura da vida local) até a década de 1930, em buscas pela palavra *carnaval*. No mesmo arquivo, considerando o mesmo período, foram realizadas pesquisas nos periódicos de grande circulação na cidade.

O presente texto é uma versão de um capítulo da tese de doutorado defendida em dezembro de 2022 (LACOMBE, 2022), com orientação de Micael Herschmann.

2. SUBÚRBIOS NO RIO DE JANEIRO: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Na virada do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro viveu um período de grande adensamento populacional. No processo de ocupação de áreas hoje conhecidas como subúrbios⁴, as casas foram seguindo o sentido das ferrovias, com maior concentração no entorno das estações⁵. Aos poucos, “ruas secundárias, perpendiculares à via férrea, foram sendo abertas pelos proprietários de terras ou por pequenas companhias loteadoras” (ABREU, 2006, p. 50). Assim, espaços propriamente rurais ou utilizados para outros fins, como olarias ou curtumes, passaram então a se transformar em pequenos vilarejos e a “atrair pessoas em busca de uma moradia barata, resultando daí uma elevação considerável, da demanda por transporte e a conseqüente necessidade de aumentar o número de composições e de estações [de trem]” (ABREU, 2006, p. 50).

Essa ocupação, nota-se, é marcada por dois grandes movimentos populacionais decorrentes do fim do sistema

4 Nota-se que optamos por utilizar o termo “subúrbio” (e preferencialmente sua variação no plural), como já discutimos alhures (LACOMBE, 2022), porque 1) ele é uma categoria nativa de largo uso no Rio de Janeiro e 2) achamos que se adequa melhor que o termo “periferia” por não induzir a uma relação de comparação dicotômica com outra(s) parte(s). Nesse sentido, acreditamos que o termo “subúrbio” pode guardar uma maior complexidade.

5 Importante ressaltar neste ponto que os subúrbios têm sua conformação influenciada por séculos de intervenções anteriores à chegada do trem. As ocupações e as interações entre humanos e não humanos remontam aos povos originários, passam pelo primeiro momento do Brasil colônia e chegam a um perfil notadamente urbano – período que aqui enfocamos – carregando reminiscências diversas desses períodos.

escravista e do grande afluxo de imigrantes. Neste cenário, uma série de novas camadas sociais, relações e contradições surgem, no campo e na cidade.

Até o início do século XX o centro da cidade concentrava não só comércio e serviços como também a atividade industrial. Localizava-se ali, portanto, o grande mercado de trabalho (ABREU, 2006). A partir da Proclamação da República, o processo de migração de parte da indústria para os subúrbios é intensificado, com grande influência na ocupação urbana do espaço.

As reformas de Pereira Passos (prefeito entre 1902 e 1906), parte de um projeto de progresso e modernidade do Rio de Janeiro, cumprem, por sua vez, um papel importante no reordenamento demográfico e ocupacional da cidade. As grandes obras implementadas nesse momento (inspiradas nas reformas de Paris conduzidas por Georges-Eugène Haussmann), sobretudo no centro da cidade, têm grande impacto na configuração dos subúrbios por deslocar uma parte da população para essas áreas. Nota-se ainda que o planejamento urbano de Pereira Passos representou uma ruptura na relação entre Estado e cidade. Se antes o poder público apenas controlava, regulava e estimulava iniciativas que partiam exclusivamente da esfera privada, agora há uma intervenção direta e de grandes proporções. Paradoxalmente, a ação estatal nos subúrbios foi pequena ou inexistente. Fernandes (2011) nota que, embora a inspiração das obras do início do século fosse a Paris de Haussmann, o que foi

consolidado nos subúrbios, lá e aqui, foi bastante diferente. Enquanto a França planejou seus subúrbios (*banlieues*) com o intuito de moralizar a classe operária (LEFEBVRE, 2001), aqui o Estado abdicou de planejar sua conformação, deixando-a, por um lado, livre para a especulação imobiliária e, por outro, desprovida, em grande medida, de infraestrutura.

À frente, enfocaremos como o carnaval se organiza em meio a esses eventos. Se entendemos, como Trotta e Oliveira, que a consolidação do samba como gênero musical, neste mesmo período de virada de século, “marca o momento em que fronteiras entre brancos e negros, ricos e pobres, tradição e modernidade, cultura de elite e cultura popular são embaralhadas” (TROTТА; OLIVEIRA, 2015, p. 106), podemos também afirmar que a performance musical de rua do carnaval foi ingrediente importante desse *melting pot*. Veremos, ademais, que as festas momescas suburbanas foram tencionadas por diferentes agentes, nem sempre relacionados ao gênero samba, em um contexto de busca por um “verdadeiro carnaval”.

3. O CARNAVAL “SURGE” NOS SUBÚRBIOS

No momento em que os subúrbios começam a adensar o povoamento, junto à chegada do trem, o carnaval acontece com relevo e é amplamente registrado pela imprensa. A leitura a contrapelo do vasto material sobre o carnaval nos subúrbios,

registrado em jornais locais, na virada do século, nos ajuda a entender seus intrincados caminhos históricos.

É preciso notar de início que havia, na imprensa do Rio de Janeiro, às vésperas da Proclamação da República, uma indignação “civilizada” que clamava por um carnaval “verdadeiro” e atacava indiscriminadamente as troças de mascarados avulsos, o entrudo, e certos grupos carnavalescos populares.

Neste contexto, cresce na elite a defesa de novas formas de brincar o carnaval, não vinculadas às práticas tidas como “coloniais”, caracterizadas pelo improviso e descentralização. Fundamentada, paradoxalmente, em uma tradição europeia, a inovação carnavalesca buscava definir uma identidade nacional, como aponta Cunha:

ante à velha heterogeneidade do entrudo, postulava-se a homogeneidade de uma festa cuja reinvenção recorria às fontes mais sagradas de uma suposta tradição europeia, que não admitia convivência com o passado ‘bárbaro’ e colonial. [...] Sonhava-se com uma nação moderna, um povo homogêneo e integrado (CUNHA, 2001, p. 85).

De fato, o projeto era explicitamente “civilizador” e dissociava a brincadeira de mera “distração”, como podemos ler na no manifesto publicado na *Gazeta de Notícias* de 28 de fevereiro de 1881, assinado por três das maiores Sociedades Carnavalescas – Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos:

Convictas, pois, de que os seus folguedos públicos são, não só uma distração inocente para a população desta cidade, como principalmente uma manifestação incontestável de seu adiantamento moral

e civilizador, unidas em uma só ideia, abraçadas em um só desejo, as sociedades Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos apelam para a sensatez, para a inteligência e sobretudo para a proverbial cortesia do público fluminense, pedindo-lhe a abstenção do entrudo, ao menos durante a passagem dos préstitos carnavalescos (TENENTES DO DIABO; DEMOCRÁTICOS; CLUB DOS FENIANOS, 1881, p. 2).

Nota-se que, na imprensa carioca (também autorreferenciada como vetor civilizador da sociedade [GAGLIARDO, 2016]), praticamente inexistia a descrição da festa de rua carnavalesca até meados da década de 1850 (exceções notadas às críticas e notas policiais que faziam alusão ao entrudo). Embora existisse ocupação das ruas da cidade do Rio de Janeiro nas tardes momescas, até ali, a palavra carnaval aparecia predominantemente em anúncios de bailes, ou em reportagens policiais que tratavam da proibição da prática do entrudo. Os primeiros registros que encontramos com descrição das folias nas ruas foram em jornais de 1855 que relatavam os desfiles das precursoras Sociedades União Veneziana e Sumidades Carnavalescas (já apontando a oposição ao entrudo e a inspiração na tradição europeia).

Neste contexto de incentivo de determinado tipo de festa carnavalesca, havia, nas últimas décadas do século XIX, um grande fluxo de foliões que saíam dos subúrbios para brincar o carnaval nas regiões centrais, onde desfilavam as Grandes Sociedades. Ferreira (2004), por exemplo, nota que, desde fins da década de 1860, já havia trens extras na Estada de Ferro D. Pedro II que facilitavam o retorno aos subúrbios,

tarde da noite. Nota-se, no entanto, que esse deslocamento não era bem-visto pelas elites que inventaram (HOBBSAWM, 2008) o “verdadeiro carnaval”. Como aponta Cunha, o “temor [...] da reunião excitante e excitada da gente que descia dos subúrbios e arrabaldes em bondes apinhados para o centro da cidade durante os dias de folia, foi explicitado nas décadas de 1880 e 1890 em sucessivas matérias da imprensa diária” (CUNHA, 2001, p. 94).

Mesmo havendo esse grande fluxo de pessoas para fora dos subúrbios em dias de festa, o carnaval local crescia. Na imprensa, os registros de grupos carnavalescos (seja nos periódicos suburbanos, seja na imprensa de maior circulação) são diversos.

Os primeiros registros na imprensa dos carnavais suburbanos encontrados por este trabalho são da década de 1880, justamente quando surgem os primeiros periódicos locais, em paralelo ao primeiro momento de aceleração do adensamento da povoação. Como já assinalado, é improvável que não existissem, antes, festas carnavalescas naquelas regiões. O motivo de não haver, em outros periódicos da cidade, relatos deste carnaval, deve-se, provavelmente, ao fato de não haver ali, ainda, o carnaval associado ao projeto civilizador e moralista da festa, aqui referido.

De fato, a reportagem do periódico *Gazeta Suburbana*⁶ de 1884 dá destaque a Sociedades (também nominadas

6 Primeiro periódico dedicado aos subúrbios, com sede no Engenho Novo.

“clubs”) que surgiam na esteira do sucesso das que desfiliavam no centro da cidade. O texto, intitulado “Evoé! Evoé! Evoé”, é um marco do que viria a ser uma tradição inventada do carnaval nos subúrbios, por determinado círculo social. A “novidade” dá-se pela aparição de uma Sociedade “puramente familiar” no Engenho de Dentro, como opção ao carnaval na região central da cidade (tratada como “corte”, poucos anos antes da Proclamação da República):

Eureka! Temos o carnaval nos subúrbios. [...] Ao Club ‘Mephistophelis Carnavalesco’ do Engenho de Dentro, sociedade puramente familiar, constituída por uma plêiade de moços distintos, trabalhadores e folgazões, estava reservada a glória de proporcionar às famílias destes arrabaldes a ocasião de se divertirem sem o grande inconveniente de uma viagem à corte, para, às vezes, não gozarem coisa alguma (GAZETA SUBURBANA, 1884a, p. 3).

Há ainda a descrição dos carros do desfile a ser realizado, o trajeto a ser percorrido e a informação de que haverá um baile após o desfile em um salão cedido especialmente para o evento. Ao fim, conclama a população local a corresponder “aos enormes sacrifícios, que boamente raiem os membros desta sociedade, para dar vida e animação a estes lugares, e divertir seus habitantes” (GAZETA SUBURBANA, 1884a, p. 3), enfeitando fachadas e coreto “com bandeiras, galhardetes, festões, folhas de mangueira” (GAZETA SUBURBANA, 1884a, p. 3). Na mesma edição, em outra coluna, há também, em consonância com a exaltação do carnaval “familiar”, a condenação da prática do entrudo.

A edição seguinte do periódico, de 24 de fevereiro de 1884, nota, ao apresentar a ordem do desfile, que uma banda de clarins, na abertura, tocará duas polcas, escritas especialmente para o evento e dedicadas ao Club Mephistophelis Carnavalesco. O gênero musical desse “verdadeiro carnaval”, portanto, também revelava a influência europeia dessa forma de brincar. Neste sentido, Vianna aponta que, apesar de haver gêneros como maxixe, modas, marchas, cateretês ou desafios sertanejos, em festividades ligadas ao carnaval, a “diversidade internacional da música popular carnavalesca continuou a imperar por décadas até o samba se consolidar como o ritmo do carnaval ‘por excelência’” (VIANNA, 2002, p. 49).

Em coluna intitulada “Assuntos municipais”, publicada no mesmo periódico, no dia 9 de março de 1884, surge uma explicação para o espraiamento do carnaval. Naquele ano, cansados de esperar em vão por brincadeiras que não fossem o entrudo nas ruas do centro, foliões de outras partes da cidade foram “se divertir cada um em sua freguesia” (GAZETA SUBURBANA, 1884b, p. 1). Ao fim, o texto celebra a possibilidade do carnaval tornar-se “extensivo a toda a cidade e seus arrabaldes” (GAZETA SUBURBANA, 1884b, p. 1).

Entendemos que a iniciativa de registrar e exaltar o carnaval das Sociedades nos subúrbios, para além de estar inserida no contexto do projeto civilizador notado acima, era ainda uma tentativa, por parte da elite local (à frente dos periódicos suburbanos), de tentar atribuir valores positivos ao espaço, implicando em efeitos simbólicos e materiais.

Neste sentido, como aponta o trabalho de Mendonça, que analisa a relação entre imprensa e subúrbios, o jornalismo praticado em nome destes espaços, seja em jornais locais, seja nas colunas dos diários de grande circulação⁷, tornou-se um campo de mediação e disputa de elites “que envolveram donos de jornal, políticos, segmentos da classe proprietária e trabalhadores de maior renda” (MENDONÇA, 2019, p. 208).

Neste momento, nota-se, o imaginário associado aos subúrbios não era ainda ligado direta e exclusivamente à pobreza, como depois veio a ser (FERNANDES, 2011)⁸. Não obstante, os periódicos suburbanos deixam clara a ausência ou ineficiência do Estado (como vetor de implementação de política públicas) nestes locais, apresentando, desde seus primeiros números, na década de 1880, abundantes críticas às condições precárias dos serviços e equipamentos públicos. Quando o tema abordado é o carnaval, estas críticas não deixam de aparecer. Neste primeiro desfile propagandeado pela *Gazeta Suburbana*, por exemplo, nota-se que a Sociedade foi obrigada a alterar o itinerário devido ao mau estado de algumas ruas.

Ao longo das décadas de 1880 e 1890 e no início do século XX, como veremos, outras Sociedades suburbanas surgem e de fato consolidam um carnaval que passa a ser

7 Jornais de grande circulação do Rio (*Diário de Notícias, A Tribuna, Correio da Manhã, Jornal do Brasil, O Paiz*) mantiveram, no início do século XX, espaços em suas páginas para questões específicas dos subúrbios.

8 A associação do espaço à pobreza deve ser entendida aqui como um processo que se inicia no século XIX e se molda de diferentes formas, paulatinamente, em meio a diversas disputas que seguem vivas até os dias de hoje.

notado não só pela imprensa local, mas também pelos jornais de grande circulação.

Ressalta-se, com faz Cunha (2001), que em paralelo ao projeto civilizador das Sociedades, surge pela primeira vez, nas duas últimas décadas do século XIX, a ideia de carnaval como festa “de todos”. É a primeira forma de valorização dos dias momescos como um espaço coletivo. Neste sentido, é importante notar que os desfiles das Grandes Sociedades tinham grande apelo popular (QUEIROZ, 1999). Se a idealização e produção dos cortejos eram feitos exclusivamente por uma elite letrada, havia grande variedade no público que assistia e torcia pelos diversos grupos. Por outro lado, como vimos, a presença popular vinda dos subúrbios nem sempre era desejada e, mesmo presente, tinha participação não tão ativa/participativa (quando comparada à prática do entrudo, por exemplo).

É possível dizer que as Sociedades, em meio às contradições apontadas, criaram naquele momento territorialidades sônico-musicais e performáticas que modificaram a utilização do espaço público, criando um tipo de celebração carnavalesca e fomentando um grande fluxo de pessoas, notadamente dos subúrbios para o centro da cidade. Veremos a seguir como essa experiência festiva reverbera nos subúrbios e é utilizada, de forma astuciosa, para abrir espaço a outras formas de brincar o carnaval.

4. ALÉM DAS SOCIEDADES: CORDÕES, RANCHOS E OUTRAS FORMAS DE BRINCADEIRAS CARNAVALESCAS

De maneira geral, nos jornais cariocas do nascente século XX o destaque continua sendo dado às Sociedades Carnavalescas, mesmo havendo uma progressiva diminuição do número destas desde a década de 1890 (CUNHA, 2001) e um grande número de outras brincadeira nas ruas, principalmente Ranchos e Cordões⁹, como veremos. Não obstante, acontece um movimento contrário nos subúrbios, onde novas Sociedades ainda dão vitalidade ao formato, na década de 1900. Em 1902, por exemplo, encontramos textos na *Gazeta de Notícias* anunciando a consolidação do espraiamento do carnaval das Sociedades pelos subúrbios e descrevendo elogiosamente os préstitos organizados pelas duas Sociedades.

Já em 1908, um texto assinado por Salumar no periódico *O Suburbio*, com sede no Méier, relata os preparativos para o

9 A literatura que historiciza o carnaval carioca (FERREIRA, 2004; CUNHA, 2001) assente no estabelecimento de diferenças entre estas formas populares de brincar o carnaval, Ranchos e Cordões: os primeiros têm origem ligada à tradição dos pastoris e reisados e contavam, nos primeiros anos do século XX, com alegorias em carroças, percussão leve, cordas, sopros e uma presença feminina marcante (para uma análise específica da participação feminina em festas neste mesmo período histórico, ver o trabalho de Fernandes e Barroso [2019]). Já os Cordões (que surgem de práticas informais) vinham, no mesmo período, a pé, com percussão mais marcante e tinham presença predominantemente masculina. Não obstante, essas definições precisam ser entendidas como construções, em meio a hibridismos (entre elas e com formas de brincar mais antigas), por diferentes atores. As brincadeiras seguem sendo moldadas/ressignificadas durante os anos. À frente veremos ainda como Sodré (1998) percebe a diferença desses modos.

carnaval das Sociedades nos subúrbios, novamente colocando a festa local como opção à “cidade”:

o carnaval promete ser bastante divertido nos subúrbios, pois os preparativos se fazem de modo a que o suburbano não tenha necessidade de vir à Cidade. Já andam percorrendo as ruas do Meyer, em passeata retribuindo visitas e gentilezas, as sociedades, os grupos com os seus retumbantes zés pereira (SALUMAR, 1908, p. 1).

Na mesma página, por outro lado, outra coluna tece críticas indiscriminadamente a grupos e foliões, denegando a própria festa carnavalesca e mostrando que não havia um discurso unissonante na imprensa.

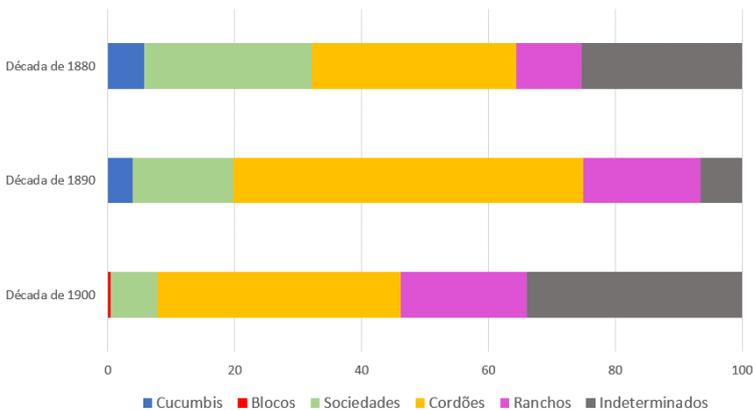
O tom elogioso, equiparando o carnaval dos subúrbios com o do centro da cidade, surge ainda na *Gazeta de Notícias* do dia 7 de fevereiro de 1910: “o carnaval nos subúrbios não ficou ontem devendo nada ao do centro da cidade. De Madureira e Engenho de Dentro saíram clubs com vistosos e magníficos préstitos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1910, p. 4).

Entendemos que esses comparativos representam um esforço, por parte de uma elite intelectual, para mostrar que, mesmo havendo decréscimo no número total de Sociedades nas ruas da cidade, este tipo de carnaval ainda se mostrava pungente em ruas do Rio. Ou seja, há uma continuidade da estratégia de divulgação do “verdadeiro carnaval”, focada onde ele ainda florescia.

O carnaval de rua do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e no início dos anos 1900, no entanto, seja

nos subúrbios ou fora deles, é povoado por diversos tipos de grupos, além das Sociedades. Outras formas de brincar conviviam e interagiam, moldando umas às outras em um rico ecossistema musical festivo. Nos registros¹⁰ levantados por Cunha (2001), notamos como evoluem os números de grupos carnavalescos de diferentes formatos durante o tempo.

Gráfico 1 – Percentuais dos tipos de grupos carnavalescos (décadas de 1880, 1890 e 1900)



Fonte: CUNHA (2001, p. 163).

É importante notar que este gráfico esconde movimentos de avanços e recuos, grandes ou pequenos, entre os anos (como foi o caso notado acima das Sociedades Carnavalescas,

10 Os números de cada tipo de festa carnavalesca foram coletados, como informa Cunha (2001), na imprensa diária do Rio de Janeiro, em referências de cronistas e memorialistas, em séries de documentação policial do Arquivo Nacional e nas demais fontes bibliográficas da pesquisa da autora. Optamos por não trabalhar com os dados que não fazem parte da coleta sistemática para a ficha específica de cadastramento apontada por Cunha, descartando assim os números da década de 1910.

em ascensão no subúrbio enquanto minguavam no centro), dado o largo espaçamento temporal. Também é preciso destacar que há heterogeneidade dentre os grupos com a mesma nomenclatura (bem como algumas similaridades entre as diferentes formas) que escapam à representação do gráfico. Por fim, ressaltamos que este não se presta a aferir qual o tamanho (seja em número de grupos ou de pessoas envolvidas neles) de cada tipo de celebração carnavalesca. A própria autora afirma que os seus dados “devem ser considerados como amostragens, não como o conjunto do universo pesquisado” (CUNHA, 2001, p. 163), sendo pertinente atentar apenas às proporções entre os tipos. Este é, portanto, o motivo de não indicarmos no gráfico os números absolutos coletados pela autora, mas apenas os percentuais.

Com essas considerações em vista, notamos revelações interessantes sobre os tipos de grupos que desaparecem à medida em que outros vão surgindo. Há uma clara diminuição dos Cucumbis¹¹ e o surgimento dos Blocos (ainda incipiente), por exemplo. As Sociedades também apresentam uma nítida e progressiva tendência de encolhimento.

A informação mais importante deste levantamento, contudo, é a existência de mais Cordões e Ranchos,

11 Grupo performático formado exclusivamente por homens e mulheres negros(as) com elementos de culturas africanas diversas (congadas, reisados, festas das irmandades religiosas, cortejos fúnebres), caracterizado por um enredo, fantasias, dança e música. Segundo Nepomuceno, eram “uma elaboração criativa de seus participantes estabelecendo um diálogo entre as novas formas de se brincar o carnaval da década de 1880” (NEPOMUCENO, 2011, p. 214).

relativamente, que Sociedades, no século XIX. Este dado revela o apagamento imposto pela imprensa a essas formas de brincar naquele século.

Os primeiros registros de outras formas de brincadeiras carnavalescas aparecem nos periódicos suburbanos a partir de 1910. A recém-criada *Tribuna Suburbana*, em 17 de janeiro de 1910, menciona que “o carnaval está na porta nos Clubs e Cordões, e a alegria impera entre todos os carnavalescos” (TRIBUNA SUBURBANA, 1910a, p. 1). No mesmo jornal, que tinha sede em Madureira, podemos notar, dias antes, o registro de gêneros musicais afrodiáspóricos, revelando um outro carnaval popular nas ruas: “todos se animam para a patuscada de maxixes carnavalescos” (TRIBUNA SUBURBANA, 1910b, p. 2).

Esses registros aparecem nos jornais junto a outros em que as Sociedades carnavalescas estão associadas a certa crise financeira. Pelos relatos na imprensa no ano de 1911, notamos que os desfiles das Sociedades perderam financiamento público (da prefeitura) e do comércio local, mas que, ainda assim, foram às ruas.

Nota-se que as Sociedades, mesmo em seu ocaso, demonstravam vigor nas celebrações. Esta crise de financiamento que dificulta a saída dos empréstimos das Sociedades, contudo, não deve ser entendida como pontual. Como já notado, há um decréscimo no número de Sociedades pela cidade desde a década de 1890 e esta tendência começa a ser verificada nos subúrbios duas décadas depois.

Junto às Sociedades, passam a ser reportados também, por algumas colunas da *Gazeta Suburbana*, outros grupos, registrados como “Cordões” ou “Bandos”. No entanto, ainda se percebe o impulso de valorização das Sociedades em detrimento de outros grupos. Encontramos nota em 1911 lamentando a possibilidade de não haver desfile das Sociedades, uma “preciosa tradição” que se acaba. No mesmo texto, Cordões são associados a uma festa “sem vida” (GAZETA SUBURBANA, 1911, p. 1).

Como nota Cunha (2001), a maior parte da representação dos grupos nos jornais da virada do século XX dá pouca atenção e/ou confunde as diversas práticas populares que convivem e interagem. Por um lado, havia desconhecimento e/ou desinteresse de grande parte dos jornalistas. Por outro, havia um rico ecossistema musical de rua e fluidez nas definições, o que tornava as divisões entre formas de brincar difíceis de serem percebidas ou mesmo inexistentes. No gráfico 1 a tendência de crescimento de grupos “indefinidos” pode representar, em alguma medida, essa dificuldade de classificação. Nota-se ainda que as performances certamente foram entendidas e vivenciadas de formas distintas por diferentes agentes, internos e externos à brincadeira. As definições que se fixam são, assim, parte de um processo de disputa entre diferentes agentes que tentam delimitar essas fronteiras de acordo com determinados interesses. De modo semelhante, as tradições – inventadas não só de maneira endógena, mas também por agentes “de fora” – associadas a essas brincadeiras serão disputadas e construídas por diferentes processos.

Dentre os tipos de festa popular, dois aparecem com mais frequência, como vemos no levantamento de CUNHA (2001), os Ranchos e os Cordões. Cunha aponta a origem de ambos na criatividade de “componentes recrutados nos morros, subúrbios e arrabaldes ou entre as profissões braçais” (CUNHA, 2001, p. 152)¹².

Ranchos e Cordões, como mostram Cunha (2001) e Soihet (1998), foram alvo de críticas violentas na imprensa. Nos debates pela definição dos limites entre o aceitável e o desejável, tanto no carnaval das ruas como no da política, eram medidos “os riscos decorrentes da ampliação da cidadania [que] pareciam incomodar elites patriarcais recém-ingressadas nas regras republicanas” (CUNHA, 2001, p. 155).

5. GRUPOS CARNAVALESCOS POPULARES E NEGROS E SUAS AÇÕES PELAS BRECHAS

Para manter e ampliar sua festa na rua, os realizadores de grupos como Cordões e Ranchos, com a astúcia (DE CERTEAU, 1994), apresentaram formas adaptadas de seus festejos para ter a brincadeira reconhecida e legitimada pela elite intelectual e política, sem perder sua autonomia. Esses grupos também apresentaram à imprensa (para divulgação

12 É interessante notar como os subúrbios aparecem, em textos que tratam das produções carnavalescas das primeiras décadas do século XX, associados aos espaços dos “morros”. A aproximação desses espaços parece querer apontar ambos, genericamente, como periféricos.

e inscrição em seus concursos) e à polícia (para conseguir autorização para o desfile) autodescrições adaptadas, como veremos, com o mesmo intuito. Nota-se que o carnaval era um ambiente considerado permissivo por muitos membros dessas elites. Como nota Nepomuceno, grupos populares utilizavam estas brechas (em meio a mecanismos de repressão e exclusão)¹³ para transferir práticas “que ocorriam em outros períodos do ano para os dias de Momo, sobretudo àquelas majoritariamente negras. Buscavam maior tolerância [...] para suas festas, e o carnaval aparecia como o espaço propício” (NEPOMUCENO, 2011, p. 223).

Em texto de 1906, um colunista da *Gazeta de Notícias* (não creditado) nota que os cordões, no início do século XX, “passaram a denominar-se *grupos* e alguns foram mais longe e adotaram a denominação de *clubs*, mais elegante e mais em harmonia com uma cidade que já possui avenidas” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1906, p. 3)¹⁴. A legitimação da forma de brincar o carnaval, como vemos, é feita via associação do plano modernista de cidade, já encampado por Pereira Passos, às mudanças na nomenclatura dos cordões, que estariam ficando mais “elegantes”. Esse tipo de elogio condescendente às brincadeiras carnavalescas populares e negras ainda convive, à época, com diversos comentários críticos. Nessa coluna

13 É importante observar que, ao registrar a agência dos grupos e seu protagonismo, não queremos obliterar o contexto de constante repressão e discriminação, em uma disputa marcada pela assimetria de poderes.

14 Grifo nossos.

citada anteriormente, elogio e crítica convivem em um só texto: algumas linhas após o enaltecimento, o autor faz ressalva em tom nitidamente lamentoso sobre a execução musical (talvez aos gêneros musicais afrodiáspóricos executados) e a caracterização (tarjes e fantasias, provavelmente): “é verdade que o pessoal não mudou muito, nem na caracterização, nem nos cantos, nem na música” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1906, p. 3).

Nesse cenário de progressiva (porém relativa) aceitação dos desfiles populares por parte da elite letrada, era possível notar, nos jornais, um aumento substantivo no número de citações a grupos carnavalescos no início daquele século (a lista de concorrentes da coluna da *Gazeta de Notícias* acima citada apresentava 69 grupos pela cidade). Mas ainda são poucos se levarmos em conta o levantamento de Cunha (2001), que encontrou, na primeira década do século XX, 492 agremiações, sendo a maior parte, como notamos no gráfico 1, entre Cordões e “indeterminados”. A pesquisadora conseguiu ainda localizar, na cidade, esses grupos (graças aos registros policiais de pedidos de autorização de desfile, necessários desde o fim do século XIX, em que os grupos eram obrigados a fornecer dados como endereço da sede e nomes dos componentes das diretorias). Nota-se que as regiões tidas então como suburbanas ou rurais – Inhaúma, Irajá, Jacarepaguá, Campo Grande, Santa Cruz, Guaratiba, Engenho Novo, Engenho Velho, São Cristóvão e Gávea –, que detinham cerca de 50% da população, abrigavam em torno de 30% dos grupos da cidade. Duas ressalvas ao levantamento

devem ser feitas, no entanto. Primeiramente, como aponta Cunha, as agremiações nem sempre eram formadas pelo critério de vizinhança: “muitas vezes [as associações] foram constituídas a partir de outro tipo de afinidade como local de trabalho, de modo que vários dos grupos carnavalescos de um bairro tido como elegante podiam ser formados por operários fabris, comerciários ou empregados domésticos” (CUNHA, 2001, p. 183). Nesse sentido, é possível que moradores dos subúrbios estivessem reunidos em grupos que brincavam em outras partes da cidade. A outra consideração é a de que não são considerados, no levantamento (por não haver dados, obviamente), os grupos que saíam às ruas sem autorização. Achar alguma referência sobre possíveis cortejos carnavalescos clandestinos na virada do século XIX para o XX ainda é um desafio a ser apreciado.

Esse tipo de busca por legitimação das festas populares é fenômeno análogo ao notado por Muniz Sodré em seu livro *Samba, o dono do corpo*. O autor explica que, dentro do espaço privado, nas casas de famílias negras, havia “a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição” (SODRÉ, 1998, p. 15), com

elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos,

a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais ‘biombos’: era o alvará policial puro e simples) (SODRÉ, 1998, p. 15).

Nos espaços públicos, menos propícios à construção de “biombos culturais”, os grupos carnavalescos negros (da “Pequena África”, como veremos, e dos subúrbios), à guisa de furar a “cortina de marginalização”, acenavam à “responsabilidade pequeno-burguesa”, mostrando-se adaptados à cidade modernista que o Rio de Janeiro deveria ser.

Sodré aponta ainda, diferenciando Cordões de Ranchos¹⁵, que estes “já traduziam a passagem da incursão mais ‘selvagem’ para a pura representação, daí a sua ambiguidade cultural” (SODRÉ, 1998, p. 36). Os Ranchos, portanto, negociavam mais que os Cordões sua colocação no espaço urbano, pois “aproveitaram a festa europeia do Carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra” (SODRÉ, 1998, p. 36). Já os Cordões iam além, pois rompiam “limites topográficos” em um movimento “‘selvagem’ de reterritorialização”:

15 Sem negar certas diferenças entre os tipos, é preciso reiterar que as definições do que seriam as formas de brincar o carnaval são parte de um processo de disputa entre diferentes agentes e que ambas são marcadas por hibridismos, fazendo, muitas vezes, deslizar os significados associados a cada uma. Entendemos, assim, que essas fronteiras entre tipos de festejo devem ser tratadas sempre como borradas. Ademais, para os objetivos deste artigo, o fundamental é notar que há, em ambos, uma negociação e uma territorialização que abre espaço para sua visibilização.

nos cordões, esta afirmação cultural [do Ranchos] não se definia por meras representações (gestos, sinais, emblemas, cantos etc.), pois incluía também um movimento ‘selvagem’ de reterritorialização (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra (SODRÉ, 1998, p. 36).

O célebre registro de João do Rio (2012) de uma tarde carnavalesca na Rua do Ouvidor nos fornece uma caracterização dessas territorialidades (ao mesmo tempo que revela a disputa pelo significado desse tipo de festa) via ação musical-performática festiva. O cronista relata o “barulho de fundo existencial” (ZUMTHOR, 2007) dos desfiles de Cordões, no espaço normalmente laboral do Centro, entre estabelecimentos comerciais e redações dos jornais. Em um emaranhado sons e cheiros, de “luxúria e de barulho” (DO RIO, p. 87, 2012), em meio a serpentinas, confetes e fogos de artifício, ele assinala rivalidades entre os grupos, o contraste das letras de canções pesarasas junto à alegria da performance e as influências de ritos religiosos de matriz africana. A crônica também relata certa perplexidade temerosa neste contato com os “Outros”, mas, ao mesmo tempo, ímpeto de segui-los.

Retomando o registro jornalístico de exaltação aos Cordões, acima transcrito, é importante ressaltar um contexto específico relativo à imprensa que explica em parte a presença dos Cordões próximos às sedes dos jornais. Naquele ano, a *Gazeta* promoveu um concurso que premiava o Cordão “mais luxuosamente vestido” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1906, p. 3) que

passasse à porta de sua sede no centro da cidade. Nota-se que não só os grupos utilizavam a imprensa para buscar credibilidade e legitimidade, como os jornais se valiam da popularidade de eventos carnavalescos para ampliar seus negócios, associando sua marca a festejos populares. Percebe-se ainda a autoatribuição de um papel civilizador por parte da imprensa, já comentado acima, que procura, por meio da premiação, indicar, por exemplo, os melhores trajés.

A realização de concursos entre os grupos de carnaval, iniciada ainda em fins do século XIX, estabeleceu-se nos anos de 1900. De início, os periódicos organizavam votações, via cédulas impressas em suas páginas, que podiam ser enviadas às suas sedes pelos leitores. Alguns jornais suburbanos, como *O Subúrbio* e *Gazeta Suburbana*, realizaram esse tipo de competição. Ao longo das primeiras décadas, no entanto, foi ganhando força uma disputa que pressupunha o desfile dos grupos diante de um júri, geralmente nas ruas do centro da cidade¹⁶.

O sucesso dos concursos com júris ensejou também uma corrida dos jornais pela criação de novas disputas, cada vez mais específicas. Em 1929, em uma dessas tentativas de realizar um evento competitivo inédito, o periódico *O Jornal* promoveu um concurso voltado aos subúrbios: o Dia dos Blocos Suburbanos. O desfile, realizado em frente à sucursal suburbana do periódico, no Méier, pretendia premiar os

16 O trabalho de Gonçalves, que analisa as sociabilidades geradas por Ranchos, nota que as disputas entre eles (notada para além dos concursos) “indicam um dos aspectos do processo urbano da cidade do Rio de Janeiro, caracterizado no começo do século XX, por um grande associativismo” (GONÇALVES, 2003, p. 166).

Blocos¹⁷ “genuinamente suburbanos”. Esse concurso ainda seria realizado com promoção do *O Jornal* por mais dois anos e seguiria até 1934, com outros apoiadores.

Apesar de iniciativas como esta, que apontavam para uma descentralização do carnaval, os desfiles do centro da cidade ganhavam força e atraíam cada vez mais grupos do subúrbio carioca. À presença destes grupos nos desfiles dos Ranchos na Avenida Central, soma-se, na década de 1930, o circuito de competições na Praça Onze. Os periódicos aproveitam uma cena (e uma territorialidade) já construída ali para promover seus concursos, pois o local era frequentado, desde o início do século, por diversos grupos carnavalescos e festas, sendo considerado por Heitor dos Prazeres (compositor, cantor e pintor presente na fundação de grandes escolas de samba cariocas), a capital da Pequena África, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova.

Em 1931, o mesmo *O Jornal*, na capa da edição de 18 de fevereiro, comenta a ocupação desta praça no carnaval recém-terminado. Segundo o texto, havia ali um carnaval popular e que os

17 Ferreira (2004) aponta que, no início do século, o significado desta categoria (Bloco) aparece sempre em um espaço do meio, “entre os sofisticados Ranchos e os ‘perigosos’ Cordões” (FERREIRA, 2004, p. 277). Nota-se que os Blocos, nessas matérias que anunciavam eventos, também eram chamados de “Pequenas Sociedades”. Esse é mais um exemplo do que já comentamos anteriormente: as categorias associadas aos grupos têm significados móveis e nem sempre revelam muito sobre como eram suas performances. A definição do que seria um Bloco mostra-se ainda mais fugidia que outras.

habitantes dos morros e subúrbios distantes, com seus sambas e batuques, em cordões e blocos pitorescos têm predileção por aquele local, e nele, durante os três dias, dão asas à alegria, mostrando-se ao povo em demonstrações de opulência decorativa, originalidade e, sobretudo, vigor musical (O JORNAL, 1931, p. 1).

Neste carnaval de “morros e subúrbios” do início da década de 1930, já podemos notar na imprensa o destaque elogioso dado à música. Sobretudo o gênero samba, que seria, como já analisado em outras pesquisas (SANDRONI, 2001; VIANNA, 2002), alçado ao posto de referência na música popular brasileira. Para além da ênfase dada às mediações (principalmente no trabalho de Vianna), é preciso ressaltar a agência da população negra em inventar novas formas de vivência na cidade, re-existindo e transformando a vida para muito além das festas carnavalescas.

No ano de 1932, na mesma Praça Onze, o concurso das Escolas de Samba¹⁸ passará a incorporar elementos de outras formas de cortejo (FERREIRA, 2004) e incluirá outras novidades para consolidar-se como manifestação de destaque na cidade, atraindo diversos grupos suburbanos.

A circularidade espacial, nota-se então, é uma característica dos grupos suburbanos do início do século XX. Os grupos locomovem-se pela cidade, principalmente para os concursos, próximos às sedes dos jornais, no centro.

18 As escolas de samba, como os outros tipos de festa carnavalesca, sofrerão diversas hibridizações e passarão a incorporar elementos de outras formas de cortejo (FERREIRA, 2004), para consolidar-se como manifestação de destaque na cidade.

Porém, a movimentação das agremiações se dá em distintos contextos, com motivações outras que não as advindas da força centrípeta exercida por agentes do centro da cidade. Uma movimentação importante e comum no início do século XX, principalmente para Ranchos, são as visitas a “pessoas ilustres”, em diferentes bairros. Esses mediadores, como aponta Gonçalves (2003), poderiam ser indivíduos que ocupassem cargos públicos importantes, representantes da imprensa, ou que tivessem posição de destaque em determinados círculos sociais, como as Tias Baianas, por exemplo. Outros tipos de festejo da cidade também serviam de ensejo para as performances dos grupos carnavalescos populares. Alguns, relacionados diretamente à folia, como os banhos de mar à fantasia, realizados em praias da orla da Baía de Guanabara. Mas também em outros momentos do ano, como na Festa da Penha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou, através da historicização do carnaval nos subúrbios do Rio de Janeiro, observar os tensionamentos, negociações e astúcias que fizeram com que as festas carnavalescas de uma população pobre, negra e mestiça conseguissem se consolidar e servir como ferramenta de visibilização. Nota-se que essas formas de brincar o carnaval são marcadas por “momentos e contextos de forte ambiguidade, nos quais o aparato policial ora tolerava as festividades,

ora aplicava sanções junto aos atores” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2021, p. 4). Nas brechas, assim, esses grupos disputaram um espaço que muitas vezes lhes era negado¹⁹. Para além de suas criativas performances, se valeram, como vimos, das hibridações com formatos carnavalescos (o que Sodré [1998] chama de “passagem para a representação” quando trata dos Ranchos), de mudanças nas denominações, de diferentes circularidades e da associação com a imprensa.

Promovendo a música de rua, grupos desse período seguiram, de forma criativa, polinizando o cotidiano e construindo importantes dinâmicas. É possível dizer que muitas brincadeiras carnavalescas contemporâneas ainda são filiadas a tradições que remontam a este período²⁰. Desenvolvemos neste trabalho, contudo, um contraponto à ideia de tradição suburbana musical “raiz”, “essencial”, revelando, através dos grupos musicais de carnaval da virada do século XIX para o XX, disputas pelo “verdadeiro carnaval” que reverberava uma cidade que se pretendia moderna. Em meio a tensionamentos

19 A agência dessa população pobre, negra e mestiça se dava de diversas formas aqui não abordadas. Podemos citar, como exemplo, a resignificação de vocabulário apontada por Rufino (2019). A vadiagem, como lembra o autor, constava no código penal e era ensejo para diversas repressões em fins do século XIX – muitas vezes associado a práticas festivas e musicais. O termo foi resignificado como vadiação: “rasura-se a invenção do crime para atar modos de potencialização da vida. A vadiação compreende as experiências lúdicas e afirmativas praticadas nas ruas, rodas e terreiros, fundamentadas nos ritos dos praticantes de frestas” (RUFINO, 2019, p. 76).

20 Trotta e Oliveira chamarão parte dessa tradição, mais precisamente aquela ligada ao samba e pagode dos subúrbios, de “projeto de felicidade das classes populares” (TROTTA; OLIVEIRA, 2015).

deste processo, diferentes modos de brincar foram sendo moldados, inventando novas tradições (HOBSBAWM, 2008).

O enfoque nos subúrbios nos leva também, paradoxalmente, a entender as conexões entre os cidadãos de diferentes partes da cidade. Ao contrário do imaginário de uma área isolada, vemos que as interações são múltiplas, ora reverberando, ora conduzindo o que acontece alhures. Tensões e negociações e astúcias que levam a hibridismos também nos mostram como a ideia de subúrbio musical “de raiz” é fruto de uma construção histórica que envolve diversos agentes.

Como apontam Herschmann e Fernandes (2021) é comum que narrativas de mais visibilidade na cena mediática desconsiderem a potência do existir dos habitantes locais, os quais seguem através dos pequenos eventos transformando, ao longo da história, resistência em *re-existência*. Para além de uma busca por sua visibilização, as manifestações carnavalescas de rua fundam partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2009) – que possibilitam aos habitantes compartilhar valores sociais e políticos que ressignificam os espaços da urbe, construindo assim uma cidade também aberta aos encontros e trocas. A performance é, assim, uma bem-sucedida proposta de conexão táctica com o Outro. Ou ainda uma ação de invenção do Outro, tornando possível sua vivência cidadã.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio de A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2006.

ACHINTE, Adolfo A. Estéticas de la re-existência: lo político del arte? *In*: GÓMEZ, Pedro Pablo, MIGNOLO, Walter (ed.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

ASSUMPTOS municipais. **Gazeta Suburbana**, ed. 8, Rio de Janeiro, 1884b, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/332585/29>. Acesso em: 18 set. 2021.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARNAVAL na Rua. **Gazeta de Notícias**, n. 41, Rio de Janeiro, 1902, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/3562. Acesso em: 21 jan. 2023.

CUNHA, Maria C. P. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Saraiva de Bolso, 2012.

EVOHÉ! Evohé! Evohé. **Gazeta Suburbana**: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais, ed. 6, Rio de Janeiro, 1884a, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/332585/23>. Acesso em: 15 out. 2021.

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

FERNANDES, Cíntia S.; BARROSO, Flávia M. Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: O que podem as mulheres em festa? *In*: **Contracampo**, v. 38, n. 1, Niterói, 2019.

FERNANDES, Nelson da N. **O rapto ideológico da categoria subúrbio**: Rio de Janeiro 1858/1945. Rio de Janeiro: Editora Apicuri/Faperj, 2011.

GAGLIARDO, Vinicius C. **Imprensa e civilização no Rio de Janeiro oitocentista**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

GONÇALVES, Renata de S. **Os ranchos pedem passagem**. 2013. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Ed. Intercom, 2014.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Resiliência e polinização da música negra que vem ocupando os espaços

urbanos do Rio de Janeiro. **Revista Galáxia**, n. 46, São Paulo: PUC-SP, 2021.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LACOMBE, Fabiano T. **Carnavais dos subúrbios cariocas: blocos de rua e re-existências**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2022.

LEFEBVRE, Henri **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MENDONÇA, Leandro C. Imprensa e subúrbios: entre suplemento, noticiário e instrumento de militância. *In*: SANTOS, Joaquim J.; MATTOSO, Rafael; GILHON, Teresa. **Diálogos suburbanos: identidades e lugares na construção da cidade**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

NEPOMUCENO, Eric B. **Carnavais da abolição: Diabos e Cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

NOTA semanal. **Gazeta Suburbana**: semanario critico, litterario, noticioso, dedicado aos interesses da zona suburbana, n. 22, Rio de Janeiro, 1911, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/93>. Acesso em: 21 set. 2021.

O CARNAVAL de 1906. Os nossos grupos carnavalescos. A sua significação e a sua influência no divertimento. **Gazeta de Notícias**, n. 35, Rio de Janeiro, 1906, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/11444. Acesso em: 10 out. 2021.

OS PRÉSTITOS nos subúrbios. **Gazeta de Notícias**, n. 38, Rio de Janeiro, 1910, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/22214. Acesso em: 24 out. 2021.

QUEIROZ, Maria I. P. de. **Carnaval brasileiro: o vivo e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RUFINO, Luiz. O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta. **Voluntas: Revista Internacional De Filosofia**, 10. Santa Maria: UFSM, 2019.

SALUMAR. Cinematographo. **O Suburbio**, n. 29, Rio de Janeiro, 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/818747/88>. Acesso em: 21 set. 2021.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933)**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TENENTES DO DIABO; DEMOCRÁTICOS; CLUB DOS FENIANOS. Manifesto à população fluminense. **Gazeta de Notícias**, ed. 59, Rio de Janeiro, 1881. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/1705. Acesso em: 15 jan. 2023.

CARNAVAL. **Tribuna Suburbana**, n. 1, Rio de Janeiro, 1910a, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/818798/1>. Acesso em: 21 set. 2021.

CARNAVAL. **Tribuna Suburbana**, n. 8, Rio de Janeiro, 1910b, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/818798/22>. Acesso em: 21 set. 2021.

TROTTA, Felipe da C.; OLIVEIRA, Luciana X. de. O subúrbio feliz do pagode carioca. **Intercom-RBCC**, v. 38, n. 2. São Paulo: Intercom, 2015.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

Parte 3

**FESTEJANDO COSTURAS:
GÊNEROS, RAÇAS
E EXPERIÊNCIAS**

O SAMBA COMO EXPRESSÃO DO FEMINISMO NEGRO: RESSIGNIFICANDO VIVÊNCIAS

Michelle Ferreira Ezaquiel¹

INTRODUÇÃO

O samba é uma das expressões culturais do negro mais marcantes da cidade do Rio de Janeiro. E tem importante presença de mulheres negras na fundamentação e manutenção dessa cultura, como Tia Ciata, a mais reconhecida das Tias Baianas². Contudo, não temos uma história social do samba em que a mulher tivesse tal prestígio, como é de se esperar. Ao longo da história temos músicas machistas e sexistas, e até mesmo práticas dessa natureza, o ponto de termos o exemplo de Dona Ivone Lara, que compôs diversos sambas para a escola de samba Império Serrano mas não

1 Graduada no Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social - UERJ, e-mail: michelleezaquiel.fcs@gmail.com

2 As Tias Baianas é como são reconhecidas as senhoras negras, muitas delas originárias da Bahia, que viviam no Rio de Janeiro, donas dos quintais em que eram organizadas rodas de samba e santo no século XIX.

pôde assinar pelo fato de ser mulher, sendo as composições de sua autoria assinadas pelo primo Mestre Fuleiro, e só mais tarde ela teve o devido reconhecimento.

Este texto parte da perspectiva do feminismo negro para analisar a historicidade das mulheres negras no samba. Considerando que o samba tem a sua expressão fundamentada em um país racista e sexista, é de se esperar que essa discriminação se manifeste nesse gênero musical também. Por esse motivo, propomos a análise da capacidade de ressignificação do lugar das mulheres negras enquanto agente comunicacional e potencializadora de socialidades dissensuais no samba carioca, já que ao longo da história elas avançaram e avançam no debate de pautas sobre gênero e raça a partir de canções feministas negras³.

Perceber as inúmeras interseccionalidades entre gênero e raça me fez observar que ter mulheres negras ampliando as discussões dessa temática é essencial para a dinamicidade do termo sambista, enquanto mulher, preta e sambista. Observar o percurso da mulher negra na sociedade é fundamental para entender o cenário atual em que mulheres pretas debatem suas pautas a partir de sua presença de forma mais enfática no mundo do samba e em composições feministas negras.

3 Trabalharemos com a ideia de que canção feminista negra são aquelas músicas que tratam de temas alinhados com a agenda feminista negra.

1 A MULHER NEGRA NA SOCIEDADE

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 2014).

Início este capítulo com o histórico discurso “*Ain’t I women*” (“Não sou eu uma mulher?”) de Sojourner Truth articulado durante a convenção de mulheres em Akron, Ohio, em 1851 (DAVIS, 2016), em que mulheres lutavam pelo direito ao voto e homens hostilizavam o evento. Angela Davis descreve que o discurso de Truth é uma forma arrebatadora de rebaixar a ideia do sexo frágil diante do ataque daqueles homens.

O que também deve ser observado é a potência interseccional da fala de Truth, uma mulher ex-escravizada. Diferente da mulher branca, a opressão da mulher preta percorre outros caminhos. Na sociedade patriarcal e colonial à mulher branca foi dada a fragilidade, à mulher preta, a violência. Observar as vivências de mulheres não brancas é um caminho importante

para o movimento feminista. Segundo Bell Hooks, só encarando essas diferenças é que o feminismo realmente alcançaria a equidade e sororidade.

Nossa intenção não era diminuir a visão de sororidade. Procurávamos estabelecer políticas concretas de solidariedade que possibilitariam uma sororidade genuína. Sabíamos que não poderia haver sororidade entre mulheres brancas e mulheres não brancas se as brancas não fossem capazes de abrir mão da supremacia branca, se o movimento feminista não fosse fundamentalmente antirracista (HOOKS, 2020, p. 92).

Nesse trecho podemos destacar também o conflito que surgiu no movimento a partir do momento em que mulheres negras apresentam raça como um fator relevante na pauta feminista. A busca por uma sororidade real requer o reconhecimento de privilégios, mas naquele momento soava como uma forma de separar o movimento, dificultando ainda mais a luta por igualdade de gênero.

No Brasil do final dos anos de 1970, Lélia González já alertava sobre a interseccionalidade como um fator de extrema importância para entender o que ocorria com as mulheres negras e seguir na busca da erradicação de opressões de raça, classe e gênero. Mesmo sem usar o termo “interseccional” Lélia já apontava classe e raça como condições para a opressão da liberdade feminina. O corpo feminino negro passa por violências perpetuadas pela colonização, violência que a mulher branca não viveu, portanto seria injusto supor que a luta feminista sairia do mesmo ponto de partida para mulheres negras e brancas.

1.2 A mulher e o samba na cidade do Rio de Janeiro

Foi na região portuária do Rio de Janeiro que começaram a borbulhar nos quintais das Tias Baianas os primeiros sambas e/ou encontros de terreiro. Ali, no início do século XX, ex-escravizados começam a escrever a história do samba na cidade do Rio de Janeiro. É nos quintais delas que o samba carioca foi arranjado num amálgama de fé e profanação, trabalho e lazer. Assim como conhecemos até os dias de hoje.

A história aponta que o samba carioca surge em território ocupado majoritariamente por afro-brasileiros e muitos migrantes, principalmente baianos, entre o final do século XIX e início do XX, sobretudo nas regiões da Pedra do Sal e Saúde. Muniz Sodré (1998) aponta que as festas de samba surgem nos redutos negros com o objetivo de viabilizar espaços de lazer àqueles que eram excluídos num cenário em que a maioria era de ex-escravizados. É nessa cena que aparecem nomes como Ciata, Hilário Jovino, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres e Donga.

O Rancho⁴ das Sereias é o primeiro de que se tem conhecimento na história do Rio. Ele estaria situado na Casa de Tia Sadata na Pedra do Sal. Conta-se que tinha vista para a Baía de Guanabara. Foi nos Ranchos carnavalescos que as escolas de samba como conhecemos hoje começaram a se estabelecerem nessa urbe. Velloso (1989) dá conta de que os baianos

4 Rancho carnavalesco era um tipo de agremiação carnavalesca típica da cidade do Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX.

que chegavam pelo porto do Rio logo procuravam por essa baiana, como forma de se enturmar na nova localidade; então o rancho torna-se ponto de encontro desses imigrantes que, em sua maioria, escolhiam o Rio de Janeiro para recomeçar suas vidas pelo fato de aqui já terem família, o que facilitaria a busca por casa e trabalho.

Essa rede de solidariedade grupal acabou criando fortes vínculos entre os conterrâneos, levando-os a desenvolverem expressões culturais próprias em relação ao restante da cidade. Muitas famílias de baianos viriam a se estabelecer no bairro da Saúde, trazendo os hábitos e costumes da terra (VELLOSO, 1989, p. 209).

Diferentemente do sistema burguês, a casa do negro não é um espaço privado, mas sim um lugar de encontro onde os negros podiam se reunir para exercer a sua fé e ter o seu divertimento. Como citado anteriormente, a ideia de sagrado e profano de mãos dadas é objeto importante da cultura negra carioca.

A princípio, as festas eram alvo de perseguição como quaisquer outras manifestações negras, já que o projeto do então prefeito da cidade, Pereira Passos, de tornar o Rio de Janeiro uma “Europa Possível” não contemplava a presença negra, muito menos seus signos e símbolos. É nesse momento que a presença da mulher negra se torna fundamental para que o samba e outras manifestações afro-brasileiras tenham sua existência minimamente garantida. Como comentado anteriormente, foi nos quintais das Tias Baianas que o samba ganhou espaço; entre um toque para Orixá e outro, os diferentes estilos de samba (samba de terreiro, samba duro,

samba cantado, partido alto, samba de salão etc.) eram entoados como forma de lazer, e até mesmo louvação, à fé dos participantes da festa. E foi essa conexão entre profano e sagrado que tornou o quintal de Hilária Batista de Almeida, quituteira da rua da Carioca, conhecida como Assiata de Oxum, ou melhor, Tia Ciata, o principal e possível reduto do samba.

Foi com ervas e rezas que a ‘tia’ curou Venceslau Brás de um problema dado como insolúvel pelo saber médico da época. Agradecido, o presidente atenderia o pedido de Ciata, concedendo ao seu marido um emprego no gabinete do chefe de polícia (MOURA, 1983). A partir daí estaria garantida a inviolabilidade da casa da tia Ciata (VELLOSO, 1989, p. 219).

Dessa forma, é no quintal de Ciata que o candomblé e o samba têm certa liberdade para acontecer sem interferência policial. Na frente da casa, o samba acontecia levando divertimento, e, no terreiro dos fundos, o sagrado afro-brasileiro era cultuado. Ou seja, Ciata é figura importante tanto para que o candomblé fosse cultuado sem grandes ataques, como para o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro. Velloso (1989, p. 217) resume bem o quintal de Tia Ciata como um lugar de cura, encontro, conversa, criatividade e trabalho: um “verdadeiro microcosmo do universo”. Essa combinação de códigos culturais do negro carioca e baiano que começam a se misturar a fé e o profano nos quintais e terreiros das Tias Baianas.

José Barbosa da Silva, o Sinhô, é um ótimo exemplo de como o samba e o candomblé têm suas narrativas entrecruzadas na realidade da Pequena África Carioca. Sem dúvidas a

religiosidade torna-se tema comum entre as composições de samba. Sinhô trazia em suas letras temas ligados à sua crença, enaltecendo seu pai de cabeça, o Orixá Oxalá. Contudo, nem só da religiosidade negra se faz samba no início do século XX. O cotidiano carioca também está presente nas composições de Sinhô e tantos outros sambistas. Desde as suas raízes na urbe carioca o ritmo se mostra eclético em variadas temáticas. E por se tratar de um movimento negro em um cenário pós-es-cravizatório, também é político em sua essência, e isso fica explícito nas composições de Sinhô. Sodré destaca:

Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão – todos esses motivos temáticos se faziam presentes nas músicas de Sinhô – Havia também os temas polêmicos ou de provocação, como os românticos, de excelente qualidade lírica (SODRÉ, 1998, p. 43).

Nas rodas de Ciata eram presença garantida nomes como: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Clementina de Jesus e Heitor dos Prazeres. Além de intelectuais e jornalistas, tais como: João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Francisco Guimarães (Vagalume). Das rodas de samba saíram composições eternizadas até os dias de hoje. Não é à toa que a Casa de Tia Ciata se tornou referência do samba, e de lá também saiu o que se diz ser o primeiro samba a ser gravado com certa produção e prestígio musical. Em 1917 a Odeon lança “Pelo Telefone”, obra imputada a Mauro de Almeida e Donga. Contudo, o título de primeiro samba gravado é contestado por alguns. Nei Lopes e Luiz Antonio

Simas trazem o pioneirismo para discussão em sua obra *Dicionário da história social do samba*, essa observação.

Tida em geral como o primeiro samba gravado, tem essa primazia contestada em Muniz Júnior (1976:27). Segundo a fonte, baseada em Ary Vasconcelos, a obra seria apenas ‘o primeiro samba que, sob essa denominação, fez sucesso’, o que é realçado também em Severino e Melo (1997:53). Antes dele, segundo o autor teriam surgido ‘Em casa da baiana’, de 1911, anunciado na gravação como ‘samba de partido-alto’ e ‘A viola está magoada’, de 1914, também rotulado como ‘samba’ (LOPES; SIMAS, 2020, p. 219).

