

MUSICA

**“O MAIOR CARNAVAL DO
MUNDO”: DISCURSOS E
REPERTÓRIOS NO CARNAVAL DE
RUA DO RIO DE JANEIRO**

MARCELO RUBIÃO DE ANDRADE

TESE DE DOUTORADO

MARÇO, 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

MARCELO RUBIÃO DE ANDRADE

“O MAIOR CARNAVAL DO MUNDO”: DISCURSOS E REPERTÓRIOS NO CARNAVAL
DE RUA DO RIO DE JANEIRO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor. Dr. Samuel Araujo.

RIO DE JANEIRO, 2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A553 Andrade, Marcelo Rubião de
O maior carnaval do mundo: discursos e
repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro /
Marcelo Rubião de Andrade. -- Rio de Janeiro, 2018.
209 f.

Orientador: Samuel Mello Araujo Junior.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2018.

1. Carnaval. 2. Espaço Público. 3. Práxis Sonora.
I. Araujo Junior, Samuel Mello, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

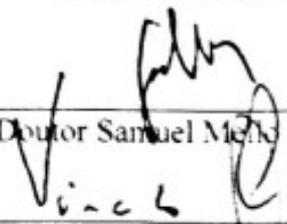
Mestrado e Doutorado

“O MAIOR CARNAVAL DO MUNDO”: discursos e repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro

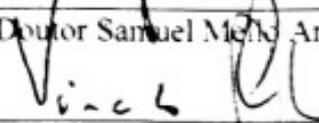
por

MARCELO RUBIÃO DE ANDRADE

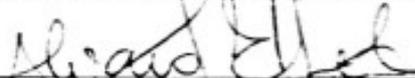
BANCA EXAMINADORA



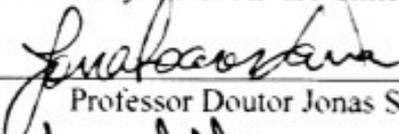
Professor Doutor Samuel Melo Araujo Junior (orientador)



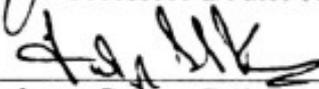
Professor Doutor Vincenzo Cambria



Professor Doutor Alvaro Simões Correa Neder



Professor Doutor Jonas Soares Lana



Professor Doutor Felipe dos Santos Lima de Barros

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao orientador deste trabalho, professor Dr. Samuel Araujo, por todos os ensinamentos, conselhos, e conversas. Por ter participado de minha formação acadêmica desde o início, e sempre de uma forma generosa e amiga, ao longo de quase quatorze anos de orientação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Dra. Carole Gubernikoff, Dr. José Alberto Salgado, Dra. Martha Ulhôa, Dr. Pedro Aragão, pelas valiosas contribuições para este trabalho de pesquisa.

Aos professores Dr. Alvaro Neder, Dr. Vincenzo Cambria, Dr. Felipe Barros, Dr. Jonas Lana, Dra. Andrea Falcão, e Dr. Pedro Aragão, por participarem das bancas de avaliação desta tese, contribuindo com críticas e sugestões importantes.

À Capes, pela concessão de bolsa Demanda Social no período entre 2013 e 2017.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, por acolher este projeto de pesquisa.

Aos membros do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, pelas valiosas conversas, leituras e discussões.

À Luiza Mariano, pela ajuda durante a pesquisa, pelas inúmeras leituras e discussões dos textos, e por trazer sempre um aporte teórico sobre ciências sociais, e uma perspectiva crítica para as conversas. A parceria e companheirismo durante todo o processo de elaboração deste trabalho foram fundamentais.

ANDRADE, Marcelo. “O MAIOR CARNAVAL DO MUNDO”: *DISCURSOS E REPERTÓRIOS NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO*. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A tese a seguir apresenta um estudo etnomusicológico sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro atual. Seu objeto principal é a relação entre um processo, ainda em curso, de crescimento e mudança na forma de ocupação do espaço público durante o carnaval (que é intrínseco ao surgimento de novas práticas musicais nestes espaços), a formação social destes espaços, as possibilidades de ação e interação pública com eles, e as possibilidades de uso da cidade de uma forma mais ampla. Destaca-se que a ocupação do espaço público pelos festejos carnavalescos, e o surgimento de novas práticas musicais atuantes no carnaval demarcam um processo de mudança na forma de estruturação das comemorações carnavalescas, que se opõe a um momento anterior, marcando um deslocamento tanto no tipo de produção simbólica, como no tipo de espaço ocupado. Neste processo, o espaço público é ressignificado de maneira intrinsecamente ligada a formação de um campo de produção musical, e comportando diferentes arenas discursivas, e diferentes discursos, se estabelece em relação a questões sobre ordem e desordem, que delimitam o próprio domínio sobre o espaço. Sob esta perspectiva, a formação de campos de produção que tendem à autonomização (BOURDIEU, 2009) também é destacada como um elemento central de reflexão, tanto sobre a prática musical, como sobre as formações discursivas (FOUCAULT, 2009) e a reprodução de categorias sociais (TILLY, 2006). Desta forma, ao procurar uma abordagem de estudo do carnaval, que entende um papel político na ocupação do espaço público, não se busca relações de causa e efeito, mas a proposição de um pensamento crítico sobre uma realidade complexa, na qual a práxis sonora (ARAUJO; GRUPO MUSICULTURA, 2010) é figura como uma dinâmica social que interpenetra campos simbólicos, econômicos e políticos. Participando assim, da construção simbólica de determinados espaços sociais na cidade, seu domínio, e possibilidades de utilização. Com isso, busca-se perscrutar questões sobre como a prática de diferentes repertórios carnavalescos, inclusive musicais, se relacionam com diferentes formações políticas, e possibilidades de ocupação do espaço público durante as comemorações de carnaval.

Palavras-Chave: Carnaval, Espaço Público, Práxis Sonora

ANDRADE, Marcelo. *“THE LARGEST CARNIVAL”: DISCOURSES AND REPERTORIES IN THE STREETS CARNIVAL OF RIO DE JANEIRO*. Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The following thesis presents an ethnomusicological study about the Street Carnival of Rio de Janeiro. It's main object is the relationship between a process, still under way, of growth and change in the form of occupation of public space during Carnival (which is intrinsic to the emergence of new musical practices in these spaces), the social formation of these spaces, the possibilities of action and public interaction with them, and the possibilities of use of the city in a more wide way. It highlights that the occupation of public space by the Carnival festivities, and the emergence of new practices in musical Carnival marked a process of change in the form of structuring of Carnival celebrations, which is opposed to an earlier time, marking a offset both the kind of symbolic production, as in the kind of space occupied. In this process, the public space is re-signified in a way closely related to the formation of a musical production field and holding different discursive arenas, and different discourses, is established in relation to questions about order and disorder, that delimit the domain of the space. Under this perspective, the formation of a production fields that tend to autonomization (BOURDIEU, 2009) is also highlighted as a central element of reflection, both about the musical practice, as about the discursive formations (FOUCAULT, 2009) and the reproduction of social categories (TILLY, 2006). In this way, when looking for a study approach of the Carnival that considers a political role in the occupation of public space, not seek relations of cause and effect, but the proposition of a critical thought about a complex reality, in which sound Praxis (ARAUJO; MUSICULTURA GROUP, 2010) is highlighted as a social dynamic that interpenetrate symbolic, economic and political fields. Participating in the symbolic construction of certain social spaces in town, its domain, and possibilities of use. Percussing into questions about how the practice of different Carnival repertoires, including musicals, relate to different political groups and possibilities of occupation of public space during the celebrations of Carnival.

Keywords: Carnival, Public Space, Sound Praxis

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1 – Bloco na escadaria da Alerj, 15/02/2015.....	53
Figura 2 - Grupo de foliões de maiô,15/02/2015.....	54
Figura 3 – Manchete O Globo.....	94
Figura 4 - Manchete O Globo	94
Figura 5 - Manchete O Globo.....	95
Figura 6 - Manchete O Globo	95
Figura 7 - Manchete O Globo.....	95
Figura 8 – Anúncio de concurso no O Globo	97
Figura 9 – Anúncio de concurso no JB	97
Figura 10 – Charge no O Globo	100
Figura 11 – Anúncio no JB	101
Figura 12 – Anúncio do desfile da Estação Primeira de Mangueira	102
Figura 13 – Anúncio do desfile das escolas de samba	102
Figura 14 – Anúncio do desfile das escolas de samba depois do carnaval.....	103
Figura 15 – Julgamento dos desfiles passa a ser organizado pela prefeitura.....	104
Figura 16 – Carnaval e a administração pública.....	104
Figura 17 – Mapa do Rio de Janeiro	132
Figura 18 – Foliões na estatua, Cordão do Boi Tolo, 2009	142
Figura 19 – Bloco Boi Tolo, 2009	143
Figura 20 – Ocupação da Alerj, 2013.....	144
Figura 21 – Protesto contra a ação da Guarda Municipal	144
Figura 22 – Abertura do Carnaval Não Oficial, 2016.	157
Figura 23 – Postagem contra o golpe	158
Figura 24 – Cordão do Boi Tolo, 2017	160
Figura 25 – Bloco Planta na Mente, 2017.....	168
Figura 26 – Guarda Municipal, Bloco Planta na Mente, 2017.....	169
Figura 27 – Exemplo de pastiche do Planta na Mente	171

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	9
Sobre a abordagem do objeto: Objetivos.....	11
Sobre a abordagem etnográfica: Metodologia.....	19
Estrutura da tese.....	41
1 APROXIMAÇÕES E DISPUTAS	43
1.1 Disputas “Carnavalescas”.....	50
2 O RIO DE JANEIRO ABRE ALAS PARA O PRÉSTITO	69
2.1 A Marcha Carnavalesca.....	82
2.2 Ó, Abre Alas.....	86
2.3 Primeiros discursos sobre a música popular.....	90
3 AUTONOMIZAÇÃO DA MÚSICA DE CARNAVAL.....	94
3.1 O Carnaval oficial do Rio de Janeiro.....	101
3.2 Carnaval em espaços privados.....	106
4 CARNAVAL E ESPAÇO PÚBLICO.....	128
4.1 Carnaval e a esfera pública.....	134
4.2 Repertórios de ação coletiva no Rio de Janeiro.....	145
4.3 Formações políticas e identitárias no carnaval de rua carioca.....	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS.....	179
ANEXO A	192
ANEXO B	193
ANEXO C.....	195
ANEXO D.....	196
ANEXO E.....	197
ANEXO F.....	198
ANEXO G.....	203
ANEXO H.....	204
ANEXO I.....	205
ANEXO J.....	206
ANEXO K.....	207
ANEXO L.....	208
ANEXO M.....	209

INTRODUÇÃO

Esta tese foi elaborada a partir de um estudo sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro, direcionado, sobretudo, a partir de um aporte teórico-metodológico desenvolvido no âmbito da etnomusicologia. Seu objeto principal é a relação entre um processo, ainda em curso, de crescimento e mudança na forma de ocupação do espaço público durante o carnaval, que é intrínseco ao surgimento de novas práticas musicais nestes espaços; e a formação social destes espaços, as possibilidades de ação e interação pública com eles, e as possibilidades de uso da cidade de uma forma mais ampla.

Trata-se de um processo de grandes proporções, e que se torna mais intenso, e perceptível, a partir da primeira década dos anos 2000. Neste período é possível perceber um aumento exponencial no número de participantes nos festejos carnavalescos em locais públicos, em um contexto no qual se observa o surgimento de uma série de novos grupos e performances ligadas ao carnaval, atuando, sobretudo a partir de determinadas práticas musicais.

Estes novos grupos que passam a atuar no carnaval de rua utilizam diferentes tipos de nomenclatura para se autodefinir, como “bloco”, “cordão”, e “rancho”. Sendo possível destacar que estes nomes se referem a modelos de organização carnavalesca tradicionais no carnaval carioca. Modelos que surgiram no carnaval carioca no final do século XIX, e início do século XX.

Entretanto, para os fins desta tese, não é necessário discutir as particularidades de cada um destes modelos. O elemento de secção realmente importante para esta discussão é a ocupação do espaço público por desfiles de grupos musicais durante o carnaval.

Com isso, todos estes modelos serão englobados aqui por uma categoria geral denominada “blocos de rua”. Esta denominação geral é a mesma utilizada pela prefeitura para a categorização dos grupos que recebem autorização para desfilar no carnaval de rua.

É importante ainda, salientar que os blocos de rua, objeto desta tese, não são o único tipo de modelo que leva o nome de bloco na cidade. Havendo também os blocos de enredo e os blocos de empolgação.

Como descreve J. Ferreira (2016):

Não há a possibilidade de se estabelecer uma categoria monolítica para se tratar dos blocos carnavalescos que desfilam no Rio de Janeiro (simplesmente considerando-os todos como blocos). Entender os princípios básicos de suas diferenciações auxiliará a continuidade da pesquisa, visto a grande quantidade de agremiações que se identificam e que são identificadas

como blocos carnavalescos. Em linhas gerais, apresentam-se três denominações usualmente adotadas quando se abordam os blocos carnavalescos que desfilam na cidade do Rio de Janeiro. As definições de tipificações dos blocos carnavalescos que desfilam no carnaval carioca postas a seguir são propostas neste artigo, tendo como base DaMatta (1997) e Pereira (2003).

Os blocos de rua desfilam no formato de procissão, sem o uso de fantasia obrigatória e sem necessariamente estarem filiados a ligas, associações ou federações de qualquer natureza. Os blocos de empolgação desfilam no formato de parada, sem obrigatoriedade de alegorias ou enredo, mas com todas as fantasias iguais (atualmente, de forma geral, reduzida a uma camisa padronizada) e com o mesmo tipo de estatuto de filiação verificado nos blocos de rua, sendo também conhecidos como blocos de embalo. Os blocos de enredo possuem estrutura competitiva, estética visual e musical semelhante às escolas de samba e desfilam no formato de parada, sendo todas as agremiações deste tipo originadas e organizadas na FBCERJ, fundada em 1965. (p.65)

Como fica claro na descrição de J. Ferreira, os blocos de rua são o modelo mais flexível de agremiação no carnaval da cidade, abrangendo um número maior e mais heterogêneo de configurações.

Atualmente, o processo de ocupação do espaço público, e de renovação da produção simbólica, se dá em relação, principalmente ao crescimento dos os blocos de rua.

Desta forma, estas novas práticas e performances musicais são destacadas como foco de observação deste estudo, e abordadas a partir de uma perspectiva teórica que ressalta seu caráter praxiológico. Entendendo-as, assim, como formas de trabalho que compreendem diferentes vetores, como discursos, políticas e ações (ARAÚJO, 2010; ARAÚJO; GRUPO MUSICULTURA, 2010).

A ocupação do espaço público pelos festejos carnavalescos, e o surgimento de novas práticas musicais atuantes no carnaval demarcam um processo de mudança na forma de estruturação das comemorações carnavalescas, que se opõe a um momento anterior, no qual as práticas, e celebrações em torno do carnaval encontravam seu foco em um outro modelo específico. O de desfiles de Escolas de Samba.

Assim, é possível pensar que o crescimento no número de grupos carnavalescos nestas últimas duas décadas, sobretudo grupos estruturados em torno de uma prática musical e desfiles em locais públicos, vem deslocando o foco das práticas carnavalescas na cidade, em um momento anterior concentradas nos desfiles das escolas de samba, para uma produção pulverizada entre um maior, e mais heterogêneo, número de performances. Um deslocamento tanto no tipo de produção simbólica, como no tipo de espaço ocupado.

Com isso, o carnaval de rua passa a ocupar um papel de destaque no âmbito das comemorações carnavalescas, e os grupos que organizam desfiles e apresentações neste carnaval, designados de forma geral (e oficial) como “blocos de rua”, passam a ocupar junto às escolas de samba a posição de carnaval oficial da cidade.

Sob esta perspectiva, a formação decorrente de campos de produção que tendem à autonomização (BOURDIEU, 2009) também é destacada como um elemento central de reflexão, tanto sobre a prática musical, como sobre as formações discursivas (FOUCAULT, 2009) e a reprodução de categorias sociais (TILLY, 2006). Noções de tradição e pertencimento figuram como elementos importantes nos processos e mediações envolvidas.

Assim, a ideia de uma retomada, ou ressurgimento do carnaval de rua carioca, pode ser percebida em determinados discursos¹ sobre este processo, e também é possível observar diversos símbolos e práticas ligadas ao carnaval carioca sendo acionados, e resignificados, nos desfiles atuais.