O samba nesse sentido tem em seu tema central a própria existência social; as características semióticas trazem em suas composições um discurso transitivo (SODRÉ, 1998). Ou seja, o samba surge da necessidade de o povo negro reencontrar suas raízes e exteriorizar esse encontro de alguma forma, esse meio é arte política. Os pesares da vida cotidiana são traçados conforme o imediatismo que o hoje requer, sem desvios, mas ainda assim a idealizar o futuro. O samba nasceu das brechas e canta resistência, não há como falar de samba sem ser sobre a resistência cultural negra.

As composições e o próprio “fazer do samba” vão além do que já tinha sido visto. As rodas tinham uma ligação forte com a culinária afro-brasileira e se entrecruzam nesse fazer. Os provérbios incorporados na letra do samba, o enaltecer do negro, são essencialmente herança do lundu⁵. Ao se

5 Dança e canto de origem africana.

juntar com a quadra (ao lado do sistema harmônico tonal), herdado da estrutura musical de Portugal (SODRÉ, 1998), além da nostalgia, característica das modinhas, também estão presentes no samba carioca.

1.3 Mulheres pretas que fizeram história no samba carioca

Agô!

Palavra iorubá, significa um pedido de licença. Peço licença às mulheres do samba que nos trouxeram até aqui.

Como já visto, foi com o “jogo político”, se assim podemos dizer, de Tia Ciata que o samba teve o mínimo de possibilidade de coexistir em um momento em que o objetivo era embranquecer a sociedade e seus signos culturais. Com seus saberes como Mãe de Santo, Ciata utilizou dos meios que tinha: as ervas (sempre presentes na cultura negra) para ajudar o ex-presidente Venceslau Brás⁶ a se curar. Com a gratidão do político, ela garantiu emprego na polícia para seu marido. E, principalmente, que sua casa fosse um lugar seguro para sambistas e candomblecistas, onde a força policial não impediria as rodas de samba ou cultos de candomblé de acontecerem. Dessa forma, observa-se o poder feminino de

6 Venceslau Brás Pereira Gomes nasceu em Minas Gerais na freguesia de São Caetano da Vargem Grande, em 26 de fevereiro de 1868. Ele foi um advogado e político brasileiro; presidente do Brasil entre 1914 e 1918. Faleceu na cidade mineira de Itajubá, em 15 de maio de 1966.

diálogo como ferramenta importante na construção do samba na cidade do Rio de Janeiro.

Por mais que estejamos trabalhando com o período extremamente misógino e machista, entre final do século XIX e início do XX, a atuação da mulher preta é instrumento essencial para a movimentação cultural do povo preto carioca e baiano que se instalou nas redondezas do porto. A construção social familiar preta já era fator importante para justificar a presença da mulher preta de forma expressiva nas rodas de samba. Velloso (1989, p. 211) destaca que, com a abolição da escravização, coube à mulher o papel de arrimo de família, já que tinham mais facilidades de acesso às casas burguesas para serviços domésticos, quando o sustento não vinha da rua mesmo, com a venda de quitutes. Isso deu à mulher preta maior maleabilidade em relação à mulher branca submetida aos moldes burgueses, em que a mulher pertencia apenas ao espaço privado. Podemos destacar que a presença da mulher preta nas festas traz novas concepções para o passado, mas também presente, tendo em vista a manutenção e o arraigamento do machismo em nossa sociedade.

[...]deslocam as corporeidades femininas do lugar de passividade e submissão para o de atuação e presença nos ambientes de festa, possibilitando que pintemos quadros menos essencialistas da realidade social ao considerar as práticas que se desenrolam nos interstícios a vida cotidiana. [...] A participação intensa das mulheres nos batuques, congadas e festas de rua do século XIX demonstra que as expressões culturais 'subalternizadas' fizeram e fazem contrapontos fundamentais às estruturas morais e políticas de sua época. [...] buscamos assinalar a sobrevivência histórica da

atuação das mulheres nas brechas da cidade como fundadora fundamental da própria cidade e de suas cenas contemporâneas (FERNANDES; BARROSO, 2019, p. 9 e 10).

Dada a relevância da presença do corpo feminino negro nas ruas, entendemos que a construção e a manutenção do samba carioca também estão ligadas a essa existência. Assim como na construção familiar, a própria utilização da casa está diretamente ligada à estruturação do samba, e até os dias de hoje também. Quantas rodas de samba não acontecem nos quintais na contemporaneidade?

No modelo de organização social da família e da casa preta carioca, o público e o privado não têm seus limites bem definidos, diferente da população burguesa que busca seguir os mesmos padrões sociais europeus. Mesmo com as limitações do machismo, a mulher preta tem presença e poder de articulação perante as dificuldades da nova realidade do povo preto. Ainda sem estar escravizado, tudo era recente e nenhuma política de inclusão era corrente.

1.3.2 Eu estou aqui o que é que há: Dona Ivone Lara

Yvone Lara da Costa, filha de Emerentina Bento, cantora do Rancho Flor do Abacate e de João da Silva Lara, violonista e componente do Bloco dos Africanos. Ela nasceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1921. Aos seis anos, Yvone fica órfã de pai e mãe e, aos treze, vai morar na casa dos tios no bairro da zona norte carioca, Madureira. Cresceu no Internato Colégio

Orsina da Fonseca, e lá a menina começa a se destacar nas aulas de música de Lucília Villa-Lobos, esposa do maestro Villa-Lobos, e Zaíra Oliveira, primeira esposa de Donga. Com seus doze anos ganha o passarinho “Tiê-sangue” dos seus primos Fuleiro e Hélio. Assim, nasce o primeiro partido alto da Dama do Samba, a partir da expressão “Oialá-oxa”, herdada da avó moçambicana e o nome do passarinho.

Tiê, tiê, olha lá...oxá/ Tiê, tiê, olha lá...oxá/
 Passarinho estimado/ Que me deu inspiração/ Dos
 meus tempos de criança/Guardei na lembrança
 esta recordação/ Representava para mim/ Carinho,
 amor e paixão/ Lembra do tiê/ Despertou meu
 coração/ A estrela no céu corre/ Eu também quero
 correr/ A estrela atrás da lua/ Eu atrás do meu
 tiê/ Bem que vovó me dizia/ Criança, olha lá tome
 cuidado/ Oxá esse seu passarinho/ Está mal acos-
 tumado (Dona Ivone Lara e Hélio dos Santos)⁷.

Daí em diante, Yvone não parou mais de compor, levando para as composições a erudição de seus aprendizados das aulas de música no internato e as vivências e saberes populares adquiridos em Madureira, e ao longo da vida. Aprendeu a tocar cavaquinho com seu tio Dionísio Bento da Silva, com quem foi morar. Ele tocava violão de sete cordas e fazia parte de grupo de chorões que reunia Pixinguinha e Donga, entre outros.

Contudo, viver do samba não era algo aceitável para uma mulher na época. Tratando-se de uma mulher preta, outras questões eram levantadas: além do machismo estrutural; há a

7 Primeiro samba de partido alto de autoria de Dona Ivone Lara escrito aos 12 anos. (cf. <https://www.donaivonelara.com.br/vida.php>. Acesso em: 25 maio 2023.)

necessidade de levar o sustento para casa. A meta de Ivone, como ela mesma declarou à pesquisadora Burns, era honrar seus compromissos, e o samba não lhe daria isso naquele momento. “Apesar de amar a música e pensar nela o tempo todo, tinha minhas responsabilidades e nunca faltava com elas” (LARA, 2006 *apud* BURNS, 2006, p. 53). Além disso, Dona Ivone tinha uma barreira dentro de casa, tia Maria que a criou (como toda a sociedade da época, e pode-se dizer que em partes ainda hoje) não achava certo uma moça se envolver com samba, não era um espaço para mulheres. Ivone cita essa inquietação em entrevista cedida a Burns: “Ela achava que isso naturalmente fosse me prejudicar. Antigamente o samba não era bem visto, sabe? Principalmente por mulher. Mulher não podia fazer. Minha tia achava que eu, fazendo um curso de faculdade, não devia me meter nesses lugares” (LARA, 2006 *apud* BURNS, 2006, p. 57).

Assim, Ivone Lara começa sua carreira na enfermagem e, mais tarde, forma-se assistente social. Especializou-se em Terapia Ocupacional, e dedicou-se a trabalhar em hospitais psiquiátricos, tendo trabalhado no Serviço Nacional de Doenças Mentais, com a doutora Nise da Silveira.

Em 1945, volta a morar em Madureira e é aí que o samba fica mais latente na vida de Dona Ivone. Ela começou a frequentar a escola de samba Prazer da Serrinha⁸ e a compor muitos sambas e partidos-altos. Contudo, os créditos das

8 Mais tarde se tornaria o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano.

composições ficavam com seu primo Fuleiro (também compositor), porque não era aceito que mulher fizesse samba, e até inacreditável que fosse feito com tamanha qualidade. Em 1947, casa-se com Oscar Costa, filho de Alfredo Costa, presidente da escola de samba Prazer da Serrinha, e já no mesmo ano uma composição de Ivone Lara é enredo da escola, ainda que ninguém soubesse a verdadeira origem dos versos. Finalmente, em 1965, já no Império Serrano, Ivone Lara torna-se a primeira mulher a entrar para a ala dos compositores no Império Serrano, com o samba-enredo “Os Cinco Bailes da História do Rio”⁹, feito em parceria com Bacalhau e Silas de Oliveira.

Mesmo com um talento expressivo desde a infância para o canto e a composição Dona Ivone Lara só iria se dedicar exclusivamente à música bem mais tarde, mais precisamente em 1974, com o lançamento do seu primeiro disco pela gravadora Copacabana, produzido por Sargentelli e Adelson Alves. Com suas composições reconhecidas pela sensibilidade com as palavras, Dona Ivone teve suas canções gravadas e regravadas também por nomes importantes da MPB, entre os quais Caetano Veloso, Elza Soares e Luiz Melodia. Representando a mulher negra nas rodas de samba, ela foi inspiração para muitas cantoras como Alcione, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra e outras figuras femininas consagradas no samba.

Dona Ivone Lara faleceu em 16 de abril de 2018, mas deixou um legado inabalável para as novas gerações de

9 Disponível em: https://youtu.be/f_-ep32nNMk. Acesso em: 25 maio 2023.

mulheres sambistas. Sua persistência por fazer o que amava e ser reconhecida por isso é um ato transgressor. Pensar que um samba-enredo só foi ser assinado por uma mulher em 1965 é interessante para perceber que os obstáculos para uma mulher preta chegar a outras camadas no mundo do samba, que não as das Tias, foi um processo de escalada dos muros do racismo e machismo estrutural que atravessa nossa sociedade.

1.3.3 Reinvenção, samba e pandemia: Teresa Cristina

Teresa Cristina Macedo Gomes nasceu em 28 de fevereiro de 1968, três anos após Dona Ivone Lara se tornar a primeira mulher a participar da ala dos compositores do Império Serrano e ter poder de decisão. Teresa Cristina cresceu no bairro da zona norte carioca Vila da Penha, com seus pais Luiz Alberto Gomes da Conceição e Hilda Macedo Gomes. Numa família de seis irmãos, Teresa começou a trabalhar como manicure aos dez anos, ofício aprendido com sua tia.

Desde pequena foi criada ouvindo Candeia; seu pai, feirante, ouvia o compositor enquanto ensacava limões para vender. Contudo, a pesquisadora Núbia Moreira (2013) destaca que, enquanto jovem, “debochava do pai, sorria e se envergonhava das músicas [...] de Candeia, por acreditar que aquela música não fazia parte do seu mundo”. Assim, cresceu gostando de músicas de discoteca e *heavy metal*.

Ironicamente, mais tarde, já na faculdade de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Teresa Cristina se aproxima do samba por meio das músicas de Candeia¹⁰.

O encontro com Candeia acontecerá bem depois da morte do compositor, quando, na fase adulta, Teresa Cristina ouviu o CD de Candeia, presente de um amigo, com excelentes recomendações sobre a música do artista. Lembra também que as músicas de exaltação à negritude fez com que descobrisse sua beleza (MOREIRA, 2013, p. 116).

O samba se torna mais presente na vida de Teresa quando faz faculdade, participa de movimentos estudantis e mora na zona sul do Rio de Janeiro. Começou a cantar na Lapa com o grupo Semente e dali não parou mais. Logo se aproximou da Velha Guarda da Portela e era figura constante nos sambas no quintal de Tia Surica¹¹. Sua aproximação com a Velha Guarda é fruto da sua admiração por ouvir histórias dos mais velhos desde que era manicure na Vila da Penha.

A sua relação com a Velha Guarda da Portela se justifica, segundo ela, pela afeição que carrega com os mais velhos desde o tempo de manicure no bairro suburbano carioca da Vila da Penha, onde suas principais freguesas eram umas senhoras portuguesas. Com esse sentimento de estar perto dos mais velhos se tornou amiga de

10 Os sambas de Candeia têm forte ligação com a exaltação do orgulho preto; chegou a fundar o Grêmio Recreativo da Arte Negra Escola de Samba Quilombo, depois de sair da Portela por discordar dos caminhos que a escola tomava. A bandeira da escola de samba que Candeia funda tem forte ligação com a cultura afro-brasileira e a preservação da identidade cultural da raça negra. As músicas de Candeia reforçam a beleza negra, e é isso que faz com que Teresa Cristina cultive grande afeição pelo artista, segundo Núbia Moreira (2013).

11 Baluarte da Portela e cantora.

D. Maria Amélia, a matriarca da família Buarque de Hollanda, contato que se estabeleceu através de Cristina Buarque, amiga e incentivadora da carreira de Teresa, ao enviar sambas levantados pela sua pesquisa e enviados a Teresa para reprodução (MOREIRA, 2013, p. 116).

Hoje, Teresa Cristina tem uma carreira solidificada no samba, com turnês internacionais, diversas gravações e composições que a eternizam no hall de grandes sambistas. Foi durante o isolamento social por conta da pandemia de covid-19 no Brasil que a cantora ganhou mais destaque na cena musical nacional. Teresa se aproximou de seus fãs e se apresentou para quem não a conhecia por meio das *lives* que começou a fazer no seu *Instagram* de dentro da sua casa. Sem estruturas de um show, ela batucava onde desse e passava madrugada afora cantando clássicos não só do samba, mas da MPB, rock nacional e internacional, pontos de umbanda, temas de novela, enfim as *lives* da cantora dominaram o Brasil durante aquele momento de reclusão.

Durante as transmissões Teresa não só cantava, mas abria espaço para novos cantores e compositores dividirem a *live* com ela e divulgarem seu trabalho. Além disso, ela também dividiu as *lives* com grandes nomes da música brasileira, como: Caetano Veloso, Zeca Pagodinho, Mariene de Castro, Marisa Monte, Gilberto Gil, Alcione, entre outros. E também políticos como o deputado Marcelo Freixo e o então ex-presidente Lula. As transmissões, segundo a cantora, em entrevista concedida à revista *Veja*, “virou uma roda de samba virtual”. E nessa roda de samba virtual acontecia de tudo, como em uma roda de samba

normal aconteceria. Debates políticos, emoção, cerveja gelada e paquera. Os fãs apelidaram de “Cristinder” em alusão ao aplicativo de relacionamento “Tinder”. Como conta a cantora,

Muita gente se paquera durante as lives, aí inventaram o apelido. Os fãs entram, se identificam, contam que estão solteiros e dali começa um papo. Na timeline, vejo umas cantadas leves e outras bem diretas. Recebi várias histórias de paqueras que foram adiante, felizmente (CRISTINA, Teresa, G1, 2022).

Teresa Cristina ganhou notoriedade nacional durante as *lives* despretensiosas; hoje se tornou a primeira mulher a gravar a música da vinheta de carnaval da Rede Globo. Gravar a música que é tema da *Globeleza'* há 29 anos é de extrema relevância ao pensarmos a dimensão do alcance da transmissão de carnaval da emissora. Teresa Cristina destaca:

O samba nasceu das mãos de uma mulher e foi tirado da nossa mão. Acho muito importante que a mulher volte a atuar no samba, em todos os setores, em todos os lugares. A reparação histórica empurra a gente para frente. É muito bom fazer parte disso. A mulher é protagonista porque o samba no Rio de Janeiro chegou pelas mãos de uma mulher. Esse protagonismo era dela. É pegar de volta o que já foi nosso (CRISTINA, Teresa, G1, 2022).

O que podemos observar até o momento é que Teresa Cristina e Dona Ivone Lara têm em suas histórias a similaridade de quebrar barreiras e serem as primeiras mulheres a ocupar espaços antes masculinizados no samba. É importante observar que o samba está diretamente ligado a disputas de territórios e conflitos de raça e gênero desde sua instalação no Rio de

Janeiro. Começando pelas Tias Baianas da pequena África que, mesmo com políticas públicas de afastar o negro do centro da cidade, resistiram com seus Ranchos e Quintais do Samba. De um lado, Dona Ivone Lara com sua arte reprimida pela família, que mesmo sendo sambista não aceitava uma mulher ser compositora. De outro, Teresa Cristina, que no samba de Candeia encontrou a exaltação a sua negritude que precisava para se despertar como compositora e cantora de samba. Isso nos aponta para uma constante no samba: seja por repressão exterior ou interior do mundo do samba¹², a mulher negra sempre está no meio dessas disputas interseccionais.

2 UMA ANÁLISE DE COMPOSIÇÕES FEMINISTAS PRETAS

A subversão ao machismo e racismo presentes em composições que de alguma maneira tematizam o feminismo negro pode aparecer de forma mais clara ou menos, entretanto tem em comum o objetivo de expor vivências da mulher preta. Consideramos que a presença de mulheres pretas no samba na contemporaneidade é paralelamente assistida como uma disputa narrativa. Essas canções opõem-se ao machismo intrínseco às práticas machistas no samba através de letras

12 Na obra *Dicionário da História Social do Samba* os autores definem a expressão mundo do samba como “Expressão que designa [...] o universo comunitário das escolas de samba e seus desdobramentos nos meios de comunicação e no ambiente dos espetáculos” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 191).

que tratam de questões inerentes às necessidades das mulheres pretas mais ou menos abertamente. A partir disso pode-se observar que essas canções, para além das práticas coletivas do feminismo negro, conduzem para a ressignificação do passado e a construção de um futuro mais amigável para essas mulheres. Julia Cunto e Maria Bogado (2018) discutem essas possibilidades através de novas composições feministas.

É interessante perceber outra tendência, além do cruzamento artístico: a reelaboração e a ressignificação de arquivos que apresentam vozes femininas ou foram produzidos por mulheres a partir de citações, montagem e distorções. A utilização desses arquivos aponta para um desejo de reescrita do passado das mulheres a partir da invenção sonora. Por fim, destaca-se a própria construção de novos circuitos, específicos de mulheres, que sejam mais abertos às suas referências e procedimentos. Essas três tendências se revelam estratégicas para a expressão – tão diversificada quanto implacável – dos feminismos na música atual (CUNTO; BOGADO, 2018, p. 120).

A seguir separamos algumas composições que entendemos como canções feministas negras para compreender um pouco dessa dinâmica que, em alguns casos, é uma resposta direta ao racismo e machismo vividos diariamente ou presente em composições consagradas como vimos anteriormente.

Tabela 1 – Núcleo temático de feminismo negro

Música	Composição	Lançamento	Núcleo temático
Nem ouro, nem prata ¹³	José Jorge / Ruy Maurity	1976	Ancestralidade; dororidade; exaltação da imagem da mulher preta
Alguém me avisou ¹⁴	Dona Ivone Lara	1980	Empoderamento; transgressão
Olhos coloridos ¹⁵	Macau	1995	Identificação com negritude própria
A vida me fez assim ¹⁶	Teresa Cristiana	2004	Ancestralidade; dororidade
Pedro e Teresa ¹⁷	Teresa Cristina	2004	Ancestralidade; libertação da escravização
Abayomi ¹⁸	Marcelle Motta / Maria Menezes / Marina Iris / Nina Rosa / Simone Costa	2017	Sororidade; ancestralidade; poder revolucionário; exaltação do povo preto
Pra matar preconceito ¹⁹	Manu da Cuíca / Raul Di Caprio	2017	Exaltação de figuras femininas pretas; sexualização da mulher preta; desqualificação da imagem da mulher preta; Ancestralidade

13 Disponível em: <https://youtu.be/viX7Blm4N7I>. Acesso em: 26 maio 2023.

14 Disponível em: <https://youtu.be/2KAOsDvcUuE>. Acesso em: 26 maio 2023.

15 Disponível em: <https://youtu.be/X2tb8YVfOql>. Acesso em: 26 maio 2023.

16 Disponível em: https://youtu.be/EkQPigh4_ql. Acesso em: 26 maio 2023.

17 Disponível em: <https://youtu.be/WMDuXQ0xJ9I>. Acesso em: 26 maio 2023.

18 Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=zJOLxYjasx8>. Acesso em: 26 maio 2023.

19 Disponível em: <https://youtu.be/K7W4XN7SEGQ>. Acesso em: 26 maio 2023.

Nós somos mulheres ²⁰	Doralyce Ferreira e Silvia Duffrayer	2018	Exaltação de figuras femininas pretas; exaltação da imagem da mulher preta
Histórias para ninar gente grande ²¹	Manu da Cuíca; Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino	2019	Exaltação de figuras femininas pretas; contra violência
Uma sobe e puxa a outra ²²	Flavia Saolli	2020	Dororidade; empoderamento; aquilombamento; união feminina

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Ironicamente a música mais antiga apresentada no quadro foi escrita por dois homens. Quando falamos sobre feminismo, o esperado é o protagonismo da mulher, e sem dúvidas é o essencial; contudo o coletivo não se faz sem a colaboração dos aliados. O trecho da música “Nem ouro, nem prata” (Jorge e Maurity, 1976), apresentado anteriormente, fala sobre a o afeto da mulher preta, ainda que se utilizando de termo inadequado, como “mulata”. O samba faz referência a uma mulher preta carinhosa, e não à preta da “cor do pecado” como de costume. A necessidade de dar a essa mulher racializada traços de cuidado e não apenas de força reitera a demanda de não hipersexualizar esse corpo a ponto de ser visto como “pedaço de mal caminho”, ao contrário do que apresentado na composição,

20 Disponível em: <https://youtu.be/B5YJqc-rK-A>. Acesso em: 26 maio 2023.

21 Disponível em: <https://youtu.be/JMSBisBYhOE>. Acesso em: 26 maio 2023.

22 Disponível em: <https://youtu.be/P1D9sXeteMM>. Acesso em: 26 maio 2023.

ou não ser uma “mulher para casar”, diferente do que é pensado sobre a mulher branca. Assim, observamos a importância dos aliados à causa feminista interseccional. Mesmo que de forma sutil, não totalmente consciente, o feminismo já começa a atingir a produção musical de samba nessa década. Bell Hooks (2019) corrobora com o pensamento da necessidade de aliados na luta contra o sexismo.

Homens de todas as idades precisam de ambientes em que sua resistência ao sexismo seja reafirmada e valorizada. Sem ter homens como aliados na luta, o movimento feminista não vai progredir. Da forma como está, precisamos trabalhar com muita dedicação para corrigir o pressuposto já tão arraigado no inconsciente cultural, de que o feminismo é anti-homem. O feminismo é anti-sexismo (HOOKS, 2019, p. 29).

Hoje, em qualquer roda de samba que presencio, e nem me refiro apenas às comandadas por mulheres – embora o que vou narrar só aconteça quando uma mulher preta pega o microfone para cantar – e começam os versos “Na rua me chamam de gostosa” (Cuíca e Di Caprio, 2017) já é possível ver os punhos cerrados se levantarem. Podemos pensar que hoje essa canção feminista preta se tornou, praticamente, um hino em forma de samba da luta feminista interseccional no trato de raça. E, talvez, até se torne um momento de desabafo coletivo dessas mulheres. Se formos pensar a relação desse samba quando tocado em rodas de samba comandadas por mulheres pretas essa sensação se multiplica.

Aqui observamos a dualidade artística e política do samba. A questão é que, a partir da ideia da partilha, essas mulheres compartilham de um sentimento de segurança nessas rodas de samba. E, como já mencionado, o samba sempre ocupou o lugar de subversão à política dominante. Digo isso não só em relação ao poder de Estado, mas também à dominância da masculinidade que fundamenta nossa sociedade. Parafrazeando Dorival Caymmi, quem não vê o samba politicamente é ruim da cabeça ou doente do pé. Rancière (2020) fala sobre a intervenção estética sobre a arte, atrela esse movimento à política; afinal, pensar um sem o outro faz perder o sentido. A dança, o canto, a corporeidade feminina preta são um ato profundamente político nessa perspectiva. Rancière (2020) aborda como a arte se inscreve no movimento político.

Esse regime estético da política é propriamente a democracia, o regime das assembleias dos artesãos, das leis escritas intangíveis e da instituição teatral. Ao teatro e à escrita. Platão opõe uma terceira forma, uma boa *forma de arte*, a forma *coreográfica* da comunidade que dança e canta sua própria unidade. Em suma, Platão destaca três maneiras a partir das quais práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade. Identifica a superfície dos signos mudos: superfície dos signos que são, diz ele, como pinturas. E o espaço dos movimentos dos corpos, que se divide por sua vez em dois modelos antagônicos. De um lado, há os movimentos dos simulacros de cena, oferecidos às identificações do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários. [...] três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido a comunidade (RANCIÈRE, 2020, p. 18).

A corporeidade apresentada por Rancière (2020) a partir de Platão demonstra a importância da ocupação de espaços nessa disputa de narrativa e poder no mundo do samba. O próprio ritmo do samba está ligado à corporeidade, à dança, ao bater das palmas; a cena do samba acontece a partir da partilha do espírito festivo, onde a presença da dança torna o corpo essencial.

Dado isso, observamos que a produção de sambas atualmente é cada vez mais potente no sentido de ressignificar esses espaços momentaneamente. As canções aqui apresentadas se mostram como um grito por práticas dissensuais em relação à posição da mulher preta na sociedade. Ao trabalhar com questões que nos atravessam no cotidiano da cidade, é uma forma de essas compositoras pouco a pouco ressignificarem esse espaço masculinizado. As canções que tratam da união dessas mulheres pretas criam uma rede de dororidade e empatia a fim de “Poder pegar na sua mão/ E me levantar/ E levantar a outra/ Que vem logo atrás” (2020) como aponta Flávia Saolli na composição “Uma sobe e puxa a outra”.

A partir do quadro anterior é possível observar a necessidade de levantar o debate feminista negro nas rodas de samba como novas possibilidades de colocar essas mulheres como protagonistas do desenvolvimento do samba nesta urbe. E não apenas como coadjuvante dessa história, como por muito tempo esteve no imaginário social, através do apagamento da participação pulsante delas ao longo da história social do samba carioca.

3 FEMINISMO NEGRO RESSIGNIFICANDO VIVÊNCIAS NO SAMBA CARIOCA

Voltamos nossa atenção para as canções que avaliamos como feministas negras, partindo do ponto de vista de lugar de fala apresentado por Djamila Ribeiro (2017). A teoria sobre “lugar de fala” tem origem imprecisa, estima-se que começou a ser utilizado a partir da “*feminist stand point*”, com tradução para “ponto de vista feminista”. Djamila Ribeiro (2017) propõe que o conceito possa ser encarado como a exigência de grupos marginalizados e subalternizados pelo direito de falar por si, ou, propriamente dito, direito ao discurso e tê-lo validado socialmente.

Sobre a visão de discurso, podemos encarar que o conceito aqui tratado se alinha com a percepção da autora. Ela sugere a definição de discurso da seguinte forma:

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que quando utilizarmos a palavra discurso no decorrer do livro e a importância de se interromper com o regime de autorização discursiva, estamos nos referindo à noção foucaultiana de discurso. Ou seja, de não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle (RIBEIRO, 2017, p. 31).

Dado isso, voltamos à questão do lugar de fala. Como apresentado, tratamos esse conceito como forma de legitimação discursiva. Ou seja, nos sambas analisados anteriormente

podemos observar a busca por “se fazer ser ouvida”. Essas sambistas, em sua maioria pretas, trazem em suas composições questões que experimentam no dia a dia submetidas a partir de gênero e raça. Vilma Piedade (2019) coloca em sua definição de dororidade a dor da negação ao discurso validado. Com isso, podemos suspeitar que o conceito de dororidade no samba se apresenta a partir do lugar de fala dessas mulheres.

A disputa de narrativa é uma forma de, a partir das experimentações cotidianas, essas mulheres moldarem memórias mais afetivas às suas vivências. A necessidade de resignificar o espaço da mulher negra surge não somente no mundo do samba, mas também na estrutura social. Elaboramos até aqui a ideia de que a história social de uma comunidade vai ter forte influência sobre seu futuro. Dessa forma, podemos pensar que as canções feministas pretas podem traçar novas socialidades dissensuais ao que vivemos no presente. Julia Cunto e Maria Bogado (2018) colocam em evidência essa capacidade artística e social de novas composições feministas.

O olhar feminista também disputa o presente ao reescrever o passado. As compositoras dão nova visibilidade a mulheres com trajetórias no engajamento político. Muitas letras apresentam citações ou enumerações dos nomes dessas personalidades, reavivando suas memórias. Paralelamente, destaca-se o uso do arquivo como técnica de composição. A partir da montagem de arquivos de notícias de jornal, relatos históricos e testemunhos, as mulheres reelaboram criticamente esses fragmentos do passado e desfazem narrativas consensuais das construções da desigualdade de gênero (CUNTO; BOGADO, 2018, p. 126).

Notamos, então, a capacidade que esses corpos femininos e pretos, e sempre marginalizados, têm de criar novas narrativas por meio da música e da participação. A ocupação e as ambiências ao redor do corpo feminino preto criam novas socialidades, reivindicando ao samba o lugar que essa mulher deseja estar, e não o historicamente concedido a elas.

A dissolução do paradoxo entre uma estrutura dominante e as ações dissensuais só é possível na escuta das narrativas cotidianas da cidade: os relatos rotineiros, as histórias urbanas, as visualidades, as músicas, a vida cultural do dia a dia. [...] Vemos nestas narrativas cotidianas, expressas pelo corpo, pela dança e pela música que o ambiente festivo é um momento temporário de borrimento das estruturas de violência e opressão, onde os grupos historicamente precarizados irão romper provisoriamente com as posições de subordinação que lhes são impostas (FERNANDES; BARROSO, 2019, p. 13).

Ao encontro da reflexão de Fernandes e Barroso (2019), estima-se que novas vivências são criadas a partir da maior participação de mulheres pretas no comando das rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro. Incluindo-se nesse cenário o debate de práticas feministas interseccionais, a fim de levar provocações ao público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A resignificação dos espaços da cidade através do samba pode ser observada por meio das pequenas e das

grandes vitórias de mulheres pretas. A disputa pela cidade sempre foi realidade, desde a concepção das rodas de samba no Rio de Janeiro, e se fez necessário utilizar-se de estratégias para a manutenção dessa cultura. Em um cenário de exclusão do povo preto, o samba se instaurou na Pequena África, região portuária desta urbe, e se manteve através de um jogo social, em que a mulher preta tinha mais chances de conservar as rodas de santo e de samba em seus quintais, observa-se aqui as Tias Baianas que tinham esse papel.

O samba demanda além da musicalidade: a própria forma do ritmo reivindica a presença do corpo. O samba é uma expressão do canto, da voz, do corpo, da presença; assim, “atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que falta no apelo da síncopa” (SODRÉ, 1998, p. 11). Muniz Sodré (1998) fala sobre a síncopa no samba, que é a falta a ser preenchida, como ele mesmo indica. Podemos observar a importância dos corpos no samba, ele é o responsável por preencher essa falta. Seja com a dança, ou com as palmas, a corporeidade está presente. Observar o corpo nesse sentido da síncopa colabora para o entendimento dos dissensos associados a partir da corporeidade feminina negra no samba.

O samba, enquanto expressão cultural de origem negra, assume um caráter transgressor, tendo em vista a organização de sujeitos negros no pós-abolição. Num período marcado pela criminalização do sambista, bem como da religião de matriz africana ‘O Candomblé’, o papel protagonista das

mulheres negras merece destaque, visto que as mulheres sequer eram compreendidas enquanto sujeitas de direito na sociedade brasileira.

Mesmo com o passado marcado pelo protagonismo feminino, nas últimas décadas, o samba tem sido apontado como um espaço machista. A assimetria entre referências femininas e masculinas e as letras que depreciam as mulheres são as principais reclamações de grupos de mulheres sambistas, ou não (OLIVEIRA; HUGUENIN; NASCIMENTO, 2021, p. 199).

Esse estudo é justamente uma reflexão sobre as práticas feministas pretas na contemporaneidade no samba. Ao ocupar espaços no samba, um espaço considerado machista, como apresenta Oliveira, Huguenin e Nascimento, essas mulheres mostram novas formas de serem ouvidas e também compartilhar suas lutas diárias. Através da narrativa a partir da composição e vivência no mundo do samba.

De forma potente essas compositoras pretas reafirmam não só a necessidade de um espaço mais amigável às mulheres pretas no samba, mas também na sociedade de forma geral. Ao repercutirem suas canções feministas pretas elas se organizam de forma vigorosa a impor novas realidades dissensuais às suas vivências historicamente violentas. Assim, esse corpo social rompe pouco a pouco camadas de machismo e racismo no samba. Neste ponto podemos entender que nesses momentos de festa, aqui especificamente, nas rodas de samba, as compositoras pretas exercem o seu lugar de fala. Assim, requerendo a elas a voz verazmente negada por diversas opressões sociais.

REFERÊNCIAS

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Bazar do Tempo, 2020.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Museu Nacional, UFRJ, 2006.

CRISTINA, Teresa. Teresa Cristina a rainha das *lives*: ‘Virou uma roda de samba virtual’. [Entrevista cedida a] Julia Braun. **Veja**, 22 de julho, 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/teresa-cristina-a-rainha-das-lives-virou-uma-roda-de-samba-virtual/>. Acesso em: 27 maio 2022.

CRISTINA, Teresa. **Pedro e Teresa**. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2004. Disponível em: <https://youtu.be/WMDuXQ0xJ9I>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DICAPRIO, Raul; CUÍCA, Manu da. **Pra matar preconceito**. Independente, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K7W4XN7SEGG>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

DOMÊNICO, Deivid; MIRANDA, Tomaz; MAMA; BOLA, Marcio; Oliveira, Ronie; FIRMINO, Danilo; CUÍCA, Manu da; MÁXIMO, Luiz Carlos. **História para Ninar Gente Grande**. Rio de Janeiro: Biscoito

Fino, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/JMSBisBYhOE>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

FERNANDES, Cíntia S.; MAGALHÃES, Flávia B. Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: o que podem as mulheres em festa? **Contracampo**, v. 38, n. 1, 2019.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. **Música, sons e dissensos**: a potência poética feminina nas ruas do Rio. **MATRIZES**, v. 14, n. 2, p. 163-179, 2020.

GOMES, Rodrigo C. S. **“Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”**: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Per Musi*, p. 176-191, 2013.

GONZAGA, Doralyce; DUFFFRAYER, Sílvia. **Nós Somos Mulheres**. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/B5YJqc-rK-A>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Resiliência e polinização da música negra que vem ocupando os espaços urbanos do Rio de Janeiro**. Galáxia (São Paulo), 2021.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Elefante Editora, 2019.

IMMUB. Instituto Memória Musical Brasileira, c2017. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em: 27 de junho de 2022.

JORGE, José; MAURITY, Ruy. **Nem ouro, nem prata**. EMI Records Brasil, 1976. Disponível em: <https://youtu.be/vIX7Blm4N7I>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

LARA, Dona Ivone. **Alguém me avisou**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1981. Disponível em: <https://youtu.be/2KAOsDvcUuE>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

LARA, Dona Ivone. Disponível em: <https://www.donaivonelara.com.br/vida.php>. Acesso em: 26 de maio, 2022.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**: 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MACAU. **Olhos Coloridos**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1995. Disponível em: <https://youtu.be/X2tb8YVfOqI>. Acesso em: 11 de junho de 2022

MAFFESOLI, Michel, **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAIA, João. Os agentes comunicacionais da Mangueira: fluxos e movimentos sociais. *In*: MAIA, João; COGO, Denise (org.). **Comunicação para a cidadania**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006, p. 115-126.

MOREIRA, Núbia Regina. **A presença das compositoras no samba carioca**: um estudo da trajetória de Teresa Cristina. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2013.

MOTTA, Marcelle; MENEZES, Maria; IRIS, Marina; ROSA, Nina; COSTA, Simone. **Abayomi**. Independente, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/zJ0LxYjasx8>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Jéssica Cristina A.; HUGUENIN, Fernanda P.; NASCIMENTO, Giovane do. **Nós Somos Mulheres**: uma análise da chama e resposta no Samba. Cad. Gên. Tecnol. Tecnol., Curitiba, v. 14, n. 44, p. 197-212, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: 04 de julho, 2022.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTANNA, Marilda (ed.). **As bambas do samba**: mulher e poder na roda. SciELO-Edufba, 2019.

SAOLLI, Flavia. **Uma sobe e puxa a outra**. Independente, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/P1D9sXeteMM>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

Teresa Cristina. A vida me fez assim. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2004. Disponível em: https://youtu.be/EkQPigh4_ql. Acesso em: 11 de junho de 2022.

TERESA Cristina é a primeira mulher a dar voz ao tema do Carnaval Globeleza. **G1**, 22 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/carnaval/2022/noticia/2022/03/22/teresa-cristina-e-a-voz-oficial-do-carnaval-globeleza-2022.ghtml>. Acesso em: 30 de maio de 2022.

TRUTH, Sojourner. E não sou uma mulher? – Sojourner Truth. Tradução de Osmundo Pinho. **GELEDÉS**, 8 jan. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso: 29 de março, 2022.

VELASCO, Clara; GRANDIN, Felipe; CAESAR, Gabriela; REIS, Thiago. Mulheres negras são as principais vítimas de homicídios; já as brancas compõem quase metade dos casos de lesão corporal e estupro. **G1**, 16 de setembro, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/09/16/mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-de-homicidios-ja-as-brancas-compoem-quase-metade-dos-casos-de-lesao-corporal-e-estupro.ghtml>. Acesso em: 29 mar. 2022.

VELLOSO, Mônica. As tias baianas tomam conta do pedaço... Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Históricos**, v. 3, n. 6, p. 207-243, 1989.

“EU NASCI DO SAMBA, NÃO POSSO PARAR”: TERRITORIALIDADES E EXPERIÊNCIAS DA CIDADE NOS GRUPOS DE SAMBA FEMININOS NO RIO DE JANEIRO

Milene Gomes Ferreira Mostaro

INTRODUÇÃO

Para as musicistas dos dois grupos investigados: Moça Prosa e Samba que Elas Querem, o samba vai além de um ritmo “dançante”. É parte de suas histórias, as quais carregam seus discursos e pensamentos. Ao “colocar o bloco na rua”, as musicistas entendem a importância do papel que trazem ao propor reflexões, dialogar com seu público e ressignificar território ao ocuparem a cidade.

Antes de entendermos um pouco mais sobre as experiências das entrevistadas em diferentes locais na cidade e suas formas de vivência, é preciso apresentá-las. O primeiro grupo que analiso é o Moça Prosa, criado em 2012 e formado por

sete integrantes que se apresentavam mensalmente, antes do contexto da pandemia, no Largo do São Francisco da Prainha, região portuária do Rio de Janeiro. Após retorno das atividades presenciais, o grupo se mudou para algumas quadras à frente, no Mauá Park, ainda na rua Sacadura Cabral, bairro da Saúde. São elas: Fabíola Machado e Jack Rocha (vocais), Cláudia Coutinho (cavaco), Ana Priscila da Silva (tamborim), Taina Brito (surdo), Dani Andrade (caixa) e Luana Rodrigues (tantã). O grupo hoje possui quatro integrantes que estão desde sua fundação (Fabíola, Ana Priscila, Dani e Luana). O segundo grupo selecionado foi o Samba que Elas Querem, criado em 2017 e formado por oito musicistas: Sílvia Duffrayer (pandeiro e vocal), Julia Ribeiro (conga e vocal), Mariana Solis (caixa, agogô), Maria Angélica Marino, também conhecida como Gegé (tantã), Cecília Cruz (cavaco), Bárbara Fernandes (violão), Karina Neves (flauta) e Giselle Sorriso (surdo). Antes da pandemia, elas também se apresentavam na rua de forma mensal e gratuita. Vale ressaltar que os dois grupos tinham agenda de shows de contratantes particulares, tocando em casas noturnas, quiosques e bares da cidade.

Durante as entrevistas coletadas para minha dissertação de mestrado, além da questão de gênero, ponto-chave do meu trabalho, questionei sobre o público que consumia a roda de samba, se, a partir dos locais das rodas, havia diferença entre os públicos e se elas precisavam de certa adaptação para que o samba “fluísse”. Por se tratar de um roteiro semiestruturado, cada uma abordou a resposta por um caminho, mostrando a

pluralidade de interpretação dos locais tocados e a receptividade do público.

De forma geral, todas as respostas soaram em um tom parecido ao destacarem a diferença de tocar para contratantes onde não há tanta intimidade com os “clientes” e de tocar na rua, com seu público genuíno, que tem uma relação mais próxima com os grupos, suas músicas e suas ideias. Para elas, essas posições dialogam com os locais da cidade onde as rodas são feitas. O simbolismo desses espaços e, conseqüentemente, o sentimento de “se sentir em casa” abrem a possibilidade de elas serem mais efusivas em seus discursos e posicionamentos. A partir daí, esses locais se tornam lugares para debates, não apenas para as musicistas, mas para o público também se sentir “à vontade” para se expressar, através de posicionamentos das componentes, do público, e até da rede de relacionamento que se cria no entorno das rodas¹. Nessa perspectiva, surgiria um lugar de fala para a mulher, de representação das mulheres que deságua na questão do feminismo. Entender como o lugar pode ser decisivo na escolha de suas narrativas, repertórios e como a experiência pode ser influenciada por esses fatores é o objetivo deste artigo.

1 Essas redes de relacionamento se estabelecem no entorno da roda de samba, com feiras e expositores que circulam durante os eventos. A formação e atuação dessa rede será mais detalhada ao longo do artigo.

O SAMBA E SEUS LUGARES: DISPUTAS NARRATIVAS E TERRITÓRIOS NA CIDADE

O samba neste trabalho será entendido como a roda de samba de rua. Essa escolha visa delinear e delimitar de forma mais clara essa manifestação cultural como um local de ocupação de espaços urbanos. Seguindo o campo das cotidianidades como entendimento relevante da cidade (DE CERTEAU, 1994), considero que a roda de samba funciona, então, como um local de fala dentro das urbes, de construções de imagens públicas, de disputa de narrativas, de espaços e de legitimações. Trago como arcabouço teórico para essa ideia os trabalhos de Sodré (1998), Siqueira (2012) e Cunha (2019), principalmente por compreenderem o samba como parte integrante das manifestações socioculturais que a população negra utilizou historicamente como resistência (MUNANGA, 2006). Mesmo com apropriações pela indústria fonográfica nos anos 1930 (BENZECRY, 2018), os espaços de produção e circulação do samba têm relações com a ocupação na própria cidade e suas disputas.

Para entendermos como uma roda de samba pode ter um caráter político, é importante compreendermos que, antes de qualquer coisa, a rua tem um histórico de manifestações e reivindicações ao longo dos séculos e que podemos considerar o espaço urbano como um local para as interações e modificações sociais (HARVEY, 2012).

David Harvey elenca várias lutas de classe urbanas como os movimentos revolucionários em Paris de 1789, a greve geral de Seattle em 1919, o levante de Córdoba em 1969, além de movimentos sociais como em Buenos Aires em 2001 ou em Santiago do Chile em 2011. Pensando na conjuntura brasileira, o samba também foi uma manifestação cultural que atuava como forma de luta do povo de origem étnica negra. Nesse sentido, as rodas de samba e os locais do seu acontecimento tornaram-se locais de disputa logo no seu início, já que se observava nas cidades uma criminalização das culturas de origem afrodescendente, com leis que consideravam reuniões de ex-escravizados libertos ou movimentos de batuques algo “fora da lei”. Após a abolição, sem qualquer interesse das elites em integrar à sociedade os escravizados recém-libertos, viu-se nos grandes centros um exponencial crescimento demográfico sem nenhuma política de inclusão. Foi na região portuária do Rio de Janeiro que essa população, alijada no processo civilizatório, começou a construir sua “essência” cultural. Além da moradia, havia comércio e casas religiosas que tinham papel fundamental para a criação de um reduto importante para a manutenção das crenças e hábitos desta população (SANDRONI, 2001). As reuniões em “casas²” para “fazer samba” no início do século XX, das quais se exalta o papel da

2 Uma das análises sobre esses sambas nas “casas” é explicada pela dura repressão da polícia no início do século XX aos sambas promovidos nas ruas (TROTTA e CASTRO, 2001). Com o ideal varguista de incorporar essas manifestações culturais a uma narrativa de nação e de “brasilidade”, os sambas passam a ganhar um espaço maior no ambiente urbano, culminando no desfile das escolas de samba.

Tia Ciata³ na organização e promoção dos sambas, possui papel transformador na região da cidade, conhecida hoje, entre outros nomes, como a região da “Pequena África” (SIQUEIRA, 2012).

Ana Priscila, percussionista do Moça Prosa, compreende, portanto, a roda de samba como um local propício para questionamentos e narrativas, assim como no início do ritmo, além de afirmar que atuação política é algo diário, que faz parte do seu cotidiano.

O samba é essencialmente político, se alguém chega e fala ‘Ah, toca um samba aí e para de falar, samba não é política’ você não tá entendendo onde você tá, querido! *O samba é político. O Samba é uma herança de um povo preto escravizado*⁴. O samba existe principalmente para a gente contar nossa história, contar a história da nossa maneira com a nossa voz, vir e falar das nossas mazelas e falar: ‘Olha, a gente está aqui, vocês tentaram aniquilar a nossa história, suprimir a nossa passagem pela nossa terra, dizer que a gente não trabalha, mas a gente está aqui’. Então o samba é político só por existir, a existência do samba é um ato político e toda roda de samba é política, não adianta! Umas mais, outras menos, mas toda roda de samba é política. E a gente acaba tendo obrigação de falar porque, se a gente não fala, a gente não verbaliza, a gente faz com que essas coisas se tornem normais, se tornem naturais.⁵

3 Gomes (2003) reforça que até mesmo a narrativa sobre Tia Ciata produziu ocultamentos de outras mulheres que igualmente promoviam rodas de samba no Rio de Janeiro do início do século XX.

4 Grifo da autora.

5 Entrevista com Ana Priscila realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 1h 16min.

O que Ana Priscila menciona está diretamente ligado às memórias coletivas criadas em determinado grupo da sociedade com o qual ela se identifica, exemplificando que as memórias sociais podem ser distintas umas das outras, mas carregam um caráter agregador e na maioria das vezes “coexistem então numa cidade, em qualquer momento do tempo, inúmeras memórias coletivas. Ao eternizarem-se em registros permanentes, essas memórias urbanas não perdem seu caráter específico, sua vinculação ao grupo ou classe que as produziu” (ABREU, 1998 p. 86).

De forma contemporânea, podemos pensar no Rio de Janeiro como um local de “efervescência cultural” presente na vida urbana criando uma “cultura musical de rua” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014). No entanto, é preciso distinguir e entender as particularidades de cada local e suas histórias. Para Abreu (1998), os lugares podem conter processos singulares que só conseguem ser explicados a partir das realidades locais, mesmo que haja ponto de interseção de processos sociais. Entender essa dinâmica de determinado lugar é de extrema importância ao tentar interpretar sua história e sua memória.

Nesse contexto, é importante pensarmos como os grupos pesquisados circulam por diferentes locais da cidade do Rio de Janeiro e refletir sobre esses diálogos entre as regiões. Através dessas festividades e encontros, os rituais vão sendo reatualizados e experienciados de maneiras distintas, de acordo com as representações identitárias locais (BEZERRA, 2008).

Apesar de criarem e promoverem discursos em seus shows, há localidades em que as integrantes não se sentem à vontade para expressar suas posições políticas apesar de deixarem explícitas suas preferências em suas redes sociais, como Instagram, Facebook, e nas entrevistas. Na canção “Tá escrito”, do grupo Revelação, a letra original do compositor diz: “Erga essa cabeça, mete o pé e vai na fé, manda essa tristeza embora!” e foi alterada pelo grupo Samba que Elas Querem, após as eleições presidenciais de 2018, para: “Erga essa cabeça, mete o pé e vai na fé, manda **o Bolsonaro**⁶ embora!”. Nas apresentações do grupo que eu acompanhei presencialmente, essa é uma parte importante do show com grande adesão da plateia ao aplaudir e cantar essa “nova versão”. Julia Ribeiro pontua que esses posicionamentos precisam dialogar com o local da apresentação. Ela recorda, por exemplo, de um episódio no bairro Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro:

Era um domingo e, cara, era uma vibe, uma galera pedindo combo de vodka com Red Bull, whisky, todo mundo nos “cordãozão” de ouro, vários policiais, um monte de PM ali. E aí, e aí... A gente percebeu que ali era um lugar mais difícil de falar as coisas que a gente queria. E ainda que fosse Bangu, que fosse um lugar que a gente entende que pô, tem duas pessoas de Bangu aqui, duas mulheres que viveram nesse lugar e têm essa vivência. Era como se fosse, como se a gente tivesse na zona sul de Bangu, tivessem as pessoas com mais poder aquisitivo e um público bem mais conservador. E aí foi muito difícil porque a gente teve que lidar com caras vindo abordar a gente de

6 Grifo da autora.

uma forma bem desagradável, e o medo de falar as coisas né? Medo de colocar, de falar as coisas, de mandar um ‘fora Bolsonaro’, né? De mandar um ponto de vista político ali. E a gente sabia que ali... que ali tinha milícia, sabe?⁷

Esse medo descrito por Julia abre a possibilidade de reflexão sobre os lugares, indicando também como os territórios sônico-musicais exercem identidades, que negociam e impõem o que pode e o que não pode ser falado de acordo com a relação de poder instalada no momento da roda. Esse conceito de territorialidades sônico-musicais⁸ traz para debate como é importante valorizar a música e suas sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização (HERSCHMANN; FERNANDES, 2012).

7 Entrevista com Júlia Ribeiro realizada em 21 de junho de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 1h 03min.

8 Os autores destacam a noção de territorialidades sônico-musicais por uma proposta em que “busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores pesquisados. Muitas vezes a decisão da área que será ocupada com música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos do local (HERSCHMANN & FERNANDES, 2014). Nesta valorização da espacialidade, é importante que se atente para o fato de que as apropriações e os agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em ‘lugares’ (SANTOS, 2002) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso é que se utiliza o termo ‘territorialidade’ e não ‘território’: aliás, a noção de *territorialidade* ou até *multiterritorialidade* (HAESBAERT, 2010) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos” (FERNANDES e HERSCHMANN, 2020. p. 164).

Imediatamente após o depoimento transcrito anteriormente, Julia muda o tom de preocupação e medo em sua voz do trecho anterior, com sorriso no rosto para falar do “local” do Samba que Elas Querem, a Banca do André na Cinelândia, centro do Rio, conforme já mencionado:

o lugar da roda da Banca do André, só vai ali quem, só quem quer assistir a gente. E é muito engraçado porque por esse lado, por ser uma coisa muito, muito enriquecedora, muito, muito foda de viver. Uma experiência de vida muito boa, a experiência mais exaustiva porque é a roda que a gente mais toca, que a gente mais se entrega. E é a que a gente mais dá energia para as pessoas. Então a gente sempre sai de lá um lixo assim, o ‘cocô do cavalo do bandido’, mas muito feliz.⁹

Importante ressaltar que aqui temos, não só a percepção da musicista de que estão em um local propício para expor suas posições políticas, mas também onde existe uma sintonia entre ideais e percepção de mundo entre o público e as entrevistadas, assim como Yoi-Fu Tuan defende ao dizer que um local pode ser transformado de acordo com o valor que lhe atribuímos “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6).

Essa conexão, mencionada por Júlia, encontra na atmosfera criada esse sentimento de exaustão, de se entregar à roda, de se sentir em casa, bem acolhida, bem recebida e

9 Entrevista com Júlia Ribeiro realizada em 21 de junho de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 1h 03min.

pronta para “dar o seu máximo” nessa interação. Aqui, creio que esta conexão se encaixa no termo “alianças corporais” de Judith Butler (2018). Para a autora, reuniões de grandes grupos no contexto neoliberal nos centros urbanos constituiria uma aliança coletiva, envolvida por uma ética de coabitação desses espaços públicos. Cecilia, também do Samba que Elas Querem, ao pontuar que os posicionamentos políticos precisam ser pensados de acordo com o local da apresentação, descreve a Banca do André como “o espaço nosso”, o espaço de aliança com o público:

Em algumas situações não dá para a gente chegar com pé na porta e falar tudo que a gente quer, né, como questões políticas, criticar um político específico. A gente tenta falar às vezes de outra forma. Porque, assim, na nossa roda da Banca do André, a gente fala isso explicitamente porque é um ambiente, o espaço nosso, onde o público que vai é um público que acompanha a gente. Quando a gente vai para outros lugares, a gente fala também. A Silvia sempre canta nas canções como ‘Identidade’¹⁰... E quando ela canta, ela sempre fala, ela sempre traz uma fala com ela e isso a gente considera muito importante, e lá é assim¹¹.

10 Letra Identidade. Composição de Jorge Aragão: Elevador é quase um templo/ Exemplo pra minar teu sono/ Sai desse compromisso/ Não vai no de serviço/ Se o social tem dono, não vai/ Quem cede a vez não quer vitória/ Somos herança da memória/ Temos a cor da noite/ Filhos de todo açoite/ Fato real de nossa história/ Se o preto de alma branca pra você/ É o exemplo da dignidade/ Não nos ajuda, só nos faz sofrer/ Nem resgata nossa identidade.

11 Entrevista com Cecília Cruz realizada em 24 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 53 min.

Importante mencionar que a formação desse local simbólico construído na Banca do André, onde essas alianças são negociadas e efetivadas, foi um processo. No Samba que Elas Querem, a busca por esse local começa de forma espontânea apenas por questões físicas, quando o primeiro bar em que elas tocavam, o Bar dos Irmãos, começou a ficar pequeno e houve uma necessidade de procurar um lugar com mais espaço. Como Mariana Solis enfatiza:

A gente começou no Catete. A gente tocou na Gomes Freire algumas vezes. A nossa roda filmada do clipe *Nós Somos Mulheres* foi lá na Gomes Freire lá na Lapa, centro. Aí depois a gente viu que tava ficando grande demais e a gente falou ‘cara, vamos para Banca do André porque mal ou bem é mais amplo né, do lado da Cinelândia’¹².

Bárbara também relembra a mudança enfatizando que queriam um lugar que as acolhessem “E aí a gente foi tentar a Banca do André, porque a gente sabia que ele fazia vários eventos lá. E aí, pô, foi lindo!”¹³. Nessa ida para a Banca do André, não existe uma feira organizada pelo grupo, como o Moça Prosa que organiza no Largo da Prainha, mas existem pessoas que vendem itens diversos como camisas, panos, bottons e sacolés no entorno, uma organização feita de forma

12 Entrevista com Mariana Solis realizada em 22 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 46 min.

13 Entrevista com Bárbara Fernandes realizada em 26 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 13min.

natural, mas com o aval do André. A percussionista e cantora Mariana Solis relatou:

A galera foi se unindo assim, além de que o André também abriu esse espaço para galera vender, né? Você tem uma barraquinha ali vendendo aqueles panos com 'Marielle Vive' e tal, foi porque o André abriu o espaço. Mas é muito maneiro assim, tem umas meninas que vendem... não é sacolé, é tipo uma cachaça e tal, e sempre estão na nossa roda, e elas estão vendendo num evento só de mulher mesmo e é isso, tá tudo certo, tem que vir mesmo, se unir todo mundo mais organizado o possível¹⁴.

Essa fala de Mariana Solis corrobora o entendimento de que os microeventos e suas redes de relacionamento vêm atraindo cada vez mais público que consome esse tipo de atrativo, já que o que alicerça esse tipo de evento “é basicamente o empreendedorismo, a criatividade e/ou engajamento dos atores” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 8). Ainda para Herschmann e Fernandes, os eventos na rua atraem pessoas de todos os segmentos sociais e nem sempre têm um grande nível de divulgação ou conhecimento da mídia tradicional. No entanto, são amplamente conhecidos de uma forma nichada, através do uso das redes sociais. “São esses pequenos concertos gratuitos e regulares que vêm atraindo jovens e artistas para essa região e que vêm dinamizando este território” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 9).

14 Entrevista com Mariana Solis realizada em 22 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 46 min.

A organização da roda em si é de responsabilidade dos grupos. No Samba que Elas Querem, Karina destaca que a roda da Banca do André é “o produto” delas. Assim, elas fazem a produção e contratação. Bárbara complementa dizendo o quão importante é levar o samba gratuito para as ruas, mas reforça o quanto é trabalhoso.

É importante fazer um movimento de rua e saber que, cara, a gente tem que dar segurança, a gente tem que dar banheiro químico, que a gente tem que fortalecer o André, que a gente tem que pagar DJ porque o Samba que Elas Querem vira o contratante, entendeu? Então a gente contrata as pessoas, a gente pensa na organização, a gente faz o rolê todo de produção, sabe? Então é produzir, um exemplo, além de tirar músicas, além de pensar em repertório, além de tudo isso, além de passar o chapéu, de contar o dinheiro. Meu Deus é um rolê do caralho¹⁵.

Por mais que exista esse “rolê” intenso das organizadoras que, além da produção dos eventos, são corresponsáveis pelo espaço, esses encontros não necessariamente precisam de grandes recursos ou equipamentos urbanos adequados. Em ambos os casos são praças que ganham readequações relativamente simples, onde os bancos viram locais das caixas de som e mesa de som, em uma reorganização espacial exclusiva para o evento, criando a noção de “heterotopias”. Heterotopia aqui entendida com uma proposição mais próxima do significado proposto por Henri Lefebvre (2008), conforme adotam

15 Entrevista com Bárbara Fernandes realizada em 26 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 13min.

Herschmann e Fernandes (2020): iniciativas intensas que seriam capazes de reapropriar e transformar a vida urbana e esses locais das rodas de samba. Essa readequação, Como Bezerra (2008) aponta, passa pelo objetivo de redefinir as espacialidades e temporalidades como formas de festejar. Algumas cidades vêm experimentando essa reestruturação e embelezamento nos espaços, a fim de construir novos equipamentos destinados a eventos culturais. Exatamente o papel que acredito que essas rodas exerçam.

No caso do Moça Prosa, Ana Priscila conta quão emblemática foi essa mudança da Pedra do Sal para o Largo de São Francisco da Prainha. Ela lembra que em outubro de 2016 houve essa mudança necessária já que elas queriam sair do circuito da Pedra do Sal e caminhar “por conta própria”. Em novembro e dezembro ainda faziam a roda nos dois lugares. Quando não conseguiram mais conciliar, decidiram continuar no Largo e, a partir dali, “parece que o negócio triplicou de uma hora para outra”¹⁶. Jack destaca, além do espaço, o simbolismo que o local passou a ter para o grupo:

eu não tinha dimensão na Pedra do Sal, talvez pelo fato da Pedra ser um espaço menor também, né? E aí quando a gente muda para o Largo da Prainha, que eu consigo perceber a dimensão da nossa roda. Primeiro, porque o Largo da Prainha é maior, o espaço é maior. E fora que a gente foi muito abençoada pela

16 Entrevista com Ana Priscila realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 16min.

estátua da Mercedes Baptista¹⁷, que talvez não por acaso é uma mulher, uma negra bailarina, uma atriz, foi uma grande intelectual brasileira, uma grande representante da matriz afro-brasileira¹⁸.

Esses locais passam a estabelecer um simbolismo nas performances dos grupos, reforçando uma aliança com seu público, salientando também o caráter democrático dessas apresentações, afinal, são abertos. Vale ressaltar que, apesar de ser gratuito na rua, o local das apresentações fica em um ambiente central da cidade, onde algumas pessoas não têm acesso. Cecília, por exemplo, lembra em sua entrevista de um bar na Ilha da Gigoia, zona oeste do Rio de Janeiro, onde, apesar de serem contratadas constantemente para tocar, o bar deixa a entrada livre até certa hora. Com isso, algumas pessoas que não iriam até o centro da cidade conseguem ter acesso aos seus shows. “Alguém já falou uma vez ‘a gente veio de não sei onde para ver vocês’, não eram da Barra, mas era mais perto da Barra, né? Então não foi até o centro, mas foi até a ilha da Gigoia”¹⁹.

17 Mercedes Baptista foi a primeira bailarina clássica negra brasileira, e passou a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Também foi a responsável pela criação do balé afro-brasileiro, inspirado nos terreiros de candomblé. Disponível em: www.palmares.gov.br/?page_id=33210. Acesso em: 31 maio 2023.

18 Entrevista com Jaqueline Rocha realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 34min.

19 Entrevista com Cecília Cruz realizada em 24 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 53 min.

Luana Rodrigues, percussionista do grupo Moça Prosa traz em sua fala uma particularidade que nos mostra como a cidade que a princípio traz uma ideia democrática de eventos gratuitos carrega de forma implícita segregações sociais dentro da cidade. Luana relembra de um evento no Jockey Clube, localizado no bairro da Gávea, que marcou sua trajetória profissional pela falta de representatividade do local, o que ela reafirma não existir no Largo do São Francisco da Prainha

a gente fez uma vez no Jockey, num festival de Food Truck que tava tendo, eu acho que esse foi para mim, na minha memória, o mais chocante assim, porque a gente estava ali, foi ótimo, o público veio com a gente, ficou ali, prestaram atenção, tinha um quantitativo legal. Tinham vários ex-alunos meus que foram assistir, foi muito gostoso, mas eu lembro que eu tava com meu marido assim antes da gente tocar, e a gente tava comendo e a gente falou assim: ‘cara vamos agora brincar aqui de ache um preto: quantos pretos tem aqui? temos nós dois...’ Juro! Fiz uma selfie, tinha eu, ele, e o cara que tava servindo atrás na foto. Então isso é muito chocante, não ver gente preta perto da gente, isso para a gente assim, eu principalmente, para nós mulheres negras ali do Moça, é muito chocante e triste né? Triste a gente trabalhar no lugar de muito poder aquisitivo e a gente não tava sendo ali representada, né? A gente não tinha ali representante desse poder aquisitivo. Então assim, muda! É diferente, o clima é diferente e nenhum clima é igual clima da Prainha assim, nenhum clima é igual!²⁰.

20 Entrevista com Luana Rodrigues realizada em 11 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 1h 26min.

Essa abertura dialoga com a ideia de Butler (2018) do “direito de aparecer”. Em uma cidade que busca tornar todos os lugares vendáveis e que reordena o espaço público a partir da gentrificação, esse “direito de aparecer” seria, segundo Butler (2018), encontros políticos que se fazem aparecer no mundo, nos grupos e nas coletividades. Um aparecer que não seria possível para minorias, incluindo sexuais, raciais e de gênero, mas que a partir desses encontros se materializam através da questão da performance dos atos corporais dos sujeitos presentes nesses rituais.

Jack do Moça Prosa consegue exemplificar tanto esse conceito quanto as alianças produzidas na roda nesta fala:

É muito diferente você tocar no palco, no teatro, no lugar fechado, e você tocar na rua, no asfalto, no chão, vendo as pessoas coladas no chão assim, ‘Tet a Tet’, sentindo o suor, sentindo a rouquidão das pessoas nas suas costas, o calor. Tem uma diferença, uma incrível diferença, que você precisa também ter mais uma vez a agilidade, a dinâmica, a malandragem, no sentido bom da palavra, porque você tá ali na corda bamba, você não sabe como o samba vai se conduzir. Tudo depende também da resposta do público. O público tá ali batendo na palma da mão e você fala: ‘Pô, eu vou fazer aquele samba pro alto’. É um espaço onde pode haver mais troca e a gente sabe que a gente precisa dessa troca, né? [...] Quando acaba o samba é um abraçando o outro, e a gente abraça todo mundo e dá beijo em todo mundo, se emociona e chora junto quando tem que chorar, chora! Então minha filha, é por isso que quando acaba todo mundo fica energizado, a verdade é essa. A gente fica numa energia... Parece que foi uma coisa ancestral que passou ali e lansã veio, batizou a gente, limpou a

gente, nosso Ori e pronto! Aí chega no domingo você tá energizado para trabalhar segunda-feira, sabe?²¹

Essa ideia de energização do local, de uma atmosfera que conecta os participantes, é fundamental para estabelecer o simbolismo, em que aquele espaço se torna “a casa” dos grupos. Tal atmosfera seria uma consequência do que o vínculo social proporciona nesses locais, com o sentimento de estar junto e partilhar momentos, elementos essenciais do rito festivo que, segundo Maffesoli “nascem no grupo, eles permitem igualmente o sentimento que o grupo nutre por si mesmo. O símbolo é a causa e o efeito de toda a vida societal.” (MAFFESOLI, 2005, p. 14). Essa vontade de estar junto que Jack Rocha menciona dialoga com Maffesoli ao identificar que a festividade nada mais é que a busca de estar junto, uma recordação primitiva na qual estamos intrinsecamente inseridos, sendo uma “espantosa pulsão que incita a buscar-se, a reunir-se, a render-se ao outro” (MAFFESOLI, 2012, p. 236).

A partir da demarcação dessa territorialidade, o local se torna a cara do grupo e, por consequência, o local onde as suas narrativas, identidades, memórias, performances e ações para redesenhar o papel da mulher nas rodas de samba se tornam mais efusivas e mais facilmente captadas. Este depoimento de Ana Priscila exemplifica este posicionamento:

21 Entrevista com Jaqueline Rocha realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 34min.

O Largo da Prainha é o nosso evento, é a nossa casa. E lá é o lugar que a gente faz o que a gente quer, tipo assim, a gente é política em qualquer lugar né, sempre que dá uma brecha a gente vai lá e dá uma alfinetada em alguém de alguma forma. Mas no Largo da Prainha a gente faz isso de uma forma muito mais aberta. Até porque a gente traz um tema, a gente traz um debate²².

A partir do momento em que esses espaços ganham “a cara” do grupo, considero que as alianças com o público ocorrem não apenas durante a apresentação, mas também em seu entorno. Como se fosse necessário demarcar que, além da roda, aquele espaço é um local em que se desenvolvem narrativas e ocupações que caminham na mesma direção da identidade do grupo que ali se apresenta e performa. Maffesoli afirma que essa noção de identidade de um grupo se manifesta na “efervescência festiva” (2012, p. 236). Para o autor, “é pelo coletivo que todos se satisfazem, satisfação que por sua vez solidifica o bem-estar comum” (MAFFESOLI, 2005, p. 14). Este trecho do depoimento de Jack revela como o entorno da roda traz uma importante construção do que seria a identidade do grupo no Largo de São Francisco da Prainha:

a gente tem uma feira gastronômica, a gente tem uma parceria com mulheres que produzem, confeccionam, né, todo o mercado informal que tá presente e se une com a gente para produzir, para acontecer esse samba. [...] A gente tem uma base de mulheres, mulheres e homens que estão em conexão com a

22 Entrevista com Ana Priscila realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 16min.

gente. Eles ajudam a gente a produzir esse evento, né? É um evento lá no Largo da Prainha que é todo terceiro sábado do mês. Antes dessa pandemia, dessa loucura toda acontecer, a gente tinha esse trabalho fixo lá no Largo da Prainha, né? Então todo terceiro sábado do mês a gente tava ali fazendo o nosso evento, acreditando que esse evento também era um movimento que proporcionava para o Moça Prosa a roda de samba, mas que também proporcionava para aquelas pessoas que estavam ali trabalhando²³.

O entorno da roda passa a pertencer ao contexto do evento, sendo parte da experiência. Experiência aqui entendida pela ótica de Yi-Fu-Tuan (1983): “Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói uma realidade” (TUAN, 1983, p. 9). Esse lugar “construído” através das experiências e das vivências nas rodas de samba busca elaborar uma realidade que está intimamente ligada à construção da memória das Tias Baianas. Fabíola, no trecho abaixo, defende como a memória dessas matriarcas permanece como um elo e modelo para as ações dessas musicistas já que, de forma contemporânea, essa rede de apoio cercada de mulheres empreendedoras nos remete a memória das “tias” que vendiam e faziam seus quitutes no início do século. Fabíola também reforça que o espaço é financeiramente importante para quem estabelece essa aliança com as rodas:

quando a gente foi pro Largo da Prainha, aos pés da Mercedes Baptista, a gente ganha também a

23 Entrevista com Jaqueline Rocha realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 34min.

nossa independência financeira, a gente passa a reger uma feira, uma feira de mais de vinte empreendedoras mulheres fazendo comida, artesanato, gastronomia, que remete muito às mulheres da Bahia, né? Essas mulheres que criavam seus filhos, ganhavam suas alforrias com as feiras, né? [...] É uma história ancestral, as mulheres exercendo esse poder de feira, de criação, então assim, a gente não tá sozinha, a gente tem uma história por trás, né? Então a gente passou a estar junto com a feira, uma vez por mês na rua, com a gente produzindo porque a gente nunca teve produtor²⁴.

O papel dos grupos nessas rodas se apresenta como um lugar de fala para quem participa desses eventos. Como Jack afirma: “você não tá ali só cantando, né, você tá ali mostrando uma verdade, mostrando ali uma esperança para outras mulheres que vão ali te ver, te assistir”²⁵. Jack explicita a ideia do corpo feminino que performa na roda:

Esse corpo de mulher que tá ali batendo na palma da mão gritando, cantando o refrão, isso motiva a gente a ter esperança no amanhã, né? Eu acho que é um pouco por aí, assim. A nossa roda do Moça Prosa não é só uma roda de samba, eu acredito muito que a nossa roda é um corpo, um corpo que grita cultura, pertencimento, um pertencimento da mulher negra nessa sociedade e aí como é que grita? Através das nossas composições, através das nossas manifestações na rua, a gente não procura os movimentos sociais, mas eu

24 Entrevista com Fabíola Machado realizada em 10 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 10min.

25 Entrevista com Jaqueline Rocha realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 34min.

acho que automaticamente quando a gente está fazendo parte desse corpo na rua esses movimentos sociais, essas mulheres negras, essas militantes, não só negras... outras militantes brancas, negras... Elas surgem para construir esse coletivo com a gente e a gente abre voz, abre voz para essas mulheres porque a gente entende que só através do discurso coletivo que a gente consegue romper barreiras, essa é a nossa militância²⁶.

Da mesma forma a banca do André²⁷ foi indicada como o local onde o Samba que Elas Querem tem a sua liberdade. O grupo entende que o momento da festa é decisivo para que as narrativas sejam consolidadas. Nesse sentido, é importante pensarmos que as interações sociais são mais intensas nesses momentos por estarem mais ativas durante o período festivo (MAFFESOLI, 1988). Silvia entende que essas alianças se estruturam e se reforçam nas apresentações:

a gente tem que se preocupar o tempo inteiro com que a gente tá tocando, como que a gente vai falar, com a nossa postura, porque é um lugar político também. Ser um grupo de mulheres e a gente foi entendendo essa responsabilidade ao longo do tempo, a gente vai entendendo, né? [...]

26 Entrevista com Jaqueline Rocha realizada em 12 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 34min.

27 Vale ressaltar que a Banca do André é um local que abriga não só o Samba que Elas Querem, mas outros grupos e movimentos sociais com eventos e shows que tornam o local um símbolo de luta política. Durante a pandemia, o proprietário, André, divulgou que iria vender a banca por falta de condições financeiras, e os clientes promoveram então um financiamento coletivo para ajudá-lo. Isso mostra que até mesmo durante a pandemia, a rede de relacionamento em torno desse local se movimentou para evitar o fechamento e, conseqüentemente, a descaracterização deste espaço importante para alguns grupos sociais do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/banca-do-andre-vaquinha-online/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

E é legal porque tudo que a gente quer, tudo que a gente fala, tem um espelho no nosso público que a gente vê e vai aprendendo com as pessoas, né?²⁸

Esse “espelho” que o público forma é importante para reforçar os laços, uma vez que essa rede vai fortalecendo “o sentimento que tem dela mesma” (MAFFESOLI, 1988, p. 113). Fabíola afunila essa questão trazendo a noção do corpo, principalmente o corpo da mulher negra como uma materialização da potência, das ações e reivindicações presentes nas rodas:

A gente demorou muito a reconhecer que o nosso corpo era um corpo político, quando eu falo corpo é o Moça Prosa, um corpo político. Mulheres. Somos mulheres. Somos mulheres pretas. Somos mulheres pretas e reconhecemos o nosso direito de fala. Então, assim, a gente demorou a reconhecer esse lugar, mas a partir do momento que a gente reconhece o lugar a gente fala: ‘A gente não pode dar um passo atrás’. [...] A gente tá lidando com algo muito maior que a gente não tem noção do que é, a gente não tem noção da proporção que a gente transmite ali através daquela roda²⁹.

A partir dessa percepção, os grupos compreendem que as alianças ali estabelecidas terão no ritual roda de samba e todo o seu entorno, o simbolismo e a missão de “segurar o pagode”. A roda realizada na “casa” dos grupos se consolida, para suas integrantes entrevistadas, como lugar de fala, de

28 Entrevista com Sílvia Duffrayer realizada em 23 de Junho de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração: 48 min.

29 Entrevista com Fabíola Machado realizada em 10 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 10min.

expressão e de potência, criando quase que uma necessidade de trazer suas pautas de temas relevantes para o universo que os grupos orbitam, como Fabíola do Moça Prosa descreve:

o feminicídio ainda é um tema que todo mundo fala com delicadeza, o suicídio que é a saúde mental da população. Por que que todo mundo tem medo de falar sobre isso? O dia que a gente tiver consciência que a gente precisa falar sobre esses assuntos na mesa de jantar, no bate-papo com nossos amigos, com nossos amigos que ferem as mulheres. Porque quem mata essas mulheres são homens, então não adianta a gente querer falar pra nós mulheres, nós sabemos as nossas dores. Se a gente não trazer, se não começar a falar sobre isso na nossa casa, no lugar que a gente tem acesso, os homens vão continuar nos matando, porque eu... assim, é lógico que com pé atrás, do cara que te espancou, espanca mulheres, eu tenho muito medo desses homens, né? Mas eu preciso afetar esse homem também, eu preciso conseguir chegar nele, conversar e entender qual o passado desse homem, como foi a criação dele? Esse homem não teve mãe? A mãe dele... sabe? É uma colcha de retalhos tão grande, que aí esse cara que espancava via o pai dele espancando a mãe. A mãe não estava presente porque estava cuidando do filho dos outros, gente... são ausências! Ausência em um sistema que engole as pessoas, que tá engolindo e que gera doentes né? Não digo doentes, né, porque não acho que o machismo está incluído em patologia, ele tá incluso em comportamento, né?³⁰

A fala de Fabíola é importante para pensarmos na cidade e nas experiências que esses microeventos proporcionam ao

30 Entrevista com Fabíola Machado realizada em 10 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 10min.

trazerem debates e tema sensíveis para as ruas. Os eventos têm papel fundamental que permite a diversidade, o diálogo, práticas comunicacionais e socioculturais que ajudam a “conectar as pessoas umas às outras e ao próprio ambiente urbano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 48). Esses diálogos produzidos a partir de manifestações artísticas são fundamentais para criar experiências, afetos e sensações, deixando efeitos a longo prazo na cidade. Fabíola complementa sua fala mostrando a importância de se posicionar e estabelecer esses diálogos, pois ainda se faz necessário essas mulheres colocarem o “bloco na rua” e enraizarem essas questões no imaginário social.

Eu acredito muito que daqui a cem anos, que a gente não esteja mais aqui, todos esses registros, todas essas fotos que a gente vê das mulheres se acabando, chorando, gritando, levantando a mão, empunhando o punho, isso vai ser pra sempre. É um legado que a gente vai deixar dessa época, dessa geração, e que lá na frente a gente não vai mais falar sobre essas dores, todas essas dores né, a gente vai falar de um lugar onde os homens convidem as mulheres pra tocar, que eles não se sintam maior ou o ‘Salvador da pátria’ por isso, que os homens não matem mais as nossas amigas, as nossas mães, as nossas companheiras, que o samba e todas nós, que a gente possa entender que tudo que a gente faz move o outro. [...] Então é isso... que a gente possa ser exemplo de resistência, de luta, e principalmente levantar outras mulheres, e aí a gente também tá se levantando³¹.

31 Entrevista com Fabíola Machado realizada em 10 de maio de 2020. Entrevistadora Milene Ferreira. Entrevista realizada via internet por Zoom, programa de videoconferência. Duração 1h 10min.

Essa fala de Fabíola mostra a importância de os locais públicos reverberarem essa narrativa, seja através da música, da arte ou outro tipo de ação dentro da cidade. Construir esse legado através de disputas urbanas é importante para tornar familiar temas sensíveis e pouco debatidos. Pensar nessas narrativas propagadas através da festa faz com que a população entenda que os locais públicos trazem, além da coesão dos participantes, uma ressignificação identitária de grupos e nichos em seu local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensarmos nos estudos contemporâneos que envolvem a cultura sonora das mulheres no Rio de Janeiro e suas ocupações de territórios, vemos a cidade como palco de experiências múltiplas. Como afirmam Fernandes e Herschmann (2020, p. 167), a cidade se tornou uma espécie de “campo de luta” onde afloram tensões e conflitos de temas atuais que não se esgotam na cultura de rua carioca, mas instigam temas relevantes, principalmente no caso aqui visto, como tolerância, gentrificação, cidadania, gênero, racismo, machismo, feminismo, feminismo negro e violência.

Os depoimentos aqui apresentados indicam como esses territórios e a cidade se tornam palco para disputas cotidianas, construção de memórias e como o local de experiências vai formatar e reajustar determinadas realidades. Nota-se que existem espaços reconfigurados não só pelas musicistas, mas também pelo seu público, que coaduna da mesma “sintonia” e “tom”. Essa interação é algo fundamental para se notar locais onde são permitidos e onde não são permitidas determinadas performances. É na cidade que essas rodas se elaboram e, como vimos, constroem certas “realidades” durante o espaço temporal da realização dos eventos.

A Banca do André e o Largo do São Francisco da Prainha se tornam “a casa” dos grupos, onde a rede de relacionamento também compartilha dos mesmos significados pretendidos pelos grupos. A identificação nessas localidades acaba criando “tribos” que se conectam e visualizam a roda de samba como “oportunidade de diversão e entretenimento onde o sambista se sente realmente em casa” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 243). Dessa forma, as ruas ganham novos significados para a cidade, que transmitem diferentes experiências para diferentes públicos, tornando o “consumo” das ruas algo democrático e diverso.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de A. Sobre a memória das cidades. **Revista da faculdade de Letras**, v. 14, p. 77-97, 1998.

BENZECRY, Lena. **O samba no rádio**. Curitiba: Appris Editora, 2018.

BEZERRA, Amáli C. A. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. **Espaço e Cultura**, n. 23, p. 7-18, 2008.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CUNHA, Fabiana L. da. As matrizes do samba carioca e carnaval: algumas reflexões sobre patrimônio imaterial. **Patrimônio e Memória**, v. 5, n. 2, p. 34-57, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/108036>. Acesso em: 31 maio 2023.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**, v. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio. **MATRIZES**, v. 14, n. 2, p. 163-179, 2020.

GOMES, Marcelo S. O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2003.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HERSCHMANN, Michael; FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos 35, Mediações sonoras**, V. 18, N. 2, 2012

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Intercom, 2014.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Comunicação, Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 23, n. 2, 2016.

LEFEBVRE, Henri; GOONEWARDENA, Kanishka. **Espaço, diferença, cotidiano**. Nova York: Ed. Routledge, 2008.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**: compêndio de sociologia compreensiva. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus**: des communions émotionnelles. Paris: CNRS, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, n. 68, p. 46-57, 2006.

REIA, Jhessica; HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. **Revista Famecos**, v. 25, n. 3, p. ID30608-ID30608, 2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SIQUEIRA, Magno B. **Samba e identidade nacional**. Das origens À Era Vargas. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo. **A construção da ideia de tradição no samba**. Cadernos do colóquio, v. 3, n. 1, 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEK, 1983.

DA RUA PARA A GARAGEM DELAS: COMUNICAÇÃO URBANA A PARTIR DAS FESTIVIDADES PROMOVIDAS PELAS AMBULANTES DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO

Taíza Moraes

As discussões sobre a relação entre o comércio ambulante e a cultura de rua do centro do Rio de Janeiro se intensificaram na medida em que os projetos urbanísticos, orientados para fortalecer a imagem de cidade moderna, buscaram ordenar o espaço público e disciplinar os corpos de seus realizadores. Vive-se então, desde os primórdios dos processos de mercantilização da cidade (século XIX), um cenário de constantes disputas pela rua, e uma série de tensões comunicacionais revela a divisão entre os atores da urbe que podem e que não podem se manifestar culturalmente pela cidade. Esse cenário, nada novo para vendedores ambulantes, nem para artistas independentes, vem limitando a espontaneidade de seus corpos praticantes que, em performance pelas ruas, projetam novas possibilidades e novos mapas urbanísticos, geralmente

mais criativos e condizentes com a valorização de suas existências e localidades.

Blocos da agenda não oficial do carnaval, grupos de forró, rodas de samba, concertos de jazz são alguns dos ritmos que reorganizam as praças, ruas e becos do centro do Rio de Janeiro e criam, mesmo que temporariamente, novos sentidos para regiões como a Praça XV e a rua do mercado, a Praça Tiradentes, a rua da Carioca e o Beco das Artes. Fernandes e Herschmann (2014) vão dizer que essas novas narrativas nada mais são do que territorialidades sônico-musicais, que surgem de experiências de uma rede de atores associados em torno da música, onde o improviso, a resistência às normas e a irreverência possibilitam incluir de forma mais expressiva a participação popular na agenda cultural da metrópole. De toda maneira, a cultura de rua carioca persiste e vem resistindo não só no espaço público, mas em locais que são entendidos como a extensão dele.

Fala-se aqui de espaços que promovem uma atmosfera similar às manifestações e cenários vistos nas ruas da cidade, como a Garagem Delas: duas garagens localizadas na Rua da Carioca, no centro do Rio de Janeiro, que de dia funcionam como estacionamento e à noite são palco de múltiplas festas e eventos. Organizadas pelas ambulantes Alliny Gomes, Izabel Gomes e Alice Lopes, as garagens são objeto de investigação deste breve artigo, em que se parte da hipótese de que são locais potentes, que ao serem constantemente ressignificados pelas ações de diversos atores associados, protagonizam cenas

fomentadoras da cultura de rua. Busca-se entender, portanto, como as atividades das ambulantes ao idealizar aqueles espaços acontecem e por que podemos considerá-las propulsoras de novas conversas, mapas urbanos e possibilidades.

A seguir, será exposta uma corpografia realizada no dia 15 de outubro de 2021, que faz parte do trabalho de conclusão do curso de Jornalismo da UERJ, cujo título é: “Da rua para a Garagem Delas: comunicação urbana a partir das festividades promovidas pelas Ambulantes do centro do Rio de Janeiro”. Tal pesquisa objetivou investigar as relações intercomunicacionais que acontecem nessa cidade a partir da teoria do “ator rede” de Latour (2012), que aponta um princípio metodológico guia deste estudo ao considerar a participação de outros atores (agentes) na criação, por exemplo, de mapas urbanos. O teórico afirma que os objetos também fazem parte dessa rede comunicacional e, coletivamente com atores humanos, produzem ações em um fluxo que só pode ser visível durante a performance de suas associações.

Dessa maneira, seguindo as pistas de Latour (2012), coloco-me em cena assumindo meu corpo como ator nessa observação-participante, pois acredito assim ser possível “rastrear relações mais sólidas e descobrir padrões mais reveladores quando se encontra um meio de registrar os vínculos entre quadros de referência instáveis e mutáveis” (LATOURE, 2012, p. 45). Rastreamo como outros atores, em associação, organizam as festividades da Garagem Delas e reorganizam a cidade, busco capturar as experiências culturais inscritas em

um corpo praticante que vive modificando os projetos urbanos e a si mesmo (JACQUES, 2012).

Ao analisarmos o objeto de estudo, percebo que a cultura de rua se apresenta dentro da Garagem Delas, sobretudo, por conta da essência de quem está por trás daquela organização. São três ambulantes que entendem que aqueles dois espaços (agora, três) nada mais são do que a “extensão da rua”. Alice, Alliny e Izabel ora são ambulantes, ora são ambulantes que organizam eventos. É assim que se veem. Essa visão curiosa me faz pensar que suas atividades acabam indicando que podemos entendê-las, por vezes, como “táticas” capazes de romper os muros de um espaço fechado como a Garagem Delas – e possibilitar enxergarmos a potência da rua ali também.

E foi em busca de observar bem de perto associações entre artistas independentes, público presente, organizadores e outros atores associados nas festividades da Garagem que participei de alguns eventos a partir de novembro de 2021 – época pós-pandemia em que me senti segura para retornar a esse espaço que sempre frequentei. A diferença agora é que o meu olhar estaria mais atento ao movimento, a fim de corroborar ou refutar minha hipótese de que a atmosfera das festividades promovidas na Garagem Delas possibilitaria fomentar a cultura de rua. Nesse sentido, no dia 15 de outubro de 2022, participei da festa de 4 anos da Garagem Delas, o que desencadeou em um relato sensível sobre essa experiência, o qual apresento no próximo tópico.

CORPOGRAFIAS URBANAS: ONDE É A FESTA? UM RELATO SOBRE 15 DE OUTUBRO DE 2022

Um sábado esperado como nenhum outro. O sol apareceu no Rio de Janeiro depois de dias ausente e anunciou uma noite que chegaria como um convite (perfeito) para o carioca, mais precisamente, aquele que gosta de experimentar as ruas e possibilidades da cidade. Eu estava lá.

Atravessei a Praça Tiradentes em direção, primeiramente, a um dos lugares mais tradicionais da região – e que também tradicionalmente sofre proibições no que diz respeito à realização de eventos culturais, mas que não era o caso daquele dia, já que o batuque do grupo Samba de Ponta indicava – novamente – o retorno das atividades no Bar do Nanam. Era um dia feliz para aqueles que amam o teor bucólico e ao mesmo tempo colorido de um espaço de significância cultural imensurável para a cidade. Era um dia feliz para a cultura de rua, até porque, há alguns metros dali, na Rua da Carioca, acontecia uma festa com múltiplas atrações que também celebrava as resistências: era o aniversário de 4 anos da Garagem Delas.

Entre curtir o Nanam para matar a saudade ou festejar a Garagem Delas, notei que muitos não quiseram fazer essa escolha. Enquanto eu procurava algo para comer no Bar da Praça (BDP), notei que uma menina mandava áudio para a amiga dizendo que a Garagem estava linda, mas não tão cheia

pois era “cedo”. Reparei, então, que ela já tinha comprado ingresso para a festa e trocado pela pulseira que dava direito a entrar não só na Garagem como também no conhecido Cafofo, terceiro espaço das ambulantes que fica do outro lado da rua. Nessa liberdade migratória rara de eventos pagos, que permitia o público entrar, sair do evento e andar pelas ruas da região, percebi que a circulação desviante naquele dia seria inevitável, tanto nos espaços estipulados pelas organizadoras quanto fora deles.

Imagem 1 – Samba de Ponta no Bar do Nanam, Beco das Artes, na Tiradentes, realizado em 15 de agosto de 2022



Fonte: Arquivo da autora.

Até porque dar um pulo primeiramente no Nanam, para quem tinha como destino final a Garagem Delas, era convidativo. Os públicos dos dois espaços acabavam se misturando porque pareciam ter em comum o amor pelas cenas culturais

da cidade que privilegiam determinadas vivências coletivas. Percebi, então, que assim como eu algumas pessoas fizeram uma “pré” no samba para depois curtir as festividades da Garagem. Também houve pessoas que curtiram o samba sem pretensões de ir para a Garagem, mas que foram conduzidos pela efervescência característica de corpos derivantes que costumam experienciar as manifestações artísticas promovidas nas localidades.

A cidade é experimentada pelo corpo como conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade a corpografia urbana. As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa relacionando-se com tudo o que faz parte do seu contexto de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer (JACQUES, 2012, p. 300).

Valendo-me da noção de Jacques (2012), percebo que a corpografia urbana é condicionada então pelo corpo em movimento na cidade, daqueles que buscam vivê-la insistentemente e coletivamente. Em relação ao aniversário da Garagem, isso não fala só sobre a presença do público que frequentemente coloca seus corpos em trânsitos errantes, mas da ação, por exemplo, das ambulantes que promoveram aquele contexto como forma de dominarem suas vivências e possibilitarem outras. Acabo lembrando das primeiras ambulantes do comércio carioca, as minas de ganho.

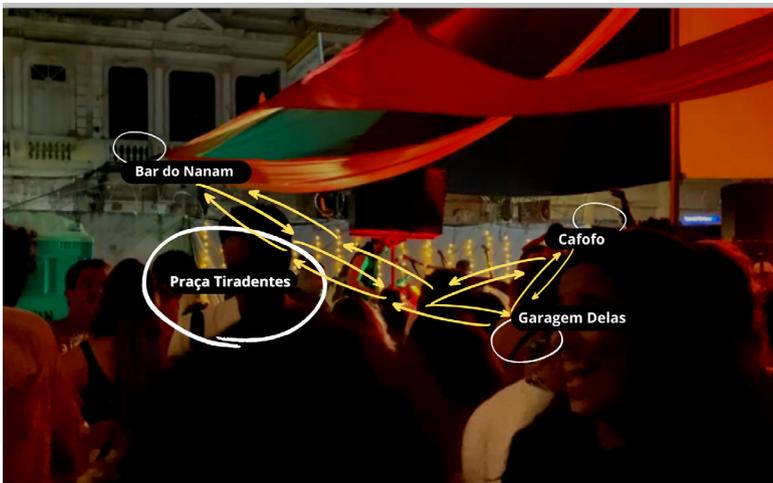
Mas é preciso destacar aqui também outros atores (não humanos) como fundamentais para essa interação comunicacional: a garagem de carros em frente ao nº 62 e o depósito de carrinhos no nº 87, que há anos estavam ali e se transformam em ambientes de festas aos finais de semana; fala-se da importância das paredes grafitadas que lembram os murais urbanos, dos prédios vizinhos que se tornam parede para a projeção de imagens durante o evento, dos baldes de limpeza que viram estoque de cervejas. Chamo a atenção para os atores não humanos pois a interação entre todos os atores tem como resultado uma corpografia que comunica narrativas urbanas, ainda que temporárias.

Eram quase 2 horas da manhã. A circulação de pessoas na altura da Rua Carioca nº 87 era grande e a direção não me parecia evidente. Uns aparentavam estar procurando a entrada do evento principal, outros planejavam ir para o Cafofo, um outro grupo conversava fora da festa formando uma falsa fila em um dos portões, uns caminhavam em direção ao aniversário da Garagem, como eu. Parecia curioso perceber que naquela noite de sábado se revelava um mapa urbano potente.

Certeau (1994, p. 163), ao dizer que os jogos dos passos moldam os espaços e tecem os lugares, afirma que os pedestres ao caminhar pela cidade enunciam novas possibilidades, geralmente, desviantes de projetos hegemônicos. Sob esse ponto de vista, a experiência do corpo nos espaços de cultura da região da Tiradentes/Carioca e sua interação com os outros atores que aqui já dispomos revela uma cartografia

interessante para os estudos das interações comunicacionais na construção coletiva de cidade. Relembrando os mapas do “Distrito do Conhecimento” que fazem parte do projeto Reviver Centro mencionado no capítulo anterior, percebo que há, então, outros mapas urbanísticos, aqueles realizados na vivência urbana, nada cartesianos.

Imagem 2 - Mapa sensível da experiência urbana do dia 15 de outubro de 2022



Fonte: Autoria própria.

Mas, voltando ao meu relato, observei que do Bar do Nanam até a Garagem Delas, além dos trânsitos errantes de pessoas no caminho, havia no mínimo 15 carrinhos de vendedores ambulantes aproveitando a circulação de pessoas que acontecia naquele dia. Reflito sobre e algo me diz que era um dia feliz para a cultura de rua sem me antecipar muito nas conclusões.

Entrei no evento de 4 anos de aniversário da Garagem Delas. Logo ao chegar escutei um ritmo que há alguns bons anos não ouvia de perto: o bloco Amores Líquidos iniciava seu set com as clássicas músicas de axé que englobam cenas de amor. E agora eu não hesitava em pensar que era um dia feliz para a cultura de rua. Afinal, os músicos, DJs, blocos, grupos de forró que formaram aquela festa fizeram parte da história da Garagem e são tradicionalmente artistas que performam nas ruas da cidade. Era uma festa das ambulantes em parceria para e com todos os envolvidos nas manifestações culturais de rua do centro do Rio.

A festa estava completa, a não ser pela falta da caipirinha que eu compraria poucos minutos depois da minha chegada. Procurando pelo bar, reparei que a estrutura de páletes que o formava não era a mesma de anos atrás, mas essa novidade dava suporte necessário para o número maior de mulheres que trabalhavam naquele dia. Nos minutos em que eu esperava pelo drink, me recordo das caipirinhas da Alice Maravilha, que sempre embalavam as festas que aconteciam por ali. Aliás, uma favorita de muitos chamava atenção pelo nome “maracushow”, esse era o meu caso.

Com a caipirinha em mãos, olho ao meu redor e percebo uma projeção na parede do prédio encostado à Garagem, nela, passavam fotos antigas de eventos anteriores. O clima nostálgico propositalmente revivia e celebrava as outras edições de festa realizadas por ali. Pouco se tinha mudado. Me recordo dos anos em que frequentei a Garagem, dos grupos de forró

que tocaram por lá e que embalavam os passos nesse chão modesto que deixava um pouco de uma poeira cósmica nos pés de quem se arriscava na dança. Lembro que em determinado ano, talvez 2018/2019, eu me deparava com a mesma galera das festas de rua que eu frequentava, era um ponto de encontro, uma segunda casa que fazia sentido para todos os amantes dessa ambiência que a rua proporciona: simplicidade, diversidade, música e festa. A vida acontecia ali como acontecia nas ruas, por ali se divertia ao mesmo tempo que se comunicava algo muito maior: não foram anos fáceis para quem vive da cultura de rua (já falamos sobre no capítulo anterior), e para quem esperava dias melhores, estar nas festividades da Garagem Delas era um encontro que significava também um respiro e um posicionamento.

Faço um parêntese aqui para lembrar de um dia desses. Era 14 de setembro de 2019, festa de aniversário de 31 anos de Thales Browne, saxofonista, agitador cultural e artista de rua. Intitulada Cabaré, a festa foi organizada na Garagem Delas como um evento parcialmente divulgado, que se espalhava pelas redes de pessoas que amam celebrar a vida e sobretudo os laços que a cultura de rua estreita. Foi assim que eu parei lá. Um colega meu que conhecia toda essa gente trabalhadora das festas do centro, horas antes do evento, me falou com empolgação de que essa festa seria “irada”. Pensei um pouco e era tarde quando eu decidi fazer parte disso, independente dos percalços que tinham me aparecido.

Entrei umas duas e pouco da manhã com a sensação de que a noite composta de Sexteto Sucupira, Aquela Jararaca, Virótica e Dj Cavalcanti estava apenas começando. Assistimos à comunhão de artistas talentosos de performances pirotécnicas, forrozeiros que tocaram incansavelmente e outros músicos que embalaram a madrugada daquele dia. Dancei forró até o dia clarear (mesmo) e fui feliz comendo um queijo coalho que comprei das barraquinhas de comida do espaço, isso às 6 da manhã. Era um dia feliz para a cultura de rua, principalmente porque os envolvidos que costumavam ritmar a cidade, ali, celebravam não só o aniversário do Thales, mas a potência dos encontros (algo que de forma similar se repete em cada festa realizada ali).

Bem, fechando o relato deste aniversário, exponho agora a principal lembrança que ficou na minha memória: o rito afetoso que o aniversariante (que eu não conhecia) fez para agradecer a energia de todos ali. Thales sugeriu que os festivos restantes formassem uma roda circundando o espaço da Garagem Delas. Nessa roda, nos damos as mãos, repetimos juntos palavras que profetizavam coisas da qual não me recordo e passamos por fim – como uma ola futebolística – selinhos para enfim encerrar a festa e anunciar um café da manhã inesperado que o aniversariante tinha preparado.

Quem não amaria um lugar no centro do Rio de Janeiro que pulsa vivências do encontro, do acolhimento, do coletivo? Me fiz essa pergunta não em 2019, mas em 2022, enquanto

estava com a minha caipirinha na mão observando as projeções da parede da festa de aniversário de 4 anos da Garagem delas.

Procuro um lugar bacana entre as mil possibilidades para curtir a festa. O tempo passa e a noite se arrasta nas músicas do bloco Amores Líquidos: “já pintou verão, calor no coração, a festa vai começar” e “Eta! Eta, eta, eta! É a lua, é o sol, é a luz de Tieta, eta, eta” animam a alma dos carnavalescos. Esse momento me faz lembrar da festa de 1 ano da Garagem delas, em que esse mesmo bloco participou como atração, eu estava lá e eles também.

Imagem 3 - Apresentação do bloco Amores Líquidos na Garagem Delas na festa de 4 anos do espaço



Fonte: Arquivo da autora.

Nem sei exatamente que horas entrou em cena o DJ Pivete durante a festa de 4 anos da Garagem, mas sua fala ao microfone me chamou atenção: “Eu, como DJ, preto, esse foi

um dos primeiros lugares que me acolheu, tenho maior satisfação de estar no aniversário dessas meninas”. É nessa fala que noto a existência, sim, de uma aliança entre ambulantes e artistas independentes na Garagem Delas que, como em uma comunidade, estabelecem uma conexão para que se fortaleçam. Lembro de uma citação de um dos autores que fundamentam este trabalho: “Trata-se, de algum modo, de um laço em que o entrecruzamento das ações, das situações e dos afetos formam um todo” (MAFFESOLI, 1998, p. 114). Percebo então que o tempo das tribos que se formam pelo compartilhamento de vivências e emoções não poderia ser outro senão esse mesmo.

Já era tarde para alguém que começou o dia fazendo rapel em Cachoeiras de Macacu e retornou pro Rio para observar e participar desse evento. Enquanto esse pensamento me vem à cabeça, vejo uma pausa do DJ e percebo um bolo em uma estética anos 2000 atravessar o público presente: era hora de cantar parabéns. As meninas da Garagem aparecem no minipalco montado e Alliny diz algumas palavras antes de cortar o bolo: “Só tenho a agradecer a cada um de vocês que tá junto com a gente, que abraça os nossos sonhos e, é isso gente, mais muitos e muitos anos de Garagem aqui”. Com essa fala, me despedi de mais um dia de festividades nesse espaço com a cabeça fervilhando para escrever o que vivi.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Música nas ruas do Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2014.

JACQUES, Paola B. Elogio aos errantes. Salvador: Edufba, 2012.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

Parte 4

**DRAG, CLUBBERS,
RAPPERS E ROQUEIRAS:
CORPOS E AMBIÊNCIAS
UNDERGROUND**

DO POC AO VRAAAU: O DESLUMBRE FESTIVO DA ARTE *DRAG*

Eduardo Bianchi

Rafaela de Araujo Vieira de Oliveira

POC, POC, POC É O SOM DO CAMINHAR COM SALTO-ALTO DE UMA *DRAG QUEEN*

Elas estão chegando: poc, poc, poc. Localizado no bairro de Copacabana, o “bar-boate” Pink Flamingo reúne o público LGBTQIAPN+ bem ao lado do luxuoso e histórico Belmond Copacabana Palace, na rua Rodolfo Dantas 16, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. É um espaço cercado de apartamentos residenciais, comércio de rua e restaurantes. A rua Rodolfo Dantas desemboca na praia de Copacabana, tão próxima que é da praia, pode-se ver e sentir o cheiro de maresia da entrada da Pink¹.

1 Apesar de ser um “bar-boate”, a casa é chamada por seus frequentadores de “Pink” e no feminino, por isso, usaremos dessa forma, falaremos do lugar como “a Pink”.

A Pink tem uma entrada que mistura uma fachada com porta de madeira e um gradil rosa, cor que predomina, referência ao nome da casa. A entrada é centralizada e nas laterais tem duas áreas com guarda-corpo de madeira para os frequentadores poderem fumar, beber e conversar. Ainda na entrada, em frente à porta, um banco, uma pequena mesa com uma caixa para guardar dinheiro e comprovantes de pagamento de cartão e uma máquina de cartão de crédito. Normalmente, em tal mesa está uma *drag queen* como hostess para receber os clientes. Internamente, além de pilastras de madeira e lambri, a casa é bastante colorida, com temática tropical, folhagens verdes e muitos flamingos ajudam na composição do ambiente. Logo na entrada, parte interna, do lado esquerdo, dois caixas para compra de bebida e comida e do outro lado o bar, que se divide em duas partes, a primeira para drinks destilados e a segunda para cerveja e água. Na parte central, do lado esquerdo, o palco com a mesa de música e um palco para shows, na sequência, mas não colado ao palco, os banheiros sem gênero definido. Ao fundo uma pequena área VIP e ao lado uma porta que leva para o camarim das *drags* e para a cozinha. Já na parte central da Pink está a pista de dança e algumas mesas com cadeiras para frequentadores da casa.

Como parte de uma cultura noturna do bairro “princesinha do mar”, é um dos lugares onde há mistura de pessoas com diferentes idades e expressões de gênero, apesar de ser majoritariamente ocupado por homens gays cisgênero, é também onde rainhas, não “princesinhas”, circulam com seus

sapatos de salto, suas perucas, roupas tomadas de brilho e rostos com muita maquiagem, uma explosão de signos que historicamente seriam marcas do feminino². No palco e na pista da Pink é onde elas “batem cabelo”, cantam, fazem *lip sync*³ e seus shows de humor, são DJs, recepcionam e interagem com o público.

Considerando que o local oferece shows da cena *drag queen* carioca, foi de nosso interesse investigar a relação entre esses corpos, as sonoridades festivas e a ocupação da cidade. Durante uma visita no dia 25 de janeiro de 2023, observamos uma movimentação tímida dos clientes nas primeiras horas daquela quarta-feira, com uma programação formada por DJs da festa Treta, que já faz parte do calendário da casa. Enquanto as músicas eram tocadas, televisões do Pink Flamingo mostravam eventos realizados em anos anteriores e em diversos espaços, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a avenida Atlântica tomada por corpos diversos durante a parada do orgulho LGBTQIAPN+ na orla de Copacabana. Na tela, chamava a atenção presença da *drag*

-
- 2 Evidenciamos aqui que tais signos estão sendo ressignificados como forma política e ativista de burlar a simplificação do binarismo de gênero e seu modelo normativo. Tais elementos que determinariam a experiência do viver e as identidades vêm sendo colocados em xeque para que possamos pensar a diversidade das fragmentações identitárias de nosso tempo.
 - 3 Expressão em inglês usada para dublagem musical. Quando uma *drag queen* faz um *lip sync*, ela movimenta a boca como se estivesse cantando a letra da música e faz uma simulação performática de incorporar a voz que o público ouve como se fosse ela a cantar. Uma boa simulação é uma das artes *drags* mais comemoradas pelo público.

queen Pablo Vittar⁴, ainda no começo da carreira, em uma das festas, ajudando a ambientar os visitantes de primeira viagem para as rápidas transformações estéticas e de visibilidade da artista nos últimos anos.

Um dos aspectos que orientam este artigo é compreender a atuação performativa das *drag queens* em uma escala micro, pelo complexo e ambíguo bairro de Copacabana. Por essa relação complexa, esta pesquisa colocou como territorialidade a ser observada a Pink Flamingo, seus diferentes públicos, a relação com a arte *drag*, música, festa e o bairro de Copacabana, de forma mais especificamente a rua Rodolfo Dantas. Uma definição de escolha metodológica para este artigo como forma de imersão nas festas, nas músicas e no desbunde da arte *drag*.

Como parte do processo metodológico, frequentamos o ambiente, exploramos o local, buscamos nos misturar com aqueles que frequentavam e informávamos que estávamos ali para realizar uma pesquisa. Fizemos entrevistas aprofundadas com *drags* da casa, *drags* visitantes, frequentadores recorrentes e os de passagem. Por se tratar de uma proposta de conhecer as histórias e as relações com a arte *drag*, as entrevistas são particularizadas para cada entrevistade⁵,

4 Artista que é uma grande referência *drag* no Brasil, mas também com carreira internacional.

5 A linguagem neutra será usada em alguns momentos, pois houve quem a utilizasse para falar de si.

optamos por não adotar um questionário, as entrevistas foram abertas para possibilitar explorarmos as narrativas, histórias e memórias. No caso das *drags*, pedíamos que elas fizessem uma apresentação de si mesmas, usando os nomes que desejassem, o nome artístico *drag* e/ou o nome de quando não está montada. A maioria delas usou apenas o nome *drag*, houve quem confundisse os nomes que inicialmente seria artístico como nome para a vida, o que evidencia uma relação embaçada do ser e estar, mostrando que há uma relação muito intrínseca nessas identidades e suas formas de identificação com a estética, mas também com a ética que busca romper com as relações de controle racionalista da lógica do registro geral, RG.

Ao todo, foram dez entrevistados, dos quais sete eram *drag queens* e três eram homens homossexuais cisgêneros frequentadores da Pink Flamingo. As entrevistas aconteceram entre o período do dia 25 de janeiro de 2023 e 14 de fevereiro de 2023, data que antecedeu o carnaval carioca – vale destacar que esse período foi o de entrevistas, mas a casa foi visitada pelos pesquisadores outras vezes, antes e depois de tais conversas.

Durante o percurso da pesquisa, entendemos que a programação do bar-boate prioriza a presença de *drag queens* na maior parte dos dias da semana em diferentes funções, seja como hostess ou como DJs, mas é na quinta-feira que acontecem os shows das artistas em formato de *lip sync*. Como citado anteriormente, quarta-feira é o dia da festa Treta – que,

geralmente, traz alguma *drag queen* DJ. Já na terça, a Pink realiza o dia do karaokê, no qual as *drags* organizam as músicas que serão cantadas pelos frequentadores do estabelecimento, mas também cantam sozinhas, com outras *drags* e com o público, mostrando uma relação de acolhimento. Notamos que elas, em alguns momentos, tomaram para si os microfones, isso foi destacado por um dos frequentadores que disse esperar de oito a nove músicas cantadas pelas *drags* até chegar à sua vez de cantar (Pedro, que esteve na Pink pela primeira vez, fez essa declaração em uma conversa informal). Em outros dias, outros eventos acontecem, outras festas, como na última sexta-feira de todo mês, quando a Pink abre espaço para os atletas do Lendários, clube LGBTQIAPN+ da cidade do Rio, realizarem a festa Fervo. O clube Lendários é patrocinado pela Pink e, por isso, tem um dia para sua festa. Nos dias da festa Fervo, atletas e *drags* circulam e dividem os espaços da Pink, mas não há dúvidas que o protagonismo é delas.

A seguir, falaremos sobre o que é a arte *drag*, como as artistas começaram a “se montar”, suas histórias de vida e como enxergam o fazer artístico.

O SER *DRAG* COMO EXPANSÃO DE SI: ARTE, EXUBERÂNCIA E EXPERIMENTAÇÃO

O ser *drag queen* envolve o universo simbólico do que é feminino, masculino e das possibilidades de fluidez entre gêneros, daquilo que está “entrelugares” e dificilmente possui uma definição exata. Segundo Jesus (2012), aquele/a que é transformista ou *drag queen/drag king* se veste de maneira estereotipada e exacerbada para fins artísticos ou de entretenimento. Para Butler (2003), esse tipo de performance artística escancara a dissonância entre três aspectos da corporeidade: o sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero. Por essa razão, há uma imitação do gênero, que rompe com a ideia de que haveria uma lei da natureza para caracterizá-lo. Isto é, “vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada” (BUTLER, 2003, p. 197).

Vale destacar, contudo, que a ideia de imitação pode parecer uma forma de cópia de um gênero, no entanto, observa-se que o processo de performance *drag* é uma apropriação de elementos que são ressignificados para produzir novos sentidos, multiplicar os significados e não para ser aquilo que já estaria pronto e dado pela lógica binária e supostamente determinista dos gêneros. Os usos dos elementos simbólicos dos gêneros que ajudam na composição da arte *drag* é um

deboche, um processo artístico de ironizar o “mecanismo cultural” tratado por Butler (2003, p. 197).

Dentro da comunidade LGBTQIAPN+, a pessoa que faz *drag* pode se encaixar em diversas siglas. Uma de nossas entrevistadas se identifica como “artista multimídia, atore, modelo, comunicadore, performer, oraculista, estudante de psicanálise e apresentadora”. Vinda de São Paulo, Morgante conversou conosco no dia 2 de fevereiro, prestes a realizar sua primeira performance especial no Rio de Janeiro. Inclusive, em vídeo postado em seu Instagram, mostrou sua felicidade por estar hospedada em um hotel da cidade e o que esperava para sua apresentação, que seria naquela noite. Ao falar sobre seu nome, a *drag queen* contou que retirou “Morgana” de sua apresentação para atender à questão de gênero não binário. “Minha arte também é *queer*⁶, é a junção desses vários gêneros e a explosão deles ao mesmo tempo”, afirmou.

De acordo com Louro (2001), a forma de ação dos atores *queer* é muito mais transgressiva e perturbadora, já que estes agem contra qualquer tipo de normalização, principalmente a da heterossexualidade compulsória. Ainda conforme o pensamento da autora, *queer* é sujeito de uma sexualidade tida

6 Gênero *queer* ou *genderqueer* é uma identidade de gênero não binária, portanto, a pessoa *queer* não se identifica com o gênero masculino ou feminino tal qual o modelo social foi definido. Estaria, então, dentro de uma inconformidade de gênero, podendo explorar os processos de resignificação do que seria masculino ou feminino pela normatividade e assim apresentado novos usos e sentidos para tais elementos culturais, tendo uma relação fluida, transitória e potente quanto a produzir novos significados sobre aquilo que foi dado, fabricado e imposto historicamente pela cultura industrial normativa.

como “desviante”, é um jeito de pensar e ser que “assume o desconforto da ambiguidade, do “entrelugares”, do indecidível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2004, p. 8).

Essa é uma reflexão do aspecto *queer* enquanto identidade. Ao conhecer Morgante, vimos a conexão da arte *drag*, e essa identificação, um corpo em processo, nada definido – longe de tal busca –, é um corpo, um ser, em polimorfia, processo não acabado e em testes que busca na fluidez *queer* se colocar no mundo social. A transformação de Morgante era um desejo da própria, tanto em sua arte quanto em sua vida cotidiana. A artista disse que sempre se sentiu nem uma “interseção de círculos”: “Não necessariamente um círculo era feminino, o outro era masculino e o meio seria uma junção..., mas esse ‘entre’ sempre foi o lugar que eu quis estar. Entre A e Z existem várias opções e eu sou essa multiplicidade, assim como todos nós somos múltiplos”. Imagetivamente, a *drag* explorava em ética e estética, para além do comum, do usual ou do normativo, os processos das histórias que aquele corpo *drag* contava ao falar de si e de seus planos, sua performatividade identitária *queer* e sua performance artística *drag* extrapolavam a relação simplista do binarismo normativo.

Apesar da esfera *queer*, Morgante contou ainda não se sentir pertencente: “Ainda me sinto fora desse mundo. Sempre falo que sou de vênus”. Quanto à arte *drag*, ele afirmou ter

feito as pazes com seu eu interior, com o Gabriel (nome *out of drag*⁷), que muitas vezes foi deixado de lado pela família.

Imagem 1 – Morgante de Freddie Mercury na Pink Flamingo



Fonte: Reprodução do Instagram.

Drag queen há 14 anos, a hostess Mikaella Mendy foi a nossa primeira entrevistada. Com um vestido branco cheio de pedrarias, uma peruca volumosa na cor loira e acessórios dourados, ela disse ter começado a carreira *drag* no universo

7 *Out of drag* – expressão do inglês muito usada para fazer referência a estar desmontada, ou seja, sem os elementos que compõem o corpo em *drag*.

dos concursos, mas que já tinha contato e paixão pelo teatro e atuação. A *drag* relatou sempre ter sido lida pelas pessoas como uma artista, o que acredita ser em decorrência do seu estilo muito exuberante, “muito montada”.

Existem muitos tipos de estética *drag*. Mikaella se apresenta com uma *drag* de concurso, na qual a exuberância é uma marca. Muito preocupada com cada detalhe, nada parece estar fora do lugar, tudo é pensado para compor aquela performance. Há um grande investimento de tempo e dinheiro para “montação” no estilo Mikaella. “Mesmo que haja uma imagem muito feminina, ainda assim é muito artístico. É muita maquiagem, é muito cabelo, é tudo muito exagerado. São figurinos muito luxuosos, então eu acho que a galera sempre entendeu a imagem que eu passei que é essa coisa da *drag* muito exuberante”, comentou.

Imagem 2 – Mikaella Mendy como hostess na porta da Pink Flamingo



Fonte: Foto tirada pelos autores no dia 25 de janeiro.

Para a *drag queen* Melina Bley, em entrevista no dia 9 de fevereiro, começar a se montar teve um caráter de experimentação, pois teve início como uma brincadeira entre amigos ainda no final da adolescência, quando se vestiam com roupas e acessórios femininos. Assim como ela, a *drag* Chloe relatou ter tido contato com a “montação” desde nova: “Eu botava um

cabelo, que na verdade era uma camiseta, às vezes uma canga. Usava a ponta da canga para fazer uma franja [...], pegava o ‘saltão’ da minha ‘mami’, que ela deixava e achava ótimo”.

Conforme o depoimento de Melina, na ocasião *hostess* na Pink Flamingo, sua *drag* expande o que ela é *out of drag* (desmontada), além de ser o meio pelo qual se expressa artisticamente e consegue criar coisas. Ao desfilarem na calçada na porta da Pink, a *drag queen* transmitia a característica onomatopeia “poc, poc, poc”, som que saía do salto alto azul de aproximadamente 15 centímetros em contato com o chão. Sendo criada pela avó e as tias, a artista contou sempre admirá-las e tê-las como referência: “A força, o bater no peito, a forma de se vestir... fui pegando tudo o que eu admirava numa mulher e fui aplicando na minha *drag*”.

Imagem 3 – Melina Bley com o salto azul na frente da Pink



Fonte: Fotos tiradas pelos autores no dia 9 de fevereiro.

Todas essas artistas foram acolhedoras e atenciosas durante e depois das entrevistas, entendem que todos os meios podem ajudar na divulgação de seus trabalhos, mas, para além disso, que a arte *drag* pode ganhar outras visibilidades e seus corpos políticos imagéticos podem circular em outras esferas sociais.

GÊNERO E CORPOS POLÍTICOS: MOVIMENTO *QUEER*, TRANSEXUALIDADE E ACEITAÇÃO

Mesmo sendo encaixada como *queer*, a pessoa que é *drag queen* pode ter várias identificações dentro da comunidade LGBTQIAPN+. Para Chloe, ainda vivemos muito a cultura G (gay) em detrimento das demais siglas, mas ela acredita que o papel das *drags* é imprescindível porque “são a total fora da curva”. “A comunidade trans e a comunidade *drag* são uma força, uma segurando a mão da outra para poder vencer”, afirmou.