Desta forma, esta tese tem como foco questões sobre como a prática de diferentes repertórios carnavalescos, inclusive musicais², se relaciona com as formas de ocupação do espaço público durante as comemorações de carnaval, possibilitando a formação de arenas discursivas próprias e novas formas de ação, onde a linguagem carnavalesca e a desordem aparecem como elementos centrais.

Com isso, busca-se destacar a relação entre as diferentes dimensões que compõem estas práticas, seus papéis sociopolíticos, os tipos de contexto social em que atuam, e os discursos intrínsecos ao seu desenvolvimento, como dinâmicas sociais que interpenetram campos simbólicos, econômicos e políticos. Participando assim, da construção simbólica de determinados espaços sociais na cidade, seu domínio, e possibilidades de utilização. Uma construção mediada pela prática musical, que se estende como formação de categorias e discursos, e que estabelece espaços sociais como arenas discursivas.

Sobre a abordagem do objeto: Objetivos

Antes de iniciar a discussão apresentada acima, e tratar especificamente do carnaval e das questões apontadas, é importante para este trabalho que sejam realizadas algumas

1 Tanto no meio acadêmico (HERSCHMANN, 2013; MARQUES, 2006) como em artigos publicados em jornais (CASTELO BRANCO; ANTUNES, 2001).

2 O termo “repertório”, habitualmente utilizado, tanto no campo musical como no teatral, para se referir a um conjunto determinado de obras terá seu uso neste trabalho discutido no Capítulo 1, mas desde o princípio será utilizado em um sentido mais amplo, podendo se referir a conjuntos determinados de outros campos. Quando este se referir a algum campo específico, isto será explícito (por exemplo, repertório musical).

considerações e reflexões, que abordam o próprio desenvolvimento do estudo que levou à elaboração desta tese. Trata-se de uma breve discussão teórico-metodológica, que tem o objetivo de facilitar o entendimento de como o referencial teórico se posiciona em relação à abordagem do objeto e aos objetivos da pesquisa. Apresentando assim a razão de algumas escolhas teórico-metodológicas pouco usuais, que posicionam melhor o discurso contido neste texto em relação ao seu objeto de estudo.

Como esta tese se enquadra em um modelo de pesquisa acadêmico, tendo sido desenvolvida no âmbito de um curso de pós-graduação, um primeiro ponto que deve ser destacado, é que este trabalho é vinculado ao Programa de Pós Graduação da Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que abriga este projeto de doutorado, e também ao grupo de pesquisa Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A relação entre a pesquisa e o vínculo acadêmico do pesquisador é um ponto pouco abordado, ao menos diretamente, nos produtos finais de pesquisa, mas que muitas vezes tem papel determinante, tanto sobre a escolha do objeto, quanto sobre a abordagem metodológica e teórica. A escolha de dinâmicas sociais presentes no carnaval de rua do Rio de Janeiro como objeto de pesquisa para esta tese, por exemplo, é um desdobramento de minha participação em duas pesquisas anteriores, no âmbito do mesmo grupo de pesquisa.

Inicialmente, entre 2004-2007, tive a oportunidade de participar como bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa “Entre palcos, ruas, salões e picadeiros; um estudo histórico-etnográfico dos ranchos do Rio de Janeiro”³ (ARAÚJO, 2005). A participação neste projeto de pesquisa, cujo foco recaía sobre as dinâmicas estabelecidas entre a prática musical de determinados grupos carnavalescos e os processos de circulação e resignificação destes grupos e suas práticas, possibilitou a elaboração de uma série de questões, que, posteriormente foram utilizadas na elaboração do segundo projeto de pesquisa que antecede esta tese.

É importante destacar ainda, alguns fatores pessoais que foram determinantes para o desenvolvimento deste estudo. No mesmo ano em que comecei a participar deste projeto de pesquisa, para poder ficar mais próximo da faculdade de música da UFRJ, eu me mudei para o bairro onde a faculdade está situada, o bairro da Lapa, na área central do Rio de Janeiro. Com isso, 2004 foi também o primeiro carnaval que passei no Rio de Janeiro, como folião no carnaval de rua.

³ Coordenado pelo Prof. Samuel Araújo, da UFRJ, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Bolsas de Produtividade em Pesquisa e PIBIC), entre 2001 e 2007.

Naquele ano, o carnaval carioca já se encontrava em um ponto avançado deste processo atual de crescimento, em que já era possível perceber discursos sobre um ressurgimento do carnaval de rua. Sendo possível destacar, de forma ilustrativa, o fato de que, em 2004, o carnaval do Rio de Janeiro foi reconhecido pela Guinness World Records como sendo o maior carnaval do mundo⁴.

Assim, apesar de esta primeira pesquisa ter como foco um momento histórico do carnaval de rua, na verdade, o estudo que sustenta esta tese teve início naquele momento.

Neste ponto, é importante considerar também que a interdependência entre ação e teoria (prática e pensamento), destacada na prática musical pelo conceito de práxis sonora (ARAUJO, 2010; ARAUJO; GRUPO MUSICULTURA, 2010) é um fator que deve ser levado em consideração também sobre esta tese. Se por um lado é possível afirmar que a escolha do carnaval como foco de observação é um desdobramento de minha participação na pesquisa sobre os ranchos, é possível destacar, também, a própria relação do orientador daquele projeto com o carnaval carioca, como um dos motivadores para que ele desenvolvesse tal pesquisa (Samuel Araujo participou da recriação de um rancho carnavalesco, o Rancho Flor do Sereno, que se apresenta no carnaval carioca desde o ano 2000). Sob tal perspectiva, a escolha de continuar minha formação acadêmica pesquisando sobre as práticas musicais no carnaval, envolve não só um interesse científico, mas uma relação pessoal e condicionada por uma série de dinâmicas que a própria festa estabelece. Representa uma oportunidade de pesquisa em determinada linha, e uma opção pessoal de manter o mesmo objeto de observação por um período relativamente longo de tempo, mas representa também um desdobramento do próprio carnaval.

A segunda pesquisa, que compõe minha trajetória de estudos anteriores a esta tese, foi desenvolvida no âmbito do curso de Mestrado em Música (Linha de Pesquisa: Etnografia das Práticas Musicais), do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Esta segunda pesquisa, que deve ser considerada um desdobramento da primeira, utilizou a fundamentação teórica desenvolvida por Araujo na pesquisa sobre os ranchos carnavalescos, e também alguns dos expedientes de pesquisa utilizados pelo autor. Entretanto, não possuía o caráter histórico da primeira pesquisa, tendo como objeto de estudo as relações entre música, espaço público, e ordem social nos carnavais de 2010 e 2011 (ver ANDRADE, 2012).

4 Segundo o site do livro de recordes: “Rio de Janeiro's annual carnival, normally held during the first week of March, attracts approximately two million people each day. In 2004, the carnival attracted a record 400,000 foreign visitors of which it was thought 2,600 were from the *Queen Mary II*. In 1998, the four day event generated £100million (\$165million). A seat in the Sambadrome for one of the parades costs between £180 and £360 (\$300 and \$600)“ (LARGEST CARNIVAL, em linha).

Estas duas pesquisas ressaltam, tanto a pertinência do estudo das práticas musicais ligadas ao carnaval como forma de análise sociopolítica que privilegia o caráter cultural envolvido nas dinâmicas sociais como ponto de observação, como a importância da perspectiva social para o tratamento destas práticas.

A possibilidade de manter o mesmo tema de estudo em diferentes instâncias acadêmicas foi um ponto fundamental neste trabalho, pois permitiu um estudo mais prolongado sobre um processo social em andamento. Sendo importante ressaltar também, que a participação no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, ao qual todas essas pesquisas são vinculadas, é o principal elemento de ligação entre elas.

Ainda sobre a relação desta tese com os vínculos acadêmicos do autor, outro ponto importante e que deve ser ressaltado, é que além do objeto de pesquisa, herdado de um projeto de pesquisa anterior e elaborado pelo orientador deste trabalho, há também a influência das outras pesquisas desenvolvidas no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, principalmente o projeto de pesquisa ação participativa Musicultura, que vem sendo desenvolvido desde 2003 no bairro da Maré, no Rio de Janeiro.

Tendo participado deste grupo durante o ano de 2008, e a partir do contato mantido com as atividades do grupo acompanhando a produção acadêmica realizada por seus membros, é simplesmente impossível tratar de uma festa em expansão na cidade, e da ocupação de seu espaço público, sem levar em conta que isso acontece em um contexto social mais amplo. Amplo e heterogêneo.

Por mais que o caráter festivo do carnaval sugira um contexto de alegria e comemorações, músicas e fantasias; meus amigos, que também escrevem trabalhos sobre uma rica produção cultural, que acontece na mesma cidade, mas em outras áreas, de menor poder aquisitivo, descrevem uma realidade totalmente diferente. Na qual a falta de ordem social e a violência condicionam a vida de parte da população, e também suas práticas culturais, de uma maneira totalmente diferente do que acontece nas áreas de maior poder aquisitivo da cidade.

São trabalhos que, em relação a esta pesquisa, focalizam locais diferentes dentro da mesma cidade, e os problemas de ordem social e segurança pública comportam diferenças em natureza e escala em cada um deles. Entretanto, não se trata de duas realidades realmente diferentes ou incomunicáveis. São apenas recortes. Focos diferentes sobre uma mesma cidade, onde a única seção que existe é a imposta por um observador.

Em termos de ordem social, é possível pensar que, em parte, as diferenças entre estes locais se relacionam com a possibilidade utilização de serviços privados de educação, saúde e

segurança. Na verdade, praticamente todos os elementos ligados a um estado de ordem social podem ser comprados, ou contratados, mas é importante destacar que também existe uma diferença de tratamento por parte do poder público no fornecimento destes serviços, e que esta diferença se relaciona com o poder aquisitivo de cada área da cidade.

Neste contexto, a violência também figura em uma escala completamente diferente, tanto em termos de criminalidade, como de descaso e abusos do poder público. Com isso, muitas vezes a prática musical nestas áreas da cidade convive com situações nas quais os problemas de violência da cidade se manifestam de uma forma muito mais direta e letal. Assim, um ponto nevrálgico, que precisa ser destacado, é que o processo tratado nesta tese se insere em um contexto de conflito social. Não necessariamente na situação em que o conflito parece pior, mas em um contexto em que o mesmo se perpetua.

Torna-se, então, impossível realizar qualquer tipo de reflexão ou estudo sobre a ocupação do espaço público no Rio de Janeiro, que não leve em consideração o fato de que a cidade, como muitas outras, apresenta um contexto social marcado por assimetrias de possibilidades e direitos inscritos nos modos de vida. Onde a discrepância no modo de vida entre os diferentes extratos sociais se estabelece como uma relação de iniquidade severa, na qual situações de conflito e violência são inevitáveis. Enquanto determinada parcela da população, em situação subalterna, é excluída até mesmo dos direitos constitucionais de ordem social, outra parcela, em situação dominante, tem acesso aos mais modernos e desejados bens de consumo disponíveis em um contexto amplamente globalizado. O objeto de pesquisa precisa ser abordado a partir desta perspectiva.

O atual processo de crescimento do carnaval de rua acontece neste contexto social extremamente heterogêneo e assimétrico, e soma-se a isto, um processo de revitalização⁵ urbana, sobretudo da área central da cidade, ligado à realização de dois eventos esportivos de proporções mundiais na cidade, a Copa do Mundo da FIFA de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.

O ponto que se coloca em evidência, então, em uma definição clara dos objetivos deste estudo, é que esta pesquisa se propõe ao estudo etnomusicológico de uma práxis sonora, que é intrínseca a um processo social de construção do espaço público, e por isso mantém uma preocupação constante com as relações de poder envolvidas em um contexto mais amplo. Adotando com isso o entendimento de que, em um contexto assimétrico, muitas vezes os

⁵ Para trabalhos sobre o processo de revitalização da área central do Rio de Janeiro ver José (2010), Pio e Sant'anna (2016) e Irias (2007)

estudos sociais que não consideram esta assimetria, e as relações de poder envolvidas nas possibilidades de vida dos indivíduos em questão, tendem a legitimá-las.

As relações entre música, poder, e política, têm se tornado um tópico cada vez mais importante dentro do contexto da etnomusicologia, e muitas vezes a própria relação de poder exercida pela pesquisa etnográfica e etnomusicológica também.

Como exemplo deste movimento da disciplina em direção a uma abordagem mais comprometida com a dimensão política do estudo etnomusicológico, é possível destacar, no âmbito dos trabalhos que abordaram recentemente esta questão, a publicação em 2014, de uma seção dedicada exclusivamente a este tema no periódico *Ethnomusicology*. Sob o título “Call and Response: Music, Power, and the Ethnomusicological Study of Politics and Culture”.

No texto de abertura desta seção, Berger, editor convidado, afirma que a ideia de que a música possui relações e significados sociais, que podem ser entendidos como políticos, hoje em dia já é amplamente aceita pelo campo da etnomusicologia (2014, p.315). Entretanto, se por um lado esta relação, em si, não é um ponto de divergências, pensar a forma como estas relações e significados devem ser tratados e problematizados nas pesquisas está longe de ser uma tarefa simples ou consensual.

Berger ainda afirma que a etnomusicologia é uma disciplina que, justamente por valorizar as diferentes práticas musicais, e entender a importância do estudo das práticas que não fazem parte do que o autor define como “a música das elites da Europa ocidental” (p.316, tradução nossa)⁶, historicamente acaba apresentando uma orientação populista (p.317). Apesar de apontar que o termo populismo pode ter sentidos diferentes em países de língua inglesa, podendo ter uma conotação mais positiva ou negativa⁷, para Berger, a questão fundamental em jogo, é que a elaboração de uma pesquisa que trate de questões ligadas a grupos sociais subordinados em processos de dominação, se não for feita com grande cautela, pode acabar reafirmando alguns destes processos de dominação, que o caráter populista da pesquisa buscava desvelar, ou mesmo combater. Segundo Berger:

Neste contexto, eu acredito que é tempo de *repensar nosso tradicional, mas pouco teorizado populismo, e substituí-lo por um compromisso com um anti-elitismo*. O que isso implicaria é um projeto teórico de explorar a dialética do populismo e elitismo, acompanhado por investigações empíricas

⁶ “the music of Western European elites“

⁷ Berger aponta que, no inglês britânico, o termo populismo muitas vezes é associado ao nativismo (p.317, 2014), e, desta forma é relacionado a questões de etnocentrismo, nacionalismo e imigração. No Brasil, o termo possui outra conotação, provavelmente não prevista por Berger, ligada a governos e políticas que buscam o apoio popular, sendo que, por vezes, de forma demagógica.

sobre como estas ideias agem no movimento de significantes musicais, práticas musicais e as ideologias mais amplas de música em diferentes mundos sociais. (p.317, 2014, grifo do autor, tradução nossa)⁸

Como desdobramento deste projeto teórico de explorar dialéticas entre populismo e elitismo, Berger ainda aponta outras dialéticas que mereceriam mais estudo, como a relação entre a dimensão expressiva e a dimensão instrumental da prática musical. Nesta segunda dialética, a questão em foco são as diferentes formas como os significados imbricados na prática musical podem ser utilizados para que algum fim seja atingido, bem como a relação desta dimensão instrumental com a política.

Assim, argumentando sobre a necessidade de uma revisão dos próprios objetivos da etnomusicologia sob o ponto de vista das relações de poder inerentes inclusive ao próprio trabalho de pesquisa e seus possíveis desdobramentos, Berger questiona: “Nós procuramos lançar luz sobre dinâmicas sociais, mas este projeto é bom para o que, exatamente, e como ele opera?” (p.318, tradução nossa)⁹.

Certamente a possibilidade de desdobramentos inócuos, e socialmente perigosos, ou até maléficos, é uma questão crítica em qualquer tipo de produção de conhecimento, e bastante evidente também no caso das disciplinas acadêmicas que possuem base etnográfica, como a etnomusicologia. Inserido dentro de um sistema de valores pré-estabelecidos, todo discurso acadêmico enquadra-se dentro do escopo de uma disciplina (ou varias disciplinas congregadas) a partir da qual necessariamente terá uma visão parcial e interessada.