Esse modelo de valorização do “G” dentro da comunidade está ligado a uma hierarquia que se herda da estrutura do sistema social normativo, isso quer dizer que: quanto mais os agentes sociais estão dentro ou próximos dos modelos e padrões de gênero, raça e classe social, mais aceitáveis são. Nesse caso, quanto mais os gays que performam a normatividade, quanto mais “passáveis”⁸ como heterossexuais eles são, mais aceitos pela sociedade e mais “valorizados” se tornam dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+. Mesmo havendo na comunidade uma série de movimentos contestatórios, desviantes, portanto, ativistas, não se pode esquecer que ela está dentro do social e é contagiada por ele. Motivo pelo qual

8 Passável é uma expressão para tratar de um misto de performance e performatividade, é quando o ator social estaria mais alinhado a éticas e estéticas dos padrões normativos e dessa forma ele não é em um primeiro momento julgado por ser um dissidente de gênero. É passável pois passa como uma pessoa dentro da designação determinada pelo social.

observam-se certas reproduções simbólicas de valorização de algumas performatividades em detrimento de outras. Bem da verdade, a comunidade também tem seu papel nas transformações da sociedade normativa por meio de todos os agentes que se evidenciam como dissidentes dos gêneros. Contudo, esse processo se apresenta de forma lenta e conservadora. Estamos falando de uma violência simbólica contra todos aqueles que não querem ou conseguem se apresentar para a sociedade dentro das performatividades construídas pela cultura normativa das identidades de gênero.

Pensar criticamente sobre como a norma do humano é construída e mantida requer que assumamos uma posição fora de seus termos, não apenas em nome dos não humanos ou mesmo anti-humanos, mas, em vez disso, em uma forma de sociabilidade e interdependência que não se reduza às formas humanas de vida e que não possa ser adequadamente referida por nenhuma definição obrigatória da natureza humana ou do indivíduo humano (BUTLER, 2018, p. 49).

Ao perceber o aumento das *drags* ao longo dos últimos anos, Chloe V acredita que as pessoas começaram a enxergar a diversidade de pessoas dentro da comunidade para além da “bicha” e da “sapatão”. “São pessoas que são realmente plurais, mas são pessoas comuns só querendo viver, ‘de boas’, só querendo que a vida aconteça”, comentou a artista.

Imagem 4 – Chloe caracterizada de Madonna

Fonte: Reprodução do Instagram.

Na Pink Flamingo, a *drag* Lalita Queen quando desmontada é a gerente Larissa, uma mulher transexual. No relato de sua trajetória na arte *drag*, Lalita passou a existir em 2018, como uma estratégia para conseguir abertura de diálogo com a família sobre sua identidade de gênero: “Vi que minha família estava acostumada a me ver numa imagem feminina e então me assumi [como mulher trans]”. “A arte *drag* foi uma grande revelação para minha vida e para a minha família também”, completou Lalita.

Imagem 5 – Lalita Queen após entrevista no espaço de fumantes da Pink



Fonte: Foto tirada pelos autores no 9 dia de fevereiro.

Apesar desse aspecto de revelação, Lalita afirma já ter se entendido como Larissa antes de se montar. No entanto, ela nunca havia se exposto como mulher e a *drag* fez parte desse processo. “Quando eu experimentei, achei magnífico. E, além de ser uma mulher trans, eu realmente encontrei a arte, encontrei o ser *drag queen* que eu sou”, declarou a artista.

Lalita alegou, durante a entrevista no dia 9 de fevereiro, que o imaginário a respeito de uma *drag queen* é de que ela é feita por um homem. No entanto, sua história de vida é representativa de uma possibilidade outra, já que Larissa é uma mulher e já tem uma imagem feminina. Isto é, em uma noite específica, quando se monta, veste-se de Lalita, explora outros signos e produz outros sentidos sobre ela mesma para se apresentar para o mundo. Por ser uma mulher trans, Lalita nos ajuda a refletir sobre equívocos de definições que já foram muitas vezes apresentadas para tentar definir uma *drag queen*, que seria a apropriação de elementos femininos por corpos masculinos. Lalita é uma mulher que explora a potência da exuberância da estética de símbolos que marcariam o feminino, mas que, como vimos com Morgante, são signos com potencial para terem seus significados revisitados pela criatividade. A funcionária do bar informou ter o nome retificado e que procurou ajuda psiquiátrica para ter uma vida menos complicada como mulher trans. “Eu lutei, me esforcei muito. Misturando a mulher trans e a *drag*, por ambos eu tive que lutar”.

Além das questões identitárias, de gênero e sexualidade, as territorialidades que as *drag queens* ocupam são fundamentais para pensar esse corpo político ao qual nos referimos. Como apresentado por Butler “os corpos congregam, eles se movem e falam juntos e reivindicam determinado espaço como público” (2018, p. 80). Tomando tal reflexão, afirmamos os corpos como territórios, portanto, tomados de sentidos, significados que vão se (re)configurando pelos processos do

vivido, dessa forma, ao reivindicarem os espaços, eles os transformam, transmutam por meio de suas práticas do viver as territorialidades. O recorte dessa investigação foi o bairro de Copacabana, portanto a próxima seção trará a discussão acerca desta localidade e a cena *drag* carioca.

COSMOPOLITIMOS PERFORMATIVOS DE COPACABANA: O QUE OS CÍLIOS POSTIÇOS AJUDAM A DESVENDAR

Tivemos a oportunidade de entrevistar outra *drag queen* de fora do Rio de Janeiro no dia 2 de fevereiro. Desta vez, nossa entrevistada fazia parte do público e visitava a Pink Flamingo para assistir à performance da amiga Shannon Skarlet, artista que conheceu ao participar do reality show brasileiro *Rainbow Queen Drag* – projeto financiado pela prefeitura de Juiz de Fora, Minas Gerais, por meio da Lei Murilo Mendes.

Durante nossa conversa, Lilith afirmou que, apesar de Juiz de Fora ser uma cidade grande, o jeito como as pessoas lidam com a arte *drag* no Rio é diferente. Ela contou se sentir uma celebridade em território carioca e que gosta de chamar atenção ao passar pela rua montada, *in drag*. “[...] Eu me monto exatamente para isso: olha, gente, eu estou montada. Há olhares mais tranquilos, mas alguns mais ‘complicadinhos’, mas é sobre isso, mona. Olha daí, olhando só ‘tá’ bom. É só não fazer nada que ‘tá’ tudo certo”, comentou a *drag queen*

de 20 anos de idade, que disse nunca ter sofrido violência física em decorrência da “montação”. Na ocasião, a artista, que venceu o Rainbow Queen Drag, havia ido à Pink Flamingo a pé, acompanhada de um amigo.

Imagem 6 – Lilith após entrevista na área de fumantes da Pink



Fonte: Foto tirada pelos autores no dia 2 de fevereiro.

Tomando como referência o artigo “O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities” (RINCÓN, 2016), vemos que a figura *drag* pode se caracterizar como uma cidadania celebrity. Para o autor, o popular emerge, dentre outros fatores, da vivência pública, de uma experiência bastarda. Por sua vez, o bastardo promove narrativas alegres e possibilita existência simbólica, bem como intervém

politicamente através do alegre. Mesmo o cidadão leve e fluido busca “extrair poder” na vida cotidiana para o bem-estar e a felicidade coletiva (RINCÓN, 2016, p. 40). Isto é, há uma necessidade de ser reconhecida em seu próprio mundo de referência e a *drag* utiliza a comunicação corporal performativa para também se ver e se reconhecer.

Embora seja conhecido por ser o bairro que concentra o maior número absoluto de idosos no país⁹, as culturas juvenis são efervescentes pelas ruas de Copacabana. De acordo com Porto (2021), as fronteiras entre o jovem e o idoso estão diluídas na contemporaneidade, tendo em vista que a categoria “jovem” vem passando por uma mudança de percepção dos cientistas sociais, que já não a consideram apenas pelo viés etário, mas sim pelas subjetividades (autopercepção, estado de espírito, práticas sociais), uma ideia muito forte na obra de Massimo Canevacci (2005), que defende a ideia de juventude dilatada, juventude sem fim, o que, portanto, foge da lógica racional do etarismo.

As diversas culturas de Copacabana permeiam questões demográficas, de consumo, lazer e identificação. Vindas de um hibridismo sem pureza, as múltiplas formas de interculturalidade se consolidam como um “*in-between*, um jogo dialético entre práticas de reconhecimento e como uma ação performativa das culturas” (RINCÓN, 2016, p. 33). No caso da cultura

9 Segundo censo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2010, 30% dos moradores de Copacabana (43.431 pessoas) tinham mais de 60 anos de idade. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 28 maio 2023.

drag e, mais especificamente, da ambiência da Pink Flamingo, percebemos a relação da ocupação da cidade à noite, o que possibilita a criação de “sociabilidades da madrugada”, relações de interação que têm seus próprios processos de (re)territorialização, portanto, se reconfiguram por éticas e estéticas corpóreas que ocupam as ruas e esquinas do bairro. “Durante o processo de territorialização da cidade, os grupos podem estar dispostos a dialogar, negociar seus interesses, cedendo e barganhando os espaços a serem territorializados. Os choques de interesse são uma constante realidade, mas para os atritos podem existir negociações” (MAIA; BIANCHI, 2012, p. 135).

As territorializações se dão por disputas, pois se estabelecem como processos de camadas que se sobrepõem, não como uma ideia necessariamente de superioridades, mas por ações das temporalidades, são espaços que buscam se apresentar por relações de dominação tanto na materialidade quanto na imaterialidade. Por vezes, elas migram para outros espaços, pois o primeiro pode parar de fazer sentido como área a ser ocupada, em outros contextos são subjugadas, outras relações se apropriam do meio e vão excluindo os que ali ocupavam. Já em outras situações, podem ser temporárias, transitórias e fluidas, sendo programadas para esses fins.

Os clientes da Pink dividem-se entre turistas, frequentadores fiéis e os que vão “dar uma passadinha” no final de um dia pós-praia – o que representa uma forma não programática de ocupar a cidade e criar territorialidades (HERSCHMANN;

FERNANDES, 2011). Tódes frequentadores apresentam suas próprias formas de perambular e ocupar, alguns dominam mais os códigos de um suposto imaginário de carioquice, outros nem tentam tal performance. Algumas marcas e vestígios vão se consolidando pelo coletivo e passam a ser compartilhadas pelos corpos que buscam conhecer ambiências e se sentir parte integrante das mesmas. Tais experiências sensíveis contribuem para que os agentes sociais tracem seus caminhos, busquem seus desvíos, burlam e ultrapassem possíveis barreiras fabricadas ou imaginadas.

Assim, dessa forma, desenham mapas sensíveis, mapas simbólicos, cartografias dos afetos, que os ajudam como bússolas no guiamento para os lugares nos quais se sintam parte de um todo, em tais lugares se fazem membros. A territorialidade e seus agentes estão em troca constante, em processos de produção de sentidos com temporalidades variadas, algumas mais fluidas do que outras. Nossos portulanos da vida cotidiana nos ajudam a nos (re)configurarmos, da mesma forma que ajudamos nas transformações dos espaços.

Nesse sentido, as impressões quanto ao impacto da territorialidade de Copacabana enquanto um espaço turístico, histórico e de lazer para a cena *drag* divergiram entre as artistas que integram o elenco da Pink Flamingo. Para a hostess da noite do dia 25 de janeiro, Mikaella Mendy, o clima do bairro e da noite é de muita diversão e alegria. “Eu acho que a casa tem um glamour muito grande. O [hotel Belmond] Copacabana Palace é meio que o coração de Copacabana [...]. ‘Tá’ todo mundo vindo à Copacabana num clima de diversão”, comenta.

Essa perspectiva foi compartilhada por Shannon Skarlet em entrevista no dia 9 de fevereiro. Para ela, a Pink Flamingo se tornou um ponto turístico: “as pessoas vêm aqui já sabendo que tem *drag* e isso é maravilhoso. A gente [a *drag*] acaba sendo o Cristo Redentor da Pink Flamingo”, declarou a artista de 25 anos. Já a *drag* Melina Bley afirmou não se impressionar com a fama do bairro nem ficar deslumbrada com o número de frequentadores estrangeiros.

Imagem 7 – Shannon Skarlet em uma noite na Pink Flamingo



Fonte: Reprodução do Instagram.

Segundo Melina Bley, a arte *drag* é muito maior no Rio de Janeiro de forma geral, não se restringindo à Copacabana:

“Não existe só essa bolha. Existem várias outras cenas, como por exemplo na V de Viadão, que tem todo tipo de *drag*”¹⁰.

As diferentes visões a respeito da questão comprovaram a diversidade e complexidade que permeiam os diversos agenciamentos presentes em Copacabana: os moradores, os turistas, a fama e história do bairro, o estilo de vida carioca, o glamour do Copacabana Palace, entre outros. Isso foi sintetizado pela *drag* Lalita Queen (gerente da Pink Flamingo quando desmontada), em entrevista no dia 9 de fevereiro. “Aqui em Copacabana, ainda há muitas pessoas que são preconceituosas, então é bem complicado de lidar. Mas aqui na casa [Pink Flamingo], com as pessoas que frequentam, LGBTQIAPN+ e até héteros “simpatizantes”, a gente é muito bem acolhida. Por ser ao lado do Copacabana Palace, a gente também é um pouco acolhida por ele, porque muitas *drags* daqui já foram lá em eventos se apresentar, ‘dar close’ [...]. A sociedade sempre vai ser preconceituosa e machista. Vai existir preconceito até mesmo dentro da comunidade LGBTQIAPN+, sempre vamos ver isso no dia a dia, mas varia de pessoa para pessoa”, concluiu.

10 O evento citado pela artista é uma festa voltada ao público LGBTQIAPN+, sobretudo o gay, que acontece mensalmente na cidade.

FESTA, MÚSICA, BATEÇÃO DE CABELO E MUITO VRAAAU, VRAAAU, VRAAAU¹¹

Dentro da festa, um susto, um sonoro VRAAAU do nosso lado, um frequentador sacou o seu leque e o bateu seguindo o ritmo da música que estava sendo tocado pela *drag* DJ Chloe. “Todo mundo quer ter uma *drag* na sua festa, não só gays. [...] Para uma balada gay ser uma balada gay, tem que ter uma *drag queen!*”, declarou a *drag queen* Mikaella Mendy. Ao conversarmos sobre o aspecto festivo que permeia a cena *drag*, a hostess da Pink Flamingo estabeleceu um vínculo essencial entre os dois elementos da noite carioca ao fazer essas afirmações de forma categórica. No entanto, é interessante notar que a artista reivindica o fazer *drag* para além da comunidade e dos espaços voltados ao público gay.

Segundo Mendy, a boate gay é um lugar que mistura alegria, luxo e glamour, sobretudo quando cristalizados na figura de uma *drag queen*. Nesse sentido, para ela, as artistas são encaradas como uma potencialidade desse espaço festivo. Considerando que realizamos esta pesquisa às vésperas do Carnaval de 2023, lembramos que as festividades exprimem sempre uma concepção de mundo e têm

11 Onomatopeia que representa o som que o leque de uma *drag queen* faz ao ser aberto com força. Normalmente, tal ação tem o objetivo de chamar atenção para si, mas também pode buscar seguir um ritmo de uma música ou mesmo em uma situação de conflito quando alguém toma um fora. Este último pode ser até mesmo verbalizado, imitando o som do leque.

sempre uma relação com o tempo, seja ele histórico, biológico ou cósmico (BAKHTIN, 1987).

Ao estudar os ritos carnavalescos do contexto da Idade Média, o filósofo russo Mikhail Bakhtin percebeu uma espécie de vida dupla entre o mundo oficial e o não oficial (no qual se localiza a vida festiva). Para ele, as festividades se ligam a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. As festas seriam, assim, uma segunda vida do povo como uma paródia da vida ordinária, sendo o Carnaval um exemplo de “liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

No entanto, na arte *drag*, vemos um “embaçamento” dessa fronteira que separa o mundo oficial e o não oficial, já que as artistas são profissionais em tempo integral das festas, fazendo delas o seu local de trabalho. Ainda que exista a duplicidade do “eu desmontado” e o “eu montado”, a arte não está atrelada exclusivamente à esfera particular da vida cotidiana. Essa lógica completa a explanação do item anterior a respeito da cidadania celebrity e a necessidade de reconhecimento. Embora as *drags* sejam marcadas pela vida noturna e as “sociabilidades da madrugada”, é perceptível um movimento de busca por visibilidade e não por ‘se esconder’ na noite.

Essa visibilidade não existe sem relações conflituosas até mesmo nos espaços destinados ao público LGBTQIAPN+. Em entrevista do dia 14 de fevereiro, a *drag* Chloe relatou que a Pink Flamingo ainda recebe reclamações pela presença de

drags no local: “Tem gente que prefere ver uns ‘brothers’ sem camisa que não gastaram nenhum centavo”. A artista relata que “foi uma luta” conseguir colocar uma *drag* na porta do estabelecimento (como *hostess*) e depois introduzi-las nos shows, mesmo que estes durem apenas cinco minutos da noite. Tais lutas estão nas zonas nebulosas de disputa, colocar uma *drag* na porta da Pink é colocar uma artista desviante de gênero na calçada, isso é uma disputa por se valer de um processo de reterritorialização, um ato político. Fazer tais artistas performarem no palco da casa também o é, pois a arte *drag* também pode ser marginalizada dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+, na qual, segundo Chloe, há uma valorização das *barbies*¹² “descamisadas”, ou seja, o padrão estético mais aceito dentro da sociedade e, por sua vez, dentro da comunidade.

Apesar das controvérsias, Chloe ressaltou que enxerga a cena *drag* carioca como muito criativa. “O povo do Rio é muito mais feliz, engraçado e bagaceiro”, brincou. Enquanto espectadora, a performance que ela mais gosta de assistir e investir é a de humor. A preferência foi compartilhada por Bruno, frequentador de 32 anos da Pink Flamingo, com quem pudemos conversar na mesma data em que encontramos Chloe. Segundo ele, as *drags* cantoras também cativam, mas, de maneira geral, gosta justamente de assistir à diferença entre as apresentações.

12 Tipo estético que tem o corpo malhado, sarado, bem torneado. Um padrão estético valorizado.

Atuando, cantando, dublando ou fazendo piadas com múltiplos sentidos, o momento do palco é delas. Neste ambiente, elas querem a atenção do público e ai daquele que não respeitar esse momento: “Cala a boca, caralho! Não tá vendo que a gente tá aqui? Respeita!”, disse Karina Karão, uma das *drags* que comandam a casa. Karina é uma *drag* de performance forte e marcante, em suas apresentações vemos muito *lip sync* e muitas piadas. Carismática, ela chama o público para subir no palco participar de seus shows e nas terças ela conta ao vivo no karaokê com Chloe. Em sua entrevista, sabendo que esse artigo seria publicado após o lançamento da listagem das participantes da nova temporada do reality show *Queen of the Universe*, Chloe nos declarou que estará entre as participantes. Segundo ela, não teve uma boa participação no programa, mas tem certeza de que isso abrirá muitas portas para ela e deseja participar de um outro reality show, *Rupaul’s Drag Race Brasil*¹³.

Perguntamos a dois outros frequentadores da Pink Flamingo, no dia 9 de fevereiro, o que os levava até o estabelecimento. Henrique, 23 anos, contou que começou a frequentar a Pink Flamingo por ser próximo de onde mora e ter curiosidade em conhecer uma balada gay. “Eu gosto muito daqui, tem um preço muito acessível. Você pode ser quem você quiser, você

13 Chloe garante que haverá a versão brasileira desse reality show, mas até o momento não foi anunciada uma data para o lançamento. Para muitas das nossas entrevistas, incluindo Chloe, a versão original do programa, a americana, foi responsável por um boom de jovens interessadas na arte drag.

beija na boca, você arrasa aqui. Você pode vir de qualquer forma, qualquer roupa, que ninguém vai te julgar”, comentou.

Já Rodrigo, 22 anos, disse que, ao procurar locais de lazer, sempre opta por lugares onde se sinta confortável: “Aqui é um dos lugares onde esse conforto existe. A gente sabe o quanto é difícil no dia a dia, então um local onde você se sinta minimamente seguro é sempre muito bom. Acho que esse é um dos motivos para estar aqui”, argumentou.

Para Henrique, o papel das *drags* nas festas é o de entreter e surpreender o público. A sua parte favorita é assistir aos *lip syncs*, além de ver as artistas de humor e DJs. Já Rodrigo conta que é fascinado pelo vogue e o *Ballroom*. Ambos costumam frequentar festas LGBTQIAPN+, onde geralmente as *drags* estão presentes. “Os espaços que eu opto por frequentar geralmente têm [*drags*]. Por exemplo, várias festas que eu vou tem uma lista específica para *drag*, então elas entram [na festa] e não pagam. Eu acho que é mais do que só a presença delas, [isto representa] o espaço em que elas estão convidadas a estar. Se elas estão convidadas a estar, também muitos outros grupos estão. É isso que acaba me chamando mais para o evento”, explicou Rodrigo.

A partir da resposta dos entrevistados, percebemos diferentes pontos de vista a respeito das *drags* em espaços de lazer e diversão como as festas. Apesar de não ser unânime, há quem só frequente esses espaços pela presença das artistas. O que tivemos de mais comum entre os relatos foi a noção

de que não existe só um tipo de performance *drag*, consequentemente não havendo também uma estética única ou somente um ritmo musical nos shows. O pop apareceu como o mais predominante, o que, de acordo com a mineira Lilitth, é explicado pela reação do público ser maior, mais animada e que gera mais conexão.

A música pop ainda exerce a função de acompanhar as *drag queens* enquanto se maquiam nos bastidores. Para Melina Bley, não existe “música de *drag*”. Com uma grande tatuagem no braço com versos de “Lágrimas Negras”, canção marcada na voz de Gal Costa, nossa entrevistada reafirma o caráter eclético das performances musicais, o que certamente está ligado ao visual das *drags*.

Imagem 8 – Tatuagem de Melina Bley com versos de “Lágrimas Negras”

Fonte: Prints retirados de vídeo feito pelos autores no dia 9 de fevereiro.

Ao analisarem a estética ativista da *drag* Pablo Vittar, Rocha e Postinguel (2017) admitem a potência dos sons e músicas na performance artística da categoria. Numa “guerrilha sonora”, há investimento nesse mix de sonoridades que marcam não somente a cultura e o audiovisual, mas uma subjetividade remix (ROCHA; POSTINGUEL, 2017). Ocupando a Pink Flamingo e dialogando com o elenco da casa, notamos que o mesmo efeito está presente numa cena *drag* com menor visibilidade midiática em comparação a Vittar.

Todas as artistas entrevistadas relataram consumir variados ritmos e performar essa diversidade nos palcos,

introduzindo elementos de dança, dublagens, “bate-cabelo”, humor, entre outros símbolos e significantes. Notamos ainda que a arte *drag* carioca atuante na Pink Flamingo carrega práticas, posturas e linguagens engajadas na resistência e no dissenso, o que a configura como uma prática ativista (ROCHA; RIZAN, 2022, p. 130), no caso dessa arte percebemos uma força propulsora que é o sistema de alianças, os laços de afetivos e a busca por união das *drags* em seus grupos. Um tipo de fazer político por meio da arte, da cultura, de táticas de desvio que denunciam o normativo e o burlam.

Até mesmo dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+, há uma relação conflituosa e de luta para que a presença *drag* seja assegurada. Tratando-se de um ambiente festivo como o espaço desta pesquisa, entendemos que a festa se torna um dos lugares onde esse dissenso grita mais alto. Do poc ao VRAAAU, as artistas mostram que vieram para ficar, para impor seus corpos e terem suas vozes amplificadas por caixas de som dentro e fora das boates. O ativismo *drag* por meio de linguagens, de maneirismos, das maquiagens, dos saltos e de todos os elementos que ajudam na composição de seus corpos, reivindicam e cobram por suas cidadanias. A arte *drag* é uma arte política, as *drags* são corpos políticos e em luta.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e políticas das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JESUS, Jaqueline G. de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos** – Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. [Publicação *on-line*], Brasília, 2012. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/87846526/Orientacoes-sobre-Identidade-de-Genero-Conceitos-e-Termos>. Acesso em: 10 mar. 2023.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Revista Logos**, v. 18, n. 2, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/2288>. Acesso em: 6 mar. 2023.

LOURO, Guacira L. Teoria *queer* – uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 9, n. 2 (2001), p. 541-553.

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAIA, João; BIANCHI, Eduardo. Réveillon de Copacabana: territorialidades temporárias. *In*: MAIA, João; BIANCHI, Eduardo (org.). **Comunicação e Territorialidades**: Rio de Janeiro em Cena. Guararema, SP: Anadarco, 2012.

PORTO, Alessandra de F. **“Princesinha do Mar”**: múltiplos imaginários juvenis de Copacabana. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2021.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **Revista Eco-Pós**, v. 19, n. 3, p. 27–49, dez. 2016. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5420. Acesso em: 6 mar. 2023.

ROCHA, Rose M.; POSTINGUEL, Danilo. K.O.: O nocaute remix da drag Pablo Vittar. **E-compós**, Brasília, v. 20, n.3, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1416>. Acesso em: 9 mar. 2023.

ROCHA, Rose M. e RIZAN, Thiago. Pistas reflexivas para uma cartografia dos ativismos de gênero no Brasil. *In*: FERNANDES, Cíntia S. *et al.* **Artivismos urbanos**: sobrevivendo em tempos de urgências. Porto Alegre: Sulina, 2022.

DO MAR AO NAU: SONS, MÚSICAS E AMBIÊNCIAS DA FOSFOBOX¹

Alessandra de Figueredo Porto

Cíntia Sanmartin Fernandes

No final da década de 1950, Copacabana passou a fazer parte dos roteiros de lazer noturno da cidade do Rio de Janeiro. Com a expansão imobiliária do período do governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960), o bairro ganhou bares, restaurantes, boates e cinemas, transformando-se rapidamente em local preferencial da jovem boemia carioca. Na ocasião, Copacabana ainda vivia o ritmo de boom imobiliário que tivera início após a Segunda Guerra, com a explosão das quitinetes (ou “kitinetes”). E foi assim que, de lugar isolado, Copacabana passou a ser uma espécie de outro centro da cidade, onde as pessoas passaram a fazer suas compras, se divertir e, cada vez mais, trabalhar, e muitos escritórios e consultórios se mudaram do centro para o bairro (VELHO, 1989). Desde o início do século XX, Copacabana já almejava

1 O presente artigo é parte integrante da tese de doutorado de Alessandra de Figueredo Porto, defendida em novembro de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ), sob a orientação da professora Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes.

a sua autonomia em termos de lazer (O'DONNELL, 2013). Autonomia que foi plenamente conquistada no decorrer dos séculos, pois o lazer (inclusive o noturno) é um dos atributos da “princesa” no século XXI. Assim, quando se trata do lazer noturno na contemporaneidade, o prazer hedonístico e a festa se fazem presentes no seio das cidades (FERNANDES, 2015). Dentre as inúmeras opções de diversão da noite copacabanense, uma boate acabou se destacando pela farta e eclética programação musical e artística: a Fosfofox. Todavia, o cenário pandêmico que se instaurou a partir de março de 2020 impôs restrições quanto ao funcionamento de bares, restaurantes e boates na cidade do Rio de Janeiro. Mas como na contemporaneidade a cidade é cada vez mais nômade (JACQUES, 2012), os sons e as experiências proporcionados pela Fosfofox migram de Copacabana para a zona portuária do Rio de Janeiro.

Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo refletir acerca dos nomadismos que se apresentam no Rio de Janeiro contemporâneo, enfatizando a capacidade de os sujeitos experienciarem e ressignificarem os lugares, o consumo e o lazer no bairro de Copacabana a partir da pandemia de covid-19.²

2 No total, foram realizadas dezenove entrevistas para a elaboração da tese de doutorado “Princesinha do Mar: múltiplos imaginários juvenis de Copacabana”, orientada pela professora Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes (PPGCOM/UERJ). O estudo se baseou no método qualitativo, com a utilização da técnica de entrevistas abertas, possuindo como instrumento de coleta um roteiro previamente confeccionado para a aplicação delas. O instrumento foi elaborado visando adequar a realização das entrevistas a ambas as fases da coleta de dados (antes e após o início da pandemia de covid-19). A amostra utilizada na tese caracteriza-se como não probabilística (seleção feita por acessibilidade e intencional), que ocorre quando há uma escolha deliberada dos componentes da amostra, na qual os critérios

A NOITE DE COPACABANA: DOS CASSINOS DOS ANOS 50 À CONTEMPORANEIDADE

Após a inauguração do túnel que chegava até Copacabana em julho de 1892, o bairro já dava os primeiros sinais da sua vocação para o lazer. Assim, a abertura do Túnel Real Grandeza (atualmente chamado de Túnel Velho) para a passagem do bonde puxado a burro consolidou de forma definitiva a história da ocupação do bairro (CARDEMAN, 2012). No começo do século XX, o local era um dos preferidos para os piqueniques, conforme menciona O'Donnell (2013, p. 58):

Não menos populares eram as visitas diurnas à Copacabana, que passara a ser, ao lado do bairro da Tijuca, um dos destinos privilegiados para os piqueniques na capital. Em 1905, o escritor Lima Barreto dava seu relato sobre esse fenômeno ao narrar em crônica o 1º de janeiro de um morador do subúrbio de Todos os Santos que havia decidido passear no Leme. Depois de uma banal e corriqueira viagem no bonde, o personagem chega a seu destino, onde avista dois abarracamentos cheios de gente ao som do espocar de garrafas de cerveja que se abrem.

dependeram do julgamento da pesquisadora. A tese contempla entrevistas presenciais *in loco* (realizadas antes da pandemia no bairro de Copacabana) e também realizadas através de videochamadas (suporte tecnológico) e ligações telefônicas (a partir do mês de março de 2020, após ser declarado o estado de transmissão comunitária do SARS-CoV-2 em todo o território nacional). Desse modo, ressalta-se que o presente artigo é um desdobramento temático da tese de doutoramento supracitada.

No que diz respeito à vida noturna no Rio de Janeiro, aos poucos “foi transferindo-se definitivamente para Copacabana, dividida entre seus dois cassinos, o Copacabana, no Hotel Copacabana Palace, e o Atlântico, na avenida Atlântica, esquina com a rua Francisco Otaviano” (KAZ, 2010, p. 74). Mas no dia 30 de abril de 1946, o então presidente da República Eurico Gaspar Dutra criou o Decreto-Lei n.º 9.215, que proibia no Brasil a prática e a exploração dos jogos de azar, acarretando o fim dos cassinos. Com isso, estava encerrada a temporada de magia das roletas do “Casino Copacabana” (PORTO, 2014). A partir de então, o reerguimento da vida noturna no bairro aconteceria a partir de uma migração “da boemia da Lapa para as boates em Copacabana, ampliando e diversificando a vida noturna do bairro” (KAZ, 2010, p. 74). E foi na década de 1950 que “a famosa princesinha do mar se tornou um lugar feérico, com uma vida noturna intensa que apresentava várias opções e alternativas para gostos os mais variados” (VELHO, 2006, p. 242). De acordo com O’Donnell (2013), o bairro passou a ser chamado de “princesinha do mar” devido ao fato de ser a porta para a modernidade que se impôs ao Rio de Janeiro a partir da segunda década do século XX. Ao analisarem a vida no bairro após o ano de 1945, Cardeman e Cardeman (2016, p. 145) apontam que:

Com o fim da guerra, já consagrada pela voz de Dick Farney como a ‘Princesinha do Mar’, Copacabana começou a sofrer um processo de renovação imobiliária, com a substituição dos imóveis da ocupação inicial por outros dotados de equipamentos mais modernos e o aparecimento dos conjugados de dimensões mínimas (quitinetes).

A década de 50, conhecida como “anos dourados”, foi marcada por grandes transformações no cenário brasileiro. A Segunda Guerra Mundial havia acabado, e o alívio era total com o fim do conflito. O Rio emergiu com vigor em tal década, em que o bairro de Copacabana era peça-chave, já que “em meio século o areal converteu-se na Copacabana gloriosa dos anos 50” (LESSA, 2005, p. 244).

Vale salientar que Copacabana é considerada um dos berços da Bossa Nova, movimento musical que surgiu na década de 1950, e que teve o Beco das Garrafas como “palco” no bairro. Localizado entre os números 21 e 37 da rua Duvivier, o Beco das Garrafas fica situado em um trecho sem saída. Possui esse nome devido ao fato de os moradores dos edifícios em torno jogarem garrafas nos frequentadores das quatro boates que, na época, existiam no local: MaGriffe, Bacará, Little Club e Bottle’s³. E por mais que a vida noturna do Rio de Janeiro se espraiasse para vários bairros, “os Anos Dourados celebraram Copacabana como o lugar do glamour noturno” (GÓIS, 2015, p. 121).

Assim, mesmo que com o passar dos anos o crescimento desordenado tenha feito Copacabana ser “super ocupada, construída e desgastada” (VELHO, 2006, p. 243), uma coisa a princesa não perdeu: a sua capacidade de nos encantar – e de nos surpreender. Ademais, o farto comércio e a enorme quantidade de escritórios e consultórios presentes no bairro

3 Disponível em: <https://copacabana.com/beco-das-garrafas/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

demonstram, em meio ao frenesi cotidiano, as regras impostas pela lógica do trabalho, das obrigações durante o expediente diurno. Contudo, como uma espécie de “Cinderela permissiva e boêmia”, a “Princesinha do Mar” se transforma quando a noite chega. Parte-se aqui da distinção entre os regimes diurno e noturno, conforme propõe Durand (1997). Portanto, Copacabana se deixa levar pelos mistérios do regime noturno do imaginário, que podem ser entendidos como a representação da consciência feminina, analisada aqui como a figura da mulher que não se submete ao cerceamento patriarcal. Quando a lua aparece, Copacabana é mulher camaleoa, insubmissa, sedutora e permissiva. E, como se estivesse em um palco onde os elementos sol e lua se revezam, Copacabana se transforma – e sai a dançar seu balé dionisíaco.

E mesmo para o entrevistado Jorge⁴, 41 anos, que afirma “não ter nenhuma ligação com Copacabana” por se definir um “carioca do subúrbio”, a transformação do bairro quando chega a noite é perceptível: “Minha visão como taxista: de manhã, é o bairro dos idosos, dos mais antigos. À noite, é o bairro da ferveção. À noite, eu vejo prostituição, drogas, bares cheios. De manhã, é praia, lazer diurno. De noite, é ferveção”⁵.

4 Jorge nasceu no Rio de Janeiro e atualmente mora no bairro da Praça Seca. O sobrenome não foi divulgado para que a privacidade do entrevistado seja preservada.

5 Informação extraída de entrevista telefônica concedida por Jorge à Alessandra de Figueredo Porto, realizada no dia 30 de março de 2021.

Ou seja, quando a noite chega e o brilho da lua transforma Copacabana, os corpos partem em busca das bordas e brechas para além da vida programada do bairro (FERNANDES; HERSCHMANN, 2020). Nesse contexto, a noite copacabanesa se apresenta como território da liberdade, evidenciando a noção da noite como território, ou ao menos como o espaço-tempo (STRAW, 2018). Caleidoscópica e mutante entre o dia e a noite, Copacabana apresenta novas formas a cada movimento, que dançam ao ritmo da mistura de gente, de estilos arquitetônicos, de bares e de festas (MAIA; BIANCHI, 2012). E quando se trata da noite da *mulher camaleoa*, Copacabana possui opção para vários gostos.

Desse modo, é importante ressaltar as diferenças entre a Copacabana *do dia*, com seus escritórios, consultórios e demais atividades laborais (e o lazer diurno), e a Copacabana *da noite*, com o pulsante Baixo Copa, o *club* Fosfobox e outros exemplos de lazer noturno presentes no bairro. Tradicional reduto da boemia copacabanesa, o Baixo Copa fica localizado entre as esquinas das ruas Bolívar e Aires Saldanha, onde se concentra um grande número de bares e restaurantes. O Baixo Copa se apresenta como um dos exemplos da *noturnidade* do bairro, pois “a noturnidade possibilita por parte dos agentes a construção de vários tipos de oásis, zonas de pulsão de vida” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2020, p. 77). Popularmente conhecidos como *baixos* ou *polos*, tais espaços muitas vezes surgem informalmente, criados ao longo do tempo por meio de parcerias entre comerciantes locais em torno de uma mesma

área -(ou até mesmo quando o “baixo acompanha o polo”), como explica Góis (2015, p. 189):

Outras áreas da cidade que, de forma ‘espontânea’, se organizaram em torno de polos costumam ser denominadas de ‘baixos’, no qual clusters de bares e restaurantes se formam no entorno de uma vizinhança. Os baixos são parte do processo de expansão da cidade, agregando em perímetros relativamente pequenos e geralmente em esquinas um conjunto de atividades ligadas ao noturno.

A noturnidade apresenta territorialidades que se referenciam na noção de festa como apresentada por Duvignaud (1983), evidenciando a noite como território das práticas festivas abertas às infinitas possibilidades e acontecimentos, um espaço aberto, em devir. Aos sábados, sempre acontece uma espécie de *apoteose* em Copacabana (VELHO, 1989), na qual turistas brasileiros e estrangeiros e moradores de outros locais do Rio de Janeiro vão para o bairro em busca de diversão. E ao chegar ao século XXI, a noite copacabaneense prossegue efervescente, com ampla oferta de lazer para diversas tribos (MAFFESOLI, 1998). E dentre as inúmeras alternativas que integram a *apoteose festiva* no que tange ao lazer noturno no bairro, surgiu o *club* Fosfofox no Shopping Cidade Copacabana. Assim, em meio à lógica do regime diurno (DURAND, 1997) presente no shopping, organizado a partir dos seus objetivos voltados para o trabalho e suas respectivas normas, eclodem a festa e o dionísio do regime noturno com a presença da *Fosfo* – conforme será apresentado a seguir.

O CLUB CAIXA DE FÓSFOROS COPACABANENSE

Localizada na rua Siqueira Campos, a Fosfofox foi inaugurada em Copacabana pelo empresário mineiro Carlos Alberto de Araújo (conhecido como Cabbit) no ano de 2004 (imagem 1).

Imagem 1 – Fachada da Fosfofox em Copacabana



Fonte: Arquivo Fosfofox.

Antes de inaugurar a Fosfofox, o mineiro da pequena cidade de Desterro do Melo havia saído da equipe da boate Bunker (que ficava localizada na rua Raul Pompeia, também em Copacabana), depois de discordar da proposta musical

que a casa começara a oferecer⁶. Após sair da Bunker, Cabbet levou consigo a experiência e a fama adquiridas quando atuava como produtor do espaço, onde era o responsável por trazer nomes famosos da música eletrônica para a noite carioca⁷. A partir de então, ele resolveu abrir o seu próprio negócio, focando na proposta que a Bunker deixara de oferecer para os seus frequentadores:

Quando vi que o som de qualidade não estava mais sendo priorizado, pulei fora também. Isso foi em 2003. Em 2004, encontrei esse espaço pequeno e maravilhoso em Copacabana e abri a FosfoBox, já sabendo que seria um sucesso, porque o público estava órfão⁸.

E foi assim que nasceu a *Fosfo*, considerada um *club* que, além de música eletrônica, apresenta uma profusa programação de noites de funk, performances, teatro, cinema, poesia e outras manifestações culturais e artísticas⁹ (Imagem 2).

6 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/cabbet-araujo-cara-da-fosfo-box-10178453>. Acesso em: 15 nov. 2021.

7 Disponível em: <<https://lulacerda.ig.com.br/sete-perguntas-para-cabbet-araujo-sobre-o-bunker-festival-e-anoite-carioca/>>. Acesso em: 18 jun. 2023. <https://heloisatolipan.com.br/musica/fosfo-box-comemora-os-13-anos-de-sucesso-e-diversidade-com-3-dias-de-festas-e-curso-de-dj-nedito/#:~:text=Tudo%20come%C3%A7ou%20em%202004%2C%20quando,a%20ideia%20da%20Fosfo-box%20surgiu>. Acesso em: 15 nov. 2021.

8 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/cabbet-araujo-cara-da-fosfo-box-10178453>. Acesso em: 15 nov. 2021.

9 Disponível em: <https://riotur.rio/en/que_fazer/fosfo-box-3/> Acesso em: 18 jun. 2023. http://visit.rio/que_fazer/fosfo-box/. Acesso em: 15 nov. 2021.

Imagem 2 – Performance na Fosfobox



Fonte: Arquivo Fosfobox.

A Fosfobox é um espaço inspirado na cultura *club*, que surgiu na Grã-Bretanha em meados da década de 80 como

um conjunto de práticas articuladas no consumo de gêneros musicais de música eletrônica (*house*, *Techno* e, posteriormente, *jungle*, *trance* e diversos sub-gêneros), na definição de espaços sociais particulares (os clubes noturnos e *raves*), códigos de um estilo visual característico onde predomina o colorido, o uso de acessórios como pulseiras e colares *fluo*, presilhas e acessórios infantis como bolsas e bonecos de pelúcia (FEITOSA, 2003, p. 75).

Cabbet Araújo não gastou grandes quantias de dinheiro para abrir a sua *caixa de fósforos*, conforme se observa a seguir:

Eu montei tudo com R\$ 1.000,00, na cara e na coragem. Usei toda a minha experiência anterior para fazer com que aquilo funcionasse. Desde o momento em que eu entrei, eu vi uma boate. Conseguia imaginar as pessoas descendo as escadas e dançando lá embaixo. Quando eu entro hoje na Fosfo, sei que eu acertei¹⁰.

A pista principal da Fosfofox fica no subsolo (imagem 3), nos arredores da área externa do Shopping Cidade Copacabana, o *Shopping dos Antiquários*; e no térreo, tem o Fosfofox, uma pista secundária e uma área para fumantes¹¹. O local é conhecido como *Shopping dos Antiquários* por ser composto, em sua maioria, de lojas que vendem antiguidades, abrigando também galerias de arte, lojas de restauração, salas de espetáculos, brechós e ateliês (FERNANDES; NOGAROLI, 2016).

10 Disponível em: [https://heloisatolipan.com.br/musica/fosfofox-comemora-os-13-anos-de-sucesso-e-diversidade-com-3-dias-de-festas-e-curso-de-dj-inedito/#:~:text=Tudo%20come%C3%A7ou%20em%202004%2C%20quando,a%20ideia%20da%20Fosfofox%20surgiu](https://heloisatolipan.com.br/musica/fosfofox-comemora-os-13-anos-de-sucesso-e-diversidade-com-3-dias-de-festas-e-curso-de-dj-inedito/#:~:text=Tudo%20come%C3%A7ou%20em%202004%2C%20quando,a%20ideia%20da%20Fosfofox%20surgiu.). Acesso em: 15 nov. 2021.

11 Disponível em: https://riotur.rio/en/que_fazer/fosfofox-3/ Acesso em: 18 jun. 2023. http://visit.rio/que_fazer/fosfofox/. Acesso em: 15 nov. 2021.

Imagem 3 - Pista principal da Fosfobox

Fonte: Arquivo Fosfobox.

O *club* virou referência na cena eletrônica da cidade¹², e ressalta-se aqui a importância da figura do DJ (*disc jockey*) como centro da cultura musical *clubber* e do *club* noturno, que se apresenta “como palco de uma experiência única pontuada na fruição dos gêneros de música eletrônica, no consumo de novos estimulantes químicos, particularmente o ecstasy” (FEITOSA, 2003, p. 75). A *Fosfo* é considerada um termômetro fiel da cultura *clubber* no Rio de Janeiro¹³. É interessante observar que, no sentido de lugar proporcionado pelos *clubs*,

12 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/cabbet-araujo-cara-da-fosfobox-10178453>. Acesso em: 15 nov. 2021.

13 Disponível em: <http://djmagbr.com/icone-da-cena-underground-carioca-fosfobox-mudara-de-local/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

aqueles que os frequentam regularmente assumem o nome de *clubbers* e *ravers* (FEITOSA, 2003). Irmãos mais velhos do movimento punk, os *ravers* surgiram na Grã-Bretanha entre as décadas de 1980 e 1990 e “utilizaram métodos de resistência não totalmente diferentes, com o mesmo objetivo de se opor à respeitabilidade burguesa britânica” (ATTIMONELLI, 2018, p. 408).

Rave e *clubbing* são espaços de práticas e experiências distintas; e o que diferencia a *rave* diz respeito à

liberdade experimentada no contato estreito com o outro no meio de uma massa dançante, esse corpo único que se move ao ritmo de 4/4 do conjunto; em suma, trata-se de uma experiência que transcende a individualidade e coloca os que dançam em comunicação pelo viés da dimensão corporal (STASI, 2018, p. 427).

Salienta-se aqui que os equipamentos de lazer do bairro de Copacabana são associados às socialidades de diversas tribos (como os *clubbers* e o público LGBTQIA+, por exemplo). E mesmo para quem afirma não ter nenhuma identificação com o bairro, Copacabana agrega uma variedade de territórios simbólicos, os do fazer parte comum, musical, esportiva, religiosa, que formam tribos naturais. Assim, em Copacabana as coisas acontecem sob a lógica da interculturalidade urbana (BAUDOUI, 2016). Para Beatriz¹⁴, uma estudante universitária LGBT de 22 anos, Copacabana “possui ardis”:

14 Beatriz nasceu no Rio de Janeiro, e mora na capital paulista desde o ano de 2020. O sobrenome não foi divulgado para que a privacidade da entrevistada seja preservada.

Cara, Copacabana é ardilosa... Ela representa um pensamento carioca de vivência do preconceito. Hipocrisia de manhã. Tanto que as manifestações são de manhã. Ela ofusca a realidade. Mas à noite, ela se transforma! À noite vai todo mundo para rua: é prostituta, *drag*, LGBT, é todo mundo. Eu acho que Copacabana traz a hipocrisia que a gente vive. Acho que ela é racista. Para mim, ela se transforma. E à noite, você tem paz em Copacabana. De dia, as pessoas estão contidas. E à noite, estão livres. Saem de debaixo do tapete¹⁵.

Morando em São Paulo desde o ano de 2020, Beatriz explicou que para ela “Copacabana não fede e nem cheira”, e fez as seguintes associações sobre o bairro:

Copacabana lembra o meu avô. Ele é idoso. Boa parte da população de Copacabana é idosa. E a direita está ali. A esquerda caviar também. As manifestações ‘sem noção’ estão em Copacabana. Penso no meu avô: branco, hétero... E Copacabana me lembra isso. Aquele ideal do Rio de Janeiro branco e elitista que vendem lá para fora!¹⁶

Ao mencionar a expressão “manifestações sem noção”, a estudante se referiu aos inúmeros protestos pró-Bolsonaro que habitualmente ocorreram em Copacabana ao longo dos últimos 4 anos (2018-2022). Nesse contexto, cabe destacar que, aos domingos, a orla e o calçadão de Copacabana costumam ser palco de manifestações políticas, que se intensificaram a partir

15 Informação extraída de entrevista telefônica concedida por Beatriz a Alessandra de Figueredo Porto, realizada no dia 18 de abril de 2021.

16 Informação extraída da mesma entrevista referida na nota de rodapé anterior.

da década de 2000. No local, comumente são realizados atos, protestos e passeatas, dentre os quais: marchas feministas, religiosas, manifestações contra e a favor do ex-presidente Jair Bolsonaro etc. Contudo, é interessante observar que, apesar de tecer duras críticas em relação à Copacabana, Beatriz relatou adorar a noite do bairro e mencionou que frequentava boates locais antes da pandemia. Enfática, frisou:

Nada me atrai em Copacabana. Só a Fosfofox. Até a praia lá é feia. Também ia para a boate Cave, que ficava no posto seis, entre Copacabana e Ipanema. A única coisa que me atrai em Copacabana é a vida noturna. Eu sou LGBT, e a minha tribo está lá. Copacabana para mim só pela vida noturna mesmo¹⁷.

E até março de 2020, o *club caixa de fósforos* da rua Siqueira Campos que sacudiu a princesa durante as noites copacabanenses por dezesseis anos funcionou a todo vapor. Lugar de diversidade com sua farta programação de festas e ponto de encontro da cultura *clubber*, a Fosfofox inspirou o surgimento de várias tendências que se espalharam pela cidade¹⁸. Atento às questões contra o machismo, o racismo, a homofobia ou qualquer tipo de discriminação ou intolerância, Cabbet Araújo afirma não admitir nenhum preconceito no seu

17 Informação extraída de entrevista telefônica concedida por Beatriz a Alessandra de Figueiredo Porto, realizada no dia 18 de abril de 2021.

18 Disponível em: <http://djmagbr.com/icone-da-cena-underground-carioca-fosfofox-mudara-de-local/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

club: “Aqui a gente abraça a loucura das pessoas. Tratamos todos iguais”¹⁹.

Mas com a chegada do coronavírus, a Fosfobox fechou as portas do seu endereço na Siqueira Campos, deixando saudades para a entrevistada Beatriz:

Nossa, eu amava a Fosfobox... Para mim, não tinha nada de ruim lá. Muitas festas boas... Eu gostava porque sou muito eclética; e eu ia lá para a Fosfobox, que era completa! Show de drag queen aos domingos, trap, funk, hip hop. Por isso eu ia lá sempre. Tinha duas pistas. Ah, só era quente. Mas vivi bons momentos lá. Saía às cinco da manhã, e pegava o metrô na porta. Era o momento que os tijuicanos se encontravam!²⁰

Todavia, as experiências não precisam obrigatoriamente aprisionar-se em uma edificação para serem vividas na cidade contemporânea. E depois de seis meses fechada, a *Fosfo* saiu de Copacabana e seguiu para a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro.

19 Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/musica/fofobox-comemora-os-13-anos-de-sucesso-e-diversidade-com-3-dias-de-festas-e-curso-de-dj-inedito/#:~:text=Tudo%20come%C3%A7ou%20em%202004%2C%20quando,a%20ideia%20da%20Fosfobox%20surgiu>. Acesso em: 15 nov. 2021.

20 Informação extraída de entrevista telefônica concedida por Beatriz a Alessandra de Figueredo Porto, realizada no dia 18 de abril de 2021.

DA PRINCESINHA DO MAR PARA O PORTO MARAVILHA

Após seis meses de fechamento por causa da pandemia, a *Fosfo* saiu de Copacabana e seguiu para a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro em setembro de 2020. E mesmo com as restrições impostas pela pandemia e a posterior enxurrada de *lives*, que funcionaram como “rolês em casa” (SANTOS, 2020), a capacidade nomádica e a mutabilidade do tecido social e urbano acabaram por permitir a sobrevivência de alguns espaços e projetos do setor artístico-cultural, que até então estavam estabelecidos em endereços fixos. Nesse contexto, a cidade contemporânea também é nômade, e se apresenta não como o vestígio de um passado impresso, mas sim como o presente que ocupa aqueles segmentos de território sobre os quais ocorre o deslocamento (CARERI, 2012).

A partir do dia 17 de setembro de 2020, a Fosfo começou a ocupar o Núcleo de Ativação Urbana (NAU), um espaço ao ar livre instalado na Avenida Pereira Reis nº 36, no Santo Cristo, bairro da zona portuária da cidade. Vale lembrar que, visando levar adiante o projeto “Rio de Janeiro, Cidade Olímpica” no ano de 2016, a área portuária foi requalificada. O projeto propôs a resignificação dos usos da área do porto da cidade, que passou a ser um lugar de práticas culturais e de lazer (FREITAS; SANTOS, 2019). Destarte, cabe refletir sobre a capacidade de deslocamento e de nomadismo da *Fosfo* durante a pandemia. Com as portas do seu endereço

da Siqueira Campos fechadas devido ao coronavírus, Cabbet decidiu levar as experiências da sua *caixa de fósforos* para outro lugar – inclusive para manter o *club* vivo.

Não é o fim, mas sim uma reinvenção. Com a casa fechada desde março, foi preciso se reinventar. O endereço vai mudar, mas a história do Fosfo está longe de acabar: o Fosfobox e o NAU se unem para ampliar diversas iniciativas. Em novo formato e com novas experiências, a temporada de verão vem aí com muitas novidades²¹.

E entre os *clubbers*, *ravers* e demais tribos que se apresentam no nomadismo da cidade contemporânea (MAFFESOLI, 2010), a vida e as experiências que emanam do subsolo da Siqueira Campos não se restringem a um imóvel. Em entrevista cedida a mim em junho de 2021, Cabbet mencionou que a mudança da Fosfobox para a zona portuária representa:

uma evolução! Foram dezesseis anos em um subsolo em Copacabana. Já era hora de sair da caixinha. E para nós, é um caminho natural do *club*. O que poderíamos fazer mais em Copacabana? É assim em lugares como Barcelona, Buenos Aires e em outros locais; e seguimos a tendência do momento: partimos para a zona portuária²².

Ou seja, o que se evidencia na declaração de Cabbet é que as possibilidades espaciais e sônicas transbordam através

21 Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/luciana-froes/post/fosfobox-se-muda-para-galpao-no-porto-onde-e-ampliada-entrega-de-organicos.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

22 Informação extraída de entrevista concedida por Cabbet a Alessandra de Figueredo Porto, realizada através de videochamada no dia 4 de junho de 2021.

do deslocamento (FERNANDES; HERSCHMANN, 2020) da mágica *caixa de fósforos*, que sai do coração de Copacabana rumo ao Porto Maravilha, criando assim novas ambiências, capazes de refletir a imersão dos atores (LA ROCCA, 2015) no espaço portuário. De acordo com Hiroshi Shibuya, CEO²³ do Núcleo de Ativação Urbana (NAU), a parceria com a Fosfofox surge justamente no sentido de criar novas experiências na área portuária da cidade, e completou:

É um movimento importante. A Fosfofox sempre foi um *club* de vanguarda. Não à toa, durante a quarentena, os sócios e colaboradores entenderam que precisavam dar uma repaginada e respirar novos ares, e a Zona Portuária é um dos eixos mais importantes quando se fala de fomento à cultura, empreendedorismo e economia criativa no Brasil²⁴.

Com uma área de mais de 4.500 m², o NAU Cidades é um complexo multicultural²⁵, e se posiciona como “um laboratório urbano criado para pensar os espaços, territórios e cidades a partir do empreendedorismo da economia criativa, inovação e desenvolvimento social”. No verão de 2020 (antes da pandemia), o NAU recebeu mais de 100 mil pessoas em festivais e shows de artistas como Lexa, Papatinho, Heavy Baile,

23 Sigla utilizada para “Chief Executive Officer”. Em português, significa o principal chefe ou executivo de uma companhia.

24 Disponível em: <https://nau.rio.br/2021/01/31/fosfofox-no-porto-maravilha/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

25 Disponível em: <http://djmagbr.com/icone-da-cena-underground-carioca-fosfofox-mudara-de-local/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Alice Caymmi, entre outros²⁶. Classificada como a economia do intangível, do simbólico, a economia criativa se alimenta dos talentos criativos, que se organizam individual ou coletivamente para produzir bens e serviços criativos (MADEIRA, 2014). Ainda segundo a autora, os efeitos da economia criativa são compostos dos chamados *clusters* ou distritos criativos, que representam, por sua vez, a tendência das empresas de música, audiovisual, moda e design de convergir em determinadas áreas urbanas (MADEIRA, 2014).

No dia 8 de outubro de 2021, com a melhora no cenário epidemiológico da covid-19 no Rio de Janeiro, o NAU inaugurou a primeira fase do “Distrito de Arte do Porto”, com a promessa de ser a maior galeria de arte urbana a céu aberto da América Latina, contemplando mais de 11 mil m² de extensão grafitados²⁷. Idealizado por Hiroshi Shibuya, a inauguração da primeira etapa do “Distrito de Arte do Porto” apresenta dezoito murais de grafite assinados por artistas da cena urbana, totalizando 3,5 mil m² de extensão²⁸.

Antes mesmo da consolidação da parceria entre o NAU e a Fosfofox durante a pandemia, Cabbet Araújo já utilizava o espaço do NAU como central de abastecimento dos produtos

26 Disponível em: <https://nau.rio.br/nau/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

27 Disponível em: <https://odia.ig.com.br/colunas/panorama-imobiliario/2021/10/6250421-galeria-de-arte-a-ceu-aberto-no-porto.html>. Acesso em: 15 nov. 2021.

28 Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-10/distrito-de-arte-no-porto-maravilha-inaugura-18-murais-de-graffiti>. Acesso em: 15 nov. 2021.

orgânicos que cultiva em sua propriedade, o Sítio Liberdade, que fica localizado em Itaguaí, a 70 km do município do Rio de Janeiro²⁹. No ano de 2018, ao ser entrevistado pela jornalista Lu Lacerda, “o pai da Fosfobox” falou sobre a produção do seu sítio: “Tenho 2 mil pés de aipim, 200 de coco, pupunha, açaí, tudo orgânico, nenhum agrotóxico. Quero vender em alguns lugares do Rio, em esquema de entrega de cestas quinzenais”³⁰. O empresário declarou orgulhoso que os limões do Sítio Liberdade são utilizados nas caipirinhas da Fosfobox (quando ainda funcionava em Copacabana). Com o fechamento do *club* em março de 2020, Cabbet deu início à comercialização das cestas orgânicas do seu sítio via *delivery* a cada dez dias no Rio de Janeiro, e relatou ter a intenção de tornar as entregas semanais após a Fosfobox passar a “habitar” o Porto Maravilha³¹.

Em junho de 2021, perguntamos ao Cabbet sobre a importância do Sítio Liberdade e das suas atividades na agricultura orgânica se comparadas às da área de lazer e entretenimento noturno, e ele nos explicou:

O sítio foi comprado em 2013. Estou aqui há oito anos. Fui criado em uma fazenda, no sistema

29 Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/luciana-froes/post/fosfobox-se-muda-para-galpao-no-porto-onde-e-ampliada-entrega-de-organicos.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

30 Disponível em: <<https://lulacerda.ig.com.br/sete-perguntas-para-cabbet-araujo-sobre-o-bunker-festival-e-anoite-carioca/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

31 Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/luciana-froes/post/fosfobox-se-muda-para-galpao-no-porto-onde-e-ampliada-entrega-de-organicos.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

orgânico. Somos dez irmãos. Não se falava em orgânico, mas nós já éramos orgânicos. Fui para a cidade grande, e descobri que éramos orgânicos lá onde me criei! Pensei: ‘Que luxo!’. Comprei o sítio pensando na minha alimentação, eu como o que eu planto. Eu consegui o certificado em relação à produção de orgânicos, e agora não quero retroceder. Vivemos em um país que passa fome e que tem fartura... No Sítio Liberdade, a gente vende fartura. Tenho 40.000 pés de banana. A nossa dúzia não tem doze: tem quinze! E o que eu quero é que essa história cresça. Caso abra outro *club*, a alface vai para o sanduíche, e a fruta, para o drink, que serão servidos lá. Não somos orgânicos in box, somos orgânicos Liberdade, para fora. O tempo agora é esse: saia da cidade, e vá para a roça. Plante a sua comida. Eu estou no caminho certo³².