É possível afirmar, ainda, que em um contexto de estudo sobre a vida em sociedade, ou sobre as práticas humanas que a compõem (como a prática musical), adotar uma orientação metodológica dentro do escopo de uma disciplina significa adotar também uma determinada perspectiva sobre esta sociedade. Uma perspectiva política, e de caráter discursivo, que irá agir sobre a própria sociedade e prática em questão.

Como Berger aponta, há a possibilidade de cooptação do discurso etnográfico para os mais diversos interesses, e as relações de poder envolvidas em qualquer dinâmica social inevitavelmente estarão em jogo tanto na prática musical como no pensamento sobre esta.

⁸“In this context, I believe that it is time to *rethink our traditional but undertheorized populism and replace it with a commitment to anti-elitism*. What this would entail is a theoretical project of exploring the dialectics of populism and elitism, accompanied by empirical investigations into how these ideas play out in the movement of musical signifiers, musical practices, and the broader ideologies of music in differing social worlds.”

⁹ “We seek to shed light on social dynamics, but what is that project good for, exactly, and how does it operate?”

Soma-se a isto, o fato que controlar o discurso sobre um grupo social, sobre um “outro”, é também controlar as categorias que enquadram este “outro” dentro de um âmbito social mais amplo. Em um mundo globalizado e hierarquizado, este tipo de controle sobre a categorização de grupos e parcelas da sociedade, atua como uma forma de dominação simbólica, que se estende sobre todos os campos de produção relacionados, compreendendo também relações políticas e econômicas.

Com isso, o presente estudo assume um caráter parcial e interessado, bem como um viés político, no momento em que percebe uma relação entre a dimensão expressiva e a dimensão instrumental da prática musical, e busca trabalhar as dialéticas entre populismo e elitismo, sob uma perspectiva de justiça social e utilidade pública. Buscando uma reflexão crítica sobre as relações entre um processo cultural de grandes proporções, e processos concomitantes de dominação e injustiça social, bem como um engajamento com a perspectiva proposta por Berger, de uma ênfase no caráter de interesse público da pesquisa etnomusicologia.

Desta forma, ao procurar uma abordagem de estudo do carnaval que entende um papel político na ocupação do espaço público, não se busca relações de causa e efeito, mas a proposição de um pensamento crítico sobre uma realidade complexa. No qual a práxis sonora é destacada como uma dinâmica social que interpenetra campos simbólicos, econômicos e políticos; participando da construção simbólica de determinados espaços sociais na cidade, seu domínio, e possibilidades de utilização. Com isso, perscrutando questões sobre como a prática de diferentes repertórios carnavalescos, inclusive musicais¹⁰, se relacionam com diferentes formações políticas e formas de ocupação do espaço público durante as comemorações de carnaval.

É importante ressaltar que não se trata de permear um trabalho científico sobre determinada prática com questões de ordem política, mas uma busca por tirar estas questões, já presentes, da sombra, e compreende-las como um elemento ativo.

Esta posição, além de condicionar os próprios objetivos e consequências da pesquisa, exige um aparato teórico e metodológico específico. Se como Berger afirma, a valorização de práticas musicais que não se inserem no contexto de produção hegemônica das elites mundiais, ainda hoje figura como fundamento da etnomusicologia, tal fato aponta também para um caráter recorrente na escolha dos objetos de pesquisa que se enquadram no escopo da

10 O termo “repertório”, habitualmente utilizado, tanto no campo musical como no teatral, para se referir a um conjunto determinado de obras terá seu uso neste trabalho discutido no capítulo 1, mas desde o princípio será utilizado em um sentido mais amplo, podendo se referir a conjuntos determinados de outros campos. Quando este se referir a algum campo específico, isto será explícito (por exemplo, repertório musical).

disciplina, e tal fato precisa ser problematizado em relação às possibilidades de abordagem etnográfica.

Sobre a abordagem etnográfica: Metodologia

Pela própria história da disciplina, a etnomusicologia cultiva uma relação mais estreita com a antropologia do que com outras disciplinas acadêmicas que compõem as ciências sociais, como sociologia, ciência política, economia, direito, geografia, etc..

Com isso, é possível observar como pontos em comum, o uso de uma abordagem etnográfica como expediente central de pesquisa, e também uma congruência de objetos entre estas duas disciplinas, que de forma geral apresentam uma tendência a escolher práticas populares e de tradição oral, comunidades periféricas, e povos isolados como objeto de pesquisa. Ao tratar do que está “de fora”, têm no caráter descritivo da etnografia um ponto fundamental e recorrente.

Desta forma, é possível pensar em uma relação direta entre o objeto de pesquisa e o método empregado. Entretanto, apesar desta relação entre objeto e método ser inerente à pesquisa científica, é importante que haja uma distinção entre o método e os objetivos da pesquisa. Finalidade e meio.

Seeger (2008) apresenta algumas considerações importantes sobre este tema, e segundo este autor:

A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. (p.239)

A afirmação de Seeger sobre a diferença entre antropologia e etnografia também é pertinente à etnomusicologia, uma disciplina acadêmica. Todavia, a ideia de que a etnografia não deve corresponder a uma disciplina, não significa que esta não se relacione com perspectivas teóricas ou orientações metodológicas desenvolvidas no âmbito de uma ou mais disciplinas acadêmicas.

Com isso, dentro de um sistema de valores pré-estabelecidos, enquadra-se dentro do escopo de uma disciplina (ou varias disciplinas congregadas) de onde necessariamente terá uma visão parcial e interessada.

Ao colocar a relação entre o carnaval e a formação de discursos e repertórios como foco de discussão, um ponto que deve ser observado é o caráter discursivo deste trabalho, que por sua natureza, a de uma tese de doutorado, assume uma posição como discurso e ação no próprio contexto que estuda. Com isso, uma questão que pode ser problematizada é o papel que as próprias orientações metodológicas exercem sobre os objetivos (e desdobramentos) de uma determinada etnografia.

O metodo etnográfico, com maior ou menor importância, perpassa diferentes disciplinas, como a antropologia, sociologia e etnomusicologia. Assim, mesmo entendendo que em cada um destes casos a etnografia guarde suas especificidades, é impossível pensar em um estado da arte da etnografia e da abordagem etnográfica que não transite entre estas disciplinas.

Neste sentido, entendendo que a abordagem etnográfica permeia diferentes disciplinas, e se coloca sempre em um papel delicado por lidar com questões de poder, dominação, e injustiças sociais, é necessário, como forma de contextualização da própria abordagem desta tese, realizar uma breve reflexão sobre o uso do expediente etnográfico. Não há um modelo perfeito, e desta forma, o expediente de reflexão, aqui, não tem a pretensão de apontar uma abordagem mais correta, mas, possibilitar que as escolhas realizadas neste trabalho sejam percebidas com mais clareza.

Para Oliveira (1998), pode-se pensar que as faculdades utilizadas pelo antropólogo, e pelo etnógrafo de forma geral, para a apreensão de uma cultura diferente, são antes de tudo condicionadas por sua formação teórica e epistemológica, que disciplina sua abordagem e discussão como um saber que se insere em determinada área de conhecimento.

Com isso, o autor propõe que, sob a orientação de determinada disciplina, os atos de olhar, ouvir e escrever estão sempre em sintonia com um “*sistema de ideias e valores* [grifo do autor] que são próprios da disciplina” (p.32), e que no caso da antropologia seria possível destacar a observação participante e a relativização como dois pontos chave, ou como o autor coloca, ideias-valor para a disciplina.

Para Oliveira, a observação participante é um ponto fundamental para tornar a presença do pesquisador “digerível” (p.24) e tal apontamento metodológico se relaciona diretamente com uma mudança de perspectiva da própria disciplina, e debatida pelo autor, na qual um paradigma inicial em que o nativo, era entendido como um “informante”, passa a dar

lugar a uma visão do nativo como um “interlocutor”, capaz de fornecer os “modelos nativos” de conhecimento. Uma mudança que pode ser entendida como uma tentativa de minimizar a assimetria de poder entre o “pesquisador” e o “pesquisado”. Para Oliveira:

A rigor, não há verdadeira interação entre nativo e pesquisador, porquanto na utilização daquele como informante, o etnólogo não cria condições de efetivo diálogo. A relação não é dialógica. Ao passo que transformando esse informante em "interlocutor", uma nova modalidade de relacionamento pode - e deve - ter lugar. (1998, p.23)

É importante notar que, se por um lado, o autor reconhece no diálogo a forma de interlocução com os “modelos nativos”, e com isso a forma de conseguir a “matéria-prima para o entendimento antropológico” (p.22), por outro, ao colocar o ato de escrever como uma parte do processo de formalização do conhecimento, na qual o “pesquisado” não teria participação, parece manter nas mãos do antropólogo o poder de decisão final sobre o discurso, uma vez que apenas a voz do antropólogo deveria ser ouvida. Segundo Oliveira:

No meu entendimento, a chamada antropologia polifônica - na qual teoricamente se oferece espaço para as vozes de todos os atores do cenário etnográfico - remete, sobretudo, para a responsabilidade específica da voz do antropólogo, autor do discurso próprio da disciplina, que não pode ficar obscurecido ou substituído pelas transcrições das falas dos entrevistados. Mesmo porque, sabemos, um bom repórter pode usar tais transcrições com muito mais arte. (1998, p.30)

Sob uma perspectiva que, de certa forma, pode ser considerada contrária, em estudo sobre o maçambique de Osório, Luciana Prass entende que a transcrição literal dos cantos e das falas de seus colaboradores, inclusive com as suas características específicas de uso da linguagem, seria um elemento importante para seu trabalho. A autora destaca que apesar de ser uma tarefa difícil transcrever determinados elementos orais e musicais, estas especificidades de uso da linguagem poderiam destacar outras dimensões sociais implícitas nos textos.

Mas o ponto mais significativo dessa reflexão sobre as dificuldades na transcrição de textos e músicas de tradição oral, a meu ver, trata da tradição já tocada por muitos pesquisadores do uso da linguagem como demarcatória da identidade étnica. Dificultar o entendimento dos “brancos” do que cantavam os “negros” era uma forma de marcar sua “diferença” (PRASS, 2013, p.255).

Com isso, em diversos momentos Prass abre espaço no texto para que a voz de seus interlocutores apareça. O caráter dialógico de sua pesquisa não se restringe aos momentos de

participação com o grupo durante o trabalho de campo, mas passa também por uma aproximação destes interlocutores com o momento de escrita, e por tornar disponível para o grupo não só as interpretações da autora, como o material levantado e produzido durante a pesquisa. Comparando as abordagens de Oliveira e Prass é possível pensar que enquanto o primeiro propõe a construção de um discurso (controlado pelo pesquisador) baseado em diálogos, o segundo parece seguir um caminho diferente e apresenta o próprio diálogo como elemento importante para o entendimento de seu trabalho.

Neste ponto, já é possível identificar o diálogo entre os pesquisadores acadêmicos e os atores sociais envolvidos nos processos destacados para estudo, como uma questão central para estes dois autores.

Esta também parece ser uma questão de suma importância para Rappaport (2007), que reflete sobre os métodos e papéis da etnografia, destacando a possibilidade de que o expediente etnográfico, mais do que um elemento para coleta de dados, ou forma de construção de um texto escrito, possa ser uma forma de propiciar um espaço crítico em que os atores sociais envolvidos atuem como parceiros dos antropólogos, na criação conjunta de teorias. Segundo a autora, este processo de co-teorização, “particularmente em casos de colaboração com organizações de base, não só tem significado ético, como tem o potencial de trazer novas perspectivas para a disciplina.” (p.197).

Assim, Rappaport inicia sua argumentação destacando a importância do trabalho de outro autor, James Clifford, em uma reorientação da etnografia, que passa de um expediente que pretendia produzir descrições sobre os outros, para uma forma de diálogo, mesmo que limitado por uma inevitável edição final por parte do pesquisador acadêmico, detentor de um poder de decisão ligado à própria noção ocidental de autoria.

Para Rappaport, esta visão, amplamente difundida nos trabalhos acadêmicos, e, sobretudo nos trabalhos produzidos no contexto da antropologia estadunidense, aproxima a etnografia de um gênero literário, e aponta a produção de um texto final como o objetivo principal da etnografia. Sob esta perspectiva, a autora percebe que, em um contexto global, e destacadamente no caso de alguns trabalhos produzidos na Colômbia, é possível identificar outras formas de orientação etnográfica, nas quais o texto final acaba assumindo um caráter secundário em relação aos ganhos que oferecem outras atividades, desenvolvidas durante o trabalho de campo. Assim, o elemento mais importante neste tipo de orientação etnográfica não seria uma monografia final, mas o próprio trabalho de campo. Sob esta perspectiva, que segundo Rappaport desloca o foco da escrita para o diálogo, apenas uma reconceitualização da

escrita etnográfica não seria suficiente para resolver o problema da etnografia como forma de descrição do outro. Segundo Rappaport:

A prática etnográfica colombiana muitas vezes leva a parcerias de longo prazo que desafiam as distinções comumente feitas nos Estados Unidos entre a pesquisa pura e antropologia aplicada, e são mais similares às noções recentes da antropologia pública ou ativista. (2007, p.199, tradução nossa)¹¹

A autora afirma que, ao privilegiar o significado do diálogo ocorrendo no campo em relação à produção do texto final, a etnografia pode ser uma ferramenta de produção coletiva de conhecimento, em um processo de co-teorização. E com isso ter um impacto diferente tanto para as comunidades nas quais desenvolvem os estudos, por propiciar novos modos de interpretação, e crítica, aos parceiros dos antropólogos (com implicações que podem ir além do âmbito acadêmico), como na própria academia, por criar novos conceitos e formas de teorização que podem contar com perspectivas que vão além do repertório acadêmico.

Rappaport utiliza então seu próprio trabalho junto ao Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), como exemplo de trabalho etnográfico no qual a co-teorização aparece como elemento central. A autora afirma que nos encontros com um grupo de pesquisa formado por indígenas, e acadêmicos colombianos e de outras nacionalidades (dentre os quais a própria Rappaport) foi possível estabelecer um diálogo coletivo sobre vários conceitos-chave que surgiram durante as conversas/debates, que foram originados por percepções provenientes da própria cultura nativa, ao invés de importados de outros contextos pela academia. Assim, estes conceitos, que não seriam sequer cogitados de outra forma, puderam servir como guia para as pesquisas. Como exemplo a autora destaca os conceitos de “*adentro*” e “*afuera*”, e explica que:

Durante os cinco anos em que nossa equipe trabalhou junto, desenvolvemos um quadro conceitual que girava em torno da oposição “de dentro” e “de fora”, construção que emergiu das reflexões dos membros indígenas da equipe, considerando sua própria inserção nas comunidades indígenas e que foi ampliada em diálogo com os acadêmicos do grupo. (RAPPAPORT, 2004, p.209, tradução nossa)¹²

11 “La práctica etnográfica colombiana conduce con frecuencia a colaboraciones a largo plazo que desafían las distinciones hechas comúnmente en Estados Unidos, entre investigación pura y antropología aplicada, y son más similares a las nociones recientes de antropología pública o activista.”

12 “Durante los cinco años en los que nuestro equipo trabajó conjuntamente, desarrollamos un marco conceptual que giró alrededor de la oposición ‘adentro’ y ‘afuera’, construcción que surgió de las reflexiones de los miembros indígenas del equipo considerando su propia inserción en las comunidades nativas y que fue ampliada en diálogo con los académicos del grupo.”

E destaca os benefícios que estes conceitos trouxeram para sua pesquisa:

Em minha opinião, este par de conceitos me ajudou a ir além das noções antropológicas de etnicidade, que são problemáticas para dar sentido ao processo politizado de formação de identidade que está ocorrendo em movimentos indígenas na América Latina, por serem noções que enfatizam o sentido de "grupo" ou de fronteiras étnicas, ao invés de um processo múltiplo e contraditório de identificação, o que tem sido usado por atores políticos para atender as suas necessidades organizacionais assim como as suas próprias subjetividades. Da mesma forma, nossa co-teorização me permitiu questionar as formas como a literatura acadêmica caracterizava os movimentos indígenas. (RAPPAPORT, 2004, p.219, tradução nossa)¹³

Analisando estas três diferentes orientações etnográficas, é possível pensar que os textos de Oliveira, Prass e Rappaport, defendem abordagens etnográficas que, antes de qualquer coisa, propõem objetivos e procedimentos diferentes para seus trabalhos.