O *début* do club Fosfofox no Porto Maravilha aconteceu no dia 7 de novembro de 2020, através do projeto “Quadrado”, uma iniciativa do NAU Cidades juntamente com a própria Fosfo e o portal Pop Line³³ (Imagem 4).

32 Informação extraída de entrevista concedida por Cabbet Araújo a Alessandra de Figueredo Porto, realizada através de videochamada no dia 4 de junho de 2021.

33 Disponível em: <https://www.meiahora.com.br/celebridades-e-tv/2020/11/6020304-lexa-rebecca-karol-conka-e-pocah-participam-do-1-festival-com-distanciamento-social.html#foto=1>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Imagem 4 - Fosfobox no Porto Maravilha



Fonte: Quadrado/Arquivo Fosfobox.

No “Quadrado”, o público assiste aos shows acomodado em mesas e cadeiras na área ao ar livre do NAU, organizado em 188 espaços de 4, 6 ou 8 m², dependendo do número de pessoas que vai dividir o quadrado, e cada “quadrado” tem a capacidade de comportar de quatro a seis pessoas³⁴. Batizado de “Fosfobox Open Air”, o evento contou com as apresentações dos DJs Mau Mau, Leo Janeiro, Glen, Nana Torres, Bernardo Campos e também do Coletivo Pirajá³⁵,

34 Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/festa-quadrado-distanciamento/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

35 Disponível em: <https://bafafa.com.br/arte-e-cultura/festa/fosfobox-open-air-com-dj-mau-mau>. Acesso em: 15 nov. 2021.

conforme informações extraídas das fontes organizadoras do evento³⁶. A caixa de fósforos copacabanense iniciou sua nova trajetória na zona portuária, demonstrando que o nomadismo dos grupos está na origem do deslocamento cartográfico (ATTIMONELLI, 2018). Por mais que a FosfoBox também tenha migrado para a zona portuária em virtude das imposições do coronavírus, o deslocamento envolve a transformação do lugar e seus significados (CARERI, 2012).

Com a chegada de 2021, os casos de coronavírus voltaram a aumentar na cidade do Rio de Janeiro, fazendo inclusive com que o prefeito Eduardo Paes suspendesse o carnaval, que ocorreria no mês de fevereiro³⁷. E com o posterior agravamento da pandemia, novas medidas restritivas foram adotadas pela prefeitura no dia 11 de março de 2021, proibindo a realização de eventos e festas em áreas públicas e particulares, bem como o funcionamento de boates e casas de espetáculos³⁸. Com isso, a Fosfo não pôde continuar a embalar a noite do Porto Maravilha no primeiro trimestre de 2021.

Ao ser indagado sobre o futuro da FosfoBox entre a sede da Siqueira Campos e os eventos na zona portuária, Cabbet respondeu:

36 Disponível em: <https://bileto.sympla.com.br/event/66780>. Acesso em: 12 jun. 2022.

37 Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/2020/noticias/redacao/2021/01/21/eduardo-paes-carnaval-rio-de-janeiro-cancelado.htm>. Acesso em: 15 nov. 2021.

38 Disponível em: <https://prefeitura.rio/cidade/prefeitura-prorroga-medidas-de-protecao-a-vida-ate-22-de-marco-e-estabelece-novas-restricoes-como-forma-de-prevencao-a-covid-19/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

A sede da empresa ainda é na Siqueira Campos. Pode ser que pós-pandemia a gente tenha a oportunidade de voltar para lá. Mas a gente vinha em um movimento de sair de Copacabana mesmo. Nós, como casa noturna em um subsolo, já vínhamos sofrendo com a concorrência em relação às festas ao ar livre, mesmo antes da pandemia. E manter o club no subsolo ficou complicado. Durante dezesseis anos, mantivemos a chama acesa. E, mesmo em função dos novos tempos, já era um desejo de ir para a zona portuária³⁹.

Mas em outubro de 2021, o cenário epidemiológico da covid-19 finalmente pareceu mais animador no estado do Rio de Janeiro. De acordo com a 51^a edição do Mapa de Risco da Covid-19, divulgada no início do mês supracitado pela Secretaria de Estado de Saúde (SES/RJ), pela primeira vez nenhum município ficou com índice de alto risco desde o início do ano de 2021; e pela sexta semana consecutiva o estado do Rio de Janeiro seguiu com a classificação geral de baixo risco (bandeira amarela) para a covid-19, com uma redução de 35% nas internações por síndrome respiratória aguda grave (SRAG) e de 39% no número de óbitos provocados pela doença⁴⁰. Na 52^a edição do Mapa de Risco da Covid-19 (divulgada no dia 15 de outubro de 2021), o estado do Rio de Janeiro apresentou

39 Informação extraída de entrevista concedida por Cabbet Araújo à autora da tese, realizada através de videochamada no dia 4 de junho de 2021.

40 Disponível em: <https://www.saude.rj.gov.br/noticias/2021/10/mapa-de-risco-covid-19-pela-primeira-vez-desde-o-inicio-do-ano-nenhum-municipio-apresenta-alto-risco>. Acesso em: 15 nov. 2021.

o melhor panorama epidemiológico desde o mês de julho de 2020, data da primeira edição do levantamento⁴¹.

Todavia, se o futuro e o tão esperado fim da pandemia acabaram se tornando o nosso presente, há algo a ser feito: não permitir que o coronavírus se torne o nosso depois (BEIGUELMAN, 2020). Afinal, a miríade de corpos que se desloca pela cidade se nutre da proximidade e do ajuntamento (FERNANDES; HERSCHMANN, 2020). E para os que respeitam a capacidade de destruição do vírus, somente a partir da tão aguardada e definitiva morte do coronavírus será possível aglomerar novamente sem medos, restrições ou proibições – e até mesmo “sem quadradinhos”.

PROVOCAÇÕES FINAIS

Há uma transfiguração dos espaços da cidade que se faz a partir das interações entre corpos-indivíduos e ambientes (com todo o seu aparato imaginário) que deflagram – a partir dos usos e práticas cotidianos – uma ressignificação dos espaços urbanos. Nesses pequenos rituais de existência cotidiana do compartilhar das relações, constroem-se os sentidos próprios de cada lugar sedimentado pelo entendimento de que “eu sou” a apresentação do “mundo que compartilho com os outros”. E

41 Disponível em: <https://www.saude.rj.gov.br/noticias/2021/10/mapa-de-risco-da-covid-19-estado-do-rio-de-janeiro-tem-todas-as-regioes-com-baixo-risco-pela-primeira-vez-na-serie-historica>. Acesso em: 15 out. 2021.

esse *ethos* representa tanto o mundo racional como o mundo emocional e afetivo que oferece sentidos e significados à expressão ética da estética (emoção comum). Nesse sentido, o prazer estético e a harmonia física e social estão profundamente entrelaçados e se dão a ver na estética de um lugar, de um grupo, de um novo desenho arquitetural, de uma expressão coletiva revelada em diversas ambiências e territorialidades (LA ROCCA, 2018; HERSCHMANN; FERNANDES, 2014).

Cidades como Rio de Janeiro são tramadas por uma variedade de “redes de comunicação-comunhão”. Nelas diferentes éticas e estéticas são celebradas e festejadas, onde os corpos, em suas infinitas possibilidades, interagem com os espaços transformando território-espaço (localizado-métrico-objetivado) em territorialidade-espacialidade (lugarizada-relacional-emocional). Interessante é notar que a “lugarização” dos espaços rompe e desloca os conceitos modernos “público” e “privado” traçados na dicotomia entre a rua (espaço da imprevisibilidade, insegurança e das tensões) e a casa (espaço do previsível, segurança e do aconchego, o familiar).

Para nós, o movimento de reinvenção da Fosfofox tensiona e provoca essa binariedade em múltiplas esferas. Nesse sentido, a Fosfofox tem a capacidade de produção de “lugares” –, ou seja, a habilidade de constituir-se na medida em que se vive e se pratica ordinariamente o espaço, e por isso pressupõe fluxos múltiplos de práticas e coexistências culturais considerando as sensibilidades locais que atravessam pontes e abrem portas, dando a ver que há uma força movente

na cultura *clubber* na cidade. A cultura *clubber* “lugariza-se” na medida em que os corpos se apropriam dos territórios, sentindo-os, interagindo com o ambiente, desvelando-o ao mesmo tempo que se desvelam, gerando a possibilidade de infinitas conformações de espacialidades.

Essas experiências, por sua vez, ajudam na reflexão sobre as diversas ambiências vividas e edificadas nas interações sonoras e musicais em ato. Desse modo, podemos pensar o deslocamento e o nomadismo da FosfoBox a partir das suas “territorialidades nômades” (FERNANDES, 2013), “ambiências musicais” (LA ROCCA, 2018), ou “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), considerando essas noções dentro de uma perspectiva que leve em conta a fluidez das situações espaciais e as particularidades estéticas que são compartilhadas pela cultura *clubber* no cotidiano da cidade.

REFERÊNCIAS

ATTIMONELLI, Claudia. Sons tridimensionais: o corpo urbano na paisagem Techno. In: FERNANDES, Cíntia. S.; HERSCHMANN, Micael. **Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política.** Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 397-424.

BAUDOUI, Remi. L'interculturalité urbaine. In: SUTER, Patrick *et al.* **Regards sur l'interculturalité: um parcours interdisciplinaire.** MétisPresses, series: Voltiges, 2016. P. 127-138.

BEIGUELMAN, Gisele. **Coronavida**: pandemia, cidade e cultura urbana. 1. Ed. São Paulo: Ecidade, 2020. V. 1. 46p.

CARDEMAN, David; CARDEMAN, Rogerio G. **O Rio de Janeiro nas alturas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

CARDEMAN, Rogerio G. **Por dentro de Copacabana**: descobrindo os espaços livres do bairro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

CARERI, Francesco **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FEITOSA, R. A. S. Periferia eletrônica: clubbers e cybermanos na cidade de São Paulo. **Eco-Pós** (UFRJ), v. 6, n. 2, p. 73-85, 2003. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/1134/1075. Acesso em: 8 nov. 2021.

FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades nômade: Comunicação, moda e música no Rio de Janeiro. *In*: **Comunicação, narrativas e territorialidades**. ECOPOS, v. 16, n. 3, p. 04-18, set./dez. 2013.

FERNANDES, Cíntia S. Corpos sensíveis na dinâmica urbana: interações e sentidos. *In*: SIQUEIRA, D. (org.). **A construção social das emoções**: corpo e produção de sentidos na comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 187-205.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. Efervescências musicais e noturnidades no Beco das Artes. Todas as Artes. **Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura**, v. 3, n. 2, p. 72-84,

2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/viewFile/10253/9335>. Acesso em: 8 nov. 2021.

FERNANDES, Cíntia S.; NOGAROLI, Camila. Sociabilidade, consumo e experiência no Shopping Cidade Copacabana. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2160-1.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FREITAS, Ricardo. F; SANTOS, Maria Helena. C. Porto Maravilha: para onde vai este legado? **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n. 17, p. 97-113, 2019. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/porto-maravilha-para-onde-vai-este-legado/>. Acesso em: 8 nov. 2021.

GÓIS, Marcos Paulo F. **Paisagens noturnas cariocas**: formas e práticas da noite na cidade do Rio de Janeiro. 2015. 332 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/16/teses/826980.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2021.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Música nas ruas do Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Intercom. 2014.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

KAZ, Stela. **Um jeito Copacabana de ser**: o discurso do mito em O Cruzeiro e Sombra. 2010. 249 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/1806097/DLFE-237571.pdf/umjeitocopacabanadeser.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2021.

LA ROCCA, Fabio. **A cidade em todas as suas formas**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

LA ROCCA, Fabio. A encenação do corpo e suas formas expressivas na cidade. In: SIQUEIRA, D. (org.). **A construção social das emoções**: corpo e produção de sentidos na comunicação. Porto Alegre: Sulina. 2015. p. 173-185.

LESSA, Carlos. **O Rio de Janeiro de todos os brasis**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MADEIRA, Mariana G. **Economia Criativa**: implicações e desafios para a política externa brasileira. Brasília: FUNAG, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MAIA, João; BIANCHI, Eduardo. Réveillon de Copacabana: territorialidades temporárias. In: FERNANDES, Cíntia S.; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael (org.) **Comunicações e Territorialidades**: Rio de Janeiro em cena. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012. p. 127-148.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PORTO, Alessandra F. **Copacabana Palace**: imaginário, consumo e estilos de vida no palácio da Princesinha do Mar. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.ppgcom.uerj.br/wp-content/uploads/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Alessandra-Porto.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2021.

SANTOS, Edméa. #livesdemaio... Educações em tempos de pandemia. **Revista Docência e Cibercultura**, junho de 2020, online. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/announcement/view/1109>. Acesso em: 8 nov. 2021.

SITE COPACABANA. Beco das Garrafas. Disponível em: <https://copacabana.com/beco-das-garrafas/>. Acesso em: 8 nov. 2021.

STASI, Michele di. Technocities: Detroit, Berlim e a diáspora. *In*: FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 425-433.

STRAW, Will. Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite. *In*: FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 319-339.

VELHO, Gilberto. **Autopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 nov. 2021.

A FESTA COMO ESPAÇO DE AGREGAÇÃO EM TORNO DA MÚSICA: UMA ANÁLISE DA CENA DE RAP DO RIO DE JANEIRO¹

Gabriel Gutierrez

INTRODUÇÃO

Experiências festivas acompanham o rap do Rio de Janeiro desde seus primeiros momentos no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Seja na forma de festivais de rua como o Hip Hop pelo Rio, festas em espaços fechados, como a Zoeira Hip Hop, ou rodas de rima, como a Batalha do Tanque, a festa foi sempre uma estratégia utilizada como força de atração dentro da cena carioca e fluminense. A experiência festiva chega a se confundir com a própria história do Rap RJ, pois a organização de encontros festivos, compreendidos aí em sentido amplo, foi uma das práticas mais frequentes

1 O artigo foi escrito por Gabriel Gutierrez, doutor em Comunicação pela UERJ, pesquisador do CAC (UERJ) e do NEPCOM (UFRJ). Gabriel Gutierrez realiza estágio pós-doutoral na ECO (UFRJ) e é também pesquisador musical e criador do canal Na Brisa do Som, no Instagram e no YouTube.

dos atores. Como veremos adiante, esse processo perene atinge seu ápice quando as rodas culturais e batalhas de rima consolidam-se, no final dos anos 2010, como a principal plataforma offline de comunicação do gênero no RJ.

No âmbito de uma cena musical, experiências festivas podem ser compreendidas como espaços de interação que dão vitalidade à circulação das distintas musicalidades presentes nas urbes. Assim, ajudam a articular trocas socio-culturais entre os atores daquela cena a partir do consumo de música. Nesse caso, a festividade acaba por fornecer um “contexto material” (TROTТА, 2013) àquela cena específica. A ideia de “materialidade” aí, deve ser estendida à própria noção de materialidade do corpo, pois, nesses encontros, ocorre o que Maffesoli (2000) chama de “relação tátil”, ou seja, configura-se um tipo específico de agregação social fortemente associada à experiência da corporeidade.

Nestes encontros, portanto, constrói-se uma ambiência dentro da qual os atores podem mergulhar enquanto escutam rap. Ali se entrecruzam e engendram uma sociabilidade onde se reconhecem e estabelecem alianças, para, eventualmente, engajarem-se na reprodução da própria cena. Seja produzindo informações sobre ela, seja fortalecendo suas dimensões de agregação e suas atividades mercadológicas (JANOTTI; PIRES, 2011). Concretamente, foi em eventos como a festa Xarpi, a Batalha do Real ou a Roda de Botafogo que sujeitos interessados em rap puderam encontrar as condições para

interagir e engrenar suas paixões pela música uns com os outros no Rio de Janeiro.

Este texto tem precisamente o objetivo de compreender o papel desempenhado pelas experiências festivas na reprodução da cena de rap do Rio de Janeiro ao longo dos 30 anos de sua existência. Investigaremos aqui as iniciativas implementadas pelos atores do Rap RJ para fazer essa musicalidade vibrar nas ruas. Daremos à nossa argumentação um forte caráter histórico, apresentando as diversas práticas culturais de caráter festivo que operaram como catalisadores da presença deste gênero musical na cidade do Rio. Nosso debate caminha na direção de verificar como tais iniciativas ajudaram a constituir a cena, colaborando para que ela resistisse a percalços múltiplos até se consolidar, depois de 30 anos, como protagonista do mercado de rap feito no Brasil.

A LÓGICA DE FUSÃO NAS CENAS E AS TERRITORIALIDADES SÔNICO-MUSICAIS

Como uma experiência festiva pode impactar as práticas culturais relativas a determinada cena musical? O conceito de cena musical foi sintetizado originalmente por Will Straw em diversos trabalhos e apreciado criticamente pelos principais autores relacionados aos estudos contemporâneos de Comunicação e Música no Brasil. A partir desse debate, encaramos a cena musical de rap do RJ como esferas de

sociabilidade, criatividade e conexão que giram em torno do gênero na cidade (STRAW, 2013). Dentro dessas esferas se dão atividades sociais e culturais cujas dimensões lúdicas e experimentais geram uma teatralidade da própria cidade (STRAW, 2006). Neste palco, uma comunidade de pessoas envolvidas com um gênero musical produz “excesso de sentido” (SHANK, 1994), no que se refere à performatividade e à agregação social, injetando, assim, inovação e experimentação permanentes na vida cultural daquele território.

Nesse sentido, podemos pensar as cenas como infraestruturas da cidade, voltadas para a troca e a interação (STRAW, 2013). E mesmo que se manifestem na forma de agenciamentos dispersos no território, as cenas podem ser encaradas como “unidades de cultura urbana” (p. 13) capazes de fornecer alguma solidez à vida cultural local. Em diálogo com Straw (2006), Pereira de Sá (2013) discute o conceito, assentando-o na definição de um ambiente, local ou global, em que os sujeitos compartilham referências estético-comportamentais dentro de fronteiras móveis, sempre à mercê da fluidez dos comportamentos juvenis e em articulação com circuitos imateriais de cibercultura e com um contexto midiático mais amplo. Desta maneira, para a autora, o termo “cena” operaria como uma “metáfora flexível” (PEREIRA DE SÁ, 2013, p. 28) interessada em estudar analiticamente as maneiras através das quais as diferentes comunidades de gosto lidam com um excessivo fluxo informacional ligado à música.

A dimensão espacial é, portanto, central no conceito e serve para que ele fique menos abstrato, sugerindo a observação de espaços geográficos específicos onde se dão determinadas práticas musicais. Nesta observação, podemos ver a cena musical como um fenômeno amplo e espacialmente disperso, eventualmente exemplificado por uma manifestação local, em que uma sociabilidade espontânea, atravessada por conversas, objetivos em comum e articulações transversais, acaba por adensar-se (PEREIRA DE SÁ, 2013). Por isso, Janotti (2012, p. 1) caracteriza a ideia de cena como um importante referencial para a pesquisa sobre as “relações formadas na circulação global da música popular massiva” dentro das cidades.

Herschmann (2018) também dialoga com a ideia de cena, frisando sua importância para os estudos de comunicação e música no Brasil e sua capacidade de analisar processos relacionados à vitalidade da cultura musical urbana na contemporaneidade. Nesse sentido, as cenas operariam como uma espécie de “contexto” em que diferentes práticas musicais existem simultaneamente a partir de alianças e coalizões (HERSCHMANN, 2018). Como sugerem Janotti e Pires (2011), enfim, a cena nos ajuda a pensar como a música se faz presente no espaço urbano.

O termo “cena”, portanto, é utilizado aqui na tentativa de sistematizar um debate acerca da relação entre formas de produção e consumo musical e sensibilidades cotidianas geograficamente localizadas (BENNET, 2004). Em geral, lidamos

com fenômenos de pequena escala, em que, como diz o autor, um grupo de pessoas cultiva valores comuns num ambiente repleto de sobreposições e contradições. Geralmente, segue Bennet (2004), esse ambiente ou foi o responsável pelo nascimento daquela música que inspira todos esses processos ou ali ela foi apropriada de maneira tão intensa que fez nascer uma reconhecida reformulação local do gênero. O que nos revela, portanto, como gêneros musicais mundialmente populares, como o rap, podem ser recortados de seus contextos de origem e ressignificados em outros contextos específicos.

Dentro de uma cena musical as festas são elementos centrais. Como nos mostram Fernandes, La Rocca e Barroso (2019), numa festa, os indivíduos podem experimentar um tempo outro, diferente do que se passa no cotidiano, proporcionando uma catarse aos seus corpos. Em momentos como esses, em coalizão com o imaginário festivo, os participantes podem aventurar-se em novos agenciamentos sensíveis e culturais. Numa festa de rap, por exemplo, as pessoas podem ser conhecer, trocar informação sobre o gênero em comunhão com o espaço e conversar com amigos ou desconhecidos, sempre ao som de rap.

Rompendo com o que os autores chamam de “programação aparente” da vida diária, num evento como o descrito acima, processam-se formas plásticas de contato, mediadas pelo corpo que dança e pela música que ocupa a centralidade da experiência e dispõe os objetos e as práticas de uma forma particular. É como se, naquela socialidade, pudesse ser

experimentada uma espécie de “autonomia temporária” ou uma “lógica de fusão” (MAFFESOLI, 2000). A fusão aí se dá na medida em que os contatos que ocorrem na festa tornam-se efetivamente música, se os atores em questão começam a tocar juntos depois de se conhecerem na festa, por exemplo, o que foi muito comum no Rap RJ. Desta maneira, trata-se, portanto, de compreender como a festa produz uma socialidade que propicia condições para que uma cena com excessiva carga semiótica possa, eventualmente, transformar-se em som e gravar seus artistas.

Sociabilidades como essas são fenômenos fortemente atravessados por dimensões afetivas e operam como impulso decisivo no contexto das dinâmicas comunicacionais das cidades. São experiências sensíveis que ocorrem em meio à fluidez de laços e ao nomadismo (FERNANDES, 2013). Neste sentido, podemos aproximar nossa análise do conceito de territorialidades sônico-musicais (TSM). Herschmann (2018) enxerga as territorialidades como uma noção importante para compreender os fluxos de troca entre os atores ligados à música na cidade. Segundo o autor, as TSM podem ser compreendidas como experiências de ressignificação do espaço público geradas pelo agenciamento de determinado gênero musical por parte de agregados sociais.

Esse tipo de ressignificação tem destacada capacidade de afetar o ritmo e o dia a dia das metrópoles. Ao transformar ruas, praças, galerias, praias e jardins em espaços orgânicos de vida comum (FERNANDES, 2013), as territorialidades

permitem que os atores estabeleçam entre si laços de experimentação mútua com a música nas ruas da cidade. Tais laços acabam por transformar a urbes num espaço relacional vivo e dinâmico (HERSCHMANN; FERNANDES, 2011), exatamente como ocorre com a ideia de festa, nos termos em que a estamos mobilizando aqui. Dessa forma, vemos que, no âmbito das territorialidades, as interações socioculturais-ambientais enunciam diversos modos de usos e práticas sociais, como formas de estar e vivenciar os espaços.

Com isso, nascem o que os autores chamam de “conformações socioespaciais-corporais”, que vão tecendo redes de agregação no cotidiano (HERSCHMANN; FERNANDES, 2011, p. 3). Assim, os sujeitos podem redescobrir sua própria corporeidade, ou seja, sua condição de corpos comunicantes. Isso ocorre porque, nestes processos, o corpo acaba por apresentar-se como uma “certeza materialmente sensível” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 14) em meio a um contexto com pouca solidez e de difícil apreensão. Na dinâmica de criação das territorialidades, o corpo da cidade pode também ser transformado, seja através de resultados práticos no campo cultural, econômico e social, com benefícios diretos ou indiretos para as localidades em questão, seja através de mudanças naquilo que o autor chama de imaginário urbano (HERSCHMANN, 2018).

As territorialidades, na condição de experiência estética coletiva através das quais as sonoridades urbanas se fazem presentes no dia a dia (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014),

estão também associadas a processos de subjetivação dos atores. A partir de referências fluidas, os sujeitos negociam interesses e demandas, gerando, então, uma polissemia de significados acerca dos lugares (HERSCHMANN, 2018). Por isso, de acordo com o autor, esses espaços urbanos podem ser encarados como algo entre o indivíduo e o mundo, onde as pessoas vivenciam a cidade através de modos diversos de presença e múltiplos gostos. Nessa dinâmica, o jogo do cotidiano renova permanentemente o imaginário da cidade, concebido aí como uma tessitura em aberto e com múltiplas formas, onde as fronteiras são movediças e o local e o global estão interpenetrados de forma inseparável (HERSCHMANN, 2018).

No nosso caso, ao analisar o papel desempenhado pelas experiências festivas na constituição e reprodução da cena de rap do Rio de Janeiro, estamos caracterizando a cidade como uma “cidade imaginária, sentida e compartilhada”, em que os sujeitos vivem suas experiências cotidianas mais triviais e mais profundas construindo sentidos para os diferentes espaços (FERNANDES, 2013, p. 14). Em termos epistemológicos, portanto, nossa argumentação caminha na direção de perceber que o rap existe ao longo de sua história por conta da movimentação dos corpos e espíritos pela cidade, numa interação sensível que engendra identificações e sociabilidades ligadas à música como práticas vividas no cotidiano.

EVENTOS DE HIP HOP E AS PRIMEIRAS INICIATIVAS DO RAP RJ

Mas como experiências festivas com tais características e tal capacidade de mobilizar corpos e espaços puderam transformar o Rio de Janeiro numa cidade relevante dentro do contexto do rap brasileiro? Em outro trabalho, apontamos o surgimento do Rap RJ a partir de um fonograma, o disco-coletânea “Tiro Inicial”, lançado em 1993, como a primeira tentativa de concretizar uma mediação carioca do gênero em suporte físico. Esse fonograma, no entanto, é a precipitação material de um conjunto de práticas colocado em marcha pelos atores daquela cena ainda incipiente. E, entre essas práticas, destaca-se a produção de festas comunitárias, algumas das quais notadamente anteriores ao mencionado álbum.

No início dos anos 1990, já existiam algumas dinâmicas culturais espalhadas pela cidade que encampavam o rap, especialmente aquelas ligadas ao funk, ao break e ao movimento Hip Hop como um todo. Valendo-se de sociabilidades espontâneas e articulações transversais, posses e associações comunitárias eram alguns dos principais agentes da cena de rap carioca, como nos revela Herschmann (2000). Suas ações podiam ser festas, encontros, palestras, campanhas beneficentes e oficinas de todo tipo voltadas também para o gráfito. Por meio da música, da dança e da pintura, então, esses eventos foram fornecendo alguma solidez para a nascente

mediação carioca do rap, que encontraria nessa militância de caráter sociocultural um de seus aspectos constitutivos.

Desta maneira, podemos dizer que o Rap RJ nasce muito ligado às ações coletivas que foram organizando alguns eventos festivos desbravadores pela cidade, constituindo o que Ventura (2009) chama de uma rede “semi-industrial”, que, na verdade, era efetivamente artesanal. Oliveira (2012) menciona festas ligadas ao HH ainda nos 1980, como a Festa do Viaduto, em Madureira, e a festa do Disco Voador, no bairro de Marechal Hermes. Além delas, podemos citar as três edições do CDD, festival de Hip Hop na Cidade de Deus organizado pela ATCON² já nos anos 1990. Havia também o festival Voz Ativa, realizado em 1995 na Vila do João, na Favela da Maré, com a organização de Fernando Shackal, do grupo 3 Preto, e com o apoio da Caixa Econômica Federal e de outras associações.

Há registros de uma segunda edição do festival Viva Zumbi, no Morro Santa Marta, em Botafogo, e de mais um evento voltado para o rap na Lapa, com organização de Marcelo Eloy em parceria com artistas e ativistas como Mr. Zoy, Vinimax, Marcelo Yuka, DJ Saci e outros. A emergência dessas festas expressa os primeiros momentos de um encontro mais intenso entre a cidade e a música rap. Um encontro que faz nascer o que chamamos de uma “vida interior e secreta” do território (STRAW, 2013), relacionada a determinado gênero musical.

2 A Associação Atitude Consciente (ATCON) é uma das primeiras associações do Rap RJ.

Assim, uma efervescência de sociabilidades espontâneas foi tecendo laços entre a comunicação do rap e os diferentes bairros do Rio. Sempre através do lazer ligado à cultura e a práticas coletivas (VENTURA, 2009) festivas que, inseridas no cotidiano, foram, aos poucos, fazendo o gênero ganhar visibilidade nos territórios. Através de uma difusa interação pública no território (STRAW, 2013), o rap conseguiu ter alguma presença em localidades como Irajá, Bangu, Vigário Geral, Vila da Penha, Cidade Nova, São Gonçalo, Ilha do Governador, Rocinha, Mesquita e outros.

O próprio disco “Tiro inicial” contou também com seu evento festivo, um show no Circo Voador com a participação dos sete artistas seminais que viabilizaram a gravação do álbum como um índice de auto-organização da cena. A apresentação ao vivo e o disco podem ser interpretados como uma espécie de síntese de relações e experiências ligada a festas, espaços, lugares, temporalidades, artefatos midiáticos e escutas que já existiam dispersamente em toda a cidade. Como resultado palpável dessa síntese³, o show e a coletânea tiveram a participação do seguintes artistas⁴: Filhos do Gueto (Gas. Pa e Caê MC), Consciência Urbana (DJ Leandro Neurose e Big Richard), Geração Futuro (M.V Bill, Michel M.V e DJ T.R), Poesia Sobre

3 Para mais detalhes, ver Gutierrez (2021).

4 Este grupo de artistas reuniu-se no Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP) para realizar o que viria a ser o primeiro disco do Rap RJ. A produção do álbum foi de Mayrton Bahia (que produziu também o disco de outro grupo pioneiro, o Artigo 288) e o lançamento foi pelo seu selo independente, Radical Records.

Ruínas (R1 e R2), N.A.T. (Reverendo, Buiu da 12 e Alexandre), Damas do Rap (Ed Wheeler, Patrícia Dias e Raquel Rosa) e Gabriel O Pensador.

Além dos mencionados eventos, aconteceu também, em 1999, o festival Hip Hop pelo Rio, realizado na Lapa, com apoio da prefeitura do município. O evento foi promovido pela produtora do ativista e músico Def Yuri, do grupo Ryo Radikal Repz, em parceria com a ONG Afroreggae⁵. O evento Hip Hop pelo Rio foi produzido por Yuri com o propósito expresso de ampliar as possibilidades da cena, em termos midiáticos e de público. Esse festival também está relacionado a uma coletânea homônima que conta com participações do próprio Ryo Radikal Repz e de outros artistas, como os grupos Filhos do Gueto, Contexto, Juízo Crítico, Disciplina Urbana, Manifesto 021, Cooperativa, além de Tito e do DJ Cleston.

O show, que promoveu o lançamento do disco⁶, contou com 10 horas ininterruptas de apresentações gratuitas na Lapa, em um grande palco construído próximo aos Arcos do bairro, onde subiram todos os presentes na coletânea e mais nomes como Thaide e DJ Hum, GOG, Marcelo D2, Câmbio Negro, Mister Zoy e Perigo Zona Sul, Jigaboo, o grupo de break da Rocinha GBCR e a Banda do Afroreggae. Def Yuri

5 Cabe sublinhar que o Afroreggae – organização criada em resposta à chacina de Vigário Geral, em 1993 –, assim como o Viva Rio, a CUFA e outras ONGs, cumpriram papel significativo no florescimento do rap do Rio naquela década.

6 A coletânea “Hip Hop pelo Rio” foi lançada no primeiro semestre de 1999 e foi produzida por Tito Gomes, Kleber França e Paulo Jevaux, sob a liderança de Def Yuri.

afirma que decidiu fazer o evento e a coletânea exatamente para movimentar a então incipiente cena de rap do RJ com uma ação conjunta de diversos artistas, de modo a conseguir uma maior visibilidade para adeptos do rap no Rio.

Desde suas origens nos anos 1990, portanto, o Rap RJ dependeu da atuação de seus praticantes para criar suas plataformas de comunicação, sejam elas festas, bailes, eventos, shows ou festivais (HERSCHMANN, 2000). Em geral, em espaços originalmente destinados ao samba e aos esportes, como instalações de escolas públicas. Apesar dessas iniciativas, os eventos dedicados exclusivamente ao rap no Rio aconteciam esporadicamente. Assim, para a prática cotidiana dessa música nos anos 1990, foi fundamental a busca daquilo que Herschmann (2000, p. 188) chama de “espaços de socialização alternativos e não-exclusivos do hip-hop”, especialmente os “bailes de charme”.

Além dos bailes, o rap precisou ocupar espaços cotidianos de convivência e lazer, como áreas públicas, praças e largos. Localidades como a Praça Saens Peña na Tijuca e outras zonas eram o ambiente possível para a realização de pequenas apresentações e performances, e para o intercâmbio cultural e político entre a comunidade musical que gravitava em torno do rap àquela altura. Ancorado em alianças e coalizões de todo tipo, portanto, o gênero foi se viabilizando no Rio através de uma forte inserção local nos territórios, através de atores interessados em colocar sua produção musical adiante. Para isso, os praticantes do rap utilizaram a experiência festiva

do encontro como vetor de contato geográfico e afetivo com o objetivo de fazer existir aquela cena musical.

CONVERGÊNCIA E ABRANGÊNCIA NAS FESTAS DE RAP DA LAPA

Com a chegada dos anos 2000, o rap carioca foi cada vez mais convergindo espacialmente para a Lapa. Antes disso, já existiam eventos no bairro, mas muitas de suas práticas aconteciam em bairros e favelas da Zona Norte, Zona Oeste e da Baixada Fluminense, em geral, como frisamos, em espaços públicos de lazer e convivência compartilhada a partir do engajamento de associações comunitárias. Contudo, com a chegada do século XXI, a Lapa e as festas privadas vão ganhar espaço na reprodução da cena de rap do RJ (GUTIERREZ, 2021). Com isso, ocorre um adensamento da cena capaz de estabelecer as bases para o desencadeamento de processos centrais para o rap carioca das décadas seguintes.

O rap costuma ter a cara do lugar onde ele é feito, em forte sintonia com a mistura de pessoas e culturas que aquele território é capaz de lhe apresentar. No Rio de Janeiro, a Lapa desempenha exatamente este papel, de bairro transitório, lugar de entrechoque, confluência e encontro, que tanto impacta e ressignifica localmente uma música urbana como o rap. Portanto, mesmo sabendo que a mediação carioca do gênero nasceu espalhada pelos mais variados territórios da cidade, nas

praças e esquinas das comunidades, nos parece inegável que, nessa segunda fase da cena (GUTIERREZ, 2021), a Lapa e suas festas despontam como espaço aglutinador do rap feito no Rio.

Neste contexto, a festa Zoeira ocupa um lugar de destaque. Segundo muitos dos atores, esse evento foi responsável por gerar a ambiência necessária para a catalisação de diversos processos ligados ao que viria ser uma nova etapa do Rap RJ. Como vimos, antes da Zoeira, que foi criada em 1998, a Lapa já recebia eventos ligados à cultura de rua, e os pioneiros de que falamos anteriormente frequentavam a região, especialmente o CEAP, na Rua da Lapa. Mas faltava ao rap carioca um “ponto de encontro” regular que pudesse criar as condições para uma interação constante entre os atores, que já desenvolviam iniciativas separadamente. Por isso, os relatos são unânimes a respeito do papel desempenhado pela festa Zoeira, lócus essencial de convergência da cena.

A necessidade de um ponto de encontro tornou-se ainda maior quando o Circo Voador foi fechado pela prefeitura em 1996, deixando o bairro sem um de seus principais equipamentos culturais. Com a intenção de suprir essa demanda, a produtora e fotógrafa Elza Cohen criou, em 1998, a festa Zoeira, que logo se estabeleceu como um vetor de atração de muitos dos interessados em rap e Hip Hop da cidade. A festa foi tradicionalmente realizada na Rua do Riachuelo, na altura do número 19, num lugar chamado Sinuca Arcos da Lapa, um grande salão com mesas de sinuca dispostas lado a lado e uma pequena pista de dança. Berço do que viria a ser o

novo rap carioca dos anos 2000, a Zoeira precisou mudar de endereço algumas vezes, passando pela Galeria Severo, 172, até encerrar suas atividades em 2001, quando residia na Rua do Riachuelo, 73. Depois disso, a festa voltou a ser realizada em 2015 na Rua do Rezende e se estabeleceu também em São Paulo, sob o comando da própria Elza Cohen.

Como zona de confluência, a Zoeira parece ser uma das “instituições” (JANOTTI, 2012) – tal como bares, lojas e livrarias – que operam no nível cotidiano da rua e têm a função de criar as redes por onde as pessoas e a música de determinada cena circulam. Na época, o rap era chamado de Hip Hop, por estar ainda muito atrelado ao movimento. Na Zoeira, apesar do protagonismo do rap, abria-se espaço para o grafite, e estavam lá notórios grafiteiros de São Gonçalo, como Fabio Ema, Marcelo Eco e Akuma. E ainda outros nomes, como Binho, Airá OCrespo, Ment e Mackintal, que transformavam as paredes da festa numa galeria aberta de arte urbana. Além das artes visuais, a Zoeira recebia intervenções de dança, através de grupos de break, como o GBCR e o Atari Funkers, que se apresentavam informalmente durante a festa.

Nomes como Marcelo D2, Marechal, Black Alien, Speed, DJ Negralha e outros podem ser mais ou menos associados à Zoeira e aos processos através dos quais um coletivo de pessoas cultivava valores comuns, num contexto que é claramente multidimensional (BENNET, 2004). Diferentemente de eventos como os festivais Viva Zumbi, no morro Santa Marta, ou o Voz Ativa, na favela da Maré, a Zoeira era uma festa

semanal, ou seja, um evento muito fortemente ligado à ideia de lazer e com uma periodicidade regular, o que forneceu a ela características peculiares no que se refere à sua capacidade de influenciar a cena.

A menção à necessidade de uma força de atração como a festa Zoeira é uma constante nos relatos dos atores da cena. A criação de espaços que operem como as já mencionadas unidades de cultura urbana (STRAW, 2013) foi um problema permanente dos atores do Rap RJ. Na Zoeira, por outro lado, as pessoas se conheciam, trocavam informação em comunhão com o espaço, jogando sinuca com desconhecidos, ou conversando numa pequena pista de dança onde só tocava rap alternativo alheio ao circuito de música pop da época. Ali se podia rimar livremente, como num lugar “mágico”, define o MC Aori Sauton.

A festa era tão poderosa que deu origem à coletânea “Zoeira Hip Hop Carioca”, diretamente ligada à festa, lançada em 2000, pela revista *Trip*. Trata-se, portanto, de compreender como uma socialidade festiva acabou transformando-se em disco. A festa Zoeira precisava fazer-se conhecida, ultrapassando a invisibilidade e, inclusive, a desconfiança da revista *Trip*, que, inicialmente, não se interessou pelo projeto do álbum. Neste sentido, a intenção da produtora Elza Cohen, que também organiza o disco, era exatamente fazer a cena que ela considerava tão rica tornar-se vista e reconhecida nacionalmente.

Cohen via na Zoeira o florescimento de um rap inovador, com uma identidade própria e uma linguagem carioca. Nesse processo, emergiram MCs, DJs e produtores como: Marcelo D2, Marechal, Aori, DJ Castro, DJ Negralha, Black Alien & Speed, De Leve, Esquadrão Zona Norte, Damien Seth, Mahal, Shawlin, 3 Prêto, Anfetaminas, O Bando, DJ Pachú, Inumanos, DJ Babão, A Resistência, Nego Tema, Rogério Saci, Ronier, Kassin, B Negão, Rodrigues e Stylus. Além desses, podemos destacar outros nomes pela presença constante na festa Zoeira, como DJ Nepal, João Woo, King Mack e Tigrão.

Além da Zoeira, a Lapa abrigava outra festa, a Hip Hop Rio, organizada por Marcelo D2 e Bruno Levingson desde 1997. A Hip Hop Rio também virou álbum-coletânea, em 2001, numa produção de D2 com Levingson lançada pelo selo coletivo. Mais uma vez, podemos considerar o disco como uma consequência da efervescência das festas de rap. O projeto foi distribuído nas bancas como “CD-revista”, através do selo Net Records, como uma tentativa de implementar uma distribuição alternativa, alheia às lojas. Participam da coletânea o próprio Marcelo D2, que naquele momento tinha contrato com a Sony por conta de sua banda Planet Hemp, e mais Mahal, 3 Preto, Black Alien & Speed, Inumanos, Negaativa, BNegão, Nucleo Sucata Sound, DJ Negralha, Artigo 331 e o Esquadrão Zona Norte.

AS BATALHAS DE RIMA COMO FESTAS DE RAP

Conforme os anos 2000 avançam, uma nova experiência festiva se apresenta como a grande plataforma de comunicação do Rap RJ: a batalha de rima⁷. A disseminação das batalhas de rima pelas ruas e praças da cidade foi capaz de fazer nascer uma série de conexões e dinâmicas, que formatou as condições para o surgimento de uma nova safra de rap autoral carioca⁸ na segunda década do século XXI. Em forte associação com o YouTube, as batalhas de rima espalhadas pela cidade operaram como vetor de composição, propiciando a emergência de novas costuras associadas à produção, circulação e consumo do Rap RJ.

A primeira batalha de rima regular do Rio de Janeiro, e do Brasil, foi a Batalha do Real (BDR), criada em 2003 também no bairro da Lapa. Como consequência dessa iniciativa carioca desbravadora e pioneira⁹, surgiram centenas de batalhas por

7 Podemos definir uma batalha de rima como um embate entre dois ou mais rappers improvisando um discurso ritmado em coordenação com a música. Nessa disputa, o objetivo é demonstrar maior destreza no uso das palavras e da fluidez musical, enunciando ideias concatenadas dentro de um ritmo determinado pela batida que está tocando no momento. A composição que o rapper realiza nesse contexto é o que se chama de *fristaille* (freestyle), que, em termos genéricos, podemos definir como o estilo de improvisar livremente em forma de rap. A regra básica do *fristaille* é concretizar rimas.

8 Nesta safra estão artistas como Filipe Ret, Maomé (Cone Crew Diretoria), Felp 22 (Cacife Clandestino), Ber e Funkeiro (Cartel MC's), Nissin (Oriente), Rod e LK (3030), BK, PK, Xamã, Orochi, Major RD e muitos outros.

9 Podemos encontrar o *fristaille* como prática associada ao rap desde o início do Hip Hop no Brasil. Os relatos da existência de batalhas eventuais remontam ao Festival Dulôco, realizado em 1999, em São Paulo, e à própria Hip Hop Rio, festa organizada por Marcelo D2 entre o final dos anos 1990 e início de 2000. Contudo, a BDR é

toda a região fluminense, que, aos poucos, transformaram essa plataforma no principal instrumento de visibilidade do rap (VIEIRA DA SILVA, 2018), alterando decisivamente o imaginário do gênero dentro da cidade. A BDR consolida o formato que seria replicado pelas Rodas Culturais e outras batalhas de rima que alguns anos mais tarde se espalhariam pelo Rio. Portanto, consideramos a BDR como o símbolo do início de uma nova fase dentro das práticas comunicacionais e festivas associadas ao Rap RJ.

A BDR tem como principal motivação para sua criação exatamente o fim da festa Zoeira. Como já dissemos, a cena carioca de rap é atravessada por descontinuidades desde sua origem. A própria Zoeira já havia nascido exatamente para resolver a lacuna anterior deixada pelo fechamento do Circo Voador em 1996. Com o fim da festa, mais uma vez, a ebulição do rap na cidade se viu sem um aparelho cultural básico que pudesse abrigar suas práticas e servir de ponto de encontro.

Mas a ausência de espaços para interação e troca acabou fazendo os atores criarem estratégias inovadoras para permitir que aquela música seguisse existindo enquanto prática (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006). Dois anos depois do fim da Zoeira, alguns MCs e DJs, antigos frequentadores¹⁰,

o grande marco nacional por ter se configurado como um encontro regular, aberto ao público e capaz de iniciar um processo de transformação aguda da cena de rap da cidade.

10 Podemos dizer que a BDR é fundamentalmente uma realização da Brutal Crew, do DJ Babão e do MC Aori Sauton (os componentes do duo Inumanos) e de Iky Castilho, produtor e MC. Além deles, podemos citar o rapper Funkero, Marechal,

mais ou menos associados ao coletivo Brutal Crew, resolveram levar os toca-discos para a rua e fazer um evento de rap improvisado. Como não tinham uma festa para ouvir rap, criam ali na hora o conceito da sua batalha de fristaile, que seria realizada exatamente onde havia sido o último reduto da Zoeira, na “sinuca do baixinho”, na Rua do Riachuelo, 73, na Lapa.

A BDR rapidamente se consolidou como evento de rap do Rio de Janeiro. Passou a acontecer semanalmente e depois transformou-se num evento mensal, que ocorria aos primeiros sábados do mês, para então tornar-se sazonal. Seu local de realização também foi mudando ao longo do tempo. Saiu da Rua do Riachuelo, onde começou em 2003, para se estabelecer na Fundação Progresso, em 2006, num espaço chamado CIC (Centro Interativo de Circo). Ali, sua força de aglutinação e capacidade de catalisação dos fazeres ligados ao Hip Hop na cidade se potencializaram intensamente. Nessa época, a batalha podia até mesmo sair do prédio da Fundação Progresso e ocupar a área mais central da praça Cardeal Câmara em frente aos Arcos da Lapa.

Na BDR, em alguns formatos, havia espaço entre as batalhas para pequenos shows de artistas que já tinham um trabalho autoral. Havia também abertura para que DJs, dançarinos de break e gente das artes visuais ligadas à cultura de rua se apresentassem. Portanto, além de servir como uma espécie de

Akira Presidente (o vencedor da primeiríssima batalha, no dia de sua criação), Dom Negrone, Shawlin e Tigrão. Com o tempo, o produtor Cesar Schwenk também tornar-se-ia figura central dentro do projeto.

“show de talentos” que garimpa MCs fristaleiros com potencial para se tornarem rappers, a batalha movimentou a cena como um todo. Havia também, nas fases em que a batalha era feita na rua, um momento de microfone aberto para intervenções orais de todo tipo, como protestos, declamação de poesia e divulgação de eventos de cultura jovem. Em cada edição, um rapper mais conhecido era convidado para ser o apresentador.

Depois disso, na última década, a BDR se estabeleceu na chamada Praça do Rap ainda na Lapa, na extremidade dos Arcos mais próxima à Catedral Metropolitana, num espaço entre as praças Cardeal Câmara e Monsenhor Francisco Pinto. Antes da chegada da Batalha, a Praça do Rap era dormitório de pessoas em situação de rua. Com o evento, a partir de territorialidades ligadas à música que ressignificaram o espaço público e geraram uma nova cartografia sensível da cidade (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018), essa praça tornou-se mais um lugar tradicional do Rap RJ no bairro. Depois disso, a BDR transformou-se num evento itinerante, que realiza suas etapas preliminares em lugares pequenos e médios, como o Ganjah Coffeeshop, no Centro, o Teatro Odisseia, na própria Lapa, e a Arena Carioca Fernando Torres, em Madureira. Suas etapas finais costumam acontecer em espaços maiores, como o Circo Voador e o Imperator, no Meier.

Assim, a BDR transformou-se numa bem-sucedida empreitada de qualificação da cena carioca, abrindo possibi-

lidades imprevistas para o gênero¹¹. Como evento festivo de rap, a BDR transformou-se num dos centros energéticos da cena da cidade (FERNANDES, LA ROCCA e BARROSO, 2019), favorecendo a integração do rap à vida cotidiana. A BDR teve sua primeira edição em 2003 e a última em 2018. Durante esse intervalo de tempo, houve momentos de regularidade em sua periodicidade, interrupções e sazonalidades.

O CIRCUITO CARIOCA DE RITMO E POESIA (CCRP)

Num desses intervalos, por conta do incêndio no CIC, na Fundação Progresso, mais uma vez, os atores da cena de rap do Rio perderam uma de suas principais referências espaciais. Como alternativa, muitos remanescentes das movimentações que aconteciam ali passaram a se reunir na frente da própria Fundação Progresso para fazer rap improvisado. Adotando espontaneamente o formato de roda, levaram intuitivamente o fristale de volta para o lugar de onde ele veio: a rua. Algum tempo depois, esse modelo de troca afetiva e estética no espaço público em meio ao cotidiano tornar-se-ia uma metodologia de comunicação do rap adotada em toda a cidade.

De forma muito espontânea, os remanescentes do CIC continuaram rimando. Ao verem essa persistência, muitos outros jovens atores demonstraram interesse em implementar

11 Para ver como a BDR deu origem à Liga dos MC's e ao Duelo de MC's, como competição nacional de rima, ver Gutierrez (2021).

esse mesmo tipo de agenciamento do rap em seus próprios bairros, o que, ao final das contas, demandaria apenas um equipamento de som básico e alguma disponibilidade de tempo. Apostando no estar junto e no élan comunitário ensejado pela música (FERNANDES, 2009), as rodas culturais e as batalhas de rap surgem precisamente aí, como um embrião de possibilidade, capaz de levar essa música para além das fronteiras da Lapa, aproveitando-se do acúmulo de ebulição que já existia em torno do fristaile em todo o Rio de Janeiro. Este é o grande marco da expansão que ocorreu no rap carioca a partir de 2010: uma experiência festiva de rap que, com o auxílio da popularização dos processos digitais de produção, distribuição e consumo de música, transformou profundamente o Rap RJ.

Em geral, as rodas instalam-se em praças públicas a partir da iniciativa e aliança de jovens que vivem no mesmo bairro, são interessados em Hip Hop e querem produzir e consumir rap. Para efetivar esse desejo, os atores levam alguma infraestrutura de som para o espaço público em questão e ali promovem o fristaile e as batalhas. A audiência que comparece a esse tipo de evento gratuito costuma ser formada por outros jovens, em geral de 15 a 25 anos (SOUZA, 2020), em busca de fruição estética e agregação social.

Seguindo na mesma direção, Almeida (2019, p. 118) define essas rodas culturais como “encontros comunitários realizados periodicamente em praças e espaços públicos por e para a juventude fluminense”. Neles, jovens artistas, ativistas, produtores culturais ligados aos territórios em que as rodas

acontecem se auto-organizam para promover eventos festivos regulares voltados para o consumo conjunto de música na rua. Nas rodas culturais, relata a autora, acontecem também shows de rap autoral, exposições de artistas ligados ao grafite e à fotografia, performances de dança, além de práticas esportivas tipicamente associadas à cultura de rua, como o skate e o basquete.

Essas rodas culturais e batalhas de rima são inspiradas na metodologia desenvolvida pelo coletivo cultural Comando Selva, criado em Bangu e liderado por MV Hemp e Dropê. Comando Selva, dois dos artistas e ativistas culturais que organizavam o fristaile na porta da Fundação Progresso após o fim do CIC. Como “ambulantes culturais” (ALVES, 2013, p. 37), Hemp e Dropê estimularam a multiplicação do formato pela cidade. Posteriormente, reuniram as rodas criadas por essas iniciativas autônomas de seus organizadores num circuito articulado em rede, com o nome de CCRP, o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia, no ano de 2011.

O Comando Selva sempre estimulou o diálogo entre as rodas para que se consolidasse o objetivo comum de ocupar as ruas “por meio da promoção do encontro de artistas sem reconhecimento pela mídia e outras instâncias tradicionais de legitimação” (ALVES, 2013, p. 37). Oito rodas espalhadas pela cidade fizeram parte da rede da CCRP: a Roda Cultural de Botafogo, a Roda Cultural de Jacarepaguá, a Roda Racional Tim Maia, no Recreio dos Bandeirantes, a Roda Cultural de Manguinhos (São Cristóvão), a Roda Cultural de Bangu, a

Roda Cultural do Méier, a Roda Cultural de Vila Isabel e a Roda Cultural Catete-Glória-Lapa. Outras rodas que podem ser mencionadas são as de Olaria, que chegou a integrar a rede, a de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, a de Petrópolis, na Região Serrana e a de São Gonçalo, conhecida como a Batalha do Tanque, uma das principais vitrines do fristaile brasileiro e celeiro de diversos artistas contemporâneos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos apresentar um relato histórico e analítico do papel desempenhado pelas experiências festivas na consolidação e reprodução da cena de rap do Rio de Janeiro. Além de ressignificar territórios, alterar o cotidiano citadino e gerar um élan comunitário através da música, argumentamos que as festividades de rap impactaram o gênero em termos criativos e econômicos. Ou seja, defendemos a hipótese de que os festivais, shows, apresentações, festas privadas, rodas culturais e batalhas de rima foram decisivos para a viabilidade das práticas de comunicações ligadas ao gênero na cidade ao longo dos seus 30 anos de existência.

Compreendendo todas as iniciativas inventariadas aqui como “práticas espontâneas engajadas”, percebemos como elas foram compondo aquilo que Herschmann e Fernandes (2011) chamam de um “mapa sensível” e sônico da cidade, em que o rap foi ocupando territórios com arte e lazer geralmente

através de coletivos auto-organizados. Esse tipo de agenciamento do gênero gera o reconhecimento de éticas e estéticas alternativas, que são promovidas pela potência que a festividade ligada à música tem de engendrar encontros, estesias e afetos, frequentemente associados às características arquitetônicas e geográficas da cidade.

Nesta dinâmica, é fundamental compreender a estética como um fator decisivo de amálgama social ligado à festividade. Segundo Maffesoli (1996), é possível apontar o querer artístico como uma das principais motivações para as agregações sociais contemporâneas. Isso significa pensar toda a vida cotidiana como obra de arte. A partir dessa perspectiva, a estética se estende ao conjunto da vida social, como maneira de sentir e experimentar em comum. Nesse sentido, é impossível analisar a existência de uma mediação carioca do rap sem compreender o papel desempenhado pela experiência festiva como agente promotor da emoção estética produzida pela música.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flora T. T. Potencialidades da gestão coletiva do espaço público: o caso das rodas culturais de hip hop no Rio de Janeiro.

Revista Desenvolvimento Social, v. 25, n. 1, p. 113-124, 2019.

ALVES, Rôssi. **Rio de Rimas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective.

Poetics, v. 32, n. 3-4, p. 223-234, 2004.

FERNANDES, Cíntia S.; LA ROCCA, Fabio; BARROSO, Flávia M. Beco das Artes: Festas, imaginários e ambiências subversivas na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Eco-Pós**, v. 22, n. 3, p. 140-165, 2019.

FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades nômades. **Revista Eco-Pós**, v. 16, n. 3, p. 04-18, 2013.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política. Editora Sulina, 2018.

FERNANDES, Cíntia S. **Sociabilidade, Comunicação e política**: A experiência estético-comunicativa da Rede MIAC na cidade de Salvador. Rio de Janeiro: E Papers, 2009.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2006.

GUTIERREZ, Gabriel. **É o Rap RJ**: A cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2021.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 18, n. 2, 2011.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HERSCHMANN, Micael. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). **Logos**, v. 25, n.1, 2018.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-compós**, v. 15, n. 2, 2012.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S.; PIRES, Victor A. N. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediação dos consumos musicais. *In*: JANOTTI JUNIOR, Jeder S.; LIMA, Tatiana; ALMEIDA, Victor (edit.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. São Paulo: Forense-universitária, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

OLIVEIRA, Denílson A. Juventude e territorialidades urbanas: uma análise do hip hop no rio de janeiro. **Revista de Geografia-PPGEO-UFJF**, v. 2, n. 1, 2012.

PEREIRA DE SÁ, Simone. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização de cena musical virtual. *In*: PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jeder S. (org.) **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

SHANK, Barry. **Identidades dissonantes**: a cena do rock'n'roll em Austin, Texas. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da**

Violência. 2009. 243f. 2009. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado)-Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jeder S. (org.). **Cenas Musicais**. v. 1, 2013.

STRAW, Will. **Scenes and sensibilities. E-compós**, 2006.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. *In*: PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jeder S. (org.). **Cenas musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 99-118.

VENTURA, Tereza. Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Análise Social**, n. 192, p. 605-634, 2009.

SILVA, Rômulo V. Batalhas de rimas mediadas pelo YouTube e a nova geração do rap nacional: a batalha do tanque e as transformações do gênero musical. Anais do Congresso da Intercom, 2018.

“VIAJANTES DOS SONHOS¹”: BANDAS DE ROCK NAS RUAS CARIOCAS

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama²

APRESENTAÇÃO

Na investigação cartográfica em andamento, seguindo pistas de artistas de rua na cidade do Rio de Janeiro, uma de minhas saídas para campo se deu para assistir à apresentação de uma banda de rock que aconteceria na frente da estação de metrô do Estácio. Eu nunca havia descido nessa estação e, enquanto momentaneamente me decidia sobre qual saída pegar, pude ouvir, vindo do lado de fora, o animado som da banda, que já estava tocando. A música nas ruas da cidade do

-
- 1 Os títulos do artigo e das seções fazem referência a canções de bandas mencionadas ao longo do texto. “Viajante dos Sonhos”, do grupo Wagner José e seu Bando, pode ser acessada pelo link <https://open.spotify.com/track/4pVxTCrEV-jueburAF8dnjD?si=901e67263e6d44ec> (Acesso em: 27 maio 2023).
 - 2 Doutoranda em Comunicação (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ), com bolsa pela CAPES. Mestra em Ciências Sociais (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB). Bacharel em Comunicação (Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ). Membro do grupo de pesquisa Cac-UERJ.

Rio, assim, apresenta uma potência de modificar, ainda que de forma efêmera, o tom do ambiente cotidiano, através de uma sonoridade que invade o espaço, quer seja ela o rock, o jazz, o samba, o choro, o forró.

No caso do rock, podemos falar de um cenário de bandas que atuaram em várias partes da cidade, com predominância na região central, na última década, motivadas pela promulgação, em 2012, da Lei do Artista de Rua (Lei Municipal n. 5429/12), e pelas oportunidades criadas a partir do acontecimento dos megaeventos (como as Olimpíadas e a Copa do Mundo, sediadas pela cidade respectivamente nos anos de 2012 e 2014).

Apesar de um imaginário do Rio “como capital da bossa nova e do samba” (FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019, p. 44), a investigação de Santos (2019) com músicos em espaços públicos ao longo de dois anos aponta a percepção de que, embora gêneros e repertórios musicais variem muito nas ruas cariocas, o rock é um dos mais tocados, seja com músicas conhecidas, autorais ou de improviso (às vezes uma combinação dos três). O pesquisador verificou a presença de guitarristas solo e cantores com bases pré-gravadas, *power trios*³ e, também, conjuntos maiores. Citando o Bagunço, um dos grupos mais antigos em atividade, Santos (2019, p. 15) relata que a banda “vai às ruas com a impressionante e incomum lista

3 Conjunto musical que conta com guitarra, baixo e bateria.

de nove instrumentos: sax alto, sax tenor, trombone, guitarra, *keytar*, teclado, baixo, tuba, percussão e bateria”.

É preciso ressaltar que as estratégias utilizadas por um artista sozinho, que carrega um instrumento, ou por vezes uma caixa de som, e as necessárias para uma banda, com vários músicos e equipamentos, são bastante diversas. Tanto pelo ponto de vista da mobilidade e condições técnicas, como pela necessidade de um espaço mais amplo e pela mais intensa sonoridade que provocam (e seu potencial atrativo ou incômodo), além do retorno financeiro, que precisa ser repartido entre mais pessoas. Porém, podemos dizer que a ocupação dos espaços públicos por esses músicos na cidade do Rio não vem se dando apenas em função de motivações econômicas, mas também envolve desejos e engajamentos afetivos e políticos desses artistas, seja na reivindicação de uma maior independência, seja pelo direito à ocupação da cidade.

Neste texto, busco apontar o caráter festivo dessas intervenções, no sentido trazido por Barroso (2022, p. 17): “atividades que se dão nas praças, nas esquinas das ruas, nas mesas dos bares, em pequenos shows”, através de uma noção ampliada de festa que reúne dos blocos de carnaval à “reunião dos vizinhos da rua, as rodas de samba, as quermesses, o réveillon, o churrasco na calçada” (BARROSO, 2022, p. 27). No contexto das bandas de rock, é preciso considerar que espacialidades diferentes produzem também diferentes interações e ambiências. Bandas que tocam no centro da cidade, em horários em que as pessoas estão trabalhando ou indo e

vindo de seus afazeres, por exemplo, podem obter um público mais fluido e “transeunte”.

Já em locais turísticos, como as regiões da orla, a intervenção pode tomar contornos mais efervescentes. Como afirma Santos (2019, p. 13), por serem espaços voltados ao lazer e momentos de “paragem e contemplação”, ou seja de fruição, as apresentações parecem mais “integradas ao território” do que em espaços associados ao trabalho, em que as pessoas estão em movimento mais acelerado e têm menos tempo para parar. Assim, também as aglomerações são maiores nos locais turísticos, vez que visitantes e moradores estão passeando, “experimentando a cidade noutro ritmo”, sem a velocidade dos deslocamentos no centro, em dias úteis e horário comercial (SANTOS, 2019, p. 14). A orla marítima da zona sul e a Mureta da Urca (dois dos cartões-postais da cidade), mas também zonas centrais como a Praça Mauá e o Boulevard Olímpico (áreas que foram intensamente apropriadas por ocasião dos megaeventos) eram alguns dos locais informados pelo pesquisador na época como espaços em que músicos costumavam se apresentar.

Na presente investigação, iniciada em 2022, e como atestam depoimentos de interlocutores e matérias veiculadas na mídia, pude notar que a zona central da cidade sofreu um esvaziamento, que já vinha sendo experimentado em função de questões de especulação imobiliária, mas que se intensificou a partir da pandemia de covid-19 (ao longo dos anos de 2020 e 2021). Algumas bandas, nesse período, deixaram

de atuar ou passaram a se apresentar em outras regiões, em especial a zona sul, na orla marítima.

Assim, proponho aqui retomar o aparecimento e presença desses conjuntos musicais, promovendo espaços-tempos de festividades efêmeras na cidade, a partir de narrativas dos próprios atores colhidas em diversos meios (trabalhos acadêmicos, documentários e redes sociais) e de observações em campo. Na primeira seção contextualizarei esta investigação cartográfica e o ponto no qual ela adentra o campo, seguindo o movimento dos atores. Na segunda seção abordarei o caso do grupo Wagner José e seu Bando e seu engajamento com a noção de Arte Pública. Por fim, discutirei algumas alternativas que têm sido encontradas por grupos de rock para sua atuação nas ruas da cidade. Parto da ideia de que, para esses atores, é relevante tanto a forma de sustentabilidade para seus projetos como seus desejos de estar na rua e realizar suas apresentações, produzindo, usando termos de Maffesoli (1988, p. 207), momentos de “ser/estar-junto-com”.

“CHEGANDO AÍ”⁴: PERCURSOS SONOROS DOS ARTISTAS E DA PESQUISA

A música tocada nas ruas ocupa importante papel de mediadora nas formas de comunicação urbana, tanto ao tensionar modos possíveis de ocupação do espaço, como através das socialidades e interações que provoca. Nesse sentido, é relevante a noção de “sociabilidades sônico musicais” (FERNANDES, 2013, p. 9), que se dão através da ação dos sujeitos que produzem instantes lúdicos e festivos na cidade, como experiências estéticas, ou seja, vividas em comum, geradoras de interações sensíveis com o espaço. Aqui, a cidade é entendida conforme Herschmann e Fernandes (2014a, p. 43), como “espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir das interações inteligíveis e sensíveis”.

Tais intervenções são, na maior parte das vezes, tomadas súbitas e fugazes do espaço, que promovem breves reterritorializações através de fissuras na rotina, colocando os passantes em contato com um corpo festivo a meio do caminho. Daniel Edgardo, estudante entrevistado pelo projeto “Cartografia musical de rua do centro do Rio de Janeiro”⁵, declarou que, em ambientes urbanos, as pessoas ficam

4 “Chegando aí”, canção da banda BR-101. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/57igrF4Q2c0FDWibIYZMqx?si=c2c3613e6a2a4dba>. Acesso em: 27 maio 2023.

5 A cartografia foi realizada pelos grupos de pesquisa NEPCOM/UFRJ e CAC/UERJ entre os anos de 2012 e 2014, tendo acompanhado 20 grupos musicais que atuavam em espaços públicos do centro do Rio de Janeiro.

[...] em uma espécie de cardume gigantesco de pessoas caminhando pros seus objetivos, elas vão pra onde têm que ir e depois voltam pra casa, e elas caminham dispersas e às vezes muito focadas nos problemas delas. E quando você passa por um lugar que tem música, é sempre uma distração imediata, você se desfoca e você começa a prestar atenção nisso. Chama muito sua atenção, dá um outro tom pra cidade, é uma espécie de vida que você dá pra cidade (CARTOGRAFIA, 2014, on-line, ênfase nossa).

Interessante que a expressão utilizada pelo entrevistado é semelhante à empregada por Thibaud em sua discussão no artigo “Donner le ton aux territoires”, focando na música como meio para produção de ambiências nos espaços urbanos:

[...] a ambiência dá o tom aos territórios, dotando-os a cada vez de uma tonalidade particular e de um caráter singular. Em outras palavras, dar o tom e criar atmosfera são coextensivos. [...] Para simplificar, dar o tom se remete a fazer ouvir uma voz que inaugura uma atmosfera e apela a uma qualidade de situação, prepara o terreno e convoca uma forma de estar juntos [...] (THIBAUD, 2013, p. 2).

Para La Rocca, que também se volta à investigação das ambiências urbanas, há uma pregnância do lúdico na nossa vida cotidiana através de uma pluralidade de eventos que envolvem a sonoridade nas ruas e a energia da festa, produzindo uma “territorialidade lúdica” (LA ROCCA, 2022, p. 412) que representa, na prática, partilhas de afetos e o desejo de participar juntos. Tais afetos podem ser percebidos quando observamos em campo, por exemplo, transeuntes que passam e demonstram sua aprovação ao som que está tocando,

saudando a banda com meneios de cabeça ou gestos de mão, ou que param, demonstrando seu reconhecimento no outro ao balançar afirmativamente a cabeça, comentando com quem quer que esteja do lado (algumas vezes comigo): “Que maneiro esse som!”. Tais expressões, como afirmam Sousa e Fernandes (2015, p. 9-10), “[...] materializam a vontade de ‘estar-junto’, pois, é no festivo, nas estesias coletivas que se comprovam o desejo de comunhão e a predisposição de perder-se no outro”.

Em especial na cidade do Rio, Herschmann e Fernandes (2014; 2016) salientam a tradição na ocupação de seus espaços públicos, podendo-se afirmá-la como uma cidade musical com intensa “cultura de rua”, onde as pessoas transitam significativamente a pé ou de transporte público e em que parte dos bairros conta com áreas como “praias, praças, becos, largos e galerias – que possibilitam aos atores a experiência de desaceleração, de liberação temporária do ritmo frenético urbano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2016, p. 10) Ademais, como atesta o depoimento do músico de jazz Marcos Serragrande, colhido pelos pesquisadores: “Apesar da violência e das condições adversas, o carioca gosta muito de estar na rua: de beber na rua, de namorar, de encontrar os amigos na esquina. Desde criança o pai leva o sujeito na roda de samba e os cariocas estão habituados com isso [...] se sentem em casa na rua” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014b, p. 73-74).

Nesse contexto, são muitos os músicos que se lançam na aventura das ruas buscando sustentabilidade seja através das contribuições ao “chapéu” ou de editais públicos, ou ainda a partir da parceria com comerciantes locais (como bares e lojas, contando com a participação nas vendas ou cachê), além da venda de CDs. A partir de 2012, com a promulgação da Lei do Artista de Rua, e no contexto de movimentação cultural dos grandes eventos, pôde-se notar um crescimento relevante do número de artistas se apresentando em espaços públicos, adquirindo atenção do público e da mídia, mas também uma maior receptividade pelo Estado. Foi, como apontam Fernandes, Trotta e Herschmann, (2015, p. 3) “um momento especial da democracia brasileira, de explosão das manifestações de rua e de muito debate em torno das mesmas”, alavancando um momento pulsante de ocupações artísticas nesses espaços.

No caso das bandas de rock, outro fator veio a ser decisivo para o aparecimento de uma rede de atores que passaram a se apresentar em vários locais da cidade. Em matéria de junho de 2015, citada por Reia (2017), o jornal *O Globo* noticiava: “Bandas ocupam praças, calçadas e trens do Rio, passam o chapéu e multiplicam vendas de discos”. O texto menciona grupos que tiveram intensa atuação na época, como Bagunço, Astro Venga, Beach Combers e a argentina Dominga Petrona. Neste ponto, é preciso nos remeter a esta que é presença constante nos depoimentos das bandas precursoras da existência de um “rock de rua” na cidade do Rio. Dominga Petrona se apresentava entre os anos de 2012 e 2014 tocando *rock’n’*

roll no Largo da Carioca, em pleno horário comercial, utilizando uma bateria de carro previamente carregada para ligar os equipamentos de som e amplificadores, tática que não era utilizada na cidade até então.

Conforme explica Rett (2018), essa bateria era adaptada a um conversor, que transforma a energia para alimentação das caixas de som e instrumentos elétricos, uma “gambiarra” que foi repassada entre vários músicos, inspirando muitos deles a ir para a rua. Os depoimentos a seguir são extraídos de entrevistas concedidas a Santos (2019), e do documentário *Vertigem nas ruas cariocas* (2016), que registrou à época a ocupação musical dos espaços públicos do centro do Rio por grupos de rock:

Sempre teve música aqui na Carioca, né? Mas banda... porque era sempre o individual, tocando guitarra, sozinho e tudo mais. Mas banda, mesmo, quem inspirou a gente foi o Dominga Petrona. Inspirou no sentido da cara de pau de levar uma banda com baixo e bateria pra rua e no sentido da gente aprender como é que fazia isso, que foi através das baterias de carro, né? [...] (Antônio Paoli, baixista da banda Astro Venga, VERTIGEM..., 2016, *on-line*).

Minha experiência de artista de rua começou com a primeira banda que eu vi trabalhar assim, que eram os argentinos do Dominga Petrona. Então quando eu vi, fiquei empolgado pra caramba com a atitude deles ali no meio da Carioca e, por alguma razão, algum tempo depois eles me capturaram e eu toquei durante alguns meses assim. Conseguia pagar meu aluguel e fui aprendendo os macetes de como se virar com esse novo trabalho e foi fácil montar meu primeiro projeto. Eu chamei o Doni

e o Paoli pra se aventurarem nessa e nasceu o Astro Venga (Zózio Leão, baterista da banda Astro Venga, posteriormente da banda Vulcânicos *apud* SANTOS, 2019, p. 56-57).

Eu lembro de ver, adolescente, um cara tocando na rua, uma pessoa, não uma banda. Acho que esse foi o grande diferencial dessa turma que veio. Meio que criou naturalmente um movimento dessas bandas, tanto que em 2014 eu lembro de sair muitas matérias no jornal, TV, programa focado só nisso (Lucas Leão, baterista da banda Beach Combers *apud* SANTOS, 2019, p. 57).

Todo mundo se inspirou no Dominga Petrona. [...] O Dominga Petrona chamou meu irmão pra tocar porque o baterista deles tinha voltado pra Argentina. A gente já tinha visto e ficava assim “caralho, que legal!”, mas nunca tinha dado aquele estalo, né? Quando meu irmão foi tocar com eles e viu todo o esquema, logo depois montou a Astro Venga e a gente [os Beach Combers] também começou a fazer na mesma época, praticamente, final de 2013 (Lucas Leão, baterista da banda Beach Combers *apud* SANTOS, 2019, p. 57).

Nota-se, portanto, uma articulação de atores formada a partir de afetos (dois deles são irmãos, além de outros músicos se conhecerem entre si, inclusive tendo tocado em mais de um grupo) e de um “saber fazer” técnico, que possibilitou a bandas, e não apenas a músicos solo, atuar com instrumentos “plugados” sem depender da energia elétrica pública ou de qualquer estabelecimento. O que era importante para atores sociais que, naquele momento, estavam mais preocupados em obter espaço para tocar de forma independente⁶

6 Ver Santos (2019) para uma discussão mais acurada do termo entre este grupo de artistas.

do que apenas com o retorno financeiro. Como relata Bernard Gomma, guitarrista da banda de *surf music* Beach Combers (REIA, 2017, p. 289): “A gente foi pra rua porque a banda estava limitada aos bares em que tocava, não porque estava surgindo uma cena. [...] Foi uma maneira de dar continuidade ao trabalho. E o que a gente viu foi que acabou surgindo uma cena mesmo”.

Assim, táticas e redes, na época, permitiram a essas bandas, como a outros grupos (como rodas de choro e de jazz), experienciar outros modos de fazer circular seu som. Fernandes e Herschmann, então, apoiados nos depoimentos colhidos em sua cartografia, argumentavam: “[...] os *encontros presenciais sônico-musicais* podem estar significando para eles a possibilidade de viver uma experiência urbana mais prazerosa e de ampliação da autonomia” (2015, p. 292, grifo dos autores). Recupero depoimento de Antônio Paoli, baixista da Astro Venga, no documentário *Vertigem nas ruas cariocas*:

O que foi ótimo foi encontrar um público que não é do nicho de rock, uma galera totalmente eclética em relação a faixa etária e classe social, que consumiu o estilo de música que a gente está fazendo, mostrando que ‘nego’ consome arte independente do estilo, entendeu?, independente da mídia também (VERTIGEM, 2016, *on-line*).

Algumas dessas bandas, e outras surgidas posteriormente, seguiram se apresentando nas ruas até um período próximo ao início da pandemia, como podemos constatar em matérias jornalísticas e trabalhos acadêmicos sobre o tema.

Porém, já em 2016, a partir da gestão do prefeito Marcelo Crivella, identificado com preceitos conservadores, a cena apresentava sinais de enfraquecimento. Afirma Barroso (2022, p. 145) que o enrijecimento de mecanismos de controle das atividades culturais no Rio nesse período foi acompanhado pela produção de discursos moralistas que defenderam “a supressão das multiplicidades culturais e de expressão artística e o esvaziamento dos espaços gregários e públicos”, posicionamentos estes “fundamentados nas políticas do medo e ódio à diferença”. Tal se acentuou a partir de 2018, com a vitória de um presidente de extrema direita para o Governo Federal e conseqüente recrudescimento de ações policiais contra práticas consideradas “progressistas”, inclusive em relação a usos mais libertários do espaço público.

Além disso, no contexto específico da região central do Rio, o alto preço dos aluguéis já vinha provocando um esvaziamento de diversas edificações, a partir de 2012, com a compra de vários imóveis pelo grupo Opportunity, o que gerou o desestímulo a atividades na região, tanto à noite como de dia, pelo aumento da violência e da sensação de insegurança⁷. Rett (2018) afirmava então que o movimento de bandas de rua (incluindo aí bandas de rock e jazz) que foi potente, em especial no centro da cidade, entre 2013 e 2016 já não tinha a mesma representatividade. A pandemia, iniciada em março de 2020, veio como uma onda ainda mais forte a atingir a região.

7 Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/11/6524645-rua-da-carioca-sofre-com-abandono-e-esvaziamento-de-lojas.html>. Acesso em: 04 jan. 2023.

É neste espaço-tempo que se inicia a presente pesquisa cartográfica. Como informam Barros e Kastrup (2009, p. 58), o cartógrafo sempre se encontra na situação “de começar pelo meio, entre pulsações”. Assim, também pego esse trânsito no meio do caminho, sendo que é nas reacomodações do período que vimos considerando como “pós-pandêmico” que começo a investigar o campo, seguindo artistas de rua na cidade.

Segundo Fernandes e Herschmann (2015), a cartografia vem sendo usada nos estudos de Comunicação e Música, servindo à investigação de ocupações e manifestações dinâmicas, que envolvem nomadismos e trânsitos na urbe. Nesta investigação, venho me orientando tanto por uma perspectiva dos movimentos dos afetos (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009), refletindo sobre modos de pesquisar mais próximos das processualidades dos sujeitos, como pela perspectiva das articulações e controvérsias (LATOURE, 2012), acompanhando os movimentos de “reagregação” dos atores, em especial, no acompanhamento de suas errâncias (CARERI, 2017), que se remetem aos modos de fazer dos artistas e do pesquisador-cartógrafo, em seus percursos e ocupações do espaço.

Nesse sentido, ainda conforme Fernandes e Herschmann (2015, p. 297), “cartógrafos estão considerando o ato de cartografar, portanto, como um conjunto de procedimentos de pesquisa por meio dos quais se busca contemplar e conferir destaque às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais)”. Constituindo-se não apenas como atividade econômica, conta

para os artistas a experiência afetiva e política de tocar e se apresentar nas ruas. No modo como derivam pela cidade, escolhendo lugares para atuar, esses artistas produzem seus itinerários e mapas, adquirindo um “conhecimento *encorporado*” (DAWSEY, 2013, p. 213, grifo do autor) e sensível da cidade. Na acepção dada por Certeau (1998), a partir da escrita e da leitura da cidade por parte desses sujeitos, podemos investigar aspectos da cidade que os “textos” de seus percursos e performances dão a ver.

“NA PORTA DE UMA IGREJA OFICINA OU DE UM BAR/ É ONDE COMEÇO A PROCURAR”⁸

Wagner fala que vai andando pela cidade para achar lugares possíveis para fazer suas intervenções. [...] ‘Quem sabe a Tijuca vire um point!’, disse, durante a apresentação, ‘Olha pra isso, tá todo mundo aqui, ou então já ‘tava todo mundo aqui e a gente não sabia!’ [...] Como acabou tendo essa reunião de músicos que também tocam nas ruas, eu estava por perto da roda e pude ouvir quando eles estavam comentando e discutiam as questões materiais do lugar: a boa acústica, o fato de haver sombra de árvores para que a banda ficasse. O problema era só o local (ou falta de) para parar a Kombi. Wagner toda hora olhava para trás para verificar se o veículo não havia sido rebocado. As escolhas do lugar, então, podiam envolver tanto materialidades como afetos (Trecho do caderno de campo, 23/12/2022).

8 Trecho da canção “Viajante dos sonhos”, de Wagner José e seu Bando. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4pVxTCrEVjueburAF8dnjD?si=901e67263e6d44ec>. Acesso em: 27 maio 2023.

A anotação acima se refere à apresentação de Wagner José e seu Bando em frente ao shopping Tijuca, na antevéspera de Natal. Wagner e Bando, junto com mais dois grupos, as bandas Euráculo e BR-101, formam o projeto A RUAÇA, que tocou por alguns domingos entre outubro e dezembro de 2022 na orla de Ipanema, próximo ao Arpoador, dia em que a avenida Vieira Souto fica fechada para automóveis até as 18 horas. Nessa ocasião na Tijuca, a apresentação era só da banda de Wagner José, porém músicos dos outros dois conjuntos chegaram por lá, além de outros conhecidos de Wagner que estavam passando por ali e ficaram para assistir. A alegria de Wagner ao comentar no microfone que “tá todo mundo aqui” se referia a esses encontros, mas, como se pôde notar em outras falas do cantor, também se remetia ao ambiente diverso que ali se configurava: havia muitos consumidores levando compras de Natal, trabalhadores do shopping fumando em seu horário de folga, entregadores de aplicativo que se revezavam no estacionamento de bicicletas, pessoas de várias idades que paravam para assistir e aproveitar o show, além de muitos pedintes, na maioria crianças.

Os músicos que vieram assistir acabaram formando uma roda, do lado de onde eu estava, e pude ouvi-los discutindo ali as características do espaço, e mencionando outros, como Largo do Machado, Largo da Carioca e Botafogo, como locais possíveis para fazer uma apresentação. Em dado momento Wagner gritou, para um conhecido seu que estava sentado na murada do shopping, que estava gostando muito dali,

e que era para ele “anotar” a indicação. Nota-se que o artista vai percorrendo e ocupando os espaços intuindo-os e verificando suas possibilidades, trocando tais informações também com outros artistas. Esses conhecimentos perpassam aspectos técnicos e materiais, como a acústica, local para estacionar e colocar os equipamentos de modo a não atrapalhar o fluxo de carros e pedestres; sociais, como a negociação com outros atores do lugar (como bancas, ambulantes, comerciantes e moradores); e afetivos, na busca, usando termos de Rolnik (2011, p. 50), de territórios que “peguem”, de espaços onde mais se possa fazer “passar os afetos” (ROLNIK, 2011, p. 47).

O grupo Wagner José e seu Bando teve origem no bairro de Jacarepaguá, na zona oeste do Rio, e há 20 anos circula pela cidade tocando seu rock autoral. Quando decidiram ir para as ruas, foi por perceber que seria difícil encontrar, nas casas de show, um público para sua música, que não era “a onda do momento”, um rock com blues e baladas, como explica o próprio Wagner (REIA, 2017, p. 342): “Um dos motivos da gente ir para rua foram pelas más condições do cenário da música do meu segmento musical, então além de gostar tinha uma coisa assim, cara, as pessoas exploram a gente ou então as pessoas não estão nem aí para a gente, vamos para rua encontrar as pessoas que querem nos ouvir”.

O grupo iniciou apresentando-se em um calçadão próximo da UERJ, no Maracanã, conforme registra Moreaux (2020), onde pediam energia elétrica a um bar para poder ligar seus instrumentos (hoje, porém, eles utilizam o procedimento

já mencionado, de ligá-los a uma bateria de carro). Uma banda de rock como a deles, explica o autor, carrega para a rua vários aparelhos elétricos, como amplificadores de baixo e de guitarra, microfones, mesa e sistema de amplificação, material que o bando foi adquirindo aos poucos. Um momento importante de sua trajetória deu-se em 2005, quando o baixista sugeriu a compra de uma Kombi para transportar melhor seus equipamentos. A compra do veículo facilitou os deslocamentos pela cidade e configurou um “marco visual para a identidade do bando, que perdura até hoje” (MOREAUX, 2020, p. 139).

A Kombi é realmente uma referência que me ajuda a localizá-los quando vou a uma apresentação do grupo, se eles ainda não estiverem tocando. Quando estive no evento Animação Cultural, realizado em frente ao Palácio Tiradentes por um grupo de professores e estudantes secundaristas, em prol da manutenção do projeto cultural de mesmo nome em escolas públicas do estado, anotei em meu caderno de campo: “Do alto da escadaria a Kombi vira um camarim, de onde se montam e desmontam palcos. A bateria é desmontada e guardada para a performance de dança [...]. Depois, parte por parte, é montada para o próximo número. Palcos modulares”.

Nesses anos como “banda de estrada”, com “ansiedade de circular”, como relata Wagner (REIA, 2017, p. 345), o bando já se apresentou em diversos pontos da cidade e do estado, em produções independentes e excursões para municípios como Visconde de Mauá e Vassouras e, recentemente, para o festival de jazz e blues em Rio das Ostras. Nesse sentido, Moreaux,

que entrevistou Wagner em sua tese, salienta que há uma diversidade de práticas que perpassam os fazeres dos artistas e que abarcam produção, performance e deslocamentos, “[...] ao invés de uma visão cristalizada de como o artista de rua foi parar lá numa determinada praça, como se só fizesse aquilo” (MOREAUX, 2020, p. 146). No processo de escolha dos lugares, por exemplo, conta Wagner (REIA, 2017, p. 345):

Eu acho toda visita que eu faço, todo lugar, às vezes sento na praça e fico pensando: ‘acho que pode ser lá, se eu tivesse sentado aqui assistindo acho que eu gostaria de ver ali’; eu me coloco no lugar, eu chego para o pipoqueiro e falo, ‘cara, se um dia a gente tocar aqui, o que você acha, vai ser legal para você?’.

No entanto, em seu depoimento, Wagner não se considera um artista de rua porque não sobrevive disso e sim de sua atuação como professor, desde 2008. Ele diferencia os artistas de rua, que exercem essa prática como atividade laboral e econômica, do artista que encontra na rua o principal formato para apresentar sua arte. É preciso lembrar que há uma dificuldade ainda maior para bandas conseguirem sustentar-se com as contribuições do chapéu do que para músicos solo, ainda mais se ela for composta de muitos integrantes. Wagner afirma que “vive pensando” como essa atividade pode ser sustentável e julga que será uma grande vitória quando o conseguir (REIA, 2017).

Nesse cenário, Wagner engaja-se há alguns anos ao movimento de Arte Pública, que busca se descolar do aspecto mercadológico da arte realizada em espaços públicos e

atribuir-lhe um caráter cidadão, de serviço. Embora o termo “arte pública” tenha diferentes acepções, inclusive podendo referir-se a monumentos e elementos arquitetônicos, no Rio o entendimento de arte pública se vincula às ações do teatrólogo Amir Haddad e do grupo Tá na Rua, fundado por ele e em atividade desde a década de 1980. “Para ser um artista público, na perspectiva de Haddad e seus companheiros do Tá na Rua”, explica Santos (2019, p.45), “não basta *estar* na rua, é necessário uma mudança de mentalidade em relação à arte, à cidade e ao público.” Nesse sentido, explica, não basta *estar* na rua, é preciso *ser* da rua. Além disso, para esses artistas, o cidadão deve estar sempre implicado nas intervenções que realizam.

É comum nos seus shows alguém do público pedir para tocar uma música e Wagner ceder sua guitarra, ou o baixista, Felipe Nova, ceder seu baixo, sendo uma pessoa conhecida deles ou alguém que estava apenas passando, em momentos de total improviso ou *jam* com outros músicos. A própria proposta de ser um “bando”, como considera Wagner, remete a essa formação mais fluida, em que outras pessoas – como fotógrafos, produtores, outros artistas – que contribuam com o grupo também fazem parte dele. É costume de Wagner comentar ao microfone que o que ele gosta nos eventos de rua é o imprevisto, o inesperado das coisas. Como relata no trecho de entrevista (REIA, 2017, p. 345):

Não sei, cara, imprevisto, um mendigo pode chegar e querer cantar com a gente, ninguém vai parar para ver a gente ou as pessoas vão interagir. E é aquela história, a gente vai conseguir chegar em pessoas que jamais conseguiríamos de outra

forma [...] o cara está passando, está saindo do trabalho ou está indo na padaria, vai ver a gente e se quiser vai parar um pouco.

Nesse sentido, Wagner afirma na mesma entrevista (REIA, 2017, p. 346) que nem sempre o melhor local para um show é uma praça muito movimentada, já que muitas pessoas ali estarão só passando, tentando chegar a outros lugares. Ele crê que uma praça com menos circulação de gente pode ser até mais interessante, com “casais namorando, pessoas se conhecendo, pessoas trocando ideias” – o que caracteriza, também, um ambiente festivo. No entanto, Wagner crê que no segmento do rock poucas bandas pensam os espaços desse modo:

[...] eu não penso a rua como uma vitrine para sair da rua, como ‘eu estou aqui tocando, tomara que hoje seja o dia que eu vou estar lá e vai passar alguém e vai me tirar de lá e vai me colocar num patamar, num palco e vai me chamar e eu vou sair daqui para depois estar contando uma história triste de como eu suei muito na rua’. [...] Um fato que comprova isso é que o Fórum de Arte Pública⁹ não tem nenhuma banda de rock, com exceção da Wagner José e seu Bando [...] (REIA, 2017, p. 349).

Os dois grupos que compõem com o bando de Wagner o projeto A RUAÇA, que promoveu momentos roqueiros ao longo da primavera na orla de Ipanema, parecem, assim, partilhar de sua proposta. A banda Euráculo, quinteto de rock progressivo e psicodélico originário da Tijuca, postou em suas redes

9 O Fórum de Arte Pública, capitaneado pelo grupo Tá na Rua, mantém reuniões semanais em sua sede na Lapa.

sociais, no mês de agosto de 2022, marcando sua localização na Mureta da Urca:

Neste sábado embarcamos em uma maravilhosa aventura com @wagnerjoseeseubando pelas ruas da zona sul da cidade. Começamos em Ipanema e terminamos na Mureta da Urca em um delicioso improviso onde desconhecidos interagiam de formas profundas construindo relacionamentos imersivos com a banda Euráculo. Caso vc acredite que tenha um lugar da sua cidade onde seja interessante a proposta de um rock de rua, entre em contato com a gente¹⁰.

Durante a apresentação a que assisti na Tijuca, músicos da BR-101 e da Euráculo intervieram no momento que duas moradoras acionaram a Guarda Municipal solicitando a interrupção da apresentação por causa do “barulho” da banda (embora ainda fosse cedo, por volta de cinco horas da tarde, e a banda estivesse tocando há pouco mais de uma hora). Apesar da existência da lei que autoriza as apresentações dos artistas, é comum que estes tenham de andar com ela no bolso, para convencer agentes de segurança de que eles têm direito de tocar naquele espaço.

Há, assim, uma coexistência desses artistas, que tocam juntos e defendem a ocupação das ruas. Enquanto Wagner tentava terminar o show, após várias interrupções, negociando cantar mais duas músicas, o vocalista da Euráculo dialogava com o guarda e o vocalista da BR-101 tentava uma conversa

10 Disponível em: <https://www.instagram.com/bandaeuraculo/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

com as moradoras, que permaneceram inflexíveis – cena que demonstra o quadro de afetos e controvérsias que artistas vivenciam em suas práticas de rua, em especial no caso de grupos de rock, que tocam “plugados” seu alto e bom som¹¹.

“O COMPOSITOR SE MUDOU”¹²

Para La Rocca (2022, p. 407), um “fazer com”, parte da socialidade da vida cotidiana, sugere também uma acomodação, um ajuste, em que atores readaptam suas práticas e fazeres a fim de responder a uma situação social e “continuar a sonhar”. O autor se refere em seu texto às intensas reacomodações que foram necessárias durante o período pandêmico da covid-19, que atingiu o mundo ao longo dos anos de 2020 e 2021, com ecos ainda no ano de 2022.

No cenário das artes de rua na cidade do Rio, o que se pôde notar, no último ano, foi uma reorganização, em que antigos e novos atores buscam reocupar espaços a partir de suas novas configurações. No caso das bandas de rock, algumas se reposicionaram, como pude acompanhar pelas suas redes sociais, saindo das ruas e partindo para outros projetos; outras encerraram suas atividades, como é o caso

11 Para uma discussão sobre as tensões da música como ruído, ver Fernandes, Trotta e Herschmann (2015).

12 “O compositor se mudou”, canção da banda Euráculo. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6aDGOKNtjKtgOXXm6cEa0l?si=7860e82d4e564643>. Acesso em: 27 maio 2023.

da Beach Combers; já a Astro Venga seguiu tocando mais esporadicamente em locais da zona sul, como Ipanema e Copacabana, mas também realizou apresentações em locais da orla na zona oeste, como o Recreio dos Bandeirantes.

Pode-se pensar hoje em espaços de ilhas e ataques “relâmpagos” que se voltaram, diferentemente da década passada, a locais da zona sul, em razão do esvaziamento sofrido pelo centro da cidade e do fluxo de pessoas e dinheiro nas regiões turísticas de sua orla. Porém, o centro segue sendo palco de intervenções, por vezes com a ocupação de espaços híbridos – utilizando-se da estrutura de um estabelecimento, como um bar ou espaço cultural, mas mantendo artistas e/ou o público do lado de fora, ocupando sonora e fisicamente esse espaço.

Conforme Reis (*apud* FERNANDES; TROTTA; HERSCHMANN, 2015, p. 3), zonas “híbridas” se configuram como espaços “onde a fusão entre interior e exterior se dá pela instalação de equipamentos internos na área externa, ou pelo tipo de ocupação social destes espaços”. Guga Pellicciotti, baterista fundador da roda de jazz da Pedra do Sal, em depoimento ao projeto “Cartografia musical de rua do centro do Rio de Janeiro”, afirmava, sobre eventos como esses: “São eventos de rua, mas não é como, por exemplo, alguns trabalhos que chegam, colocam algo e tocam. Mesmo que bancados por casas, você está na rua, ou seja, qualquer um que chega ouve: um mendigo ou o diretor da multinacional pode ouvir o som” (CARTOGRAFIA, 2014, *on-line*).

Esse é o caso dos últimos shows promovidos pela Bagunço, banda que atuava nas ruas da capital entre 2013 e 2016, fazendo um som com várias influências, entre elas o rock, o jazz e ritmos latinos. No segundo semestre de 2022 o grupo tocou em duas noites no espaço cultural Cachaça Axé, na rua Miguel Couto, região próxima à Igreja da Candelária. É preciso ressaltar que esta parte do centro é pouco povoada à noite, portanto a opção por espaços híbridos parece ser uma boa saída para a segurança da banda e do público, e convidativa aos transeuntes que se movimentam, entre curtos trajetos, em busca de um local para beber e ouvir música¹³.

Consideramos, nesse contexto, tais espaços como protegidos, já que, mesmo acontecendo na rua, contam com alguma estrutura que limita a área do evento e, em geral, com algum tipo de segurança fornecida pelo estabelecimento. No caso do primeiro show do Bagunço no Cachaça Axé, de um lado havia grades e do outro uma Kombi, definindo o local onde o público devia ficar. A Kombi servia também como “bar” para venda de bebidas, enquanto no lado demarcado pelas grades, que dava para a avenida Marechal Floriano, havia dois seguranças. Quando eu decidi ir embora, fui até ali para informar-me sobre onde deveria pedir um carro de aplicativo e um deles, que me orientou, comentou que aquela região é considerada “de risco” (havia também um carro de polícia estacionado por ali). No primeiro show, a banda tocou dentro do bar, possível-

13 Quando da finalização deste artigo, na semana do Carnaval de 2023, a Astro Venga realizou um “carnarock” nesse mesmo espaço, postando em seu perfil no Instagram: “Nosso carnaval de rua”.

mente pela previsão de chuva (quando a chuva começou foi estendida uma lona sobre o espaço onde estava o público). Já no segundo show, que não presenciei, pude ver pelas imagens em seu Instagram que a banda tocou no espaço de fora.

Recuperando a trajetória do grupo, em depoimento de David Gonçalves, guitarrista da Bagunço, ao projeto “Cartografia musical...”, a intenção inicial deles era fazer uma banda em que os músicos pudessem caminhar, inspirados nas fanfarras francesas (sendo que dois integrantes do grupo provêm da França). Como não conseguiram, resolveram montar a banda que é “meio banda meio fanfarra”. Na época da entrevista, eles se apresentavam por lugares como Méier e Tijuca, na zona norte, Ipanema e Largo do Machado, na zona sul, além do centro. Porém, evitavam lugares que já estivessem sendo muito ocupados, como o Largo da Carioca, usado por alguns artistas como ponto fixo, inclusive pelos argentinos da Dominga Petrona (banda que também influenciou a Bagunço).

Outro interesse do grupo, conforme David, era fortalecer não só o movimento da arte de rua mas sua valorização financeira: embora considerassem que ainda não dava para viver do chapéu, acreditavam então que, aos poucos, as pessoas estavam mais receptivas a contribuir com os artistas, aumentando também a compreensão de que eles tinham o direito de se apresentar ali. Michel Moreaux, pesquisador citado neste trabalho e também músico da Bagunço, já se apresentava em espaços públicos na França, seu país de origem, e, no Brasil, começou a trabalhar nas ruas antes de a prática ganhar

visibilidade. O músico afirma a Bagunço como uma “banda de rua”, mesmo argumentando que é difícil voltar da rua com dinheiro no bolso, em especial com um número grande de componentes: “Mais de quatro é mais divulgação. E o Bagunço hoje em dia é quase isso, a gente não ganha tanto na rua, mas é porque a gente espera outras coisas” (REIA, 2017, p. 337).

Numa direção muito similar à de Wagner José, de quem, aliás, é amigo, Michel fala de uma função política da arte de rua. Na mesma entrevista (REIA, 2017, p. 341), explica: “Você não precisa só fazer teatro político, você pode também acreditar nessa coisa de partilha do sensível, do Rancière, essa coisa de fazer com que a arte desça, não mistificar a arte. [...] Aí tem essa dimensão do cotidiano, que acho importante, e do imprevisto.” Michel faz referência à noção de “partilha do sensível”, de Jacques Rancière (2009), para quem a política também se expressa nas múltiplas formas de sensibilidade e percepções expressas e partilhadas socialmente, e que podem ser discordantes e dissensuais.

Para Michel, que fala dos percursos de sua banda e de outros artistas de rua em sua tese, o Bagunço atua “de maneira dinâmica, interativa e festiva. Por isso, o público costuma comentar bem após as apresentações” (MOREAUX, 2020, p. 131). Seu show é composto de improvisos, criações e coreografias coletivas, que costumam contagiar o público. Importante que, para produzir tais momentos “interativos e festivos”, o artista deve adquirir, como na fala do próprio

músico, em depoimento à tese de Reia (2017, p. 343), uma “ciência do lugar”. Tal pode ser ilustrado em sua fala:

[...] nem todos os dias a gente consegue empolgar, infelizmente. [...] É lógico também que tem circunstâncias mais dispostas para as pessoas se envolverem, quando você está no almoço, a gente tem que se conformar com como é a cidade. Não dá para exigir das pessoas ao meio dia no centro suar a camisa que tem para voltar para o trabalho, voltar suado para o trabalho. [...] tanto que a gente não toca muito mais no centro, porque nossa fórmula exige um envolvimento mínimo do público e a gente sentiu que ao meio dia as pessoas estão na *bad* mesmo. No centro, no final do dia, à tarde, as pessoas estão na *bad* também porque estão correndo pra ir embora para pegar a lotação. Então o centro para nós é *bad* [...] (REIA, 2017, p. 361).

A banda havia deixado de tocar nas ruas nos últimos anos, mesmo antes da pandemia, pela pouca contribuição arrecadada no chapéu e pelos percursos próprios do grupo, que passou a se envolver também com o festival Honk de fanfarras, e com o carnaval de rua. Porém, como pudemos acompanhar no último semestre, com seus shows no espaço cultural, parece que o grupo encontrou uma alternativa para tocar no centro, em um horário e um espaço que não sejam tão “*bad*”, retomando o caráter de festa que a banda gosta de provocar.

Trago ainda o caso da Mr. Severin, “projeto de música autoral Rock’n Roll bluesístico psicodélico”, conforme define sua página no Facebook, que também atuava nas ruas antes da pandemia e voltou a fazer shows ao longo de 2022, em

locais como Ipanema e Botafogo, na zona sul. Em março desse ano eles publicaram em seu Instagram¹⁴:

Viemos aqui hoje num misto de sentimentos. Primeiramente, gostaríamos de dizer que estamos vivos e bem! Depois de mais de 2 anos parados, finalmente estamos reativando de vez nossas redes sociais e estamos finalmente voltando aos palcos! [...] Muito obrigado a todos que mandam forças positivas e tão querendo o Severin de volta na praça! Estamos também nos organizando para voltar pra rua!

Em fevereiro do ano seguinte, num sábado de pré-carnaval, a banda se apresentou na Feira do Lavradio, na Lapa, fora da programação oficial do evento (ocupando uma esquina da rua do Lavradio com a avenida República do Chile). A feira, além de ser muito visitada por turistas, fica próxima à praça Tiradentes, local de concentração dos foliões. O show de rock acabou por dialogar com a cidade em festa: em cerca de três horas pude apreciar um público flutuante, de foliões ou visitantes da feira que paravam por algum tempo, cantavam, vibravam, com seus copos de bebida, suas fantasias, e depois partiam, acenando alegremente para os músicos ou contribuindo com o chapéu. Uma foliã até mesmo se colocou na frente da banda e performou uma dança sensual, ao estilo do funk, ao som de um rock clássico.

Assim, se por um lado, como afirma o baixista Paulo Emmery, da extinta *surf band* Beach Combers (SANTOS, 2019,

14 Disponível em: <https://www.instagram.com/bandamrseverin/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

p. 111), “[...] o trabalho que a gente tem pra levar cultura pra rua muitas vezes não é recompensado e a gente não pode separar amor de material”, por outro lado as bandas desejam expandir seus públicos para além das casas voltadas para o rock, que são poucas e frequentadas apenas por aficionados do gênero. Nesse sentido, o músico Marcus Amorim, da extinta banda Celso Blues Boy, entrevistado por Mattos (2013, p. 47) em sua monografia sobre a cena rock carioca, afirma que São Paulo sempre foi “melhor do que o Rio” nesse cenário, por ser uma cidade maior, mais populosa e com uma “noite” muito forte: “Você tem mais casas noturnas, mais bandas, mais público fiel, mais escolas de música. Não tem praia, nem carnaval? Bora pro rock!”. Pode-se considerar, no entanto, que se em São Paulo os grupos recorrem com mais facilidade às casas de show, as bandas no Rio conquistam espaço pelas astúcias. Adaptando o músico: “Tem praia, tem carnaval? Bora levar rock pra praia e pro carnaval!”. Parece, assim, que as dificuldades acabam sendo subvertidas pelo espírito festivo e pela espontânea cultura de rua dos cariocas.

CONSIDERAÇÕES “SAIDEIRAS”

Neste artigo, buscou-se discutir a presença de bandas de rock que realizam performances em espaços públicos no Rio, como parte da investigação cartográfica na qual venho seguindo pistas de artistas de rua nesta cidade. Descrevendo algumas especificidades envolvidas na ocupação do espaço

por tais grupos, que são diversas daquelas encontradas na prática de músicos solo, propus pensar o caráter festivo de suas intervenções, como momentos de vibrar e estar juntos, em experiências sensíveis na cidade.

Para tanto, recupero o contexto que possibilitou, ao longo da última década, o aparecimento de bandas que tocavam regularmente em locais centrais da cidade e apresento algumas reagregações que têm ocorrido no período que vimos considerando como pós-pandêmico. Parece ser consenso, entre os autores que tratam do tema, que houve um contexto favorável para o surgimento dessas bandas na cidade a partir de 2012, e que envolveu aspectos políticos (como a promulgação da Lei do Artista de Rua) e financeiros (como o aquecimento econômico da cidade por ocasião dos megaeventos), mas também houve uma articulação dos atores que perpassava saberes técnicos e afetos.

Pela necessidade de energia elétrica para o funcionamento ou amplificação dos instrumentos, diferentemente de um músico que carrega seu case e, no máximo, uma pequena caixa de som, tocar na rua envolve outras táticas para os conjuntos musicais e, em especial, para bandas de rock (que tocam instrumentos “plugados”). Não se trata só de “chegar e tocar”. Assim, o compartilhamento de saberes entre os músicos, que também se entrelaçavam por laços afetivos, possibilitou a atividade dessas bandas que preencheram, por alguns anos, o imaginário da cidade, também, com a sonoridade roqueira.

Tais artistas viram nos espaços públicos uma alternativa a um ambiente saturado, no qual se sentiam muitas vezes explorados. A rua configura um nicho onde podem fazer circular suas músicas, atingindo uma maior diversidade de público. Ademais, pelos depoimentos dos artistas colhidos em outros trabalhos, e pelas observações em campo até aqui, pode-se considerar que, para esses sujeitos, é importante não apenas buscar um modo de sustentar financeiramente seus projetos musicais, como seu desejo de estar na rua, produzindo efervescências, promovendo encontros, em suma, como diria Rolnik (2011), “passando afetos”.

Como parte de uma pesquisa cartográfica em processo, este trabalho aponta algumas direções, puxa alguns fios, a partir dos sujeitos e dinâmicas com os quais me deparei até este espaço-tempo da pesquisa. É preciso salientar que outras partes da cidade, para além do centro e da zona sul, podem apresentar outras configurações, como é o caso do projeto cultural Rock de Rua Realengo, que produziu nos últimos 10 anos, no bairro da zona oeste, eventos que envolvem música, arte, skate e grafite, conforme indica sua página no Instagram¹⁵. Cabe, desse modo, nos próximos passos da pesquisa, investigar que outros trânsitos e ocupações os artistas vêm produzindo pela cidade, e a partir de quais articulações, redes e afetos.

15 <https://www.instagram.com/rockruarealengo/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

REFERÊNCIAS

BARROS, Laura P. de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52-75.

BARROSO, Flavia M. O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CARTOGRAFIA MUSICAL DE RUA DO CENTRO DO RIO. 2014. Narrativas. Disponível em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/narrativas.html>. Acesso em: 5 jan. 2023.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998

DAWSEY, John C. Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e performance. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 291-320, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82470>. Acesso em: 5 jan. 2023.

FARIAS, Daniel; CARDOSO FILHO, Jorge. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. *Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 37-61, 2019. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27410. Acesso em: 5 jan. 2023.

FERNANDES, Cíntia S. Territorialidades nômades: Comunicação, moda e música no Rio de Janeiro. *Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 4-18, set./dez. 2013. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/829/pdf_3. Acesso em: 6 jan. 2023.

FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. *Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, 17(3), p. 290-301, set./dez. 2015. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.03>. Acesso em: 5 jan. 2023.

FERNANDES, Cíntia S.; TROTTA, Felipe C.; HERSCHMANN, Micael M. Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. *E-compós*, Brasília, v. 18, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2015.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Sons que encantam as ruas. *In*: HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Músicas nas ruas do Rio de Janeiro* [e-book]. São Paulo: Intercom, 2014a. p. 11-63. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/f1c7226546b1dadd519109a7319a6c55.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2023.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. O boom da música e do Carnaval de rua cariocas. *In*: HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro* [e-book]. São Paulo: Intercom, 2014b. p. 65-100. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/f1c7226546b1dadd519109a7319a6c55.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2023.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. Relevância da cultura de rua no Rio de Janeiro em um contexto de valorização dos megaeventos. *Interin*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 3-21, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/230>. Acesso em: 5 jan. 2023.

LA ROCCA, Fabio. Formas de criatividade culturais: uma leitura estética das ambiências e atmosferas urbanas. *In*: FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose M.; PEREIRA, Simone L. A[r]tivismos urbanos: [sobre]vivendo em tempos de urgência. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 405-422.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

MAFFESOLI, Michel. O conhecimento comum. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MATTOS, Frederico M. A cena de rock carioca atual: de Straw a Strausz, uma análise sobre o cenário no Rio de Janeiro. 2013. Monografia (Comunicação Social, Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MOREAUX, Michel. Espaço e ritmo: estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público. 2020. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2009.

REIA, Jhessica F. Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em Montreal e no Rio de Janeiro. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RETT, Lucimara. DIY e Materialidades: Bandas de Rua no Rio de Janeiro. Encontro Internacional de Música e Mídia, 14, 2018, São Paulo. Textos completos. Centro de Estudos em Música e Mídia (MUSIMID), 2018. p. 1-10 Disponível em: <https://doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/80260>. Acesso em: 18 jan. 2023.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2011.

SANTOS, Renan do N. Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: A cidade, o trabalho, a independência a partir dos músicos de rua e transporte. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SOUSA, Vitor P. de; FERNANDES, Cintia S. Jovens e jazz ressignificando o cotidiano carioca. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38, 2015, Rio de Janeiro. Anais. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. p. 1-13. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2420-1.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2023.

THIBAUD, Jean-Paul. Donner le ton aux territoires. In: COLON, Paul-Louis (coord.) *Ethnographier les sens*. Paris: Editions Petra, 2013. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00995503/document>. Acesso em: 4 jan. 2023.

VERTIGEM nas ruas cariocas: origens do Placemaking musical.
Rio de Janeiro, 2016. 1 vídeo (29min5s). Direção: Luciana Morozini.
Publicado pelo canal Eline Mello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1RY6rz5tYzc>. Acesso em: 16 jan. 2023.

Parte 5

**OUTRAS GEOGRAFIAS
FESTIVAS**

“WELCOME TO THE CAVALHADA ARENA, POCONÉ-MT” UM OLHAR MAIS CONTEMPORÂNEO (E COMUNICACIONAL) SOBRE UMA FESTA TRADICIONAL DO CENTRO-OESTE BRASILEIRO

Lawrenberg Advíncula da Silva

“PRÉ-FESTA!”: UM OLHAR INICIAL PARA QUEM CHEGA.

‘Meu São Benedito. A vossa casa cheira. Cheira cravo e rosa. Flor de laranjeira. Que santo é aquele, que vem lá de fora. É São Benedito¹’, tocavam no alto falante, repetidas vezes. Sob o sol escaldante de 40 graus, cavaleiros bem trajados e uma

1 O cântico de louvor do Hino de São Benedito relata a devoção de um santo comprometido com as camadas mais abastardas da população, principalmente os negros. Originalmente, o santo nasceu na Sicília, no sul da Itália, no século XVI, sendo filhos de escravos etíopes. Na liturgia cristão-católica, sua proteção é atribuída aos cozinheiros e população mais pobre, sendo lembrado como um santo realizador de ação social, humanitária. Trata-se do santo mais festejado e homenageado na região metropolitana do Vale do Rio Cuiabá (RMVRC), em festividades populares como do espetáculo da Cavalhada e da Noite de Iluminação no Adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário (Igreja da Matriz), em Poconé.

multidão de gente traçam suas histórias, hábitos e modos de habitar a cidade. Cavaleiros perfilados, organizados em filas, círculos, semicírculos, em diversas carreiras de combate. Divididos entre o azul-cristão e o vermelho-mouro, duas cores vibrantes. Multidão mais dispersa, fragmentada, senão mais regida pelas forças de impermanências que subsistem toda grafia mais ‘irreverente’ e ‘brincante’ na paisagem da cidade.

(Descrição da incursão de campo na festa da Cavallhada de Poconé de 2022).

A breve descrição reflete talvez uma das impressões mais marcantes das edições mais recentes da festa da Cavallhada da pequena cidade de Poconé, localizada mais ao oeste do Brasil. Uma cidade situada mais precisamente adentre as pastagens do Cerrado e as planícies alagadas do Pantanal mato-grossense.

Ao lado do festival internacional de bois-bumbás de Parintins (Amazonas), da festa de São João de Campina Grande (Paraíba) e das festas de Divino Espírito Santo e das Cavallhadas de Pirenópolis (Goiás), essa festa tradicional é provavelmente um dos eventos folclóricos a céu aberto mais visualmente atraentes do interior do Brasil, protagonizada por artistas equestres como cavaleiros, rainha moura, caixeiro e locutores, além da média de público a cada edição anual de 8 a 15 mil pessoas e um investimento bruto na ordem de 600 a 700 mil reais. Uma “festa-teatro” que, em sua edição mais recente (2022), contou com apoio do governo estadual de Mato Grosso, via termo de fomento da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer – SECEL, recebendo um repasse de 500 mil

reais, conforme informações do Portal Transparência do Estado de Mato Grosso (Disponível em: www.transparencia.mt.gov.br, Acesso em: 20 dez. 2022).

Desde o ano de 2006, a festa da Cavallhada de Poconé integra o calendário oficial de eventos culturais e turísticos do governo estadual de Mato Grosso como “evento tradicional de manifestação cultural e religiosa do Patrimônio cultural mato-grossense” (Lei Estadual 8.566/2006). No caso, como resultado de uma articulação político-institucional entre festeiros e o Estado que, além de sublinhar um consenso em relação ao fato de a festa da Cavallhada ser uma das festividades mais populares e tradicionais de Mato Grosso, confirmou e oficializou a sua importância como “uma tradição que movimenta a cidade de Poconé, gerando retornos positivos na cultura, turismo e economia, uma vez que além da presença e participação da população poconeana, pessoas de outros municípios se deslocam para prestigiar o evento.” (SECEL-PRO, 2022/0934). Assim como uma tradição reinventada (HOBSBAWN; RANGERS, 1997), apropriada e resignificada não somente como evento religioso, social, mas também como acontecimento turístico, produto midiático e palanque das mais variadas formas de fazer política, do tradicional ao moderno e contemporâneo.

Diante do breve cenário descrito, o presente texto procura debater algumas questões que têm sido cada vez mais caras no debate contemporâneo do direito à cidade (LEFEBVRE, 2001; HARVEY, 2012), a partir da relação das versões mais

contemporâneas dessas festas populares com possibilidades de acesso a outras formas de cidadanias, tentando interpretar possíveis articulações, conflitos, relações de poder e de afirmação política que se arranjam e se estabelecem em uma cena cultural que se manifesta como um ator-rede (LATOURET, 2012). Em especial, na geografia de muitas cidades brasileiras ainda consideradas históricas e potencialmente turísticas. São questões situadas na interface entre os estudos da cidade com o campo da comunicação, que se atualizam e se refazem adentre os espaços praticados, inventados ou forjados pelas culturas populares e pelos movimentos sociais na/da cidade.

No âmbito de sociedades cada vez regidas pelos processos comunicacionais, debater o direito à cidade demanda trazer ideias como participação política, cidadania e esfera democrática, por exemplo, a partir de uma nova configuração de arena pública, onde a mídia, mais tradicional e/ou mais nova, bem como todo um aparato econômico-político de uma cultura de espetáculo neoliberal passam a regular mais efetivamente a cultura, a arte e as mais variadas formas de expressão de cidadania de um povo. Trata-se de uma nova cena política a ser considerada, descrita por muitos estudiosos como parte ou/e extensão de uma cultura midiática mais generalizada, senão espetacularizada e gerida mais pelas experiências com as imagens (DEBORD, 2008; BAUDRILLARD, 1991), na medida em que as relações interpessoais, as ideias, informações, visões, afetos e políticas da cidade passam a ser mais orientadas conforme as condições de acesso às redes

sociotécnicas de informação e comunicação. Uma centralidade comunicativa provavelmente mais difusa e não se restringindo ao universo corporativo das empresas de comunicação e mídia, como adverte o professor Muniz Sodré (2015) em seus estudos etimológicos sobre o sentido mais elementar da palavra comunicação, que no caso da promoção das festas como grande vitrines para o mundo e vetores de desenvolvimento para as cidades na contemporaneidade: vai permitir aqui identificar ações e estratégias por parte não somente do Estado, do mercado e da sociedade civil, mas também entre os mais variados atores que compõem o universo mais nômade e lúdico das festas pantaneiras.

A partir do recorte das edições mais recentes da festa da Cavallhada de Poconé, entre os anos de 2020 e 2022: a ênfase é apresentar uma leitura mais contemporânea dessa festa tradicional do Centro-Oeste brasileiro, partindo do pressuposto de que, no âmbito das sociedades contemporâneas regidas pelo espetáculo e pela comunicação, todo ato festivo, religioso ou não, sagrado ou profano, recreativo ou mais utilitarista, atualmente demanda uma leitura mais ampla enquanto um campo mais alternativo de disputas políticas e afirmação da/na cidade cada vez como recurso para desenvolvimento (YUDICE, 2002).

Trata-se de uma perspectiva mais complexa da dimensão cultural do festivo, o qual, por sua vez, além de denotar para uma crise representativa das estruturas democráticas modernas de poder (o Estado, os partidos políticos,

os sindicatos) na condução do debate público, em especial, nos últimos anos do bolsonarismo² no Brasil, induz-nos à hipótese de que pensar a atual relação entre festa e cidade: pressupõe refletir para a emergência de modos de protagonismos, maneiras e estilos de existência coletiva potencialmente políticos e comunicativos para além do convencional jogo midiático, protagonizado geralmente por aqueles que sempre tiveram voz e vez nas telas da televisão e da maioria dos meios de comunicação. Assim como novos “meios” de se constituir e se comunicar como comunidade, senão de reatualizar e refazer o antigo mito da vida comunitária. Nesse sentido, oferecendo-nos quadros de referência que nos propiciem compreender melhor o que implica a existência das pequenas tribos, mais efêmeras, transitórias na paisagem e identificadas em seus afazeres cotidianos e histórias mínimas; movimentos mais moleculares de existência social e participação política na cidade em festa, tratados por Michel Maffesoli (1998) na ótica de neotribalismos³.