Enquanto Oliveira rejeita uma estrutura polifônica para seu texto e focaliza, sobretudo as interpretações do antropólogo sobre a “matéria prima” proveniente de seus interlocutores¹⁴, Prass busca elaborar um conhecimento de forma que seus interlocutores possam ser “ouvidos” de forma mais direta, aceitando estes como sujeitos mais ativos no expediente de pesquisa, e utilizando isso como forma de diminuir a assimetria de poder entre os pesquisadores e os atores sociais envolvidos na cultura ou prática social em foco. Rappaport por sua vez, desloca o foco da escrita para a interação entre academia e sociedade, e propõe que, ao desenvolver as próprias teorias sociológicas em coautoria com os grupos em questão, é possível que suas construções aconteçam durante os diálogos, e não como uma interpretação acadêmica, ou reprodução do discurso local, sendo uma proposta que desloca os objetivos da etnografia.

Estas três formas diferentes de lidar com o expediente etnográfico, entretanto, apesar de consideravelmente diferentes entre si, guardam semelhanças. E neste sentido, talvez a mais importante seja um caráter evidente na escolha dos objetos. O fato de estes pesquisadores lidarem com outros grupos sociais em relação aos quais se mantêm relativamente distanciados de um ponto de vista sociopolítico. O “nativo”, o “outro”, o indígena, o negro, o pobre.

¹³ “En mi opinión, este par de conceptos me ayudó a moverme más allá de las nociones antropológicas de etnicidad, que resultan problemáticas para dar sentido al proceso politizado de formación de identidad que se está dando en los movimientos indígenas de América latina, por ser nociones que enfatizan el sentido de “grupo” o los límites étnicos, más que el proceso de identificación múltiple y contradictorio, lo que ha sido aprovechado por los actores políticos para enfrentar sus necesidades organizativas así como sus propias subjetividades. De modo similar, nuestra co-teorización me permitió cuestionar los modos en los que la literatura académica caracterizó los movimientos indígenas.”

¹⁴ “Por isso, a obtenção de explicações fornecidas pelos próprios membros da comunidade investigada permitiria obter aquilo que os antropólogos chamam de "modelo nativo", matéria-prima para o entendimento antropológico.” (OLIVEIRA, 1998, p.22)

Grupos sociais que na verdade, de forma geral, não tem acesso negociado ao meio acadêmico que está falando sobre eles (ou, quando têm, sua autonomia de expressão de seus pontos de vista é condicionada a negociação nem sempre igualitária).

Isto coloca em questão, também, a própria posição do pesquisador como membro de um outro grupo, e que em muitos casos se encontra em uma posição econômico-social privilegiada em relação à dos grupos pesquisados. Esta é, e será sempre, uma questão complexa, sobretudo em contextos sociais marcados por processos de dominação e injustiças.

Com uma perspectiva próxima à questão que leva Berger (2014) a propor uma dialética entre elitismo e populismo, Cambria (2008) ressalta que o foco na diferença tem sido um elemento de destaque como motivador da produção de estudos etnográficos, e que muitas vezes, a falta de crítica e engajamento pode se tornar uma questão problemática neste processo. Tal posição aponta para um questionamento importante sobre os objetivos e efeitos de um tratamento sobre o outro, base do próprio expediente etnográfico, dentro de um ambiente de legitimação do conhecimento, e ressalta a posição de Rappaport (2004), sobre as possibilidades de um papel ativista para a etnografia.

Neste sentido, é possível pensar que a inclusão de seus colaboradores, ou coautores, como sujeitos ativos da pesquisa, e não um simples foco de observação, ou fonte de “material” para ser analisado, é uma forma de engajamento importante, mas que por si só, não determina um caráter antielitista ou populista para a pesquisa. Da mesma forma, a construção de uma relação de cooperação entre uma instituição formal de produção do conhecimento (no caso do Brasil, muito provavelmente uma universidade), e um outro grupo social, também produtor de conhecimentos, mas até então excluído do ambiente de legitimação do conhecimento, não garante um acesso real deste grupo à formação universitária.

Assim, na verdade, a exclusão de uma parcela da população continua sendo o principal motivo da etnografia, mas há um grande deslocamento nos objetivos deste expediente. Ao invés de destacar a diferença, produzindo um relato sobre o outro, como critica Cambria, a etnografia pode ser uma ferramenta para estabelecer relações entre instâncias diferentes do conhecimento, na qual é possível destacar uma parceria entre o pesquisador, que é afiliado à instituição de pesquisa, e o pesquisador local, que trata de aspectos de sua própria realidade.

No contexto da etnomusicologia brasileira, é possível destacar o trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa Musicultura, como um exemplo de trabalho de longa duração, e que tem conseguido resultados importantes, tanto a partir de uma perspectiva acadêmica de produção científica, como também da construção de um conhecimento de forma mais horizontal. Elaborado a partir de um comprometimento, não só com um antielitismo, mas com

a produção de um espaço de trocas duradouro entre a universidade e sociedade. E no caso do Musicultura, marcadamente junto à população de uma área da cidade que, por questões político-econômicas não consegue o devido acesso ao ambiente institucional de formação do conhecimento.

Iniciativas de pesquisa engajadas politicamente com uma proposta de justiça social, como o grupo Musicultura¹⁵, parecem oferecer novas perspectivas para o futuro das disciplinas de base etnográfica, principalmente quando estas lidam com grupos que não possuem o mesmo acesso que o pesquisador aos ambientes de legitimação do conhecimento, como o meio acadêmico, e, sobretudo se admitirmos que algumas destas disciplinas, senão todas, têm sua gênese intrinsecamente ligada a um período, e projeto, colonialista.

Neste ponto, é importante ressaltar que uma situação de dominação ou disputa social envolve sempre mais de um “lado”. Oposições binárias são acionadas de forma corrente no senso comum, como um modelo hierárquico, e sendo tratadas de forma metafórica a partir da noção espacial de “alto” e “baixo”. Como é possível observar em conceitos como classe alta e classe baixa; alta cultura e baixa cultura.

Em um contexto social, complexo e marcado por disputas, não é possível pensar que processos de dominação sejam estabelecidos em uma simples dicotomia entre os de cima e os de baixo, todavia, se aceito momentaneamente como uma simplificação analítica, tal binarismo coloca em questão como uma etnografia deve se colocar em relação a estes “lados”.

Admitindo que em uma situação de dominação existam agentes cumprindo tanto o papel de dominador como de dominado, uma questão que se coloca é se as mesmas estratégias de pesquisa e engajamento político seriam adequadas para lidar com os “de cima” e os “de baixo”. E, de forma concomitante, a questão de como descobrir de que lado e de que situação se trata.

A segunda questão apresentada pode ser descartada fora de uma abstração analítica, pois tal simplificação binária não condiz com a realidade. Em alguma instância, todos os indivíduos ocupam os dois papéis. Entretanto, a primeira questão mantém sua pertinência fora de um contexto binário. A questão a resolver, então, pode ser enunciada da seguinte forma: Em contextos de dominação, como a etnografia deve lidar com os diferentes atores deste processo? Como abordar as participações e ações de atores ou grupos que se encontram envolvidos em processos de dominação, antagonismo e conflito?

15 O Musicultura é um grupo de pesquisa formado em 2003, sob coordenação do professor Dr.Samuel Araujo, e é composto por alunos de graduação e do Ensino Medio da rede pública, residentes no bairro da Maré; bem como alunos da Escola de Música da UFRJ.

Se a ideia de horizontalidade em um processo de pesquisa, que é estabelecido a partir de uma relação hierárquica na qual o pesquisador domina as regras e relações de poder, parece adequada para lidar, de forma mais justa, com um processo de criação ou formalização de um conhecimento que é ligado a determinado grupo periférico ou subalterno; uma pergunta decorrente poderia ser: Como então, uma etnografia deve lidar com as produções culturais dos grupos dominantes, ou nas quais os mecanismos de dominação social parecem se reproduzir? Como fazer uma etnografia junto a um grupo ou uma prática sem que a própria interferência do pesquisador funcione como mecanismo de legitimação destas práticas? Ou seja, de legitimação dos próprios processos de dominação envolvidos.

Sob esta perspectiva, o trabalho de Blázquez (2008), sobre os quartetos de Córdoba, apresenta uma forma de posicionamento político diferente dos outros exemplos apresentados, e que oferece elementos para pensar estas questões.

O antropólogo inicia o livro descrevendo seu trabalho etnográfico junto ao que denomina “mundos dos quartetos”¹⁶ (p.20), e o faz de forma tão detalhada, que é possível até mesmo imaginar determinadas passagens narradas pelo autor, e assim, de certa forma ir criando uma ideia de como seriam estes quartetos. O autor segue apresentando informações sobre a história dos quartetos, a relação entre empresários e a produção nos bailes, e as orquestras e artistas, descrevendo assim, diversas características desta prática musical.

Mas é somente no sexto capítulo (p.157) que Blázquez revela o ponto principal de seu argumento, e chama a atenção de seu leitor, não para o que vinha sendo tratado, mas para o que não vinha sendo tratado em sua descrição, e afirma:

Talvez, a esta altura do relato sobre as sucessivas emergências e transformações de um conjunto de sonoridades agrupadas sob o termo Quarteto, o leitor tenha se perguntado “E as mulheres!?”. Como se conclui das análises apresentadas nos capítulos anteriores, uma das características dos “mundos dos quartetos” é a exclusão das mulheres do espaço de produção artística. [...] “as mulheres não andam”. (p.157, tradução nossa)¹⁷

Blázquez utiliza um recurso literário interessante ao excluir as mulheres de seu texto assim como descreve acontecer nos mundos dos quartetos. Com isso, o autor evidencia o tema da exclusão social pela ausência de um grupo específico em seu texto.

¹⁶ Apoiado no conceito de mundos artísticos de Howard Becker (BLÁZQUEZ, 2008, p.20).

¹⁷ “Quizá, a esta altura del relato acerca de las sucesivas emergencias y transformaciones de un conjunto de sonoridades agrupadas bajo el término Cuarteto, el lector se haya preguntado ‘¿Y las mujeres?!’. Según se desprende de los análisis presentados en los capítulos anteriores, una de las características de los “mundos de los cuartetos” es la exlusión de las mujeres del espacio de la producción artística. [...] ‘las mujeres no andan’.”

Assim, a partir de uma discussão sobre a dominância masculina heterossexual nestes quartetos, Blázquez destaca, em uma análise que tende mais a crítica sociológica do que a descrição etnográfica, possíveis relações entre sistemas simbólicos ligados às práticas culturais dos quartetos e a reprodução de assimetrias de poder e processos de dominação referentes a questões de gênero e sexualidade que perpassam toda sua sociedade.

Embasando-se em sua pesquisa de campo sobre os bailes dos quartetos, Blázquez aponta que “O espaço de produção dos bailes está monopolizado por homens heterossexuais...” (p.177) e neste contexto, “O Quarteto, segundo a representação local é ‘um negocio entre homens’ heterossexuais no qual as mulheres só tem um valor de uso.” (p.189).

Este fato é destacado por Blázquez, que analisa e problematiza as possíveis relações de interdependência mantidas entre os agentes produtores dos bailes, quando este se reproduz socialmente em estreita relação com um binarismo sexual.

Desta forma, o autor utiliza o trabalho do sociólogo Charles Tilly sobre “desigualdades duráveis”¹⁸ para ressaltar a relação entre elementos simbólicos reproduzidos em situações de interação social, neste caso os bailes dos quartetos, e a produção e reprodução de categorias que mantém determinadas desigualdades sociais ao longo do tempo. Com isso, o autor parte de uma abordagem etnográfica junto aos quartetos, para discutir uma questão que não se restringe a estes grupos. Uma hegemonia masculina e heterossexual em sua sociedade de forma geral. Uma questão sobre a relação entre gêneros.

Ao destacar a relação entre um campo de produção cultural e categorizações ligadas a dinâmicas sociais mais amplas, o diálogo realizado por Blázquez com uma orientação mais sociológica permite que o autor estabeleça relações entre a prática musical em foco e a sociedade na qual ela se insere. Com isso, parece deslocar os próprios objetivos da etnografia, em direção a uma análise das dinâmicas e processos sociais, que sugere ainda, como desdobramento, uma discussão sobre o papel desta prática em uma situação de desigualdade social que vêm se reproduzindo.

A etnografia neste caso figura como um meio, como um método de pesquisa, e não como objetivo. Oferece concretude ao problema sociológico em questão, e oferece uma perspectiva mais específica sobre determinados mecanismos de reprodução de desigualdades. Mecanismos estes, que não funcionam de forma abstrata, mas em concreta relação com as estratégias e contingências da vida das pessoas.

18 Segundo Blázquez, o trabalho de Tilly fornece “uma perspectiva ‘relacional’, anti-esencialista y fundada na experiencia” (2008, p.178) sobre esta questão, ao propor que os mecanismos envolvidos na reprodução de desigualdades categóricas se estabelecem em situações de interação social, e não como questões individuais.

Assim, é possível afirmar que o trabalho de Blázquez possui um tratamento altamente crítico e um claro posicionamento político sobre a forma como determinadas categorias sociais se sobrepõem a outras no mundo dos quartetos, estabelecendo um arcabouço simbólico que perpetua situações de iniquidade social. Com isso, é possível afirmar também, que, em relação à proposta de Berger (2014), de uma dialética anti-elitista, segue em rumo contrário ao populismo, em direção a uma análise sociológica, mas também cultural.

Neste ponto, é importante fazer uma ressalva, e destacar que, se por um lado, a análise sociológica da gênese de categorias que perpetuam iniquidades pode ser uma forma de compreender e possivelmente superar estas questões, por outro lado, apontar um caráter que pode ser considerado problemático na prática alheia, como este, é sempre uma questão delicada.

Por mais que uma dominância heterossexual masculina nos mundos dos quartetos se relacione diretamente com o acionamento e perpetuação de categorias sociais que mantém uma série de desigualdades mais amplas, não se pode pensar em uma relação de causa e efeito direta. Além disso, a própria aceitação por parte de um público que usufrui da produção dos quartetos aponta para um contexto mais amplo, no qual estas categorias também são aceitas. Apesar deste processo de perpetuação de categorias sociais injustas ser intrínseco ao mundo dos Quartetos, na verdade, há um contexto social muito mais amplo de dominância heterossexual masculina .

A heterogeneidade das práticas e discursos ligados ao carnaval, e o caráter processual do objeto em questão, coloca em foco a necessidade de uma postura engajada, mas destaca também a necessidade de um olhar crítico com relação às práticas em foco.

As considerações sociológicas de Blázquez são muito pertinentes para esta tese, pois indicaram a possibilidade de um tratamento crítico a algumas questões que já podiam ser observadas no trabalho de campo, através de uma orientação teórica mais voltada para a sociologia, e que privilegiasse o processo social em questão.

Com isso, no caso deste estudo, tornou-se necessário um deslocamento do foco da pesquisa, de modo que o objeto de investigação seja o processo social e não os grupos e pessoas envolvidas. Não se trata de adotar uma concepção estruturalista, em oposição à ideia de agência, mas procurar uma abordagem mais voltada a uma análise sociológica da prática musical, do que da descrição de características de indivíduos em um processo complexo e heterogêneo.

Neste sentido, esta tese se afasta do que seria uma etnografia tradicional, e busca, na observação participante, desenvolvida como trabalho de campo, mais do que um meio de

levantar informações sobre os outros, uma forma de aprendizado e interlocução com práticas e atores envolvidos em um processo de mudança social. O leitor não vai encontrar descrições minuciosas sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro nesta tese, e, caso não conheça a festa, também não vai ter aqui uma boa fonte imagética sobre o que acontece durante os festejos. Assim, apesar de esta tese ser um texto “sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (Seeger 2008), não possui o caráter descritivo de uma etnografia tradicional.

Desta forma, vai ao encontro de a crítica realizada por Ingold (2016), onde o autor defende mesmo o fim da proliferação da etnografia, e um retorno à antropologia. Para Ingold, etnográfico é um termo superutilizado na antropologia, e que, neste processo, acaba sendo maléfico à disciplina por “colocar em risco o compromisso ontológico e o propósito educacional da antropologia enquanto disciplina, bem como da sua principal maneira de trabalhar, a observação participante.” (p.404). O autor ainda aponta que o uso termo “etnográfico” acaba mantendo uma distinção entre o conhecimento produzido com pessoas de dentro e de fora da academia¹⁹, e que, seu uso também tem sido um dos principais responsáveis pela perda de voz pública da disciplina.