-
- 2 Pretende-se tratar o bolsonarismo como um fenômeno político da extrema direita brasileira, que se surgiu na mesma tônica visceral da metáfora do ovo da serpente, que se quebra e se mostra reveladora de uma realidade catastrófica. Numa análise mais particular como cidadão-pesquisador, o bolsonarismo representa a mescla entre retrocessos políticos históricos e o avanço mais sistemático de diversas frentes nazifascistas no Brasil, potencializados a partir da figura caricata e popularidade nas redes sociais de Jair Bolsonaro, sobretudo, durante a campanha de eleição presidencial de 2018.
 - 3 Reconhecido academicamente pela crítica ao caráter judicativo e normativo das Ciências Sociais, Michel Maffesoli propõe-nos a pensar no que vai consistir as relações sociais na contemporaneidade a partir da noção de tribalismo. Relações e agrupamentos humanos mais regidos pelas forças do *páthos* (paixões, emoções) do que do *logos* (racional, lógico), a serem caracterizados em estruturas mais cambiantes, transitórias. Por meio de termos como socialidade e principalmente neotribalismo, o autor francês passa a refletir sobre as estruturas orgânicas da

A presente investigação constitui uma pequena parte de uma pesquisa mais ampla de doutorado, realizado no Programa de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ), sob a orientação da professora Cíntia Sanmartin Fernandes. Sendo que a vivência cartográfica mais à deriva da relação entre festa e cidade (ou festa, comunicação e cidadania), tem sido uma perspectiva de investigação de campo que direta ou indiretamente vem atraindo cada vez mais a atenção dos estudos de Comunicação no Brasil e na América Latina, em especial, de grupos de pesquisa como o de Comunicação, Arte e Cidade (CAC), da PPGCOM da UERJ e de trabalhos como o de Culturas Urbanas e Comunicação do Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação da Intercom. Coletivos científicos que há pelo menos uma década vêm apresentando questionamentos potentes em relação ao protagonismo comunicacional exercido por esses fenômenos urbanos no fomento de experiências mais democráticas (mais inclusão social) e interculturais (menos preconceito e discriminação cultural) de/na cidade.

Não muito diferente dessas experiências, o presente estudo tem por referência a ideia de deriva proposta pela urbanista Paola Jacques (2012), assim como um modo de percurso mais autoral, errante e poético (CARERI, 2013) em uma cena de cartografia festiva, caracterizada como espaços

sociedade, numa crítica à crise dos arranjos mecânicos de sociabilidade derivados dos aparatos econômico-político das sociedades modernas. Trata-se de um debate que vai pontuar obras como o *Tempo das Tribos* e *Elogio a razão sensível*, em que tais noções são aprofundadas a partir do raciocínio dialético dele.

urbanos menos cosmopolitas, mas não menos problemáticos que aqueles registrados nas grandes cidades brasileiras. Uma deriva nos espaços e paisagens da cidade de Poconé durante a festa da Cavallhada, baseada no desafio de identificar como o debate do direito à cidade se atualiza, assim como sinônimo de condições políticas e comunicativas mais favoráveis ou não de participação do povo pantaneiro no mundo contemporâneo de ampla cobertura midiática dos meios tradicionais (televisão, rádio, jornal), de presença quase ubíqua de celulares multimídia e do fascínio naturalizado por drones sofisticados.

MAS, AFINAL, QUE CIDADE TURÍSTICA É ESSA CHAMADA POCONÉ?

Geograficamente falando, Poconé está localizada na microrregião do Alto Pantanal, centro-sul de Mato Grosso, embora muitos prefiram denominar Baixada Cuiabana. Essa cidade bicentenária (242 anos) está localizada a 100 km da sua capital, Cuiabá, com acesso terrestre primeiramente pela rodovia federal BR-070 e depois a rodovia estadual MT-060, também chamada de rodovia Governador José Monteiro de Figueiredo (importante fazendeiro pantaneiro), que passa pela cidade Nossa Senhora do Livramento (15 mil habitantes), o quilombo Mata Cavalo e o distrito de Cangas.

Desde a década de 1990, a cidade vem se promovendo mais sistematicamente como “Portal de Entrada do Pantanal

mato-grossense” e “Capital das tradições culturais”, assim como principais marcas no âmbito de um cenário de turismo em franco crescimento e de maior visibilidade midiática. À luz dos estudos sobre branding urbano de Fernanda Sánchez (2003), trata-se de “marcas territoriais” que combinam as potencialidades naturais do Pantanal (com imagens de animais, plantas) com a pluralidade das expressões artísticas e culturais locais (estilo musical lambadão, rasqueado, culinária ribeirinha, dança dos mascarados, artesanatos, festas de santo), dos quais se destacam os cavaleiros cristãos e mouros da festa da Cavahada, trajados em roupas bem ornamentadas e montados do alto dos seus cavalos pantaneiros. A referência é para uma cidade com a predominância de uma arquitetura histórica de estilo colonial português (casarios grandes com varandas e fachadas bem ornamentadas), com roteiros para passeios turísticos em diferentes pousadas e hotéis com vistas privilegiadas para a natureza, que há pelo menos 40 anos vêm recebendo um turismo mais internacionalizado. Mas também se refere a uma cidade turística cada vez mais disposta a participar das culturas midiáticas do espetáculo, tendo como uma das principais atrações de entretenimento (infotainment) um vasto calendário cultural de eventos culturais – chegando a promover mais de 300 festividades religiosas até o final dos anos 2020, pelo menos conforme dados da Secretaria Municipal de Cultura. Uma cidade conhecida pelas festas e por seus festeiros se consideramos a imagem popular do poconeano na Baixada Cuiabana; que a cada ano vem fazendo da festa da Cavahada e dos festejos do Glorioso São Benedito talvez

a melhor expressão de tal vocação festiva e sinônimo de maior atração de investimentos e investidores para a localidade.

Sobre isso, é válido destacar a transformação da festa tradicional da Cavahada numa grande vitrine do povo pantaneiro para o estado, o Brasil e mundo afora, como um forte sintoma da adaptação do imaginário do povo pantaneiro ao jogo de aparência das chamadas sociedades midiáticas do espetáculo (DEBORD, 2008.), isto é, regidas cada vez mais pelas regras de visibilidade e legitimidade das indústrias midiáticas de entretenimento. Principalmente em maior intensidade depois do anúncio do estado de Mato Grosso e de sua capital, Cuiabá, como uma das anfitriãs do megaevento esportivo da Copa do Mundo do Brasil, em 2009. Entre os principais fatores dessa transformação, registra-se: 1) a presença maior de colaboradores e patrocinadores nas comissões organizadoras, nem sempre vinculadas à irmandade religiosa e à igreja; 2) uma maior participação de videomakers e controladores de drones no céu; 3) o registro mais recorrente de faixas (de ráfia) associadas a figuras políticas do alto escalão do governo estadual; ou 4) de uma infraestrutura de arquibancada e de sonoplastia mais sofisticadas no terreno campestre da Arena do Cavahódromo do clube CCR, local situado numa área ainda considerada suburbana da cidade de Poconé e onde se realiza a festa da Cavahada desde o início da década de 1990. Fatores que foram identificados ao longo da pesquisa de campo, na medida em que o contato com festeiros e os organizadores da festa ficava cada vez mais frequentes.

De certa forma, tal transformação da festa em vitrine espetacular-midiática reflete uma articulação política complexa entre Estado (prefeitura municipal, câmara de vereadores), mercado (empresas de turismo e de mídia) e sociedade civil (irmandade religiosa, entidades cristãs, associações), no caso, na condição de um processo de promoção territorial para outras geografias de consumo/consumidores, com alguns resultados até expressivos do ponto de vista institucional. Entre os resultados: a inclusão da cidade no Mapa do Turismo Brasileiro (disponível em: www.mapa.turismo.gov.br, Acesso em: 2 jun. 2023) e a inclusão da festa da Cavalhada como Patrimônio Cultural Imaterial mato-grossense (disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>, Acesso em: 2 jun. 2023). Principalmente no sentido de se adaptar às demandas do turismo contemporâneo. Afinal, no mundo globalizado, o turismo acabou se tornando um dos ramos de atividade econômica que mais se expande e gera empregos, influenciando cada vez mais o desenvolvimento local de muitas cidades. Trata-se de uma “atividade de pessoas que saem e permanecem fora do seu ambiente natural por não mais do que um ano consecutivo por motivos de lazer ou outros propósitos”, pelo menos conforme a Organização Internacional de Turismo – World Tourism Organization (WTO *apud* Mac Donald, p. 19).⁴

4 Mesmo sofrendo um grande impacto nos primeiros dois anos da pandemia no novo coronavírus, o setor de turismo faturou no Brasil mais de 94 bilhões de reais só no primeiro semestre de 2022 e apresentou uma estimativa de crescimento percentual em 53% para o ano de 2023, conforme dados da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo – FecomércioSP (disponível em: www.fecomercio.com.br, Acesso em: 2 jun. 2023). Em outro importante levantamento: as vendas nacionais das empresas de turismo subiram

SOBRE QUAL FESTA DA CAVALHADA FALAMOS E CARTOGRAFAMOS

Seguindo o raciocínio do tópico anterior: neste cenário contemporâneo de turismo em franco crescimento e de maior visibilidade midiática, cabe no presente trabalho analisar as festas populares como da Cavalhada ou dos folguedos de bois-bumbás de Parintins não mais somente como um fenômeno social de uma tradição religiosa de abrangência comunitária/local, mas como uma tradição reinventa, remodelada, transformada e projetada ao estágio de uma cena cultural mais multiterritorial (HAESBAERT, 2014) e **vitrine potencial para o mundo de cidades pequenas e médias do interior do Brasil, assim como indício de uma espetacularização⁵ da cultura popular que antes era mais frequentemente estudada nas**

87,90% durante o último trimestre de 2022, um número maior de que as vendas internacionais, em 82,26%, conforme a Associação Brasileira das Operadoras de Turismo (BRAZTOA). Já no Portal do Governo Federal (disponível em: www.gov.br, Acesso em: 31 out. 2022), as informações dão conta de que o turismo no Brasil atualmente emprega aproximadamente 7 milhões de pessoas, que respondem por 8,1 % do Produto Interno Bruto (PIB), além de alcançar cerca de 53 segmentos da cadeia produtiva.

- 5 É preciso frisar que a palavra espetacularização se refere a uma condição mais radical do espetáculo sobre a sociedade, assim como um fenômeno de sociedades essencialmente capitalistas, um processo de mercantilização da vida social. Nesta breve definição, a referência é para a teoria do espetáculo do pensador francês Guy Debord, desenvolvida ainda na década de 1960. Trata-se de uma crítica marxista ao impacto social dos meios de comunicação da época. Entre as definições debordianas mais notabilizadas no meio acadêmico, talvez a mais emblemática seja a de que o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2008, p. 14). Uma definição que sublinha o quanto o consumo das imagens exerce uma influência em nossas sociedades. Imagens produzidas e orientadas pelos grandes grupos de poder do capitalismo.

grandes metrópoles brasileiras. O que no caso da cidade de Poconé corresponde, primeiramente: identificar uma combinação de contradições de uma condição mais difusa de cidade-espetáculo, termo inicialmente empregado pela urbanista Fernanda Sánchez (2003) para caracterizar um processo de reestruturação urbana adotado por muitas cidades mundiais (Barcelona, Nova York, Rio de Janeiro, Curitiba) visando se promover como lugares atrativos para grandes investimentos.

A referência aqui é para uma cidade histórica bicentenária, potencialmente turística e “disjuntivamente”⁶ espetacular-globalizada, que: coreografa e dá todos os indícios de uma participação mais competitiva em um cenário mais espetacularizado de turismo cultural e de eventos culturais; e, ao mesmo tempo, também não abdica dos aspectos locais e outros que afirmam o seu povo (pantaneiro) como defensores fervorosos de suas tradições culturais, ao passo de nem sempre ver com bons olhos toda essa situação de hiperexposição midiática, com fotógrafos e cinegrafistas adentrando quase todo dia suas residências e espaços festivos (festas de santo, romarias, atos devocionais). Isso, pois, se de um lado há um movimento até institucionalizado de inserir a festa cada vez mais no bojo de ações do governo estadual e municipal visando a promoção midiática da imagem da “cidade-festa” para uma geografia de turismo mais ampla, por outro, é importante constatar movi-

6 Sobre o sentido de disjuntivo, a referência é para os estudos do indiano Arjun Appadurai (2004), que caracteriza os processos de globalização e modernização cultural como uma produção de localidade em constante negociação, onde se encontram elementos tanto do global quanto do local.

mentos ainda mais fragmentados de cidadãos-festeiros, que parecem divergir, ou ao menos buscam negociar em outros termos tal espetacularização, logo pelas mais variadas razões. Desde o entendimento de que nem toda visibilidade seja sinônimo de maior valorização para determinadas manifestações culturais, quando se registra a reclamação de alguns veículos midiáticos e profissionais de imprensa por parte de muitos cururueiros, benzedeiros e festeiros pantaneiros; bem como ao fato que juntamente com tal maior visibilidade midiática e pública também ocorre maior regulação por parte do Estado das manifestações e festas populares, incorrendo uma lista de responsabilidades e deveres cada vez mais rígida, sobretudo para muitos festeiros-anfitriões/organizadores de festa de baixa renda e que só possuem o ensino fundamental, quando não são iletrados.

Se não bastasse tais dilemas específicos, vale um questionamento mais amplo em relação aos benefícios diretos sobre a adesão mais integral diante dessas dinâmicas de economia de cultura, de lazer e de entretenimento midiático em cenários de cidades históricas brasileiras que ainda enfrentam problemas históricos de urbanização e na oferta de uma vida mais digna e plena aos seus cidadãos (infraestrutura, educação, saúde). Um questionamento que suscita perguntas mais específicas para o sujeito de investigação aqui, tais como: em quais condições a alta visibilidade midiática de uma festa como a da Cavalhada de Poconé pode derivar em maiores possibilidades políticas para os seus festeiros? Ou até que medida é possível repro-

duzir experiências de empreendimentos culturais mais exitosos com as festas como de Blumenau com seu festival Oktoberfest ou de Barretos com sua festa de peão, sem oferecer grandes riscos na manutenção de certas características na relação entre os festeiros e a festa? Ou como tal capital simbólico pode ser revertido em ações mais efetivas para a população em geral, de modo que a festa da Cavallhada e os festejos de São Benedito não se transformem numa versão atualizada da velha política de Pão e Circo dos imperadores da Roma antiga? Enfim, um corolário de questionamentos que parecem adquirir tons mais problemáticos quando consideramos que a cidade-anfitriã dessa tradicional festa ainda infelizmente possui um mediano, senão baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)⁷ no estado de Mato Grosso e em relação ao Brasil – sendo 0,679 para Poconé, enquanto no Brasil está estimado em 0,759 (PNUD, 2000).

Do mesmo modo, tais questionamentos devem ser vistos como um ponto de partida para outras questões complementares e demandar uma nova postura e sensibilidade diante dos problemas relatados na relação entre festeiros e cidade, sobretudo no que diz respeito ao exercício pleno de cidadanias mais contemporâneas, como o direito a uma maior participação e visibilidade pública na festa, como show midiático para universos de públicos mais globalizados, os quais, em se tratando de uma outra hipótese aqui, só começaram a ser levados a sério depois

7 O cálculo do IDH é realizado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), levando em sua composição três (3) indicadores: educação, saúde e renda.

que o Brasil passou a ser anfitrião de megaeventos importantes como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, e tal condição demandou uma maior profissionalização dos mais variados segmentos socioeconômicos e uma maior consciência social e política da população diante do alcance midiático e do poder de transformação social proporcionado por eles. Pelo menos quando tomamos por referência os estudos de megaeventos do professor Ricardo Freitas (2016).

Quando se elege a festa da Cavallhada como campo de pesquisa para debater questões tão contemporâneas quanto o alcance midiático das festas e eventos populares na atualidade, é preciso considerar que tratamos de uma festividade de origem colonial, de matriz semântica eurocêntrica, sendo que no âmbito acadêmico das Ciências Humanas e Sociais (e Sociais Aplicadas) as referências de literatura científica mais recorrentes quase sempre nos levam para abordagens situadas entre a História Cultural (José Rivair de Macedo, Carlos Schipanski), Antropologia (Carlos Rodrigues Brandão, Théo Brandão, Niomar de Oliveira, Câmara Cascudo) e a literatura derivada das canções de gestas francesas e dos contos de cavalaria. Nelas, temos uma concepção dessas festas populares como uma dramatização religiosa com raízes históricas na Península Ibérica e inicialmente introduzida no Brasil ao final do século XV pelas missões jesuíticas e pelo processo de colonização portuguesa como “bíblia para os povos subalternos” (SCHIPANSKI, 2009). Trata-se de danças dramáticas, de simulação de batalhas entre cavaleiros, de festas-repre-

sentações (DUVIGNAUD, 1983), realizadas a céu aberto e compostas de uma rainha moura, um caixeiro (responsável pela percussão da batalha), encapuzados, ajudantes de pista, pajens (ajudantes de cavaleiro), locutores e principalmente por doze cavaleiros⁸ para cada um dos dois exércitos-agregações, cristão de azul-turquesa e mouro de vermelho. Sendo os doze pares de cavaleiros, não por acaso, numa referência histórica ao conto “Carlos Magno e seus doze pares da França”⁹, considerada talvez a história e batalha mais conhecidas da Guerra da Reconquista (VII a X), conflito em que povos católicos e

8 No enredo da festa da Cavallhada, os cavaleiros são considerados os protagonistas da história contada sob um sol geralmente escaldante de domingo. Eles, mais agrupados ou individualmente, perfilam e coreografam diversas performances em cavalos e no manuseio de armas (espadas, lanças, garruchas), num palco de batalha de tamanho equivalente a um campo de futebol. São cavaleiros representados por membros de famílias tradicionais locais, com trajes elegantes de custo médio relativamente alto (de 3 a 5 mil reais), compostos de farda de cetim bastante ornamentado com miçanga, flores e gregas, calças-bombachas, bota de cano longo, um chapéu preto e um cinto com uma bainha como porta-espada. Cavaleiros de ascendência branca e europeia, mas também parda, como de muitos vaqueiros e moradores ribeirinhos pantaneiros acostumados com a lida de animais.

9 Considerado mais um romance do que história oficial, Carlos Magno e seus doze pares de cavaleiros trata-se de uma das mais antigas gestas medievais, inicialmente disseminada em toda a Península Ibérica como narrativa triunfante do cristianismo e de suas cruzadas sobre os povos mouros e muçulmanos. Uma história que depois seria trazida ao continente americano pelos colonizadores portugueses e espanhóis. Na história, Carlos Magno e seus cavaleiros derrotam os povos saucenos no sul da França. Trata-se de uma história que será mais explorada em um dos capítulos mais adiante. Por momento, fica o registro de uma das fontes mais pesquisadas: CARVALHO, J. Moreira de. História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Tradução do castelhano ao português. Lisboa: Tipographia Rollandiana, 1863. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca/0045/index.htm>. Acesso em: 2 jun. 2023.

Considerando que boa parte das literaturas de cavalaria constitui uma relíquia, tal publicação digital consultada e disponibilizada é uma das poucas que contempla a história integral de Carlos Magno. História que mais tarde seria satirizada pelo escritor espanhol Miguel de Cervantes, em seu clássico Dom Quixote, numa ironia aos ideais românticos de honraria, valentia, virtuosidade e cortejo entre os cavaleiros medievais.

muçulmanos disputavam a supremacia territorial e ideológica da Península Ibérica e todo o sul da Europa que margeava o mar Mediterrâneo.

Atualmente a festa da Cavallhada é realizada num espaço mais amplo e moderno da cidade de Poconé, o clube Cidade Rosa (CCR), denominado de Arena da Cavallhada desde a década de 1990. Ou de Cavallhada Arena, um nome estrangeirizado visando uma demanda mais internacionalizada de festeiros/turistas, como sintoma de uma cidade configurada para o turismo em escala mais ampla. Trata-se de um espaço que, de certo modo, foi afetar a relação entre os festeiros e a cidade, na medida em que, diferentemente da Praça Matriz e do Centro Histórico de Poconé, onde eram realizadas as primeiras versões da Cavallhada¹⁰, nota-se uma estrutura de festa mais próxima dos espetáculos contemporâneos (shows, festivais musicais, arenas esportivas), com instalação de: 1) arena de batalhas, 2) arquibancadas, 3) área de camarotes, 4) tendas de alimentação e comercialização de suvenires, 5)

10 A título de uma importante nota aqui no texto: as primeiras festas da Cavallhada nas planícies pantaneiras e no Centro-Oeste brasileiro foram acontecer somente no século XVIII, mais precisamente, a partir do ano de 1769, assim como solenidade pública durante a gestão do capitão-general e terceiro governador de Mato Grosso na época, Luís Pinto de Sousa Coutinho, o visconde de Balsamão. Conforme o Instituto Histórico de Mato Grosso, as primeiras versões dessa festa de origem colonial foram tratadas como uma “representação campal da guerra de Troia”, acompanhadas com banda de música, com composições simplórias e em alusão aos hinos eclesiais. Como teatros encenados em praças públicas, essas versões da festa permaneceram até o ano de 1955, quando eram realizadas como parte dos festejos do Divino Espírito Santo e pelas famílias tradicionais das extintas comunidades (núcleos habitacionais) de Campos dos Bois e Rio Alegre, na Praça Padre Joaquim Tébar, a Praça Matriz, lugar considerado um dos marcos fundacionais da cidade bicentenária de Poconé.

tendas para equipes de bombeiros, de polícia militar e profissionais de saúde, 6) banheiros químicos, 7) estacionamento e espaços de circulação. Afinal de contas, o que se discute é uma necessidade de adaptação dos festeiros diante das regras de um capitalismo mais espetacular, a partir da adoção de medidas e uma maior alocação de recursos.

Conforme foi possível verificar nos termos de fomento de apoio do governo estadual (SECEL-PRO, 2022/0934), a impressão é de que a festa se modernizou, espetacularizou-se, assim como uma cena de entretenimento popular mais visível em um cenário global que, cada vez mais, vem abrangendo um número maior de mão de obra especializada na oferta de serviços na garantia de sua realização/organização como uma vitrine e produto midiático consumido não somente por atores locais, mas por escalas de consumidores cada vez mais heterogêneas e externas. São profissionais especializados nas mais variadas expertises (engenharia de eventos, sonoplastia, saúde animal, decoração/cenografia, imprensa)¹¹. Ou seja,

11 São profissionais responsáveis pela instalação de arquibancadas e montagem de camarotes e tendas, com expertise em engenharia de eventos, devidamente reconhecidos como pessoa jurídica pelo Estado (governo, o corpo de bombeiros de Mato Grosso). São profissionais responsáveis pelo sistema de sonoplastia, formados por técnicos de som vinculados às empresas especializadas em shows da Baixada Cuiabana. São profissionais de cenografia e decoração, embora muitas vezes participantes como colaboradores voluntários, que adotam os conceitos mais inovadores em design de interior e produção cenotécnica, como se pode verificar no caso do castelo cenográfico da batalha da Cavalhada. São profissionais como veterinários e responsáveis pela alimentação e saúde dos animais (cavalos) envolvidos na encenação da festa. E são profissionais de mídia e imprensa, atuantes no mercado regional ou na assessoria das instituições e figuras políticas importantes, que todo ano comparecem em maior número e atualizam a arqueologia contemporânea da festa com imagens exuberantes e mais cinematográficas.

um conjunto de profissionais que, enquanto um forte fator/indício de modernização, refletem uma mudança profunda na relação entre festeiros, festa e cidade, antes tratados como uma relação mais informal e voluntária, e agora mais formal e regido por sistemas, planejamentos e gestões cada vez mais profissionalizadas e em sintonia com as demandas do capitalismo contemporâneo.

Assim como para o cientista social Bruno Goulart (2016b) e o historiador Carlos Schipanski (2009), referências do estudo das versões mais modernas das festas da Cavallhada, fica claro que a gestão dessas festas tradicionais hoje exige um maior conjunto de estratégias na condução e promoção da imagem, no caso da cidade de Poconé e de sua festa da Cavallhada não é diferente. Conversando com festeiros e agentes culturais, além de constatar que a festa aloca muito mais recursos para a realização, algo em torno de 500 a 700 mil reais, logo se nota que a questão da maior profissionalização nos processos de gestão nessas modalidades de cena cultural (festa, evento, teatros populares) se tornou um tema-chave. Para o secretário estadual adjunto de Cultura de Mato Grosso, Jandeivid Lourenço Moura, tal espetacularização da festa da Cavallhada pode ser identificada como exigências de uma maior profissionalização da organização dos seus festeiros e o entendimento formal e orgânico dela como recurso (YUDICE, 2002), a partir do alinhamento entre prefeitura e estado, visando angariar recursos para a “contratação efetiva de profissionais que pensarão a Cavallhada como um grande programa, que

se inicia muito antes do evento em si, e que não se restringe apenas ao domingo de torneio”. O secretário Jandeivid¹² também argumenta que: “é preciso pensar em toda a rede turística do município (hotéis, restaurantes, atrações paralelas etc.), e isso precisa ser feito por um grupo e trabalho interdisciplinar, com pessoas que entendam de antropologia, comunicação e turismo”.

Em outro depoimento, o festeiro e responsável pela decoração da Cavalhada de Poconé, Francionei Jerônimo de Lima Paula¹³, reforça a avaliação do secretário-adjunto de Cultura, acrescentando que a festividade passou a receber multidões cada vez mais ecléticas, tornando-se um evento mais amplo ao caráter religioso essencialmente católico provinciano. Deste modo, reconhecendo uma transfiguração, uma mutação dessa tradição popular nas edições mais recentes. Para o festeiro e também gestor em Educação de Poconé, o evento hoje é mais turístico.

Porque lá não somente os católicos, mas também tem evangélico do mundo inteiro que vem para conhecer como que é a cavalhada. O religioso tem, mas já ficou menos enfatizado. É mais turístico. Você pode perceber quantas pessoas estavam nesse período da cavalhada em Poconé, todos os hotéis lotados. Não eram só pelos festejos religiosos, eles vieram por causa da cavalhada. Ela foi no domingo, o povo veio tudo já na quinta e já ficou. De todos os eventos de São Benedito, o

12 Entrevista realizada com o secretário-adjunto Jandeivid Moura em 24 de agosto de 2022, durante a pesquisa de campo.

13 Entrevista realizada com o festeiro Francionei Jerônimo de Lima Paula em 25 de junho de 2022, durante a pesquisa de campo.

que chama mais a atenção é a cavalhada. Envolve todos os tipos de religião. Abrange não somente Mato Grosso, mas o mundo inteiro, que vem conhecer a Cavalhada.

Durante as derivas no espaço da festa da Cavalhada, registradas em um período menos agudo da pandemia, assim entre 2021 e 2022, foi possível identificar uma geografia temporária de espetáculo, de artistas-equestres como subcelebridades midiáticas (cavaleiros, rainha moura), de trabalhadores especializados e uma multidão festeira mais heterogênea: que se montava da noite para o dia, irrompendo como uma paisagem de comunicação urbana mais alegórica e atraente diante de um entorno comunitário formado por residências pequenas de alvenaria popular (telhado de zinco, paredes rebocadas), que até o ano de 2021 não tinha pavimentação asfáltica, iluminação pública adequada e um melhor saneamento básico. Uma paisagem mais estetizada, senão mais artificial, com placas, sinalizações, extensas faixas de TNT e todo um aparato metálico e tecnológico: que emerge como um novo ordenamento visual de cidade diante da precariedade local. Trata-se de uma situação já registrada nos estudos do pesquisador Marcos Felipe Sudré Souza (2013, p. 28), quando ele aponta que é a festa “que permite a relação entre espaços sociais distintos e é nesse processo que reside sua especialidade”. Ou seja, de uma perspectiva das festas em relação ao espaço urbano em que seja possível lidar tanto com o jogo de aparência e de máscaras que toda experiência festiva articula,

só que dessa vez como mercadoria espetacular, quanto com o jogo mais cotidiano das vidas que não se veem nas tramas e imagens midiáticas mais espetacularizadas pelas práticas contemporâneas de branding urbano das cidades, assim que essas vidas não atendem às regras das indústrias do turismo, da moda e da publicidade.

Em determinados momentos, a experiência de deriva na rua da festa da Cavallhada, num movimento mais corpo a corpo e desafiando algumas barreiras geradas nas fases mais agudas da pandemia do novo coronavírus, possibilitou-me como uma primeira pista de pesquisa o contato com corpos e estéticas¹⁴(formas de ser/estar) nem sempre vistas durante os dias mais efervescentes de festejos, sobretudo no dia de domingo, quando o Cavallódromo do CCR e suas imediações parecem se trajar de uma roupa de gala que, assim como visibilizam e pautam os mais variados profissionais da mídia sobre o que realmente interessa midiaticizar, divulgar e fazer circular em âmbito mais global sobre a festa e a cidade, também voluntário ou involuntariamente decide por quais imagens ocultar, por vezes cobrindo a precariedade do espaço urbano e suas vidas

14 Baseada na Fenomenologia do Cotidiano proposta por Michel Maffesoli, a noção de estética transcende o uso no campo das artes, tornando-se sinônimo de uma maneira de apreensão do mundo vivido. No livro *Elogio à razão sensível*, Maffesoli nos apresenta uma boa definição: “Há, em tal estética, uma ética do instante que se opõe à moral do futuro própria ao projeto político. É nesse sentido que a ênfase posta sobre a forma é intensa: trata-se de fruir, com outros, dos bons momentos que passam, da beleza no que ela tem de evanescente, do corpo, do qual se presente a decadência futura” (MAFFESOLI, 1998, p. 161).

precárias como uma tentativa da cidade-espetáculo em regular e controlar o que está na ordem do vivido na cidade. É algo que me despertou a memória da cidade de Belém do Pará, durante a ocasião do Fórum Social Mundial, em 2009. Naquela época, essa metrópole nortista havia colocado uma grande “máscara de carnaval”, visando mostrar, como toda cidade-espetáculo, uma vitrine das suas melhores qualidades como cidade-mercadoria (SÁNCHEZ, 2003). Máscara, maquiagem, fachada, logo descartada já no primeiro dia de evento, quando abaixo de muita chuva muitos dos participantes acabaram furando a barreira de policiamento e de segurança alocados pelo governo estadual e prefeito, a fim de interagir com os moradores e se introduzirem à realidade local cotidiana das imediações dos campi das Universidades Federais do Pará (UFPA) e Rural do Pará (UFRA).

A FESTA DA CAVALHADA COMO UM ESPAÇO CARTOGRÁFICO E DE DISPUTAS POLÍTICAS DA CIDADE

Debater as ambiguidades que definem o que tornar visível ou não no âmbito das versões mais espetacularizadas/midia-tizadas da cidade de Poconé nos dias festivos de Cavahada: constitui aqui talvez o maior argumento para se considerar que as discussões sobre o direito à cidade, a princípio, apresentadas por Henri Lefebvre, carecem cada vez mais de uma maior atenção ao papel contemporâneo desempenhado por muitas festas populares como a Cavahada, na articulação entre melhores condições de cidadania e as lógicas atuais de consumo definidas por atividades globalizadas como o turismo.

Não por acaso, Henri Lefebvre é um dos primeiros pensadores a estudar as festas como um fenômeno espacial, relacionando suas espacializações na cidade como aspectos de uma produção capitalista de espaço. Para esse pensador francês (LEFEBVRE, 2008c, p. 117), o direito à cidade remonta uma condição essencial do homem em relação ao espaço, não como propriedade, mas como forma de apropriação. Sendo na geografia espacial das festas, a possibilidade de “constituição ou reconstituição de uma unidade espaço-temporal, de uma reunião, no lugar de uma fragmentação. Ele não elimina os confrontos e as lutas. Ao contrário!” (LEFEBVRE, 2008b, p. 32).

Trata-se de uma questão cada vez mais imprescindível para o exercício pleno da cidadania e da democracia na contemporaneidade de festas populares tratadas como atrações turísticas e shows midiáticos, tendo o espaço festivo, mais religioso ou mais profano, mais recreativo ou mais utilitário, como um campo potente de disputas políticas acerca dos mais diversos direitos à cidade e exercícios de cidadanias (no plural), em especial aqueles que definem uma maior ou menor visibilidade no jogo de aparência do espetáculo entre os mais diversos atores da festa e o mundo globalizado.

Na abordagem de deriva que se pretende aqui, ampliar o leque de reivindicações do direito à cidade para práticas festivas mais contemporâneas pressupõe um relevante pressuposto para desconstruir aquela defasada ideia das festas como lugares exclusivos de entretenimento, lazer e diversão, por vezes dissociadas da vida e das discussões políticas na cidade. Trata-se de um reexame de olhar sobre o lúdico, os estilos de vida mais hedonistas e atos festivos, primeiramente reconhecendo a saturação do campo político mais convencional, caracterizado pelo imaginário regulador dos aparatos econômico-político das instituições modernas – Estado, partidos, sindicatos. Mas depois percebendo que pensar participação e ativismos políticos na cidade a partir da emergência dessas novas arenas e palcos políticos, além de confirmar a cultura, a arte e o entretenimento numa posição privilegiada no âmbito das dinâmicas nômades mais contemporâneas e interculturais (turismo, processos migratórios e diaspóricos)

e das chamadas tecnodemocracias, reitera uma hipótese de investigação que o professor Micael Herschmann (2005) e o Congresso da Intercom Nacional de 2015, realizado no Rio de Janeiro, já apontavam: a de que a visibilidade midiática adquirida nessas arenas emergentes possam ser melhor exploradas pelas minorias da população, em vez de sempre resguardarem os grupos estabelecidos.

Em certa medida, ao partir por tal hipótese, um dos esforços do presente texto está em rediscutir a ideia de espetáculo para além das macroestruturas (Estado, mercado), expandindo-a como uma condição inerente de cada cidadão. Ou seja, ampliando a abordagem para além da noção debordiana, a partir da consciência de que tanto o espetáculo quanto a comunicação, além de ocuparem a centralidade das decisões políticas no mundo contemporâneo, constituem o imaginário, como modo de subjetivação da realidade cotidiana e como parte de um biosmidiático (SODRÉ, 2002).

Conforme acentua diversas vezes o professor Muniz Sodré (2021, p. 43), estamos diante de um regime de imagens, de comunicação midiática e afetações regidas pelo signo das tecnologias informativas que inevitavelmente estão a serviço de uma razão neoliberal travestida de democracia mais igualitária (democracia digital, falso discurso da neutralidade política da internet), em que a cultura, a arte, o entretenimento popular, a dimensão lúdica das existências coletivas, no caso, corroboram para a sustentação de modelos de sociedade cada vez mais orientadas pelos agentes e forças de financeirização do mundo

(turismo, indústrias midiáticas)¹⁵. Nesse sentido, a dimensão comunicacional do espaço das festas na cidade, além de refletir uma dinâmica de produção capitalista contemporânea cada vez mais sedutora, requer leituras mais profundas para suas formas de exclusão mais sutis, mas não menos impaciantes quando relacionadas às condições de acesso dos direitos básicos (civis, sociais) da Constituição Brasileira (1988). Formas de exclusão, de marginalização, de negação, registradas no tensionamento de paisagens festivas mais midiaticizadas como um campo constante de disputas políticas por visibilidades na cidade e no mundo contemporâneo. Os quais no caso do espaço festivo da festa da Cavalhada de Poconé, parecem ampliar cada vez mais o hiato entre palco e multidão, entre camarotes e arquibancadas ou entre Cavahódromo e seu entorno comunitário, como foi evidenciado durante as primeiras derivas.

Amarrando mais o debate do direito à cidade: ao longo das derivas realizadas mais enfaticamente em 2022, foi se verificado que as edições mais recentes da festa da Cavalhada de Poconé vêm sendo cada vez mais povoadas por drones, profissionais de imprensa e uma multidão “empoderada” de celulares. Trata-se de uma constatação empírica de uma proposta de deriva mais poética, errante, mas também com uma inspiração latouriana, que nos permitiu ampliar a análise

15 A percepção de Sodré reitara um debate proposto pelos pensadores franceses Dardot e Laval acerca das estratégias do neoliberalismo contemporâneo para se assentar como uma racionalidade de mundo nos mais diversos campos da vida cotidiana.

do campo de disputas políticas dessas arenas políticas emergentes, assim como uma complexa rede de ações, modos de presença, que direta ou indiretamente apontaram para condições mais difusas de visibilidade pública. Isso porque, da mesma forma que é inegável o reconhecimento do poder de visibilidade articulado pela cobertura midiática de veículos regionais de televisão como a TV Centro América, afiliada da Rede Globo, portanto, como uma **cena midiática do festivo mais hegemônica**, também parece pertinente discutir visibilidades de festa-espetáculo mais moleculares, agenciadas pelos mais variados “actantes”, que podem afirmar ao anseio geral de Estado e mercado em promover a festa e a cidade como vitrine para um mundo, visando atrair mais investimentos e investidores, quanto podem contestar, apresentando outras estéticas de festar que necessariamente não dialogam com as representações midiáticas mais hegemônicas dos festeiros. Assim como uma **cena comunicativa do festivo de caráter mais contra-hegemônica**.

Assim como para Lefebvre (2001) e depois David Harvey (2014), fica claro que o acesso a uma cidadania mais plena da cidade está mais no campo utópico, as derivas realizadas no espaço festivo contemporâneo da festa da Cavallhada foram demonstrar que a distância que separa os mais diversos micro-grupos de festeiros pantaneiros das possibilidades de protagonismo midiático nas versões espetacularizadas da cidade histórica: é proporcional. Uma proporcionalidade que reflete condições simultaneamente mais seletivas e excludentes

de participação política, que passam a coexistir e evidenciar a paisagem do festivo como um espaço mais ambíguo. Nesse sentido, os hiatos “palco e multidão”, “dentro e fora do Cavahódromo”, “camarotes e arquibancadas”, mais do que distintos lugares da (cidade em) festa, precisam ser debatidos como distintas condições do direito à cidade numa cena mais contemporânea do festivo-popular-urbano, em que, além das contradições históricas entre grupos mais privilegiados economicamente e com mais “propriedades de terras” e outros não, também há entre grupos mais integrados, participativos, ou desconectados, menos ou nada participativos, ao espetáculo como dinâmica de um capitalismo pós-fordista, à cidade-espetáculo de ecoturismo e eventos culturais (Portal de Entrada do Pantanal, Capital das tradições) e às telas midiáticas de televisores, computadores e celulares.

Trata-se de um problema já notado nas pesquisas da historiadora Luciene Castravecchi (2020) sobre a geografia da festa da Cavahada como uma paisagem turística artificial (não lugar) e criada/forjada para satisfazer os interesses de pequenos grupos políticos e sociais, em detrimento dos anseios populares. No presente estudo, a problematização não somente envolve o reconhecimento de certa distinção geográfica ocorrida nessas paisagens mais abstratas, mas a atualização dessa geografia como uma paisagem de alta visibilidade midiática e pública e atravessada de contradições que podem: tanto afirmar mais a manutenção das relações históricas de poder dos grupos estabelecidos no jogo de aparência

de espetáculo, que não deixam de acentuar certa hegemonia civilizatória de tendência colonialista, quanto apresentar outras alternativas de exercício político da geografia simbólica para além dos domínios entre cristãos e mouros e entre as famílias mais tradicionais e influentes daquelas esquecidas.

Nesta “Cartografia festiva” proposta, festeiros e cidade, quando articulados, precisam ser interpretados como instâncias reveladoras de alteridades, diferenças, na maioria das vezes ignoradas e/ou esquecidas no âmbito do jogo comunicacional articulado pelo capitalismo contemporâneo, esse que precisa ser observado como lógica de espetacularização mais visceral, assim como uma extensão de uma racionalidade neoliberal mais sofisticada. Discute-se um constante campo de disputas políticas, com relações mais “intercambiantes”, “fluidas”, situado entre a vitrine de grandes ações baseadas nas narrativas seculares do palco, protagonizado por cavaleiros, rainha moura e locutores como principais interlocutores políticos, e outras vitrines mais fundadas dos agenciamentos moleculares dos corpos fora do palco, assim como ações transformadoras mais pontuais, que durante a deriva na festa foi se constatado nos modos como os mais diversos micro-grupos de festeiros, em seus neotribalismos (MAFFESOLI, 1998), circulavam na paisagem e propunham estéticas mais alternativas, mais dissensuais (RANCIÈRE, 1996).

Destacando mais as ações moleculares dessa arena política emergente, vale registrar que abrangem “estéticas mais peculiares e das diferenças”, logo notadas mais enfaticamente

no movimento aleatório dos corpos coletivos da festa, como imagens divergentes à predominância das iconografias de cristão de azul e de vermelho mouro. Corpos pantaneiros mais multicoloridos, negros, pardos, brancos, amarelos, indígenas, devotos de São Benedito, mas também não devotos, com camisetas estampadas com os rostos dos cavaleiros, mas também com outras estampas, assim, “todos juntos, misturados”, como uma diversidade de ecos e pluralidade de formas que estão para ampliar a paisagem da festa e da cidade. Estéticas de corpos situadas mais nas margens dos quais, durante a deriva, foi verificado que elas acionam, mobilizam e integram por “identificação” e “contágio” uma dimensão mais informal de cidade-espetáculo e turística pantaneira, formada predominantemente por trabalhadores ambulantes, vaqueiros, benzedeiros, mas também por idosos, cadeirantes e artistas anônimos.

Estéticas das rupturas, dos desacordos (BARROSO, 2022), que se estabelecem, se entrecruzam e se inscrevem da paisagem “cidade em festa” como pistas potentes de comunhão, formas de comunicação coletiva e no que Cíntia Fernandes (2005) denomina de potencialidades estético-comunicativas¹⁶. Em certa medida, a copresença delas passa a interferir mais decisivamente na cena midiática articulada entre Estado (governo estadual de Mato Grosso e municipal de

16 Para Cíntia Fernandes, a potência estético-comunicativa caracteriza-se pelo desejo de estar com o semelhante, pela capacidade dos corpos de construir sociabilidades distintas na cidade. Trata-se de uma definição trabalhada pela pesquisadora há mais de uma década, com diversas publicações, entre elas, do artigo intitulado Co(rpo)municabilidade e sociabilidade: A imagem e a estética como vetores de comunicação-comunhão (2007).

Poconé) e mercado (TVs regionais, empresas do setor pecuarista e do turismo), local e mais virtualmente a partir de uma produção potencial e difusa de arquivologia midiática, com imagens, vídeos e hipertextos mais autorais, senão disponibilizados num volume maior nos principais canais de comunicação (Facebook, Instagram, WhatsApp, blogs, vlogs). Numa lógica evidentemente mais fragmentária, sobretudo quando após rápida pesquisa pelo Google pelas palavras-chave “festa da cavalhada de Poconé” se nota um volume de informações e sentidos produzidos por páginas virtuais pessoais (mais de 17 mil referências). Estéticas e corpos que interferem como um contraste comunicativo, que desmontam o que está normatizado e, principalmente, propõem outras leituras e formas de experimentação da(s) cidade(s).

UM OLHAR MAIS PÓS-FESTA... COSTURANDO ALGUNS “NÓS” DESSA CARTOGRAFIA FESTIVA

Mais recentemente, precisamente entre os anos de 2020 e 2021, o Pantanal mato-grossense, considerado a maior planície alagada do mundo, vivenciou uma onda de incêndios, comprometendo mais de 26% do seu bioma (disponível em: www.sospantanal.org.br, 21 dez. 2021)¹⁷. O fato foi pauta nos noticiários locais, Brasil e mundo afora, repercutindo no

17 No ano de 2021, o Pantanal teve 1.945.150 hectares (12,6% do bioma) consumidos pelas chamas, um valor 49,7% menor comparado a totalidade de área queimada do ano de 2020, que teve o total de 3.909.075 hectares (26% do bioma) queimados. Fonte: Sos Pantanal / LASA/UFRJ.

palco da festa da Cavallhada de 2022 e em sua cena cultural midiática no ativismo dos locutores e cavaleiros. Foram diversas menções sobre essa pauta e outras (guerra da Ucrânia, candidatos presidenciais, valorização do cavalo pantaneiro), em momentos em que era possível aos festeiros, do palco ou não, fazer o uso do microfone e interagir com o público presente e as lentes das câmeras. Já em outro momento, uma multidão alvoroçada para fora do palco, trajando e manifestando presença com roupas típicas do pantaneiro vaqueiro e mais antigo, logo cada vez mais esquecidas pelas novas gerações de pantaneiros. Uma multidão formada por corpos de pessoas mais humildes, cujo contraste com a paisagem espetacularizada das torcidas em azul cristão e vermelho mouro: sugere para outras estéticas além das barrocas, onde a imagem do popular, mais ambígua, evidencia-se como dissenso diante das iconografias e narrativas mais hegemônicas.

Esse segundo momento abrange o reconhecimento de uma cena cultural ativista mais alternativa, a partir das potencialidades estético-comunicativas (FERNANDES, 2005, 2008) de corpos mais sociodiversos que requer uma leitura política por conta da capacidade de proclamar dissensos ao normatizado na paisagem (RANCIÈRE, 1996), sendo dissensos que gritam na cena midiática para existência de estilos e modos de vida cada vez mais ignorados. Mas também revelam outras questões igualmente importantes. Entre elas: problemas espaciais de acomodação no Cavallódromo e cidade-espetáculo, mais acesso aos camarotes, preços mais acessíveis

de bebida e alimentos, mais espaço ao estacionamento, mais possibilidades para empreender no espaço espetacularizado, mais banheiros químicos, melhor acessibilidade para cadeirantes e deficientes visuais, mais liberdade de uso de som local, mais policiamento nas áreas externas do Cavahódromo.

Nesse sentido, não querendo esgotar o tema: encerro o “relato cartográfico” destacando que lugares festivos iguais à rua Justino Gonçalves Aguiar (rua da Cavahada), Cavahódromo, o palco, a arquibancada, os camarotes e a multidão: embora aparentemente distintos, acabam compondo em suas especificidades e interseccionalidades a constituição emergente de um campo de disputas da cidade, onde o direito à cidade, por exemplo, se atualiza como expressão comunicativa do ativismo do povo pantaneiro para “cenas” cada vez mais globalizadas.

REFERÊNCIAS

APPADURA, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: modernidade sem peias**. Lisboa: Teorema, 2004.

BARROSO, Flavia M. **O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BRANDÃO, Carlos R. **Cavalcadas de Pirenópolis** – um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiânia: Oriente, 1974.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CASTRAVECCHI, Luciene A. A Cavalcada de Poconé, Mato Grosso: Uma análise do não-lugar sob a ótica do turismo. **Revista Ateliê Turismo**, v. 4, n. 2 (1), ago-dez, 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FERNANDES, Cíntia S. Co(rpo)unicabilidade e sociabilidade: a imagem e a estética como vetores de comunicação-comunhão. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador: 2008.

FERNANDES, Cíntia S. **Sociabilidade, comunicação e política**: a Rede MIAC como provocadora de potencialidades estético-comunicativas na cidade de Salvador. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Programa de Pós-graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2005.

FREITAS, Ricardo F.; LINS, Flávio; SANTOS, Maria H. C. dos. (org.). **Megaeventos, comunicação e cidade**. 1. ed. Curitiba: CRV, 2016.

GOULART, Bruno. Turismo Cultural e Patrimônio Imaterial nas Cavalcadas de Pirenópolis. *In*: SEMINÁRIO DE TURISMO E

CULTURA. V. 1. Brasília: MinC, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2016b.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HARVEY, David. **O direito à cidade.** Lutas sociais, n. 29, 2012.

_____. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HERSCHMANN, Micael M. Espetacularização e alta visibilidade: a politização da cultura hip hop no Brasil contemporâneo. *In*: FREIRE, João; HERSCHMANN, Micael (org.). **Comunicação, cultura e consumo.** A (des)construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro: EPapers, 2005, p. 153-168.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes.** Salvador: Edufba, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-Rede.** Salvador: Edufba, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2001.

A revolução urbana. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008c.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** 1. ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos – o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. 1. Ed. Chapecó: Ed. Argos, 2003.

SCHIPANSKI, Carlos E. **Cavalhadas de Guarapuava**: história e morfologia de uma festa campeira. 2009. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Marcos F. S. **A festa e a cidade**: experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

YUDICE, George. **El recurso de la cultura**: usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa, 2002.

“SUPER-HERÓIS DA RESISTÊNCIA”: REFLEXÕES COMUNICATIVAS SOBRE O MOVIMENTO SOCIAL CHILENO DE 2019

*Cristian Yáñez Aguilar*¹

A DISCUSSÃO PROPOSTA

Durante o movimento social de 2019, as pessoas que foram às ruas protestar demonstraram, por meio de múltiplas instâncias de execução, a capacidade do povo de se apropriar referências culturais da mídia e ressignificá-las, transformando-as em expressões de resistência, em um ativismo lúdico. Ou seja, por meio de evidências empíricas discutimos uma ideia de pensamento crítico na comunicação em relação ao consumo de produtos comunicacionais que supõe a transmissão ideológica imediata em audiências (Vasallo de López, 2003).

1 Professor Adjunto en el Instituto de Comunicación Social de la Universidad Austral de Chile. Doctor en Ciencias Humanas mención Discurso y Cultura (UACH).

Em nenhum caso contradigo o exposto, porém, tal premissa tende a invisibilizar a capacidade de agenciamento dos segmentos populares e a possibilidade de ressignificação política, ainda que esta não seja idêntica ou com base analítica como a sistematicamente levantada pelos partidos de esquerda no Chile durante o século XX, justamente porque os traços capitalistas no plano da subjetivação adquirem maior densidade. Este é um aspecto em que os estudos de comunicação podem dar uma contribuição relevante.

Com base no exposto, gostaria de retomar uma discussão que, a nosso ver, dialoga com o estudo de Sunkel (2016) publicado na década de 1980 no Chile, quando afirma que na cultura popular é possível notar a presença de uma matriz simbólico -dramática que “vem de uma concepção religiosa do mundo e se constrói sobre parâmetros semelhantes. Mas a matriz simbólico-dramática do mundo será apresentada em termos dicotômicos: bem e mal, paraíso e inferno, paraíso e danação constituirão os elementos básicos de representação da realidade” (SUNKEL, 2017: 54). Por sua vez, o autor constata a predominância de uma “matriz racional iluminista” que estudou no caso da representação popular da grande imprensa no Chile até o golpe de Estado de 1973. Nessa matriz estão sistemas de pensamento como o liberalismo, radicalismo, anarquismo ou marxismo. É uma matriz que se caracteriza “por ser laica e promover posições anticlericais e antirreligiosas.

Ao nível do conteúdo, a matriz iluminista-racional tem uma certa unidade porque expressa alguns elementos muito básicos e gerais, entre os quais se incluem: que a ‘razão’ se apresenta como um meio e o ‘progresso’ como o fim da história que a ‘educação’ e o “Iluminismo” são promovidos como meio fundamental de constituição da cidadania política e também como meio de superação da “barbárie”; que o povo é concebido como a expressão física da “barbárie” e, portanto, constituído como objeto de campanhas moralizadoras. Mas tão importante quanto esses conteúdos é o tipo de linguagem característico da matriz iluminista-racional (SUNKEL, 2016: 52). Ao contrário da matriz racional-iluminista, a matriz simbólico-dramática caracteriza-se por ser mais rica em imagens do que em conceitos ou, nas palavras de Sunkel, “carece de ‘densidade teórica’ e os conceitos são claramente secundários à produção de imagens” (SUNKEL, 2016: 54). Assim, numa lógica barroca^[2] onde convivem uma diversidade de expressões, a rua do século XX é também capaz de dispor de uma série de símbolos de natureza muito diferente, onde os super-heróis ocupam um lugar de destaque mas não são necessariamente uma cópia da representação transmitida no cinema e nos quadrinhos, embora essa marca e sua carga ideológica tenham um lugar muito importante. A proposta analítica de Sunkel vincula-se às propostas de Martín-Barbero e serviu como crítica à própria esquerda, ao afirmar que essa matriz simbólico-dramática teria sido pouco valorizada pela grande imprensa que seguia um modelo moralizador e educativo a partir de uma matriz ilustrada, enquanto a imprensa empresarial utilizava os

elementos de uma matriz simbólico-dramática por meio da chamada “imprensa de rótulos”. Ou seja, despojados de toda força transformadora, foram os segmentos dominantes que se apropriaram de elementos dessa matriz dramático-simbólica, por exemplo, na televisão ou no que no Chile se conhece como “Diarios Populares”, jornais ligados à direita empresarial chilena que explora formas populares de abordar temas e incorporar conteúdos que não pressionam a ideologia dominante: showbusiness, esportes ou política tratados na chave do showbusiness.

Dizemos que continuamos com a discussão mas a um nível meramente exploratório e descritivo, pois parece-nos que a própria questão das matrizes culturais deveria emergir do trabalho que documenta as fenomenologias comunicativas, questão que procuramos propor com este trabalho simples. Desenvolveremos a fase descritiva com o apoio das teorias da folkcomunicação e da performance, pois elas nos ajudam a enquadrar instâncias de execução e descrever a capacidade da cultura popular de mobilizar e apropriar-se de referências midiáticas e extramidiáticas, constituindo instâncias de comunicação e resistência em um ambiente festivo para o protesto. Parece-nos que um próximo momento de análise deveria discutir a questão das matrizes, uma vez que há maior quantidade de informações e análises de campo, em diálogo com abordagens adjacentes nas ciências sociais que já foram realizadas a partir de noções como representação social, hábitos, etc. Este último vai muito além do escopo deste trabalho, mas permanece colocado como um caminho possível e desejável.

O recorte histórico também é necessário, pois a crítica aos elementos festivos e barrocos da mobilização -entre os quais os super-heróis populares- foram justamente um dos gatilhos puxados pela direita chilena e pelos setores de uma elite social e política autossuficiente a chamada centro-esquerda, amplificada na imprensa dominante, rádio e televisão, para desacreditar o processo constitucional e instalar sistematicamente a ideia de que foi um processo “sem especialistas”, “sem racionalidade” e, nesse sentido, sem legitimidade de “acreditar em quem sabe” foi (re)instalado nos segmentos populares, fortalecendo um retorno ao status quo. Os festivos e os super-heróis ficaram de fora e os partidos políticos com os grupos empresariais para trás e, de forma cabisbaixa, os partidos de esquerda, iniciaram um novo processo que ainda está em curso. No entanto, nosso corte refere-se a significativos que surgiram desde outubro de 2019 e que diminuíram sistematicamente após o início da pandemia de COVID-19.

Com base nas perspectivas teóricas que nos ajudam neste trabalho - e que desenvolveremos na seção seguinte - propomos como hipótese inicial que: “durante o surto social de 2019, surgiram super-heróis populares que - expressando processos folk-comunicacionais e em um chave festiva-performativamente transformadas em agentes de comunicação popular e resistência sociopolítica”.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E BREVE REFERÊNCIA A ELEMENTOS METODOLÓGICOS

Colocamos em diálogo duas perspectivas teóricas que vêm de dois campos disciplinares distintos, mas que convergem na relevância que atribuem à fenomenologia da comunicação: a folkcomunicação brasileira (BELTRÃO, 1980; HOHLFELDT, 2012; YÁÑEZ, 2016) e a abordagem teórico-metodológica da performance (BAUMAN, 1992; BRIGGS e BAUMAN, 1996; FISCHMAN, 2005; YÁÑEZ, 2016).

Em primeiro lugar, a teoria da folkcomunicação, desenvolvida principalmente no Brasil e que constitui uma Teoria da Comunicação (HOHLFELDT, 2012). Luiz Beltrão Andrade Lima inicia essa perspectiva teórica em um momento em que o campo da comunicação na América Latina começa a ser construído (YÁÑEZ, 2016).

Uma interpretação da relevância da proposta de Luiz Beltrão nesse período é fornecida pelo teórico brasileiro Yuji Gushiken (2011), que lembra que um dos aspectos importantes da perspectiva da Folkcomunicação nesse período é que se trata justamente de uma teoria que enfatiza as transformações pelas quais a cultura popular e o folclore passam nesse período, em particular em suas relações com os processos de modernização de um país latino-americano como o Brasil. Gushiken (2011) reconhece duas questões fundamentais: Primeiro, que no caso brasileiro, a cultura popular em seu

aspecto tradicional se refere a uma cultura cujos protagonistas são principalmente os segmentos sociais que vivem à margem dos processos de modernização. Gushiken diz que são segmentos que fazem das práticas culturais cotidianas uma forma de expressar ideias e opiniões sobre a realidade social. O autor brasileiro fala de uma condição de subjetividade que inclui a existência socioeconômica nas práticas culturais e constituem tacitamente ferramentas de comunicação em dois níveis (GUSHIKEN, 2011, p. 1) Troca de informações, opiniões e ideias entre membros dos segmentos populares. 2) Troca de informações, opiniões e ideias entre as camadas populares e a totalidade social.

Uma segunda consideração do mesmo autor é que o mundo cultural dos segmentos populares não deve ser concebido como uma totalidade fechada, pois, ao contrário, e por se estender na perspectiva do próprio Edison Carneiro, proveniente dos estudos folclóricos, o que há de relação social, invariavelmente tensa com outras esferas sociais, seja entre grupos ou classes sociais.

Daí, algumas observações relevantes. Do ponto de vista da folkcomunicação, a cultura constitui, por um lado, um ambiente de produção, circulação e consumo de informações e, por outro, um momento significativo na relação dos grupos populares com outros segmentos sociais. Nesses processos comunitários de interpretação e recodificação, as expressões folclóricas são concebidas como um mecanismo de mediação em relação aos meios de comunicação de

massa que se estabeleceram de forma menos sistemática e com força entre 1960 e 1980 (imprensa, rádio e televisão), em América latina. Por sua vez, estes meios de comunicação tornam-se também um mecanismo de veiculação das expressões das culturas de elite no quadro de uma sociedade com profundos desequilíbrios socioeconômicos.

A folkcomunicação, por outro lado, considerou o povo da cidade que afeta e é afetado por diferentes sistemas socioeconômicos e simbólicos no processo de modernização do país, o que necessariamente inclui os sistemas de “meios industriais originários da própria modernização capitalista que se apresentam ordinariamente homens como recipientes ou consumidores de produtos culturais” (GUSHIKEN, 2011, p. 4).

Como reconhece José Marques de Melo em seu livro “Mídia e Cultura Popular” (2008), a perspectiva de Beltrão antecipa largamente a perspectiva teórica que dará visibilidade à obra de Jesús Martín Barbero com maior ênfase nos estudos de comunicação. “Torna-se importante entender que as manifestações populares sofrem mudanças na forma e no conteúdo [...] uma vez que a mídia e a cultura popular sofrem interferências mútuas. Algumas manifestações populares deixarão de ser interferência mútua (REGINA *et al*, 2009 p.4).

Os processos que ocorrem no Brasil são semelhantes à realidade latino-americana em geral. Ou seja, os projetos de Estado-nação e pós-modernização foram realizados gerando amplas camadas de exclusão, pobreza e invisibilidade de

setores pobres mestiços, indígenas e afrodescendentes. Aqui está um aspecto da configuração social que deve ser mencionado e compreendido historicamente. Da mesma forma, como vimos em seção anterior, os estudos de comunicação surgem com vocação e com um projeto político e econômico que busca corrigir desde o mesmo sistema capitalista os problemas então associados ao subdesenvolvimento e, em palavras funcionalistas, à democracia em um contexto de Guerra Fria. Voltando agora a um conceito típico dos estudos culturais, é que podemos apontar que há um processo de subalternização que pode ser entendido em chave sincrônica e diacrônica.

Manifestações de comunicação popular ocorreram então, em vários contextos. Assim, por exemplo, podemos entender – no caso do Chile – a existência de manifestações de denúncia em setores operários ligados às minas de carvão em meados do século XX e nos setores de imigrantes rurais que se instalaram em espaços periféricos da cidade de encenação e recriando através de mecanismos urbanos os saberes expressivos de que eram portadores, agora mesclados com novos instrumentos próprios de uma modernidade que começou a se instalar no século XIX, consolidando-se nesse mesmo século com o domínio da chamada sociedade de massas: “Embora considerasse as manifestações folclóricas, como sistemas de opinião e crítica social, eram evidentemente atravessadas por informações dos meios de comunicação de massa” (GUSHIKEN, 2011). Foi o que aconteceu também com a Lira Popular, que se tornou poesia em décimas xilografadas por meio da

qual poetas populares camponeses, agora em um contexto de marginalização econômica e social, passaram a escrever sobre os novos temas e situações cotidianas que a nova situação impunha, como vimos abordado em um estudo anterior (YÁÑEZ, 2012).

É por isso que os processos de folkcomunicação podem ser entendidos como uma troca entre dois meios socioculturais distintos formados por uma elite de performance fundamentalmente lingüística e uma massa com performances semióticas de outras linguagens, entre as quais estão “sonoras, visuais, aromáticas, gestuais, coreográficas, que é, outro saber, outras epistememes” (GUSHIKEN, 2011), e também linguístico, acrescentamos. Gushiken defende o caráter dinâmico da concepção de folclore que inspira o neologismo proposto por Beltrão:

La cultura popular en general y el folklore en particular constituyen un ambiente simbólico que permite traducir, reproducir y reinventar las informaciones de otros estratos sociales no como deben ser decodificadas literalmente, mas como pueden ser recodificadas, conforme las virtualidades de intercambios entre segmentos distintos de la sociedad (GUSHIKEN, 2011, p. 1).

Atualmente, uma definição atualmente aceita no meio acadêmico é a proposta por Antonio Hohlfeldt, que entende a folkcomunicação como “o estudo dos procedimentos de comunicação pelos quais as manifestações da cultura popular ou do folclore se expandem, se socializam, convivem com outras cadeias de comunicação, sofrem modificações por influência da comunicação de massa e industrializada ou se modificam

quando são apropriados por tais complexos (HOHLFELDT *apud* LUCENA, 2008, p. 33).

O segundo eixo deste estudo é a perspectiva teórico-metodológica da performance. Essa linha de reflexão e pesquisa advém das chamadas Novas Perspectivas dos Estudos Folclóricos originadas na lingüística antropológica, e que centraram sua atenção nos gêneros performados em instâncias específicas de enunciação. Ou seja, propõem uma abordagem que observa os processos genéricos a partir das instâncias de comunicação onde é possível perceber os rastros que emergem intertextualmente e que configuram modos de sociabilidade. É uma das abordagens baseadas na noção de desempenho, execução ou ação.

Assim, surge uma perspectiva teórico-metodológica que tem Richard Bauman como um de seus autores de referência. É uma abordagem que surge influenciada pelas transformações que diferentes disciplinas das ciências sociais e humanas têm experimentado desde os anos setenta. Por um lado, as abordagens da semiótica através da pragmática, a Etnografia do Discurso de Hymes, a teoria dos frames em Goffman, bem como algumas abordagens sociológicas que junto com sua preocupação com a estrutura social também observaram o que acontece nos espaços microssociais. É assim que os autores que vêm do campo do folclore modificaram os paradigmas que ao longo do século XX caracterizaram esses estudos, que, em geral, se caracterizavam por análises textualistas muito próximas das análises literárias. É assim que, ao contrário do

que foi proposto pela Escola finlandesa de Tipos e Motivos, bem como do formalismo russo, esses autores irão levantar a necessidade de compreender as manifestações em seus próprios contextos de ‘performance’ (performance) e considerando as classificações genéricas estabelecidas pelos próprios autores (Ben-Amos, 1981). Surgiram, assim, as chamadas Novas Perspectivas do Folclore, que se debruçarão sobre o estudo da ‘performance’ como comunicação, entendendo-a na sua dimensão dinâmica da própria cultura e não como mera função do folclore como se pode constatar em outras abordagens (DUPEY, 2008).

Uma importante contribuição veio das abordagens construtivistas que relativizaram os usos essencialistas que se faziam do folclore dos aparatos políticos com o objetivo de legitimar projetos do tipo Estado-Nação. Essas contribuições serviram aos autores dessas perspectivas para reconsiderar certas construções ideológicas que orientaram e moldaram – ainda hoje certos usos nacionalistas e políticos – a reflexão, mas fundamentalmente certa retórica sobre o folclore. A partir da segunda metade do século XX, estas abordagens permitiram desvirtuar certas concepções de nação e compreender as tradições, sobretudo as oficiais, numa perspectiva histórica. Nesse sentido, encontramos importantes trabalhos como os de Eric Hobsbawm sobre a Invenção da Tradição e Benedict Anderson através de sua concepção de nação como “uma comunidade politicamente imaginada como inerentemente limitada e soberana” (ANDERSON, 1993, p.22). Richard

Bauman propõe o estudo das manifestações culturais em seus contextos de ‘performance’, entendendo a performance como um “modo de comunicação esteticamente marcado e aprimorado, enquadrado de maneira especial e exibido para uma audiência” (BAUMAN, 1992, p. 3). A ‘execução’ “estabelece ou representa um quadro interpretativo específico dentro do qual o ato de comunicação deve ser entendido” (Op. Cit., p. 5). A partir daqui, então, algumas considerações importantes em relação a esta pesquisa. A comunicação aparece como uma instância dinâmica das manifestações e, além disso, é entendida não apenas em sua dimensão referencial, mas também poética, segundo a influência de Jakobson, na medida em que se entende que as formas também comunicam. Em outras palavras, a forma e o conteúdo aparecem são fundamentais. Outro componente chave de qualquer ‘desempenho’ é o público que o avalia. Esta audiência pode ser ‘presente’ ou ‘futura’ desde que haja ocasiões em que a audiência não esteja ao vivo e avaliando diretamente a situação de ‘performance’. É importante reconhecer a importância das contribuições de Bakhtin (1982) quanto ao estudo dos gêneros, que também na obra de Bauman não são vistos de forma estática como se poderia pensar a partir de uma leitura estritamente taxonômica. Em vez disso, há a possibilidade de exibir um conjunto de gêneros que por sua vez permitem tomar um fragmento de discursos anteriores (um discurso pode ser qualquer manifestação expressiva), transformar fragmentos discursivos em textos é chamado de entextualização e sua posterior recontextualização em espaços e instâncias especí-

ficas de enunciação. Pois bem, por meio da “entextualização” qualquer fragmento de fala é convertido em um texto delimitador com o objetivo de extraí-lo do original, um processo de descontextualização, com o objetivo de posteriormente realizar um processo de “recontextualização”. Os atores pegam fragmentos de discursos anteriores e os “atuam” em novos contextos (BAUMAN, 1992).

Dessa forma, realizam-se processos de intertextualidade genérica em que os textos atuais conduzem a outros discursos (de qualquer tipo, muito além do que é escrito ou oral), certos elementos são indexados durante a execução e processos de criatividade e tradicionalização ou mesmo retraditionalização (FISCHMAN, 2005) por meio da qual os sujeitos afirmam processos de identidade e poder social. Recordemos que sob a influência da Etnografia do Discurso, embora se reconheça a importância do verbal na sua dimensão metapragmática como sustenta Silverstein – isto é, o que se faz diz-se através do verbal – o “discurso” é concebido como qualquer manifestação expressiva e, diferentemente das concepções de Chomsky sobre Competência e Execução, a competência é concebida como um processo que se desenvolve na execução e inclui o conhecimento social das situações comunicativas, conforme proposto por Del Hymes.

Uma que considera fundamental para entender a estrutura e o uso da linguagem vem de correntes associadas ao romantismo com Herder e outros autores como Vico e von Humboldt, a Escola de Praga e o Formalismo Russo, que

segundo Briggs e Bauman, contribuíram para certos estudos da orientação etnopoética. No entanto, eles sustentam que, em geral, a poética das manifestações sociais tem sido deixada de lado tanto nas abordagens linguísticas quanto nas antropológicas. Para isso, Briggs e Bauman defendem o necessário deslocamento do “contexto” (em sua versão reificada) para o que chamam de contextualização. Para fazer isso, eles distinguem operacionalmente entre discurso e texto. A partir disso, é possível entextualizar ou extrair um fragmento de discurso para convertê-lo em um fragmento de texto que foi extraído de uma situação discursiva, ou seja, que foi descontextualizado. Nas palavras de Briggs e Bauman, entenderemos a entextualização como:

La ‘entextualización’ consiste en convertir un fragmento de discurso en texto, es decir, delimitarlo de forma tal que se pueda extraer de su contexto original (es decir, descontextualizarlo). La ‘recontextualización’ tiene lugar cuando dicho texto se sitúa en otro contexto discursivo. Mediante estos procesos, que se realizan en instancias concretas de ejecución, los actores toman fragmentos discursivos de contextos anteriores y los sitúan en nuevos contextos (BAUMAN; BRIGGS *apud* YÁÑEZ; FISCHMAN, 2016, p. 13).

Para Briggs e Bauman, um aspecto central do processo de entextualização é a reflexividade do discurso, que -segundo a perspectiva de Jakobson- é mais fortemente evidenciada nas funções metalinguística e poética. Ambos os autores sustentam que a função poética constitui um modo altamente reflexivo que, no caso de uma performance, constitui um modo habilidoso de falar que representa ou esta-

belece um modo correto de falar que coloca o discurso em condições de ser avaliado por uma audiência. , e é por isso que “a consciência do ato de fala aumenta” (Briggs; Bauman, 2000:20). Ou seja, como roteiro tomaremos como referência os processos intertextuais que podem moldar a entextualização e a recontextualização. Em linhas gerais, então, a folkcomunicação e a performance permitem abordar essa proposta para nos aproximarmos de uma fenomenologia da comunicação que compõe nosso problema de pesquisa.

Devido ao caráter exploratório e descritivo deste trabalho, nossa proposta metodológica é inicial e busca demonstrar a relevância do problema de pesquisa. Nosso recorte de eventos (CALSAMIGLIA e TUSON, 1999) para este artigo é breve, mas, em nossa opinião, significativo. Para isso, propomos uma análise descritiva de instâncias de execução registradas audiovisualmente nas quais aparecem referências a personagens originários da mídia, mas no contexto da mobilização social no Chile em 2019.

Para isso, propomos uma análise dos personagens que, segundo a imprensa chilena da época, eram chamados de “Os Vingadores chilenos”, como manchete o jornal La Tercera em nota informativa publicada em 6 de novembro de 2019. Também operou a autodenominação dos agentes sociais participantes dos protestos, como é possível perceber nos registros audiovisuais, onde há até vídeos com a música dos Vingadores mas com os super-heróis populares. Para isso, o corpus selecionado inclui publicações audiovisuais

onde aparecem personagens que se enquadram na categoria “Vingadores chilenos”. Foram analisados 10 vídeos veiculados entre outubro de 2019 e outubro de 2020 para cada personagem. Para esta publicación solamente presentaremos dos análisis: nalcaman versus el Presidente de la República, por una parte, y Spiderman junto a tía Pikachu en el caso del video número 2.

BREVE QUADRO DE ANTECEDENTES SOBRE O MOVIMIENTO SOCIAL CHILENO DE 2019

Em 18 de outubro, no Chile, um movimento social de vanguarda sem precedentes toma forma. O marco que deu início a esse movimento que se desenvolveu em todo o país foi o aumento da tarifa do transporte público a partir de 6 de outubro de 2019. A partir de então, alunos do ensino médio realizaram uma evasão em massa no Metrô da capital.

Jimenez-Yanez aponta que

Bajo el lema y *hashtag* #Chiledespertó, millones de personas en todo el país salieron a las calles a manifestar su inconformidad y desacuerdo con el trato que, durante décadas, los gobiernos de la concertación y la derecha, a través de sus políticas y programas, han vulnerado a las clases sociales más débiles, económicamente hablando; es decir, la clase media, la asalariada. No es un secreto el nivel de desigualdad existente en Chile, uno de los países con peor distribución del ingreso en el mundo, donde la brecha salarial es muy amplia:

mientras un obrero gana cerca de 400 dólares al mes, un supervisor o jefe de área puede percibir hasta 10 o 15 veces ese sueldo, en una sociedad donde todo se paga y todo se debe al mismo tiempo: educación, salud, vivienda, transporte, entre otros (JIMÉNEZ-YAÑEZ, 2020, p. 950).

Nas palavras do historiador Gabriel Salazar, da Ciper Chile, veículo especializado em Jornalismo Investigativo, desde que “Santiago e o resto do Chile foram abalados por um grande protesto social em 18 de outubro, no qual amplos setores da mídia e das classes populares compareceram expressam sua rejeição ao atual modelo neoliberal”. Nesse período houve protestos massivos, houve também saques de supermercados e instituições ligadas ao sistema previdenciário, bancos e outros. Em 21 de outubro, a mídia publicou as palavras do então presidente Sebastián Piñera: “Estamos em guerra contra um poderoso inimigo”. Nesse período, violações de Direitos Humanos foram perpetradas por agentes do Estado e, em primeira instância, a política de comunicação do governo foi falar de um movimento de violência organizada. Porém, com o passar do tempo, o sistema político iniciou negociações para a abertura de um processo constituinte, situação em que ainda nos encontramos.

A par dos protestos aconteceram também eventos como, por exemplo, a troca de bustos em praças públicas, a organização de grandes concertos e a presença de “super-heróis” nas marchas e na chamada linha da frente.

O meio de comunicação Deutsche Welle publicou uma cronologia dos acontecimentos mais relevantes do auge do movimento social. Em 14/10 de 2019, foi -em suas palavras- “O dia em que tudo começou”, pois foi então que os alunos do ensino médio e universitário se organizaram para evitar o metrô de Santiago, que arrecadou 30 pesos chilenos (daí o slogan que apareceu depois com o nome “não são 30 pesos, são 30 anos). No dia 18 de outubro, cresceu o movimento e a repressão policial com gás lacrimogêneo. Durante esses dias houve destruição do metrô, responsabilidades que até hoje não foram responsáveis. Em 19 de outubro, o jornal publicou a manchete “Os militares nas ruas”: O Presidente da República, Sebastián Piñera, decretou “Estado de Emergência” e posteriormente “toque de recolher” em diferentes cidades. Depois disso, “o presidente chileno reverteu o aumento das passagens do metrô” (Fonte: Deutsche Welle). Foi em 20 de outubro que o então Presidente da República, Sebastián Piñera, emitiu a frase “Estamos em guerra contra um inimigo poderoso, implacável, que não respeita ninguém nem nada e que está disposto a usar a violência e o crime”. qualquer limite” (Op. Cit.). Essa frase, sem dúvida, simbolizou o distanciamento entre o movimento social nas ruas, onde convergiram diversas demandas, e a institucionalidade do Estado. Aqui também faz sentido, quer através da luta física nas ruas, quer simbólica através de passeatas onde, face à violência da resposta presidencial, procuravam também reivindicar o valor social da mobilização através de actos artísticos e, nesse horizonte, também apareceram os

“super-heróis da resistência”. No dia 25 de outubro, aconteceu o que a mídia alemã - assim como vários atores sociais - qualifica como “A maior marcha da história”, onde, apesar das medidas paliativas do Governo - que em nenhum caso considerou mudanças estruturais - os cidadãos marcharam em direção à Plaza Italia – renomeado Plaza de la Dignidad- e pelo menos um milhão de pessoas foram contadas nas ruas. O Governo cancelou os eventos internacionais APEC e COP 25 que seriam realizados no Chile.

Em 10 de novembro de 2019, teve início o processo para uma Nova Constituição, um desejo cidadão que vinha sendo sistematicamente combatido por setores de direita e pela elite dirigente do país, que inclui setores do que no Chile foi o conglomerado conhecido como “Concertación de Parties for Democracia”. No dia 15 de novembro, a maioria dos partidos políticos presentes no Congresso Nacional chegou a um “acordo”, sempre com o objetivo de amenizar a mobilização cidadã presente nas ruas. Assim, abriu-se um espaço para a organização de um Plebiscito onde se decidiria se queria ou não uma nova constituição. Isso foi agendado para abril de 2020. Em 19 de novembro, a Polícia suspendeu o uso de chumbos e “a Corte Interamericana de Direitos Humanos, órgão dependente da OEA, exigiu medidas de reparação e justiça diante da violência perpetrada. no Chile pelos Carabineros. A polícia chilena decidiu não usar os chumbinhos por enquanto, dadas as perguntas que esse tipo de bala tem recebido” (Op. Cit.). Em 22 de novembro, o Governo e o Exército, segundo

o jornal alemão, rejeitaram o relatório da Anistia Internacional, uma “organização não governamental que investiga violações de direitos humanos que ocorreram em diferentes países” (Deutsche Welle)⁴¹. O jornal continua a apontar que no dia 23 de 11 de 2019 “já foram contabilizadas 23 mortes. Depois que Sebastián Piñera reconheceu que poderia ter havido uma violação dos protocolos de uso da força por parte da polícia no Chile, foi divulgado o número oficial de mortes durante o surto social, que chega a 23” (Deutsche Welle).

Após o surgimento do coronavírus, a sociedade vivenciou um processo direitista, atualmente em curso, onde a mídia voltou a ter a capacidade de construir uma agenda pública, os temas estabelecidos são a criminalidade e o racismo crescente em relação à migração, enquanto realiza outro constituinte processo totalmente controlado e liderado pelos partidos políticos que possuem maior poder de barganha.

O tema que nos interessa limita-se à fase em que o movimento social ainda estava vivo, ou seja, os últimos meses de 2019 e 2020. Foi em meio às manifestações nas ruas que os super-heróis surgiram e logo se afirmaram como tais. Destes, a título de contextualização, é relevante citar alguns como: Pareman: É um super-herói significativo porque surge justamente da primeira linha de manifestantes que enfrenta a polícia para facilitar a marcha de quem marcha. O “Stop” corresponde ao sinal de trânsito conhecido mundialmente como “Stop” que, com um modelo semelhante ao arquétipo do Capitão América, se transforma num escudo protetor, e que é

divulgado através de uma fotografia de um jovem manifestante. Aliás, uma das imagens que circulou o mostra emoldurado nas cores do Capitão América e aponta “Capitão Alameda: o primeiro vingador chileno”. Memória e história Mapuche através de personagens históricos levados ao cinema como: Janequeo, Galvarino e Caupolican. Um lugar especial tinha o símbolo “Perro matapaco”, ou “matapacos pretos” que surgiu em homenagem a um cachorro preto que por anos acompanhou as passeatas estudantis e está relacionado com as passeatas de 2011 quando, como resultado do movimento estudantil, foi possível modificar em parte a educação de mercado legada por Pinochet e administrada pelos governos da Concertación. A história conta que se tratou de um cão vadio resgatado que morreu em 2017 e em cuja homenagem surgiu como símbolo de super-herói em 2019, o que intertextualmente pode ser ligado a uma referência a Krypto, cão de estimação do Superman, ou, a julgar pelas cores, mais próximo de Ace, o Bat-hound que acompanha Batman. Aqui emerge a dimensão da história mítica em torno do cão e a sua elevação a símbolo de luta.

A eles se juntaram outros como os Selknam (nativos cujo espaço territorial se refere à Ilha da Terra do Fogo, na Patagônia), uma referência direta a um dos povos originários da Patagônia chilena que - junto com outros do território - foi assassinado e vítimas de práticas de extermínio no processo de consolidação do Estado nesses territórios. Neste caso e com recurso a trajes rituais, fez também parte dos super-heróis que enfrentaram as forças policiais no contexto das passeatas. Assim, junto com

vários outros personagens, começou a ser tecida a primeira etapa de “Vingadores Chilenos”, da qual apresentaremos duas análises específicas de sua presença em dois vídeos produzidos no âmbito do movimento social de 2019.

Imagem 1: Fotografia disponível em El Ciudadano Web



Fonte: Site El Ciudad: elciudadanoweb.com.

BREVE EXPOSIÇÃO DE ANÁLISE

A seguir, apresento alguns elementos gerais da análise que realizamos com referência a dois grupos de super-heróis incorporados em duas produções audiovisuais distintas. Nosso critério para selecionar aqui foi que ambos respondam,

em princípio, a duas referências culturais contrastantes e que a produção audiovisual também -à primeira vista- responda a uma produção profissional versus outra artesanal. É exposta uma descrição dos exemplos, a partir daí apresento algumas reflexões ao final, não como conclusões mas como possibilidade de abrir caminhos para esta questão a partir da comunicação.

“NALCAMAN CONTRA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA”

Nalca ou pangue são os nomes pelos quais é conhecida popularmente no sul do Chile a espécie *Gunnera tinctoria*, planta comestível e ornamental que pertence à família *Gunneraceae* e cresce em zonas temperadas do Chile e da Argentina. No Chile, encontra-se entre a IV^o e a XII^o Região. Segundo informações do Ministério da Saúde chileno, trata-se de uma “erva gigantesca de 1,5 m de altura com um caule mais ou menos subterrâneo, grosso, curto e carnudo. Folhas alternas, com pecíolos longos (até 1,5 m), grossas, carnudas, pontilhadas de verrugas pontiagudas; 0,6-1,5m de diâmetro, com bordas com 5 ou mais lóbulos com dentes afiados nas margens” (Minsal.cl). O documento oficial também descreve: “Inflorescências grossas, espiciformes, mais curtas que as folhas e às vezes escondidas nelas, de 20 a 60 cm de comprimento, carregando um cacho cilíndrico apertado de pequenas flores. O fruto é uma drupa ovoide vermelho-alaranjada, de 1,5

a 2 mm de diâmetro, contendo uma semente” (Op. Cit.). Os conceitos de nalca e panguê são de origem mapuche.

Imagem 2: Imagem de vídeo do movimento social em Santiago-Chile, publicado no youtube



Fonte: Canal do Youtube do movimiento Nalcaman vs Piñera.

Já em 4 de outubro de 2019, antes que os acontecimentos do movimento social chileno fossem expressos com mais força, a Mídia El Mostrador publicou um vídeo acompanhado de um texto sobre o homem de Nalca. O vídeo é um breve registro audiovisual feito e transmitido por uma pessoa de Puerto Montt, capital da região de Los Lagos, no Sul do Chile, que registra o super-herói enquanto ele se apresenta, diz que é da cidade de Frutillar (comunidade localizada 40 quilômetros ao norte de Puerto Montt, capital da região de Los Lagos) e que viajou para Puerto Montt para tentar a sorte vendendo nalcas. A mídia afirma informativamente

que o vídeo teve grande repercussão nas redes sociais e a manchete diz: “Criminosos, acabou a festa: Conheça ‘Nalca-man’, o super-herói sulista que revoluciona as redes sociais”, aludindo intertextualmente ao slogan (“acabou a festa”) utilizada pelo então presidente, Sebastián Piñera, para chamar a atenção do eleitorado chileno. No entanto, o tratamento ainda é alheio ao tratamento que a mídia fez da mobilização social semanas depois.

O registro selecionado para análise corresponde a um vídeo carregado no YouTube há 3 anos (março de 2023) e onde, no marco das mobilizações de 2023, o homem de Nalca é visto lutando simbolicamente contra um presidente Sebastián Piñera representado em um boneco gigante que é movido por pessoas. Na luta, o “bem contra o mal” é representado e o popular super-herói finalmente consegue derrotar o boneco Presidente para alegria do público presente. Do ponto de vista dos elementos de análise podemos apontar para identificar exploratória e descritivamente o seguinte: 1. Significados, referentes. 1.1 Referências culturais da produção em massa: Nesse nível, percebe-se que o próprio sufixo “man” (já presente em “Pareman”, por exemplo) é uma referência direta aos super-heróis da indústria do cinema e dos quadrinhos, onde figuras como como Superman, Batman, Aquaman estão na vanguarda da DC Comics, uma empresa que compete com a Marvel - empresa dos Vingadores - onde se destaca a figura do Homem-Aranha e, acima de tudo,

graças ao cinema, a do Homem de Ferro. Outra referência que pode ser vista na conformação física do personagem a partir de certa semelhança física é “Groot”, personagem que faz parte da grande família dos Vingadores mas que -especificamente- pertence ao grupo conhecido como Os Guardiões da Galáxia. No plano das “referências intertextuais extramidiáticas” é fundamental destacar a própria nalca como bem gastronômico, já que no sul do Chile seu consumo é importante. Também devemos reconhecer a presença que a nalca tem em si mesma e na culinária do Curanto, prato principal do território insular de Chiloé e Calbuco, localizado a 50 quilômetros ao sul de Puerto Montt. Ou seja, a própria nalca é uma ligação cultural com o território. Em relação ao vídeo analisado, outras referências aparecem. Por exemplo, a figura do então presidente do Chile, Sebastián Piñera, que implementou uma política repressiva contra o movimento social, e é representado como um gigante, o que denota a representação do poder político. Nalca-man ou Nalcaman, carrega em uma das mãos uma nalca como bastão de luta, e na outra uma bandeira chilena, com a qual também pode ser interpretada a disputa popular do símbolo patriótico separado do representante do poder político, um personagem fundamentalmente ligada ao mundo dos negócios. A cena também tem o cunho popular das músicas dos bares de futebol. O vídeo dura 60 segundos e na primeira parte quem está por perto canta em uníssono em coro “oh nalca-man, nalca-man, nalca-man, nalca, nalcamán” com a melodia que transcrevemos abaixo.

O que é relevante é que o traço intertextual presente na canção vem da canção das barras bravas, de onde é cantada em diferentes times de futebol com letras como “no se va” (quando um jogador que faz parte do time é honrado) ou outro relacionado com nomes de equipas ou jogadores importantes. No caso, é essa a marca que os agentes levam em consideração, apesar de, por sua vez, os compassos adotarem por muitos anos essa melodia de uma música lançada em 1987 pela banda canadense “Men Without Hats” sob o nome de “Pop Vai o Mundo”. Porém, como a forma de execução vem dos compassos, essa intertextualidade foi incorporada nesta seção. A presença dos telefones tem a marca da tecnologia e dos avanços tecnológicos que se conectam à Internet, mas transcendem o que durante o século XX se entendia como mídia de massa.

Como “mensagem” construída, há elementos que se situam tanto no nível referencial do “homem-nalca” quanto na dimensão formal (poética ou estética) do próprio registro, ou seja, a luta do povo representado em Nalcaman contra o poder político e econômico representado na figura do então presidente chileno e empresário Sebastián Piñera. Ao nível dos agentes, é fundamental referir que a representação é protagonizada pelo próprio Nalca-homem e pelo boneco do Presidente. Além disso, quem canta realiza uma ação que por si só constrói uma mensagem ampla para o público que está presente na situação performática, bem como para os potenciais por trás da enorme quantidade de celulares que registram a situação de diferentes

ângulos, com os quais , a fisionomia do fato comunicativo também é diversificada. As audições do facto da luta de comunicação entre o Nalcaman e o Presidente, têm como audiência os manifestantes que estão à volta e gravam, aqueles de nós que veem o registo tornam-se imediatamente audiência. Por seu lado, Nalcaman e o boneco do Presidente são o público dos cânticos que animam o super-herói a bater em Piñera com um “nalcazo”. O próprio uso da expressão “nalcazo” está associado a uma palavra em uso corrente no mundo popular desta área do sul do Chile, onde um golpe físico é informal e coloquialmente chamado de “mangazo”. O disco que a gente observa é um dos tantos que estão por aí porque muita gente carrega celular e grava. O vídeo tem a duração de um minuto e é feito com um telemóvel com moldura vertical, o que confere certas características à profundidade de campo mas coloca o foco nas duas personagens principais e nas que se situam circularmente à sua volta. O foco da lente é a ação de Nalcaman, mas para capturar o público que canta e apoia o herói popular.

Por fim, observamos que a dimensão festiva constitui parte do enquadramento da situação de comunicação. Ou seja, os acontecimentos da comunicação são enquadrados em canções festivas, revelando uma forma como o político se insere em um quadro expressivo que transcende os limites da forma iluminista racional de articular o político, como o sistema político e a hegemonia institucionalizada se organizam em o país que é reproduzido pela grande mídia.

“SPIDER-MAN E TÍA PIKACHU”

Dada a limitada extensão deste trabalho, o vídeo selecionado neste caso corresponde a uma música que foi gravada e divulgada no âmbito das mobilizações de 2019 e onde se encontram figuras icônicas do movimento social, entre as quais o conhecido como “Stupid and Sexy Spiderman ” e “Tia Pikachu”. O vídeo foi produzido no âmbito do movimento social e incluiu figuras públicas como “Camila Recabarren”, uma comunicadora social chilena, os criadores de conteúdo “Aventuranzas” e o grupo de música popular “La Serendipia”, que se juntam aos dois personagens já comentados . O título da música vem de uma frase dita pelo ex-presidente da Diretoria do Metrô (sistema de transporte público subterrâneo que opera na capital do país), que no contexto do apelo feito pelos jovens para sonegar o pagamento do Metrô, apontou em entrevista à televisão aberta: “Caramba, isso não pegou”.

O vídeo que estamos analisando está no YouTube^[7] e nele é possível ver um grande número de referências intertextuais. Apesar desta complexidade, apresentamos uma síntese da análise de acordo com a proposta que fizemos. Em primeiro plano, identificamos “referências culturais da produção em massa” que revelam uma enorme riqueza intertextual. A primeira delas vem dos quadrinhos e filmes de super-heróis, como o Homem-Aranha, figura que tem enorme aceitação entre crianças e adolescentes. A segunda referência vem diretamente da série e do universo Pokémon, Pikachu, é um ícone

dos pokémons e sua referência se conecta com o consumo massivo de produções asiáticas no Chile. Isso causou tanto rebuliço que, décadas atrás, existia uma tribo urbana que era chamada justamente de “Os pokémons”. No vídeo também há a presença de culturas musicais urbanas com origem no hip hop e na música eletrônica, bem como a relevância dos jogos na conformação das práticas culturais. No vídeo há uma presença substantiva de jovens e crianças. Este último dança no estilo do popular jogo Fortnite. A própria presença de uma figura ligada à televisão como Camila Recabarren confere a essa expressão uma personagem muito mais ligada à própria produção midiática. O elemento intertextual transversal e ao mesmo tempo midiático é a frase dita pelo ex-presidente do Metro: “nossa, isso não pegou”, que dá nome à música como uma resposta irônica para sublinhar que, em ao contrário, conseguiu a união de diversos atores da sociedade e do povo.

Do ponto de vista dos referentes intertextuais extramidiáticos, há também uma enorme quantidade de referências. O primeiro deles é o jogo da cadeira musical, popularmente conhecido no Chile, mas na referência do vídeo faz alusão a como os poderosos jogam a cadeira musical. Poderíamos apontar que, no contexto da mobilização, é uma forma popular de se referir a um gattopardismo dos grupos dirigentes. Há uma referência constante à “banda presidencial” e à figura do Presidente da República (isto faz sentido no quadro de um regime presidencial como o Chile) mas quem aparece com a dita banda é inicialmente o “Estúpido e Sensual Homem

Aranha” e depois a “Tia Pikachu”. Outra referência intercultural muito relevante é a dos três times de futebol profissional mais populares do Chile: Colo Colo, Universidad de Chile e Universidad Católica, aludindo ao fato de que se juntaram torcedores de clubes historicamente divididos por sua opção esportiva. Outra referência fundamental e importante em um país como o Chile, onde o modelo neoliberal se instalou durante a ditadura e se aperfeiçoou a partir de 1990 durante os governos da Concertación de Partidos por la Democracia (García, 2010), é a referência aos trabalhadores. Isso é importante porque a ditadura e os anos subsequentes foram fundamentais para tornar invisível qualquer referência à dimensão de classe social, bem como a referência a um sujeito social trabalhador, o “povo”, naturalizando assim um “senso comum neoliberal”. (Foucault, 2007; García, 2010; Yáñez e Del Valle, 2015) onde prevalecem noções como classe média ou empreendedorismo, estabelecendo uma racionalidade onde predomina uma subjetivação do tipo empresa (Foucault, 2007). Nesse sentido, há referência a professores, médicos e vendedores ambulantes compartilhando o mesmo espaço festivo enquanto dançam, ou seja, não separados como acontece a partir da estrutura social desigual que é questionada pelo movimento social. Claro, neste vídeo não há referência aos povos originários, cujas reivindicações também foram expressas nas ruas, mas não estão neste vídeo. Há também uma referência a faixas etárias que incorporam os alunos como sujeitos sociais.

A dimensão da “mensagem” também é avaliada em sua dupla dimensão, referencial e poética. Aqui é essencial fazer referência à letra, como já indicamos na seção 1. Aqui a referência à cadeira musical é explicitamente indicada: “A cadeira musical, agora quem vai sentar? Eles podem acomodar qualquer um, mas nunca os sensuais”. A referência aqui é explícita ao incorporar o personagem conhecido como “estúpido e sensual homem-aranha” à história, ao apontar que, na cadeira musical, quem move o poder pode ser trocado, mas não pode contar com o personagem, momento em que ele aparece vestido com a faixa presidencial. Imediatamente e como um refrão repetido várias vezes, o título é cantado: “Isso não ligou, não não não não não não, Isso não ligou, não, não, não, não, não, Piu, piu, piu, piu, piu,, Rafagazo”, momento em que no meio da dança e festa aparece em primeiro plano a Tia Pikachu que dança com o Homem Aranha e ao fundo aparecem os demais personagens.

A letra segue aludindo à união dos que são diferentes por princípio, começando pela referência aos três grandes times de futebol profissional chileno, à união de cães e gatos e “gordos e magros”, referindo-se ao lugar que ocupa naquilo que a questão do corpo e do gênero nos últimos anos: “Juntaram-se U, Colo-Colo e La Cato. Pessoas gordas se juntaram. Os magros aderiram. Pikachu se juntou. Matapaco juntou-se. Os cachorros se juntaram, os gatos se juntaram.” Posteriormente, enuncia-se a união de diferentes atores sociais onde predomina a dimensão de trabalhadores e estudantes, incorporando

também “PMEs” nome dado a “Pequenas e Médias Empresas” que, sob a promessa de sucesso empresarial, na realidade é uma forma de esconder uma forma de trabalho de microempresa desprotegida: “Estudantes universitários, professores e alunos. Médicos, PMEs, motoristas e vendedores ambulantes. As crianças, as senhoras, as piolitas e até as flaites. Diferentes lutas mas a mesma resistência!”. A diversidade de atores definidos pela denominação e identidade de classe, como os flaytes, também é mencionada. Precisamente esta última revela o caráter geral de uma mobilização que reuniu várias reivindicações, algumas antigas e outras definitivamente contingentes e menos organizadas. Depois de muito tempo, está reivindicada a noção de “Povo”, conceito quase extirpado pelos autodenominados setores da Concertación e da direita que governou e ajudou a construir um esquecimento de qualquer conceito ligado ao que foi o projeto de Unidade Popular. , produzindo uma sociedade com profundas lacunas históricas. Justamente esse apelo é executado na chave do hip hop, colocando a questão do dinheiro como elemento central e em oposição a uma luta que emana do povo: “Isso não é carreata, a gente disse vai embora. Somos uma cidade que entra nisso, estamos ficando mais fortes. Sem que eu te rotulasse, você aprendeu que existem amarras e que existem pessoas que fariam tudo só por ingressos.” O apelo ao “isso não é carreata” poderia ser interpretado como não se tratando de uma “festa”, pois há justamente uma folia e alegria, o que indica é que há uma busca de mudança social e não apenas uma alegria que é vale por si mesma, mas por um horizonte, nunca totalmente descrito

como uma utopia política, mas situado ao nível do diagnóstico geral. Ao focar nos agentes, observamos que quem protagoniza a ação são diversos performers, entre eles Homem-Aranha e Tía Pikachu que, diferentemente de uma visão individual do heróico, tornam-se símbolos de uma luta coletiva, ou seja, compõem um imaginário histórico muito diferente das décadas passadas na versão norte-americana, pois é uma resposta que surge justamente de uma sociedade neoliberalizada e isso se expressa em seus referentes, mas eles aparecem em primeiro plano junto com uma tentativa de representar a sociedade como um todo . Dada a diversidade de lutas que convergiram no espaço público, foi possível perceber uma interação intertextual de referências como super-heróis em diálogo com canções de bandas de rock da época da ditadura, como Los Prisioneros, ou músicas do que foi o La Nueva Canción chileno na década de 1960 até 1973, ano em que começou a sangrenta ditadura cívico-militar chilena (1973-1990), que estabeleceu o modelo de sociedade atualmente dominante. As audiências vão mudando ao longo do vídeo mas a circulação também se faz através das redes sociais como Facebook, YouTube ou Instagram, gerando uma circulação massiva fora dos conteúdos da televisão de massa que, nesse período, vivia uma crise de credibilidade, que só recuperou uma vez a pandemia de Covid-19 e o confinamento começaram. No que se refere ao “registro” pode-se perceber aqui um sistema de produção profissional, ao contrário do primeiro registro analisado, que coloca essa comunicação no campo social mas, estruturalmente falando, ela foi gerada a partir do setor que

se manifestou. O caso de Tía Pikáchu é emblemático porque por trás da ação estava Giovanna Grandón, uma assistente social que posteriormente fez parte da convenção constituinte cujo projeto foi rejeitado no plebiscito de setembro de 2022. Uma análise à parte merece o alcance de sua personagem em relação ao tema subjacente a esta publicação, uma vez que precisamente a direita chilena e os sectores concertacionistas, amplificados pelos meios de comunicação hegemónicos (imprensa escrita, televisão e rádio com maior alcance), enfatizavam ideias como “falta de seriedade”, “falta de expertiz” e o personagem irracional quando, por exemplo, o convencional apareceu com a roupa da Tía Pikáchu em uma das sessões. O festivo também aparece aqui como uma matriz expressiva que convoca e enquadra uma mensagem referencial ligada à resistência sociopolítica expressa em termos dançantes, teatrais e musicais à época.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é apenas exploratório, descritivo e sintético. Procura mostrar que uma abordagem desde a comunicação - neste caso tentando uma articulação teórica entre a teoria da folkcomunicação e a performance- pode contribuir para a compreensão das manifestações da comunicação popular que fazem parte da festa. Em linhas gerais, creio que a hipótese levantada no início se cumpre e, nesse sentido, fica uma dívida pendente em valorizar a festa em sua dimensão política e enri-

quecer o trabalho de campo nos estudos de comunicação. Os eventos ocorridos no Chile até hoje demonstram isso. Em 2020, com o coronavírus, houve votações que esgotaram o processo constituinte. Formou-se uma Assembléia Constituinte onde os setores transformadores tiveram ampla maioria, onde pela primeira vez houve participação dos povos nativos e onde, entre outras coisas, “Tia Pikachu” se tornou convencional. No entanto, na mídia dominante, principalmente a televisão, que está nas mãos dos setores econômicos e políticos da direita chilena, os protagonistas foram justamente a minoria de direita que, sem poder favorável dentro da convenção, expôs seus argumentos através da televisão a mídia e as redes sociais ao longo do processo, e justamente os aspectos festivos como os aqui analisados, foram utilizados pela coligação e setores de direita para deslegitimar o processo constituinte cuja proposta foi amplamente rejeitada nas votações de setembro de 2022. Atualmente está em curso um segundo processo e o protagonismo é da extrema direita^[8], marcado justamente pela pressão dos setores dominantes e pela administração dos partidos políticos com maior margem de ação. Foi criada uma “Comissão de Peritos” nomeada pelos partidos políticos e votada uma comissão que vai funcionar em 12 bases intransmissíveis, com a qual a elite do país volta a assumir o controle do processo e da administração do país. Nesse cenário, figuras como a própria “Tia Pikachu” são expulsas de um cenário novamente “racional” e “iluminista” e o festivo -politicamente- retorna a um canto cujas fronteiras foram temporariamente expandidas durante as mobilizações de 2019. Pela elite hoje, falar de 2019 é como lembrar uma

brincadeira “infantil” que agora deve ser gerida com “racionalidade”^[9]. Festivo - no caso da televisão comercial chilena ao ar livre - é a alegria, mas sem cruzar a arena política... é para isso que servem os especialistas nomeados, como se tivéssemos passado da fé nos super-heróis à fé simbólico-dramática no a expertise esclarecida que mantém atrás de si os setores dominantes e seus interesses.

Continuar a analisar a presença de super-heróis que reivindicam segmentos historicamente subalternizados é uma tarefa importante para os estudos de comunicação, e uma forma de compreender as formas de expressão popular como articuladores intertextuais de enorme densidade, ainda que as referências venham do tão vilipendiado e capitalista cinema e indústria de quadrinhos.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.
- BAJTIN, Mijail. Estética de la creación verbal. México Editorial Siglo XXI. 1982
- BAUMAN, Richard y BRIGGS, Charles. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", en: Annual Review of Anthropology, 1990: 19, 59-88.
- BAUMAN, Richard. Performance. En Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. New York Oxford: Oxford University, 1992: PressPp.41-49
- BELTRÃO Luiz. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados. Editora Cortez. Brasil: 1980.
- BEN-AMOS, Dan. Analytical categories and ethnic genres. En Folklore Genres. Austin University of Texas, 1981.
- BRIGGS, Charles. y Bauman Richard "Género, intertextualidad y poder social". Revista de Investigaciones Folklóricas (1996 [1992]) 11, 78-108
- CALSAMIGLIA, Helena y TUSÓN, Elena. Las Cosas del Decir. Manual de Análisis del Discurso. Editorial Ariel: España. 1999.
- DUPEY, Ana. La estética en la constitución de las identidades folclóricas en el discurso de los folcloristas. Revista Arte, Individuo y Sociedad. Volumen 20: 7-20. 2008.

JIMENEZ-YANEZ, César. #Chiledespertó: causas del estallido social en Chile. *Revista Mexicana de Sociología*, Ciudad de México, v. 82, n. 4, p. 949-957, dic. 2020. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032020000400008&lng=es&nrm=iso>. accedido en 02 mayo 2023. Epub 27-Ene-2021. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2020.4.59213>.

FISCHMAN, Fernando. "Procesos de elaboración de memoria social. Una mirada desde la Folklorística" *Revista de Investigaciones Folkloricas* 20, 58-71, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la Biopolítica: curso en el college de France 1978-1979*. México: Fondo de Cultura Económica. 2007.

GARCÍA DE LA FUENTE, Marcos. *Memorias de Estado y nación. Política y globalización*. Chile: LOM Ediciones 2010.

GUSHIKEN, Yuji. *Folkcomunicación: Interpretación de Luiz Beltrão sobre la modernización brasileña*. En *Revista Razón y Palabra* 77, 2011.

HOHLFELDT, Antonio. *Pesquisa em Folkcomunicação: Possibilidades e Desafios*. In: Lopes Filho, Boanerges; Fernandes, Guilherme; Coutinho, Iluska; Mendes, Marise; Oliveira, María José (org.). *A Folkcomunicação no limiar do século XXI*. Editora UFJF, Juiz de Fora, p. 53-64.2012.

HOHLFELDT, Antonio. *A comunicação enquanto diálogo em Paulo Freire e Luiz Beltrão*. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, N°11, p. 94-102. 2009.

HOHLFELDT, Antonio. *Folkcomunicação: positivo oportunismo de quase meio século*. En: Schmidt Cristina (org.). *Folkcomunicação na*

arena global: avanços teóricos e metodológicos. São Paulo: Ductor. p.267-277. 2006.

MARQUES DE MELO, José. Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação. Paulus, Brasil. 2008.

MARQUES DE MELO, José. Teoría da Comunicação: Paradigmas Latino-americanos. Editora Vozes. 1998.

REGINA, Lucy y TRIGUEIRO, Osvaldo. Folkcomunicação e Cibercultura: Os Agentes Populares na Era Digital. Revista Internacional de Folkcomunicação Brasil, v 2. 2009.

SALAZAR, Gabriel. El 'reventón social' en Chile: una mirada histórica. En CIPER CHILE. 27 de octubre de 2019. Disponible en: El «reventón social» en Chile: una mirada histórica - CIPER Chile

SUNKEL, Guillermo. Razón y Pasión en la Prensa Popular. Un estudio sobre Cultura Popular, cultura de masas y cultura política. 2º edición. El Desconcierto. Sabtiago de Chile, 2016.

VASALLO DE LÓPEZ, Maria Inmacolata. Investigación en Comunicación, Formulación de un modelo metodológico. México: Editorial Esfinge. 2003.

YÁÑEZ AGUILAR, Cristian. Folkcomunicación y Performance: perspectivas complementarias en el abordaje de manifestaciones culturales. En: Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil. Yáñez Aguilar, Cristian et al (editores). Temuco: Editorial Universidad de La Frontera. 2016.

YÁÑEZ AGUILAR, Cristian y DEL VALLE, Carlos. Propuesta teórica para el abordaje de manifestaciones festivas en contexto de conflicto socioambiental. Revista Internacional de Folkcomunicação,

vol. 13, núm. 28, abril, 2015, pp. 10-33 Universidade Estadual de Ponta Grossa Ponta Grossa, Brasil

YÁÑEZ AGUILAR, Cristian. Continuidades en el contenido político de la poesía popular en Chile. Un análisis preliminar Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 10, núm. 21, septiembre-diciembre, 2012, pp. 31-48 Universidade Estadual de Ponta Grossa Ponta Grossa, Brasil

[1] Profesor Adjunto en el Instituto de Comunicación Social de la Universidad Austral de Chile. Doctor en Ciencias Humanas mención Discurso y Cultura (UACH).

[2] Com uma “Lógica Barroca” refere-se a uma atitude sociocultural em que se misturam elementos de origem diversa, numa expressividade diferente do racionalismo iluminista. É diferente de uma matriz cultural barroca, no sentido do que vem sendo conceituado como barroco latino-americano (Nota do autor).

[3] 25 de noviembre de 2019. Fuente: La cronología del estallido social de Chile – DW – 25/11/2019

[4] 25 de noviembre de 2019. Fuente: La cronología del estallido social de Chile – DW – 25/11/2019

[5] 25 de noviembre de 2019. Fuente: La cronología del estallido social de Chile – DW – 25/11/2019

[6] Ver en: (3) NALCAMAN vs PIÑERA - YouTube

[7] Esto NO Prendio - Aventuranças Ft. La Serendipia, Camila Recabarren - YouTube

[8] Em maio de 2023, foram realizadas as eleições para o Conselho Constitucional e o Partido Político que obteve maior número de representantes foi o “Partido Republicano”, partido político de

extrema direita fundada en 2019 pelo ex-candidato presidencial José Antonio Kast. Ver información: Boletín final sobre resultados parciales de la Elección del Consejo Constitucional | Servicio Electoral de Chile (servel.cl)

[9] Aqui se abre outra indagação necessária: a confiança de uma parte importante do eleitorado popular nos discursos veiculados pelos grupos dominantes em seus meios de comunicação. Isso se conecta com as propostas de comunicação que afirmei no início deste breve trabalho. Especificamente, talvez a experiência brasileira possa ser uma boa referência. (Nota do autor).

PÓS-FESTA...

A reunião de artigos buscou seguir as experiências festivas, acreditando que se estivermos distantes das interações e do conhecimento sabemos muito e muito pouco e assim sucumbimos ao desespero ou à esperança. Conforme Haraway, nem o desespero ou a esperança estão em sintonia com os sentidos, nem com a matéria consciente, semiótica material ou com a copresença densa da noturnidade. A partir do texto de fechamento pretendemos, portanto, “seguir com o problema” (HARAWAY, 2020) das expressões cidadinas destacando a pertinência do ato de “recolher as ruínas” (BENJAMIN, 1940) e de mapear as controvérsias (LATOURE, 2012) da cidade e suas associações festivas.

A montagem da coletânea buscou ressaltar as dinâmicas de “fazer e desfazer associações”, atribuindo-lhes especificamente a qualidade do movimento e dos resultados imprevisíveis. Buscamos imprimir a questão do social enquanto a emergência do fazer e desfazer os laços em que estamos enredados, enfatizando o ato de festejar. Diante dos fracassos das promessas do progresso moderno, Haraway (2020) propõe buscar histórias, erupções de vitalidade inesperada, histórias contínuas e inacabadas dos seres entre ruínas. A força das histórias seria uma forma corporificada que conta sobre práticas de cuidar e pensar. Para tanto, reunimos uma “avalanche de

histórias turbulentas e festivas” para apresentar a diversidade inscrita nos cotidianos das cidades. Argumentamos, nesse sentido, que essa avalanche deve se tornar parte de nossas práticas do conhecimento.

As festas são linguajeiras – como convoca Benjamin – na medida em que apresentam as condições de sua produção. Inscrevem na sua forma a expressão da urbanidade que a forjou. O modo como a música é tocada, as formas de experimentar o festejo, as intervenções externas, as imagens presentes, as performances, os desafios e controvérsias da produção cultural revelam as condições de sua expressão – uma forma da urbanidade. Apresentam na forma, uma possibilidade comunicativa que nos dá a ver o contexto de sua produção, pois é si mesma a apresentação de éticas e estéticas urbanas.

Buscamos da coletânea diferentes correlações entre a festa e a cidade partindo do princípio de que a experiência festiva é expressiva, está imersa no jogo de comunicabilidades urbanas. Enfatizamos, nesse caminho, a relevância da ação de recolher as ruínas deixadas pela modernidade na recuperação dessas formas-linguagens que seriam capazes de remontar um aqui-agora revolucionário, o que Benjamin chamou alegoricamente de “escovar a história a contrapelo”. A festa como experiência que mobiliza uma atmosfera, uma ambiência, uma experiência sensível partilhada, para nós, é indicadora de uma expressividade urbana, capaz de ressoar para além do aqui-agora.

A consolidação de uma perspectiva que confere centralidade à forma e a imagens mais banais da cidade participa ao mesmo tempo da reflexão do momento histórico de expansão da modernidade, mas sobretudo da tentativa de recuperação de experiências fragmentadas nesse processo, por onde destacamos as mais variadas experiências festivas. A ênfase à forma, às imagens e aos relatos banais buscou construir as complexidades da comunicabilidade urbana que se apresenta sem mediação, de forma não-arbitrária e mobiliza sentidos profundos de uma sociedade e com isso de seus processos históricos. Trata-se de traçar as minúcias das agregações noturnas, mobilizando investigações que não cessam de se transformar. Na contramão da “explicação social” em que se parte de uma rede maior de associações, chamada de “contexto social”, que teria todos os instrumentos e respostas para compreendermos e explicarmos as agregações, em outra direção, propomos que as próprias associações “dão um significado muito prático ao que significa estar dentro de uma rede maior” (LATOURET, 2012, p. 43). Refletir sobre esse significado prático tem a ver com não fazer cessar o movimento de associação, considerando que as possíveis reagregações futuras dialogam, correspondem ou tensionam a relação com níveis associativos mais estáveis.

Na busca pelos fazeres controversos das coabitações noturnas festivas, procuramos tratar a vida social de modo cuidadoso ao “não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca e dizer sim à noite atravessada de lampejos”

(DIDI HUBERMAN, 2011, p. 154). Ou seja, descrever apenas os processos de precarização do fazer musical e festivo, as revitalizações que engendraram processos de violência física e simbólica ou mesmo a estrutura de vigilância que busca ordenar a experiência noturna. Buscamos enfatizar que a noite participa como importante viabilizadora do aparecimento dos vagalumes. É a partir das dinâmicas cidadinas da noite que determinadas práticas e grupos são capazes de se articular, aparecer e constituir uma localização, uma territorialidade. “Dizer sim à noite atravessada de lampejos” significa percorrer os rastros/ruínas deixados pelos vagalumes, a fim de identificar novas formas de trânsito e movimento; novos modos de operação da vigilância e novas astúcias festivas.

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos evemos assumir a liberdade do movimento, a etirada que não seja fechamento sobre si, a força iagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas e humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, ormar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir
(DIDI HUBERMAN, 2011, p. 154).

REFERÊNCIAS

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EdUFBA, 2012.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: N-1 edições, 2023.

DIDI-HUBERMAN, George. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. Ed. São Paulo, 1940.

SOBRE OS ORGANIZADORES



CÍNTIA SANMARTIN FERNANDES

Pesquisadora PQ2 do CNPq e Prociência/FAPERJ. Doutora e mestra em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora associada da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FCS-UERJ) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ) onde atua como coordenadora da linha de pesquisa Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade. É coordenadora e líder do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC) chancelado pelo CNPq e pesquisadora associada ao Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM-UFRJ), e ao Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho – Portugal.



FLÁVIA MAGALHÃES BARROSO

Professora nos cursos de Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Cinema na Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora e mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ). É especialista em Comunicação e Imagem

pela PUC-Rio. Faz parte atualmente do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC), onde desenvolve projetos sobre Espaço Urbano, Cultura, Cidade e Mídias.



LAWRENBURG ADVÍNCULA DA SILVA

Comunicólogo, diagramador e professor do curso de Jornalismo da Unemat. Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação ECCO-UFMT. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação PPGCOM-UERJ.

Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade – Unemat. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade – CAC-PPGCOM/UERJ. Editor-Geral da revista científica Comunicação, Cultura e Sociedade – RCCS. Atualmente coordenador de Extensão das turmas Especiais de Jornalismo / Núcleo de Rondonópolis – Unemat.



VICTOR BELART

Pesquisador e produtor cultural. Jornalista e realizador multimídia. Doutorando e mestre em Comunicação pela UERJ na linha de pesquisa Cultura das Mídias, imaginário e cidade. Bolsista FAPERJ e integrante do Laboratório de Comunicação, Arte e Cidade do PPGCOM/UERJ. Pós-graduado na área de Economia Criativa, com ênfase em Cidades e Territórios Criativos pela Universidad de Alcalá, Madrid. Pós-graduado também em Jornalismo Cultural (UERJ).

SOBRE OS AUTORES

Fabio La Rocca

Possui graduação em Sociologie pela Università degli studi di Salerno - Itália (2001), mestrado em Sociologie pela Université Paris Descartes Sorbonne (2002) e doutorado em Sociologie pela Université Paris Descartes Sorbonne (2008). Atua como professor de Sociologia na Université Paul-Valéry Montpellier 3.

Rodrigo Rossi Morelato

Radialista (DRT 19795-RJ) e possui graduação em cinema e audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (2015). Mestre (2019) e Doutor (2023) em comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ).

Micael Maiolino Herschmann

Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e formação pós-graduada (mestrado e doutorado) em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (doutorado concluído em 1998). Realizou ainda cinco estágios pós-doutorais: uma em Comunicação (na Universidade Complutense de Madri, em 2006) e mais quatro em Ciências Sociais (na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2014; na CLACSO, em 2015; na École de Hautes Études en Sciences Sociales; em 2019; na Université Paul-Valéry Montpellier, em 2020). Em duas ocasiões foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ (primeiramente entre 2007 e 2009, e, posteriormente, entre 2017 e 2019), o qual foi avaliado com conceito 7 pela CAPES em 2017.

Fabiano Thomaz Lacombe

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestrado pela mesma instituição, na área de etnomusicologia. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM da UFRJ).

Michelle Ferreira Ezaquiel

Possui graduação em Jornalismo pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ e atualmente está cursando o Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UERJ.

Milene Gomes Ferreira Mosastro

Professora Substituta do Departamento de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutoranda em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (2021). Bolsista da CAPES PROSUP. Mestre pela mesma instituição (2021). Especialista em Gestão, Economia e Turismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Bacharel em Turismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012). Membro do corpo editorial da Revista MOSAICO vinculada a FGV/CPDOC.

Taíza Moraes

Possui graduação em Jornalismo pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ e atualmente está cursando o Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UERJ.

Eduardo Bianchi

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PPGCOM/ UERJ. Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche no Exterior, PDSE/ CAPES, junto a Université Paul-Valéry-Montpellier III (UPVM). Título

da pesquisa: Interação e mediação comunicacional: redes geossociais e os caminhos locativos de visualidades gays.

Rafaela de Araújo Vieira de Oliveira

Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo. Interesse em Ciências Sociais, Estudos Culturais, Estudos de Gênero e Antropologia. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Alessandra de Figueiredo Porto

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PPG-COM-UERJ (2021). Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UERJ (2014). Especialista em Marketing pela Universidade Estácio de Sá (2000). Graduada em Comunicação Social (Habilitação: Relações Públicas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1991).

Gabriel Gutierrez Mendes

Graduado em Jornalismo pela PUC-RJ. Docente e Pesquisador no campo da Comunicação Social. Professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e das Faculdades Integradas Helio Alonso (FACHA). Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM/UERJ. Pesquisador do CAC (Centro de Arte e Cidade) do PPGCOM/UERJ. Mestre em Ciência Política pelo IUPERJ (atual IESP).

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de pesquisa Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na linha de pesquisa Identidade e Diversidade Cultural. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e em Administração-Habilitação Comércio Exterior pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC).

Cristian Yáñez Aguilar

Doctor en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura, Universidad Austral de Chile (BECARIO Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica- CONICYT-Chile). Pasantía Doctoral en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina (BECARIO Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado-AUIP). Vice Coordinador GT1 “Comunicación Intercultural y Folkcomunicación” de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC) y coordinador Colegiado de la DTI “Folkcomunicación” de la Asociación Iberoamericana de Comunicación (ASSIBERCOM). Miembro de la Red de Investigación en Folkcomunicación, REDEFOLKCOM (Brasil). Miembro del Colegio de Los Brazilianistas de la Comunicación (CBC-Brasil), Asociación Chilena de Investigadores en Comunicación (INCOM Chile), Asociación Chilena de Semiótica y el Colegio de Periodistas de Chile.