Ingold propõe, então, o uso do termo “observação participante” ao invés de “trabalho de campo etnográfico”, e propõe também a troca da “palavra ‘etnografia’ por ‘educação enquanto desígnio primeiro da antropologia’”(2016, p.407). Segundo o autor:

Praticar a observação participante é, portanto, juntar-se em correspondência àqueles com quem se aprendeu ou entre os quais se estudou, num movimento que, ao invés de voltar no tempo, segue em frente. Aqui está o propósito, dinâmica e potencial educacional da antropologia. Enquanto tal, é o oposto da etnografia, cujos objetivos descritivos e documentais impõem suas próprias finalidades a essas trajetórias de aprendizado, transformando-as em exercícios de coleta de dados destinados a produzir “resultados,” normalmente na forma de artigos ou monografias. (2016, p. 409)

Dentre as centenas de grupos atuando no carnaval de rua carioca, certamente é possível encontrar todo o tipo de interesses, configurações, e propostas. Cada um destes grupos possui uma organização própria, e mesmo em seus núcleos apresentam uma grande heterogeneidade. Neste contexto, delimitar o objeto de observação desta pesquisa requer uma negociação entre a busca por especificidade sobre a prática musical no carnaval de rua, e algumas generalizações necessárias para o tratamento de processos sociais, sempre amplos,

¹⁹ “Conhecimento é conhecimento, onde quer que ele cresça, e assim como o propósito ao adquiri-lo dentro da academia é (ou deveria ser) educacional e não etnográfico, assim deve ser também fora da academia.” (INGOLD, 2016, p.410)

que parecem pertinentes no contexto destas práticas, de forma que estes elementos possam ser tratados de forma complementar.

Como forma de atender a esta necessidade de negociação entre o geral e o específico, um primeiro expediente metodológico que pareceu proveitoso para uma participação próxima porém menos específica sobre os atores em evidência foi o de deslocar o foco da observação participante dos grupos musicais, e focalizar na participação do público e na música.

Neste ponto, é importante ressaltar que durante a pesquisa de mestrado já citada, a abordagem utilizada foi diferente, tendo como foco de observação a atuação dos músicos. Este trabalho anterior, executado em moldes mais comuns à etnografia, revelou uma série de problemas advindos de más interpretações sobre as descrições presentes no texto, e motivou ainda mais um afastamento daquele modelo.

Se pensarmos na relação entre o público e os grupos musicais que atuam no carnaval a partir do modelo de análise dos tipos de performance musical, proposto por Turino (2008), é possível pensar que o carnaval de rua do Rio de Janeiro se encontra em um nível extremo de performance participativa, no qual muitas vezes os espaços físicos ocupados pelos foliões é tão grande, que parte dos foliões acaba ficando além do alcance dos sons²⁰. É possível pensar que o que mantém esta parcela de pessoas ligadas a uma determinada performance musical é a dinâmica social que se estabelece em torno da prática, e não os sons propriamente. Ao mesmo tempo, a falta de barreiras concretas que delimitem a ocupação do espaço muitas vezes torna as secções entre uma performance e outra ambíguas. Assim, é importante destacar o papel ativo do outro lado destas performances. O lado do folião²¹.

Em torno das performances musicais formam-se núcleos organizadores que delimitam espaço-temporalmente a forma de ocupação de certos espaços, mas o carnaval não se limita a estes espaços. Ele continua nas ruas entre um desfile e outro, e nos transportes públicos. No folião solitário com seu tamborim, que transforma o ônibus em um bloco improvisado.

Este é um ponto fundamental, pois define dois tipos de espaço (no espaço público) no carnaval de rua carioca.

As performances musicais e os desfiles dos blocos criam espaços específicos, mas o carnaval se estende aos espaços em que não há nenhum grupo no controle. Se o carnaval

20 Sobre este assunto ver Andrade (2012, p. 98).

21 Segundo Bakhtin, “Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade” (1987, p.06).

instaura uma série de possibilidades de atuação não cotidianas, cada ator social envolvido (músicos, foliões, vendedores de rua, agentes públicos, etc.) estipula seu papel à medida que cumpre seus próprios interesses, ou os das corporações a que representam.

Ao escolher sua participação no carnaval, que área da cidade frequentar, que músicas ouvir, como se vestir, como se portar, e com quem se relacionar, estes atores (por vezes involuntários) delimitam socialmente o espaço de uma forma política.

Isto, porque estas escolhas de interação social, apesar de possuírem uma margem de inventividade e improviso, também são condicionadas cotidianamente por *habitus de classe* (BOURDIEU, 2007), e intencionalmente planejadas para lidar com o que se espera encontrar em cada um destes âmbitos, e com isso cumprir o que cada sujeito almeja para si próprio.

As razões para estas escolhas podem ser simples como escolher um bloco no qual se terá mais chance de sucesso em abordagens amorosas, ou um bloco mais próximo de sua residência, ou que toque um tipo de música específico.

A música se destaca neste contexto, como um elemento simbólico central nas noções de pertencimento na festa, e como delimitadora de espaços e performances. Entretanto, é necessário destacar também, que a música envolvida nestas praticas não se limita a um sentido simbólico, possuindo também um sentido estético. Neste sentido, destaca-se também como um elemento importante para a análise.

Hennion (2002) aponta que, se por um lado, a música sempre atraiu leituras sociais, a construção de uma sociologia da música, propriamente dita, longe de ser um consenso, vem se apresentando como uma área de tensão, que em grande parte se manteve em oposição à estética.

Segundo este autor, com o intuito de se afastar das questões relativas à estética, entendidas como construções sociais, a perspectiva proposta pela sociologia crítica de Bourdieu, bem como outras correntes sociológicas como a interacionista e a construtivista, têm em comum o fato de apresentarem uma total falta de preocupação com as obras de arte em si. Para o autor, esta dicotomia entre a abordagem sociológica e estética acaba excluindo a música das análises sociológicas, bem como exclui os fatores sociais das análises musicológicas, e por isso, ele propõe a abordagem da música como mediação social como uma possível saída para esta questão. Segundo Hennion:

Compreender a obra de arte como uma mediação, de acordo com a lição da sociologia crítica, significa rever o trabalho em todos os detalhes dos gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, idiomas e instituições em que habita. Sem todas estas mediações acumuladas - estilo, gramática, sistemas

de gosto, programas, salas de concertos, escolas, empresários, etc. - não há obra de arte bela. Ao mesmo tempo, no entanto - e contra a agenda habitual da sociologia crítica - devemos reconhecer o momento da obra em sua dimensão específica e irreversível; isso significa vê-lo como uma transformação, um trabalho produtivo, e permitir que se leve em conta as (altamente diversificadas) formas nas quais os atores descrevem e experimentam o prazer estético. (2002, p.82, tradução nossa)²²

A partir desta perspectiva, o autor afirma que a música, por ser, mais do que qualquer outra forma de arte, percebida como mediação, permite o entendimento mais claro de que estas mediações não são meros portadores da obra musical, mas, pelo contrário, elas são a própria obra de arte, e assim podem servir como meio para a análise dos gostos, e não para sua desconstrução como um simples elemento de diferenciação social.

Com isso, seria possível propor uma abordagem sociológica da música que pudesse englobar também a obra de arte, a partir de suas mediações, identificando o aparecimento, recepção e mudanças na prática de obras ou repertórios específicos como um importante elemento de análise. E desta forma, entendendo a criação artística como um mecanismo circular no qual a origem da obra não reside apenas em seu criador, mas em todas as mediações envolvidas, coloca a música, como um elemento ativo, mais próxima de uma abordagem sociológica. Não se trata da obra em si nem da prática musical como um simples ritual, mas de um movimento recíproco e circular no qual obra e sociedade se co-estruturam em processos mediados.

Assim, a proposta desta tese baseia-se na busca por estabelecer um diálogo entre diferentes posições, e tratar o carnaval de rua como um processo intrinsecamente ligado a um campo de produção musical e a construção social da cidade, bem como seus processos de disputa e dominação.

A partir destas perspectivas teóricas sobre as possibilidades de abordagens etnográficas, e de tratamento da música como elemento de análise sociológica, foi elaborada a seguinte estratégia de pesquisa:

Como forma de criar um fio condutor para o trabalho de campo, inicialmente foram selecionados três grupos atuantes no carnaval de rua carioca, cujos desfiles seriam utilizados como objeto de observação. Estes três grupos realizam performances musicais em espaço

22 “Understanding the work of art as a mediation, in keeping with the lesson of critical sociology, means reviewing the work in all the details of the gestures, bodies, habits, materials, spaces, languages, and institutions that it inhabits. Without accumulated mediations—styles, grammar, systems of taste, programs, concert halls, schools, entrepreneurs, and so on—no beautiful work of art appears. At the same time, however—and against the usual agenda of critical sociology—we must recognize the moment of the work in its specific and irreversible dimension; this means seeing it as a transformation, a productive work, and allowing oneself to take into account the (highly diversified) ways in which actors describe and experience aesthetic pleasure.”

público durante o carnaval, e se enquadram entre estes novos grupos atuantes no carnaval de rua do Rio de Janeiro, formados a partir dos anos 2000. Os grupos selecionados foram o Cordão do Boi Tolo, o bloco Planta na Mente, e o bloco Comuna que Pariu. Entretanto, posteriormente, optei por centrar a pesquisa apenas nos dois primeiros grupos.

Mais uma vez, é importante destacar que estes grupos não são o objeto de pesquisa desta tese. O objeto de estudo é um processo social no qual estes grupos, além de muitos outros, estão envolvidos. Desta forma, entende-se que estes grupos, em suas apresentações em locais públicos, delimitam determinados espaços sociais durante o carnaval, que se relacionam com os discursos e interesses destes grupos. Mas isto não quer dizer que os membros dos grupos tenham controle total sobre o espaço. Ou mesmo que haja um discurso homogêneo entre os integrantes de cada grupo.

Assim, estes grupos são entendidos como um elemento composto, tanto pelos seus membros, como pelos participantes dos desfiles. Os grupos, compreendendo um feixe discursivo de seus membros, são propositores de um espaço, mas este espaço só se concretiza com a participação do público.

Outro ponto importante, é que muitas vezes o trabalho de campo se estendeu para outros espaços além dos desfiles destes grupos. Apesar de estes desfiles servirem como um fio condutor para o trabalho de campo, e delimitarem um espaço específico, uma “festa dentro da grande festa” como propõe F. Ferreira (2004), muitas vezes foi no percurso até estes desfiles, e em outros desfiles, aos quais presenciei por acaso, que questões importantes se destacaram.

Este ponto não é um elemento que desvirtue o trabalho de campo, por uma falta de método, ou que coloque um recorte arbitrário na observação. Pelo contrário, na verdade, trata-se de uma forma de englobar no trabalho de campo, uma característica importante do carnaval de rua. Que é esta relação constante entre o espaço construído pelos grupos, e o espaço disponível para o carnaval. O transito entre diferentes blocos, e até mesmo diferentes áreas da cidade, é uma prática comum entre os foliões. É muito comum também, que no trajeto para um bloco específico, o folião acabe passando pelos desfiles de outros grupos.

Assim, a relação entre estes espaços, e entre a circulação de indivíduos entre eles, possui um fator aleatório inerente. Com isso, esta pesquisa, propositalmente, não focaliza os discursos dos membros dos grupos selecionados²³, mas apenas os discursos tornados públicos pelos próprios grupos.

23 A decisão de não conversar com os membros dos grupos se tornou definitiva quando um integrante de um dos grupos observados foi expulso. Tratava-se de um indivíduo com certo destaque como interlocutor do grupo, e que provavelmente seria a pessoa que eu procuraria para conversar.

O objetivo deste expediente é deixar claro que esta tese não pretende elaborar descrições de diferenças, mas propor questões concretas, que possibilitem uma reflexão sobre um processo social em curso. Não se trata, porém, de excluir o papel de agência destes grupos em relação aos desfiles e ao carnaval de rua, e desta maneira, é importante que esta perspectiva esteja presente na tese.

Assim um dos fatores que levaram a seleção dos grupos cujos desfiles foram acompanhados, foi o fato de eles possuírem perfis em redes sociais, a partir dos quais é possível encontrar autodefinições, anúncios e relatos. Desta forma, foi possível destacar apenas as questões que os próprios grupos buscam tornar mais evidentes, e também observar quais discursos e posições, por parte dos grupos, participam da formação dos discursos sobre o carnaval de rua.

Neste ponto, é importante também, destacar a relação da imprensa com a formação dos discursos sobre o carnaval e sobre o entendimento do público sobre os desfiles. Há uma ampla cobertura jornalística sobre o carnaval de rua carioca, e, a partir do trabalho de campo realizado, é possível perceber que existem relatos e notícias, publicadas nos periódicos, bastante fidedignos em relação ao que pude observar.

Isto não significa descartar o fato de que estas notícias tem um caráter intencional em seus discursos, sendo possível destacar que é possível perceber um foco específico em determinada área da cidade, e em determinadas práticas; bem como um componente discursivo sobre as formas “corretas” de participação na festa²⁴.

Compreender este caráter discursivo, não diminui a pertinência da pesquisa em periódicos, pois em complementação ao trabalho de campo, este expediente oferece uma perspectiva sobre as posições discursivas de um agente importante dentro da esfera pública²⁵.

Outro fato que deve ser ressaltado sobre a relação da imprensa com o carnaval de rua, é que, se o carnaval é uma festa que mobiliza toda a cidade, e seus diferentes extratos sociais, também os jornalistas tem contato com a festa, com os participantes, e com os grupos. Os jornalistas escrevem sobre o carnaval, mas muitos também participam como foliões.

24 Esta tese não apresenta uma crítica mais aprofundada sobre estas fontes jornalísticas, avaliando quem são os reporteres ou quais linhas editoriais cada jornal seguia no momento em que as notícias foram publicadas, por duas razões. A primeira é uma escolha metodologica que partiu da avaliação de que não seria possível uma abordagem consistente, em tempo hábil para uma empreitada de quatro anos, sobre todos os autores citados na tese. São mais de cem notícias citadas, e muitas não são assinadas. A segunda, é que esta tese não tem a produção destas notícias como foco, mas o caráter discursivo que elas desempenham dentro da esfera pública, muitas vezes de forma contraditória, deturpada ou diluída entre outros discursos anônimos. Para exemplos de trabalhos que realizam uma crítica mais aprofundada sobre algumas das fontes jornalísticas citadas, ver Cunha (2001) e Gonçalves (2003).

25 A relação entre a imprensa e a esfera pública sera aprofundada no capítulo 4.

Outro ponto que valoriza a utilização da pesquisa em periódicos neste estudo é a possibilidade de estender a pesquisa nesta fonte para uma perspectiva histórica, que ajuda a contextualizar o atual processo de mudança na ocupação do espaço público.

A relação entre os membros da imprensa e o carnaval de rua carioca remonta aos primórdios da própria organização do carnaval em torno de desfiles e agremiações no final do século XIX. Araujo (2005) apresenta algumas informações importantes sobre esta relação, que contextualizam a posição social dos jornalistas na época:

Estima-se que, em torno de 1890, apenas 18,5% da população do Rio de Janeiro era alfabetizada, proporção que teria crescido para 33,1% ao redor de 1900 (Marialva Barbosa apud Gonçalves, 2003), o que permite caracterizar até mesmo o Jornal do Brasil (JB), um veículo que neste período buscava exercer apelo mais popular, voltado à minoria letrada (Gonçalves, 2003). (Araujo, 2005, p.81)

Ao examinar-se o noticiário carnavalesco do periódico em questão, parece claro que aqueles que o redigiam, apesar de também fazerem parte de uma minoria privilegiada com acesso à leitura –lembre-se que o jornal em questão teve como redatores e colaboradores cronistas reconhecidos, como Vagalume (pseudônimo de Francisco Guimarães), Orestes Barbosa e Jota Efegê tinham contato direto com as festas populares que noticiavam, o que, a princípio, sugere sua atuação como mediadores em processo de circularidade cultural. (p.82)

Assim, a pesquisa etnográfica utilizou três expedientes principais, que buscaram um equilíbrio entre uma observação mais específica, e mais ampla. O primeiro expediente utilizado foi a participação como folião no desfile dos grupos selecionados, um expediente que incluiu conversas informais com outros participantes.

Neste primeiro expediente eu acompanhei os desfiles carnavalescos do bloco Planta na Mente nos dias 18/02/2015, 10/02/2016 e 01/03/2017; e do Cordão do Boi Tolo nos dias 15/02/2015, 07/02/2016 e 26/02/2017, nos quais busquei registrar em anotações, fotos, e algumas breves gravações, alguns aspectos sonoros destes desfiles, como tipo de repertório, instrumentação, e especificidades de execução. Durante a participação nos desfiles, também busquei observar a relação destes grupos com o espaço público, durante a ocupação dos espaços, bem como alguns discursos proferidos durante os desfiles. Ainda, durante os desfiles, foram realizadas entrevistas não estruturadas, e de maneira informal, com outros foliões, agentes públicos, e comerciantes que estavam presentes nos desfiles.

O segundo expediente, foi o de acompanhar as postagens destes grupos no Facebook durante estes três anos, de modo a compreender também os discursos e posições que estes grupos sustentam durante o resto do ano. E que, na verdade, são os discursos que tem maior

difusão entre os foliões que frequentam os desfiles. As mídias sociais são a principal forma de comunicação entre os grupos e os foliões, sendo o meio pelo qual são divulgados os desfiles e os principais posicionamentos dos grupos, estabelecendo uma arena discursiva própria. Desta forma, este expediente substituiu uma aproximação maior com os grupos, como a observação de ensaios, ou entrevistas com seus membros, mas ao mesmo tempo colocou em foco apenas os elementos discursivos que os próprios grupos escolheram evidenciar e tornar públicos.

O terceiro expediente realizado foi uma pesquisa em periódicos online, sobre notícias que tratassem os desfiles destes grupos, o carnaval de rua, ou o próprio processo de crescimento do carnaval de rua. Buscando informações sobre como estes grupos são compreendidos nestes discursos, ou mesmo sobre situações ocorridas com outros grupos, mas que se relacionem com o processo de crescimento, e ocupação do espaço público pelo carnaval de rua. A partir deste expediente constituí uma pequena hemeroteca com clippings de jornais com noticiário sobre o carnaval de rua, publicado a partir dos anos 2000.

O objetivo destes expedientes foi o de destacar as relações entre determinadas práticas musicais atuantes no carnaval carioca, e sua dimensão política e discursiva em uma construção simbólica importante no contexto sociopolítico da cidade, mas ao mesmo tempo, evitar uma relação com os grupos que extrapolasse a participação deles no processo em foco.

Como forma de complementar a abordagem etnográfica, e visto que o objeto em questão é um processo de mudança, foi realizada também uma pesquisa histórica sobre o carnaval. Na verdade, a pesquisa histórica não deve ser entendida de forma separada do expediente etnográfico, mas como uma extensão fundamental desta abordagem, já que uma das fontes utilizadas permite esse deslocamento temporal.

Pois o próprio entendimento do objeto de pesquisa como um processo social requer o seu tratamento como uma construção histórica. Assim, a perspectiva histórica que compõe este trabalho utilizou dois expedientes principais de pesquisa. A pesquisa em periódicos de época, e apoio bibliográfico.

Como fontes primárias de pesquisa, foram utilizados o acervo histórico de periódicos, disponível na Hemeroteca Digital Brasileira; e o acervo digital do Jornal O Globo, disponível mediante assinatura, no site do jornal. E como apoio, uma bibliografia selecionada, sobre carnaval e história do Brasil.

Com isso, buscou-se relacionar e problematizar determinadas práticas e mudanças de dinâmicas sociais e paradigmas musicais a partir de seu contexto político, destacando como algumas das características desses repertórios de ação eram vistos pela imprensa e quais repertórios musicais eram mais acionados em cada contexto.

Sobre a utilização dos acervos digitais, ainda é importante destacar a importância do caráter tecnológico envolvido na forma de acesso. A possibilidade de utilizar acervos digitalizados para pesquisa em periódicos oferece algumas ferramentas de pesquisa, como a busca por palavras-chave, datas e periódicos, que mudam completamente a forma e abrangência da pesquisa em relação ao acesso mecânico²⁶.

O reconhecimento óptico de caracteres (OCR) é um fator chave neste processo, pois traz a possibilidade de processamento digital sobre o conteúdo do jornal. Apesar de apresentar uma margem de erro, o uso desta tecnologia é um mecanismo que permite um grau de precisão e ao mesmo tempo de amplitude de acesso ao acervo muito maior do que um acesso mecânico.

Com a possibilidade de um acesso não linear aos dados, o pesquisador pode decidir quando focar a atenção em determinado assunto, ou realizar leituras mais amplas, direcionando o trabalho de pesquisa de forma mais eficiente. Fato que poupa muito tempo, e possibilita a cobertura de uma quantidade de dados impensável fora do suporte digital.

Assim, o primeiro expediente necessário foi delimitar uma quantidade de dados a serem utilizados na pesquisa, de modo que o recorte não criasse outro acervo, tão grande que ainda não pudesse ser compreendido.

Com isso, após algumas tentativas de recorte, foram estabelecidas delimitações arbitrárias, e dois expedientes de pesquisa que atuam de forma complementar. Um primeiro mais geral, e um segundo mais específico.

Inicialmente, foi realizada uma busca pela palavra “carnaval”, em uma amostra que contempla os exemplares dos jornais O Globo e Jornal do Brasil (JB), publicados, de cinco em cinco anos, no sábado que antecede o carnaval e na quarta-feira de cinzas²⁷. Com isso foram selecionados os anos de 1895, 1900, 1905, 1910, 1915, 1920, 1925, 1930²⁸, 1935, 1940, 1945, 1950, 1955, 1960, 1965, 1970, 1975, 1980, 1985, 1990, 1995, 2000, 2005 e 2010. E destacados os seguintes exemplares, sobre os quais foi realizada uma busca pela palavra carnaval:

Ano	1895	1900	1905	1910
-----	------	------	------	------

²⁶ Em 2004, quando iniciei minha participação na pesquisa sobre os ranchos carnavalescos, eu tinha como função pesquisar notícias sobre o carnaval no acervo do JB, que naquela época só só podia ser acessado em microfilme na Biblioteca Nacional. Foram necessários mais de três anos de pesquisa para cobrir o período entre 1890 e 1930.

²⁷ O sábado e a quarta-feira de cinzas foram escolhidos por apresentarem uma perspectiva do início e do fim da festa.

²⁸ O acervo do jornal O Globo começa em agosto de 1925. Por isso esta fonte começa a ser utilizada a partir do ano de 1930.

Dias/exemplares	23/fev	27/fev	24/fev	28/fev	04/mar	08/mar	05/fev	09/fev
O Globo	-	-	-	-	-	-	-	-
Jornal do Brasil	X	X	X	X	X	X	X	x

1915		1920		1925		1930		1935	
13/fev	17/fev	14/fev	18/fev	21/fev	25/fev	01/mar	05/mar	02/mar	06/mar
-	-	-	-	-	-	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

1940		1945		1950		1955		1960	
03/fev	07/fev	10/fev	14/fev	18/fev	22/fev	19/fev	23/fev	27/fev	02/mar
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

1965		1970		1975		1980		1985	
27/fev	03/mar	07/fev	11/fev	08/fev	12/fev	16/fev	20/fev	16/fev	20/fev
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

1990		1995		2000		2005		2010		2015	
24/fev	28/fev	25/fev	01/mar	04/mar	08/mar	05/fev	09/fev	13/fev	17/fev	14/fev	18/fev
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Este expediente buscou destacar, em notícias ligadas ao carnaval, informações sobre o tipo de ocupação de espaços, públicos ou privados, bem como quais tipos de repertórios carnavalescos e musicais eram acionados, e quais discursos podem ser identificados. Neste expediente, foi observado, também, a incidência e tipo de anúncios de produtos e serviços vinculados ao carnaval, com o intuito de traçar um panorama de como o campo de produção se interpenetrava no campo econômico. Isto possibilitou a formação de uma linha histórica, e a identificação de questões mais relevantes, sobre as quais foram despendidas o segundo expediente de pesquisa.

Em seguida, com base no primeiro expediente, foram realizadas buscas específicas por determinados termos ou assuntos que foram se destacando durante a pesquisa. Neste expediente, foi utilizada toda a parte do acervo da Hemeroteca Digital Brasileira referente ao estado do Rio de Janeiro, que conta com 2.216 periódicos, e também o acervo do jornal O Globo. Este expediente foi utilizado em todos os assuntos abordados no texto da tese. Sendo

possível destacar a busca a partir dos seguintes termos: Carnaval, carnaval público, carnaval rua, carnaval carioca, carnaval rio de janeiro, carnaval oficial, marchinha marcha carnavalesca, marcha rancho, marcha carnaval, abre alas, abram alas, rosa de ouro, samba, escola de samba, samba carioca, folião, foliões, protesto, democracia, ditadura, revolução, préstito, préstito cívico, préstito carnaval, préstito carnavalesco, desfile carnaval, desfile carnavalesco, desfile escola de samba, bloco carnaval, bloco carnavalesco, baile carnaval, baile carnavalesco, club democráticos, club fenianos, chave de ouro.

Desta forma, o primeiro expediente de pesquisa, com uma abordagem de cinco em cinco anos, é complementado por pesquisas mais específicas sobre os temas e questões que se destacaram na própria pesquisa, e que não se limitam a estes anos pré-estipulados. Assim, o primeiro expediente atua como uma busca mais geral, que direciona o segundo expediente, de forma a tornar a pesquisa mais eficiente, e abrangendo assim todo o período em questão.

Em diálogo com algumas secções históricas já propostas pela bibliografia sobre o carnaval e história do Brasil, estes dois expedientes possibilitaram a formação de um panorama sobre como a imprensa percebe os tipos de ocupação do espaço público pelo carnaval em contextos distintos, bem como, fornece uma ideia um pouco mais precisa sobre a formação de determinados repertórios, e o tipo de interpenetração entre o carnaval e os campos econômico e político. Entendendo as notícias de jornal, não como um relato fidedigno da realidade, mas como a articulação de determinados discursos, é possível problematizar a o tratamento de determinados assuntos, como indicadores de sua pertinência em debates públicos.

Por fim, a internet foi utilizada para pesquisar outras informações relevantes para a tese, como o preço médio do metro quadrado em algumas regiões, por exemplo.

É importante ressaltar que as informações resultantes destes expedientes não devem ser encaradas de maneira descritiva, ou como a finalidade desta tese. Por sua parcialidade, têm a importância mais nas possibilidades de diálogo e reflexão que suscitam, do que no discurso que oferecem. Devendo ser entendidos de forma complementar, como uma tentativa, ainda que assumidamente incompleta, de abordar possíveis inter-relações entre a prática musical e seu contexto sociopolítico.

Estrutura da tese

Como forma de organização, esta tese será dividida em quatro capítulos que se estruturam de modo a apresentar uma abordagem que vai de uma perspectiva mais ampla

sobre possíveis relações entre o carnaval de rua e a ocupação do espaço público, para uma perspectiva mais focada no processo pelo qual o carnaval de rua carioca vem ocupando o espaço público na cidade.

Assim, no primeiro capítulo será realizada uma discussão sobre especificidades do carnaval, que o destacam como um momento no qual as possibilidades de interação e disputa social se estabelecem de uma forma atípica. Em seguida estas perspectivas são transpostas ao caso do carnaval carioca, possibilitando algumas reflexões sobre a relação entre a ocupação do espaço público e a formação simbólica dos diferentes espaços da cidade.

O segundo capítulo aborda o início da ocupação do espaço público pelos desfiles carnavalescos, e destaca o papel de determinadas formações discursivas que se relacionam com o surgimento de um campo de produção musical ligado ao carnaval de rua.

O terceiro capítulo trata dos processos de oficialização da festa, e destaca um processo de autonomização do campo de produção, em relação a um contexto político específico como elementos ligados a uma transição do carnaval para espaços privados.

No quarto capítulo, a atual ocupação do espaço público pelo carnaval de rua é abordada a partir da atuação dos blocos Planta na Mente e Cordão do Boi Tolo. As perspectivas políticas destes dois blocos são destacadas como elementos de reflexão sobre as diferentes possibilidades de ação coletiva no carnaval de rua.

Por fim, como forma de conclusão, os pontos principais da tese serão retomados a partir da perspectiva teórica desenvolvida no decorrer da tese, de modo a possibilitar uma abordagem mais ampla do processo em questão, informada de maneira histórica e etnográfica. Apresentando assim, uma reflexão sobre possibilidades de desdobramentos, e novas questões que podem surgir dos resultados desta pesquisa.

1 APROXIMAÇÕES E DISPUTAS

Ao definir o carnaval de rua do Rio de Janeiro como foco de observação para esta tese, já nos deparamos com alguns conceitos específicos que precisam ser melhor discutidos.

Neste sentido, uma primeira questão que precisa ser abordada é: O que é o carnaval? E por consequência desta primeira questão, ainda poderíamos perguntar: O que o carnaval tem de específico, que o diferencia a ponto de torná-lo um objeto de pesquisa válido?

Diferentes coisas podem ter o mesmo nome, e muitas vezes conceitos podem adquirir significados diferentes para diferentes indivíduos, ou em diferentes momentos. Então esta é uma pergunta que comporta inúmeras respostas. Existem vários carnavais, e além de inúmeros carnavais diferentes, também existem, e existiram, manifestações muito parecidas com o carnaval. E para cada carnaval destes, inúmeras interpretações.

Assim, este trabalho trata de um carnaval específico, o carnaval de rua do Rio de Janeiro. Não sendo abrangente o suficiente para tratar de outros carnavais, e não tendo a pretensão de criar definições amplas sobre o que é essa festa.

Durante o trabalho de campo, e principalmente quando surgia o assunto em alguma conversa de que eu estava no carnaval realizando um trabalho de campo, e não a lazer como a grande maioria, a questão sobre o que seria o carnaval foi levantada em diversos momentos. Na maior parte das vezes, depois de muitos comentários jocosos sobre a seriedade do trabalho, em uma dinâmica do tipo: “Se você estuda o carnaval, então me explica o que é!”.

É interessante destacar que as percepções, e opiniões, das pessoas com as quais conversei sobre o que é o carnaval foram sempre muito heterogêneas, mas um ponto comum nessas conversas, e que é mais importante que as respostas em si, é que todas as pessoas riram do fato de eu estar ali fazendo algo sério. Para todas elas, aquele não era um momento de seriedade.

Um ponto comum, que é destacado na grande maioria dos trabalhos que estudam questões relacionadas aos mais diferentes carnavais, e que focaliza uma das características mais marcantes da festa, é o fato de que, de modo geral, o carnaval é uma festa, ou celebração, que envolve uma licenciosidade diferente da ordem cotidiana.

Durante o carnaval é possível, e até desejado, que se tenha uma série de comportamentos diferentes do esperado cotidianamente, e ações que normalmente seriam reprimidas são permitidas. Assim, durante os dias de carnaval, existiria uma mudança na forma como as relações sociais se estabelecem, em relação à forma cotidiana. Ou seja, durante o carnaval haveria a possibilidade de que as relações cotidianas, já hierarquizadas, sobretudo em espaços públicos, fossem reestruturadas de uma maneira própria.

Esta é uma perspectiva que se apoia, sobretudo, no trabalho de Bakhtin (1987). Segundo este autor, as festas e comemorações com atos cômicos, de exagero, e inversão, cumpriam um papel importante na vida do homem medieval, como um elemento de ligação, por oposição, entre a cultura popular e a oficial. A partir da linguagem do riso, seria possível a construção de uma visão de mundo deliberadamente oposta a oficial, de forma a criar um “... segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da idade média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas” (p.04).

Assim, Bakhtin entende que, durante estes períodos, quando as práticas e relações oficiais são provisoriamente postas em xeque por expedientes de exagero, deboche, e troça, as próprias hierarquias sociais e modos de comunicação entre os diferentes extratos da sociedade poderiam se dar de forma diferente.

Seria possível, então, a instauração de um tipo particular de comunicação na praça pública. Um tipo de comunicação na qual os indivíduos seriam menos distantes, e que, a partir de uma linguagem carnavalesca, possibilitaria o surgimento de interseções entre a cultura popular e a oficial, em um contexto em que a segunda se colocava de maneira oposta a primeira. Não se trata, então, de uma simples inversão ou eliminação de hierarquias sociais, mas um tratamento destes momentos, como possibilidades de interlocução que não seriam bem aceitas cotidianamente. Este é um primeiro ponto importante para pensar caso do carnaval do Rio de Janeiro, pois é possível entender que, ao instaurar determinadas possibilidades de ação e comunicação deliberadamente opostas às oficiais, o carnaval subentende um diálogo político e estabelece um caráter para o espaço público. Tomado por diferentes atores sociais, e performances, o espaço em construção comporta também a ideia de construção política envolvida nos conceitos de esfera pública.

Sob esta perspectiva é possível pensar que, se por um lado, mesmo que momentaneamente, o carnaval altera as oportunidades de ação política em relação ao cotidiano, por outro lado, as práticas e performances ligadas ao carnaval também são condicionadas por estas mesmas oportunidades em que interferem.

Stallybrass e White (1986, p.6) apontam que o trabalho de Bakhtin (1987) sobre a linguagem carnavalesca funcionou como um catalisador para que o carnaval se tornasse um tema caro tanto para os estudos literários quanto aos culturais, sendo incorporado não como um simples ritual da cultura europeia, mas como um “modo de entendimento”.

Os autores destacam que o próprio carnaval, como festa, já não poderia ser considerado um ritual tão importante na Europa, mas que a linguagem Carnavalesca poderia extrapolar o momento que lhe nomeara, sendo uma categoria importante para entender outros momentos. Assim, o carnaval, como modelo analítico, como entendimento, poderia ser uma ferramenta importante para compreender também outras situações.

Carnaval no seu sentido mais amplo, e geral abrangeu espetáculos rituais como feiras, festas populares e vigílias, procissões e competições (Burke 1978:178-204), shows cômicos, shows de farça e danças, diversões ao ar livre com fantasias e máscaras, gigantes, anões, monstros, animais treinados e assim por diante; isso incluía composições verbais cômicas (orais e escritas) como paródias, travestis e farça vulgar; e incluía vários gêneros de 'Billingsgate', pelos quais Bakhtin designou maldições, juramentos, gírias, humor, truques populares e piadas, formas escatológicas, na verdade todos os tipos 'baixos' e 'sujos' de humor popular. Carnaval é apresentado por Bakhtin como um mundo de Topsy-Turvy, de heteroglossia exuberante, de incessante transbordamento e excesso onde tudo é misturado, híbrido,

ritualmente degradado e profanado. (STALLYBRASS; WHITE, 1986, p.08, tradução nossa²⁹)

Desta forma, é possível pensar em duas respostas para a pergunta inicial sobre o que é o carnaval. A primeira é que o carnaval é um modo de entendimento, uma possibilidade de relação com o mundo, que compreende um conjunto de comportamentos. E a segunda é que o carnaval é uma festa específica, um momento.

Como F. Ferreira (2004) aponta, em termos históricos, sempre houve momentos de ruptura da ordem cotidiana com festas e celebrações ligadas ao exagero, atos cômicos e de inversão, nas quais seria possível um conjunto de comportamentos, de certa forma opostos à ordem cotidiana. Assim, para o autor o carnaval não deve ser confundido com estes outros momentos, mas entendido como uma data comemorativa específica. Uma festa específica, cujo início remonta ao “... estabelecimento, pela Igreja, de uma data fixa para a Quaresma, no século XI. Isso quer dizer que a festa carnavalesca se estabeleceu não como um tipo de festejo único (seja de inversão, de deboche ou de exagero), mas sim como um período do ano.”(2004, p.68).

O autor explica sua posição em diferenciar o carnaval de outros momentos, que poderiam ser entendidos como carnavalizados, como uma forma de não essencializar um modelo específico de comemoração ou entendimento. Assim, F. Ferreira aponta que o carnaval, como um momento: “...não é uma festa que possua uma forma específica. Ele é [...] um período que os diferentes grupos da sociedade concordaram em determinar como o grande momento festivo do ano.”(p.69).

A importância de entender o carnaval como uma data, para F. Ferreira, está no fato de que, a partir do estabelecimento desta data como um momento em que há a possibilidade de diferentes formas de ação, os diferentes grupos da sociedade teriam nele um campo de disputas no qual “cada um dos grupos procura ocupar o espaço da festa e impor seu ponto de vista e sua forma de brincar.” (p.69).

Para F. Ferreira este é o ponto central no entendimento do carnaval, pois coloca a festa como um campo específico de disputas.

29 “Carnival in its widest, most general sense embraced ritual spectacles such as fairs, popular feasts and wakes, processions and competitions (Burke 1978: 178-204), comic shows, mummery and dancing, open-air amusement with costumes and masks, giants, dwarfs, monsters, trained animals and so forth; it included comic verbal compositions (oral and written) such as parodies, travesties and vulgar farce; and it included various genres of 'Billingsgate', by which Bakhtin designated curses, oaths, slang, humour, popular tricks and jokes, scatological forms, in fact all the 'low' and 'dirty' sorts of folk humour. Carnival is presented by Bakhtin as a world of topsy-turvy, of heteroglot exuberance, of ceaseless overrunning and excess where all is mixed, hybrid, ritually degraded and defiled.”

Desse modo, ver o Carnaval como um momento e um espaço de tensão faz com que possamos entender as muitas festas que compõem a grande festa. O Carnaval não deve ser considerado apenas como um tempo de inversão, mas sim como uma tensão criadora que acontece num momento especialmente reservado para esse tipo de disputa. (F. Ferreira, 2004, p.71)

Em trabalho posterior, no qual o autor busca “compreender o Carnaval do Rio de Janeiro, entre 1840 e 1930, a partir de sua espacialidade...” (2005, p. 327), F. Ferreira aponta que “mais importante do que a própria existência física do espaço é o modo como o espaço público é socialmente construído por meio de negociações que irão definir seu uso apropriado e, por consequência, quem será excluído dele.” (p. 295).

A posição de F. Ferreira sobre a ocupação dos espaços públicos da cidade destaca a importância que este processo tem na estruturação da prática musical ligada ao carnaval. Os processos envolvidos na apropriação e uso do espaço público por determinados grupos resultam na criação de um caráter simbólico que inter-relaciona a prática musical com o próprio domínio do espaço. Esta característica, de ocupar os espaços públicos quando isso é possível, não é uma característica única do carnaval, sendo um elemento presente em outras práticas (muitas das quais musicais) pelo mundo, mas no caso da cidade do Rio de Janeiro, por diversos motivos, o carnaval adquiriu um papel diferente de qualquer outra comemoração que ocupe o espaço público.

É interessante notar que a posição de F. Ferreira (2004) não é, na verdade, contrária à de Bakhtin (1987), pois estes autores não tratam exatamente do mesmo carnaval, e a visão de cada um tende a privilegiar a própria realidade do pesquisador.

Para Bakhtin, que escreve de uma perspectiva onde o carnaval não se destaca como festa, o momento do carnaval não é o ponto mais importante, mas sim os conceitos de inversão envolvidos. O carnaval seria um momento de aproximação.

Para F. Ferreira, que escreve da cidade onde acontece o maior carnaval do mundo, as diferentes possibilidades de formas de ação e de ocupação do espaço, figuram como um elemento de tensão e construção social. Adquirindo um papel de destaque na própria definição do que é o carnaval. O carnaval seria um momento de disputa.

É importante destacar que, apesar de um foco diferente na concepção de cada um destes autores, um ponto comum no entendimento destas concepções, é a ideia de o carnaval condicionar uma forma diferente de interação entre extratos sociais distintos.

Para Bakhtin, a dicotomia entre o “baixo” e “alto” aparece como um elemento central na ideia de inversão da linguagem carnavalesca, até porque, esta trata justamente da “quebra” de hierarquia entre dois “lados”, com uma forma de comunicação mais próxima.

Para F. Ferreira, a relação de disputa pelo controle do espaço, e das formas de ação inerentes ao carnaval, também funciona como uma “tensão criadora” entre diferentes grupos. E desta maneira, também entre diferentes extratos sociais.

Neste ponto, é possível voltar ao trabalho de Stallybrass e White (1986), que trata especificamente do caráter político do carnaval.

Segundo estes autores, o caráter político do carnaval tem sido encarado por alguns pesquisadores de forma ambígua. Sob um entendimento que esta quebra, baseada em um momento de licenciosidade, no qual há a permissão para o riso e as práticas e hábitos considerados vulgares e populares, na verdade pode funcionar como um momento de legitimação da ordem. Sendo este, um ponto que tem sido, inclusive, criticado no trabalho de Bakhtin.

Stallybrass e White apontam algumas abordagens que procuram destacar a ambiguidade do caráter político do carnaval, e apresentam algumas citações que, pela clareza de posicionamento reproduzo a seguir:

Na verdade o carnaval é tão vividamente celebrado que um criticismo político necessário é quase óbvio demais para importar. Carnaval, afinal, é um caso licenciado em todos os sentidos, uma ruptura admissível de hegemonia, uma purga popular contida como um distúrbio relativamente ineficaz como uma obra de arte revolucionária. Como Olivia de Shakespeare observa, um bobo a quem se dá liberdade não prejudica a ninguém. (Eagleton 1981: 148). (*apud* STALLYBRASS; WHITE 1986, p.13, tradução nossa³⁰)

Havia duas razões pelas quais o espírito efervescente e atordoante de carnaval não necessariamente enfraqueceria a autoridade. Primeiro de tudo, ele era licenciado ou sancionado pelas próprias autoridades. Eles removeram a rolha para impedir que a garrafa fosse esmagada por completo. A liberação das emoções e queixas as faz mais fácil de policiar em longo prazo. Em segundo lugar, embora o mundo possa parecer virado de cabeça para baixo durante o carnaval, o fato de que reis e rainhas eram escolhidos e coroados na verdade reafirma o *status quo*. (Sales 1983: 169). (*apud* STALLYBRASS; WHITE, 1986, p.13, grifo do autor, tradução nossa³¹).

30 “Indeed carnival is so vivaciously celebrated that the necessary political criticism is almost too obvious to make. Carnival, after all, is a *licensed* affair in every sense, a permissible rupture of hegemony, a contained popular blow-off as disturbing and relatively ineffectual as a revolutionary work of art. As Shakespeare’s Olivia remarks, there is no slander in an allowed fool.”

31 “There were two reasons why the fizzy, dizzy carnival spirit did not necessarily undermine authority. First of all, it was licensed or sanctioned by the authorities themselves. They removed the stopper to stop the bottle being smashed altogether. The release of emotions and grievances made them easier to police in the long term. Second,

Se por um lado, Stallybrass e White apresentam os argumentos de Eagleton e Sales como forma de desessencializar a relação entre carnaval e política, isto não quer dizer que estes autores assumam uma perspectiva apolítica sobre o carnaval. Pelo contrario, o que estes autores pretendem é demonstrar um caráter político do carnaval mais complexo, e ligado a sua poética. Os autores destacam que não há um vetor revolucionário inerente ao carnaval, mas que em determinados contextos históricos, nos quais há a presença de um antagonismo político, ele pode atuar como catalisador, e mesmo como um local de disputas.

Carnavais, feiras, jogos populares e festivais foram muito rapidamente 'politizados' pelas próprias tentativas por parte das autoridades locais de eliminá-los. A dialética do antagonismo frequentemente transformou rituais em resistência no momento da intervenção dos poderes superiores, mesmo quando nenhum elemento de oposição evidente estava presente anteriormente. (p.16, tradução nossa³²)

Nesta citação, é possível perceber em uma congruência com a concepção de F. Ferreira (2004), e destacar a importância o domínio do espaço, na possibilidade de se realizar uma feira, ou um carnaval, como um fator de politização, ou de catalisação de questões políticas que não emergiriam de outra forma.

As polaridades simbólicas de alto e baixo tem um papel importante neste processo, porque podem ser construídas ou deformadas durante o carnaval. A oposição ao que é considerado baixo aparece assim, como elemento demarcador da própria noção de alto. E neste sentido, como um elemento simbólico definidor da classe burguesa. Assim, os autores apontam que:

O controle dos locais de discurso principais é fundamental para a mudança política: a interminável 'redescoberta' do carnavalesco dentro da literatura moderna não é senão um tropo comum dentro desse local particular de discurso. Ao dizer isto não pretendemos minimizar a enorme importância que tal figura tem dentro do imaginário e, portanto, dentro do inconsciente político. Como já vimos, o carnavalesco foi marcado como um reino semiótico intensamente poderoso, precisamente porque a cultura burguesa construiu sua auto-identidade por rejeitá-la. A 'poética' da transgressão revela o nojo, o medo e o desejo que informam a auto-representação dramática dessa cultura através da 'imagem do outro abaixo'. Esta poética revela

although the world might appear to be turned upside down during the carnival season, the fact that Kings and Queens were chosen and crowned actually reaffirmed the *status quo*.”

32 “ Carnivals, fairs, popular games and festivals were very swiftly 'politicized' by the very attempts made on the part of local authorities to eliminate them. The dialectic of antagonism frequently *turned* rituals into resistance at the moment of intervention by the higher powers, even when no overt oppositional element had been present before.”

claramente a contraditória construção política da democracia burguesa. Pois a democracia burguesa emergiu com uma classe que, apesar de progressiva nas suas melhores aspirações políticas, havia codificado em suas maneiras, escritos morais e imaginativos, em seu corpo, comportamento e gosto, um elitismo subliminar que era constitutivo de seu ser histórico. Qualquer que seja a natureza radical da sua demanda democrática 'universal', ela tem gravada em sua identidade subjetiva todas as marcas pelas quais sente a si própria uma classe diferente, distinta e superior³³. (STALLYBRASS; WHITE, 1986, p.202, tradução nossa)

Sob esta perspectiva, é possível pensar que, se “o controle dos locais de discurso principais é fundamental para a mudança política”, e o caráter político da desordem carnavalesca é sempre ambíguo; o carnaval pode atuar tanto em um vetor discursivo, como elaboração poética de identidades contrastantes, como em um vetor prático, como possibilidade de improviso em ações performáticas e de disputa pelo domínio do espaço. E por estes dois vetores, como o domínio dos locais de discurso.

Neste sentido, fica claro um caráter político nas duas concepções do carnaval, como um rompimento, mesmo que momentâneo, com as estruturas cotidianas de estratificação social; e também como um momento de disputa pelo controle do espaço ocupado pela festa.

Estas duas concepções sobre o que é o carnaval ajudam a pensar o caso do carnaval carioca, no qual pude presenciar diversas situações em que estas perspectivas oferecem ferramentas analíticas importantes.

Neste ponto, é preciso destacar novamente, que o carnaval carioca é uma festa com um poder de mobilização pública enorme. Com isso, a relação de disputa pelo espaço aparece de forma mais contundente no contexto da cidade, do que propriamente uma comunicação mais próxima entre extratos sociais, mas ambas possuem uma atuação mais ou menos evidente, e devem ser entendidas de forma complementar. Por causa da congruência de objetos, a perspectiva de F. Ferreira toca em um ponto sensível para esta tese.

O fato é que, em uma sociedade de consumo capitalista como a nossa, produtos e serviços efetivamente custam dinheiro. Assim, apesar de o carnaval criar uma forma de

33 “Control of the major sites of discourse is fundamental to political change: the endless 'rediscovery' of the carnivalesque within modern literature is but a common trope *within* that particular site of discourse. In saying this we do not intend to minimize the enormous importance such a figure has within the Imaginary and hence within the political unconscious. As we have seen, the carnivalesque was marked out as an intensely powerful semiotic realm precisely because bourgeois culture constructed its self-identity by rejecting it. The 'poetics' of transgression reveals the disgust, fear and desire which inform the dramatic self-representation of that culture through the 'scene of its low Other'. This poetics reveals quite clearly the contradictory *political* construction of bourgeois democracy. For bourgeois democracy emerged with a class which, whilst indeed progressive in its best political aspirations, had encoded in its manners, morals and imaginative writings, in its body, bearing and taste, a subliminal elitism which was constitutive of its historical being. Whatever the radical nature of its 'universal' democratic demand, it had engraved in its subjective identity all the marks by which it felt itself to be a different, distinctive and superior class.”

comunicação diferente, e mais próxima, entre diferentes extratos sociais, os hábitos de consumo criam uma secção clara, mesmo no contexto carnavalesco. Romper esta barreira é algo raro. Mas que acontece em situações específicas.

1.1 Disputas “Carnavalescas”

Em 2011, pouco antes do carnaval, eu estava voltando para casa, após assistir a apresentação pré-carnavalesca de um bloco, quando me deparei com um outro evento pré-carnavalesco. Este outro evento, ocupava toda a rua e eu teria que atravessá-lo para continuar meu caminho. Havia muitas pessoas, e a travessia não seria uma tarefa fácil, ou rápida.

Neste momento, chamou-me a atenção uma cena que acontecia ao meu lado.

Havia um rapaz conversando com uma moça, visivelmente tentando uma aproximação amorosa, e parecendo ter certo êxito neste sentido. Ele se esforçava para ser ouvido, apesar da música alta, e ela correspondia com sorrisos e respostas curtas. O flerte era evidente. O casal aparentava ter algo entre vinte e trinta anos de idade.

Em determinado momento o rapaz saiu, voltando em pouco tempo com uma garrafa de cerveja e dois copos de plástico. Serviu a bebida para ela, e em seguida encheu o próprio copo, ficando com a garrafa ainda pela metade.

O rapaz tentava retomar a conversa quando se aproximou um senhor, aparentemente um morador de rua³⁴, que estendendo seu próprio copo, pediu um pouco da cerveja.

A negativa foi imediata, e o rapaz, irritado com a interrupção ordenou que o senhor se retirasse: “- Vaza maluco!”.

A reação um tanto acalorada, de corte do contato, chamou a atenção das pessoas que estavam em volta, e não foi bem aceita pela moça, que reclamou. Ficou claro que para ela, tal reação não condizia com o contexto carnavalesco que condicionava aquele momento.

O rapaz, vendo que sua atitude a havia desagradado, e possivelmente posto fim às suas chances com a moça, não reagiu quando ela tomou a garrafa de sua mão e serviu a cerveja ao senhor.

Neste momento, para a surpresa de todos, após ter o copo cheio pela moça, o senhor, apresentando uma agilidade inesperada para a idade que aparentava, com um rápido movimento roubou um beijo na boca.

³⁴ Não é possível precisar a classe econômica de uma pessoa simplesmente pela aparência. Em casos de extrema pobreza, ou riqueza, é um pouco mais fácil. Assim, mesmo sem poder precisar a classe econômica dos envolvidos, é possível afirmar com segurança que ambos, o rapaz e a moça, se encontram um extrato socioeconômico diferente do senhor que pediu a cerveja.

Na verdade toda a ação foi inesperada, e a expressão da vítima do roubo poderia ser definida como uma mistura de surpresa e repulsa.

Desta vez o rapaz foi mais enfático: “- Porra maluco, vaza! Senão vou te quebrar”. A moça não reclamou. O senhor não discutiu. Foi embora.

É importante ressaltar que não era carnaval quando isso aconteceu, mas um evento que propunha uma linguagem carnavalesca, na semana anterior ao carnaval. A perspectiva de Bakhtin de uma linguagem carnavalesca que pode extrapolar os limites do próprio carnaval torna-se extremamente pertinente neste caso. Em outro contexto, que não o carnavalesco, esta situação provavelmente não aconteceria ou terminaria de forma bem diferente.

Havia ali uma ideia de proximidade entre classes sociais distintas, que remonta à proposta de Bakhtin, mas o que fica claro neste caso (quase uma alegoria), é que essa relação envolve duas partes, e as duas tem um papel ativo.

Não é apenas os que estão em “cima” que se colocam mais próximos dos que estão em “baixo”. Na verdade, essa proximidade muitas vezes aparece como um elemento conquistado. De certa forma, é uma proximidade que se estabelece em forma de disputa.

As situações de disputa pelo espaço são muito comuns, e também são facilmente percebidas em diferentes instâncias. Tanto em uma perspectiva micro, quando diferentes grupos disputam diretamente determinados espaços; quanto em uma perspectiva macro, quando a ocupação do espaço pelo desfile se relaciona com a formação social daquele espaço, e inclui políticas públicas de ordenação da festa e da cidade, bem como a formação de campos de produção.

Este tipo de abstração tem valor puramente analítico, e não deve ser entendida como uma secção real no tipo de atuação de cada grupo. Tendo sua importância principal no fato de ampliar a ideia de F. Ferreira, de uma disputa pela festa onde “cada um dos grupos procura ocupar o espaço da festa e impor seu ponto de vista e sua forma de brincar.” (p.69), para a ideia de uma disputa pelo próprio uso da cidade. Para tal, serão destacados dois casos que exemplificam as possibilidades de disputa pelo espaço, durante o carnaval, em uma perspectiva que vai do micro ao macro.

Dentro de uma perspectiva micro, um caso que destaca a pertinência da concepção de disputa espacial durante o carnaval, aconteceu em 2015, e é interessante de ser destacado, porque se tratou de uma disputa musical pelo domínio do espaço.

Como já foi apontado anteriormente, a música exerce um papel delimitador espaço-temporal muito importante no contexto carnavalesco, pois é a partir de uma prática musical que os espaços sociais se formam em torno dos diferentes grupos.

No dia 15 de fevereiro de 2015, pude presenciar uma disputa um tanto incomum, que ilustra este fato.

Havia um bloco não programado, vindo de Niterói, e que chegaria ao Rio de Janeiro na Praça XV, no centro da cidade. Este não era um bloco que eu houvesse me programado para acompanhar, mas eu queria encontrar com alguns amigos que estavam no desfile, e por isso me dispus a esperar o bloco chegar ao Rio.

O Bloco já saiu das barcas tocando marchinhas carnavalescas, e rapidamente se formou um público em torno da banda, acompanhando o desfile. De modo a formar um espaço específico. O desfile do Bloco. Com isso, o mesmo se deslocou por alguns metros até a escadaria da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), onde se posicionou (Figura 1).

Figura 1 – Bloco na escadaria da Alerj, 15/02/2015.



Fonte: Foto do autor

Aquele espaço não estava pré-definido para ser ocupado por tal grupo, mas a prática musical permitiu que aquelas pessoas seccionassem o espaço, e criassem um espaço social específico do seu desfile. A ocupação daquele espaço não estava garantida, e foi tomada de forma arbitrária, pela ocupação sonora.

Entretanto, havia outros grupos naquele local e o bloco não era o único interessado no controle do espaço.

Normalmente, os desfiles de blocos carnavalescos no Rio de Janeiro têm como um expediente comum, a execução contínua e consecutiva das músicas, como uma forma de manter o elemento sonoro sempre presente. O Bloco em questão, no entanto estava realizando pequenas pausas entre uma música e outra, e neste intervalo não havia qualquer elemento que realmente seccionasse o espaço social construído ali pelo Bloco.

Aproveitando estes intervalos, um grupo de foliões presentes no desfile se posicionou em um local ao lado do Bloco, e em cada oportunidade, cantavam uma música própria, que remetia à fantasia utilizada pelos próprios foliões deste grupo. Uma espécie de maiô vermelho. Dizia a música:

Maiô, maiô,
Tô com o saco todo assado,
Mas adoro usar maiô.

A intromissão sonora no desfile do Bloco inicialmente causou estranheza nos músicos que não esperavam ter sua performance intercalada com a de outros foliões, mas este segundo grupo também não precisou de qualquer autorização para sua performance e reivindicou o uso daquele espaço da mesma forma que o primeiro. A partir de uma prática musical.

Figura 2 - Grupo de foliões de maiô, 15/02/2015.



Fonte: Foto do autor

Este caso demonstra uma disputa amistosa entre dois grupos, mas ao mesmo tempo coloca o domínio do espaço como um elemento a ser conquistado.

O bloco, vindo de Niterói, uma cidade vizinha ao Rio, não teve qualquer dificuldade em chegar ao Rio de Janeiro e estabelecer um espaço a partir de sua performance. Entretanto, a simples tomada do espaço não garantiu o domínio dele. Manter o controle deste espaço mostrou-se como um expediente de constante delimitação.

O grupo de foliões que entreviu na performance do bloco não chagava a formar um outro bloco ou uma agremiação carnavalesca, mas demonstrava certo grau de organização, já que estavam com a mesma fantasia, possuíam uma música própria, e até um estandarte.

Na verdade, não se tratava de um grupo capaz de reunir um público em torno de sua prática musical. Não era um grupo capaz de criar seu próprio espaço performático, mas que foi capaz de intervir em um espaço criado pelo bloco.

Uma vez que aquele espaço se estabeleceu em torno da música, o silêncio do Bloco entre uma música e outra, funcionou de forma equivalente a deixar o espaço vazio. E foi este espaço, deixado vazio pelo Bloco, que o grupo de maiô ocupou. Se o bloco parasse de tocar e fosse embora, o espaço seria desfeito. O público não ficaria ali assistindo os foliões de maiô.

O grupo de maiô não utilizava qualquer instrumento musical, nem tampouco apresentava qualquer preocupação com os parâmetros musicais envolvidos na sua apresentação. A prática musical ali se apoiava justamente no caráter carnavalesco. O caráter cômico da música é que figurava como elemento principal. E naquele contexto, foi o suficiente para garantir a aprovação da performance.

Como é possível observar na Figura 2, durante a execução da música dos foliões, toda a atenção do público se voltava para eles. De tal modo, que depois de algumas vezes, o Bloco começou realmente a esperar o fim de cada intervenção para voltar a tocar, sendo obrigados a dividir não só o espaço, mas o próprio controle de sua performance.

Conforme apontado anteriormente, as performances musicais dos grupos, e seus desfiles, demarcam um espaço social. Um espaço passageiro, tanto em relação ao tempo, quanto à duração, como também em relação ao espaço, enquanto movimento.

Assim, tempo e espaço aparecem como elementos indissociáveis, e o controle do tempo se confunde com o controle do espaço.

É interessante notar, ainda, que uma vez dividido o espaço da performance, e assim colocado em disputa, um terceiro grupo de foliões, vestidos com fantasias de índios, se posicionou logo abaixo do grupo de maiô, com o intuito de também interferir no desfile do Bloco com sua própria performance musical.

Neste ponto, é importante destacar que, se a música figura como um elemento central no contexto em questão, torna-se necessário pensarmos também no papel que ela desempenha como construto social.

Segundo Wong (2014), o termo “música” deve ser interpretado com um constructo histórico e ideológico, e que, segundo a autora, seria um primeiro problema a ser resolvido pelo campo da etnomusicologia.

Diferentes autores já se debruçaram sobre esta questão e, enquanto Wong aponta os estudos sobre performance, sons, e a antropologia dos sentidos como possibilidades de caminhos que ultrapassem as limitações impostas por tal conceito (2014, p. 350), autores como Small (1999) e Araujo (1992, 2010), oferecem exemplos de trabalhos nos quais os autores buscam resolver a conotação fechada que o termo música possui, elaborando novos conceitos para tratar estas práticas, que deslocam o foco de análise do elemento sonoro e estrutural para utilizar o seu caráter prático e social como elemento definidor.

Ao propor o conceito de “musicar” como forma de deslocar o foco analítico da música para a sua prática, Small (1999) destaca com o uso de um verbo, as ações das pessoas envolvidas na prática musical e afirma que “A natureza básica de música não se encontra em

objetos, obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem” (p. 4, tradução nossa)³⁵. Assim, entendendo a música, não como um objeto, mas como a ação envolvida no fazer musical, o conceito proposto por Small também engloba os diferentes atores envolvidos no processo, e não só as pessoas diretamente envolvidas na produção de sons. Nas palavras do autor, “Eu a defino assim. É muito simples. Musicar é tomar parte, de qualquer maneira, em uma atuação musical” (1999, p. 5, tradução nossa)³⁶.

O conceito de “musicar” proposto por Small, de “musicar”, já se mostra mais abrangente do que o uso do termo música, pois engloba outros agentes na prática musical além de compositor intérprete e público, e permite uma perspectiva mais apropriada ao carnaval. De forma semelhante, com o conceito de “trabalho acústico”, Araujo (1992) destaca que a prática musical pode ser entendida como uma categoria específica de trabalho humano. A partir desta perspectiva, o autor afirma, em um trabalho posterior que “a criação, recriação, difusão e apropriação de um repertório musical envolvem uma relação mais ou menos tensa de continuidade entre valor de uso e valor de troca.” (ARAUJO, 2010, p.1).

Elaborando esta perspectiva, Araujo apresenta o conceito de “práxis sonora”, a partir do qual o autor aponta um caminho para o tratamento do tipo de problema ideológico, ainda destacado por Wong em 2014, dos significados e processos subjacentes ao próprio conceito de “música”. Araujo procura, com a ideia de práxis, destacar a relação intrínseca entre pensamento e ação, ou teoria e prática, buscando assim um conceito capaz de focar “o aspecto sonoro da atividade prática humana, sem isolá-lo de outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, de sua dimensão política” (2010, p 10), enfatizando assim “[...] a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro” (ARAUJO; GRUPO MUSICULTURA, 2010, p.219, tradução nossa)³⁷.

A articulação entre estes três vetores, como propõe o conceito de práxis sonora, possui um papel duplo nesta tese. Como uma definição da prática musical, que engloba aspectos que em principio seriam tidos como extramusicais, e inclui outros atores sociais como agentes na performance musical. E também como uma ferramenta de análise, na qual a própria inter-relação destes vetores torna-se o objeto de investigação, deslocando o foco do expediente

35 “La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente.”

36 “La defino así. Es bastante sencillo. Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical.”

37 “[...] the articulation between discourses, actions, and policies concerning sound”.

etnográfico de uma proposta de “discurso sobre o outro” para uma análise sociológica da prática musical³⁸.

Assim, esta perspectiva também funcionou como balizadora de dois pontos centrais no trabalho de campo.

Como definição do objeto, ou seja, como entendimento da prática musical como atividade indissociável do pensamento, é importante por oferecer um aporte teórico que englobe a figura do folião como agente na própria prática musical. Como modelo analítico, é importante por oferecer a possibilidade de incorporar perspectivas heterogêneas em um processo no qual o próprio caráter subversivo do carnaval impossibilita qualquer perspectiva de homogeneidade ou linearidade.

Um ponto que deve ser ressaltado, é que o conceito de “práxis sonora”, ao entender a prática musical como uma articulação entre três vetores (discursos, ações e políticas) indica a percepção de continuidade entre estes diferentes âmbitos nos mais diversos processos em que o elemento sonoro possa estar presente.

Sob esta perspectiva, é possível pensar na abordagem de uma prática cultural, através da articulação de seus mais diversos elementos sociais, práticos, políticos, econômicos ou contingentes.

É possível pensar também que tais práticas possuem um caráter simbólico e distintivo capaz de gerar e conter sentidos sociais mais amplos, e se inserem como um componente entre os mais diversos processos e disputas sociais.

O segundo caso destacado para análise apresenta outro contexto de disputa. Este segundo caso de disputa pelo espaço, que contempla uma escala micro, mas já apresenta outras proporções, envolvendo um processo de disputa mais complexo, aconteceu em 2017, e foi descrito na seguinte notícia de jornal:

Me beija que sou cineasta e Prata Preta se estranhas nas redes sociais

Bloco da Gávea tenta se mudar para a Saúde, sofre represália e se muda para a Cinelândia

Rio- No pré-Carnaval da cidade já tem guerra de serpentina e foliões pintados de purpurina, mas entre dois tradicionais blocos o clima não é de paz e amor. Agremiações estão travando uma disputa territorial que virou alvo de polêmica nas redes sociais.

³⁸ É importante destacar que o uso de conceitos com um aporte mais social do que estético, como praxis sonora, não significa o abandono do conceito de música, mas um uso mais limitado deste. Como um constructo histórico e ideológico, e sobretudo como um campo de produção específico.

Tudo começou quando o bloco Me Beija Que Eu Sou Cineasta, que tocava parado na Praça Santos Dumont, na Gávea, decidiu transferir seu desfile para o Centro. A mudança ocorreu após a Prefeitura do Rio não renovar a autorização do bloco para sair na Zona Sul, atendendo a um pedido dos moradores. Só que a troca de região irritou membros de tradicionais blocos que desfilam na Praça da Harmonia.

O Cordão da Prata Preta divulgou “nota de repúdio” alegando que “os blocos devem valorizar os seus locais de origem e lutar para que os mesmos sejam melhorados urbanisticamente, favorecendo assim foliões e moradores.” A nota diz ainda que representantes do bloco da Zona Sul não consultaram a Associação de Moradores e Amigos da Gamboa.

Membros do Me Beija Que Eu Sou Cineasta divulgaram comunicado rebatendo as críticas. Segundo a nota, a intenção do grupo era “fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho. Se isso é ofensa para alguém, pedimos desculpas e humildemente nos retiramos.

Como solução para o impasse, o grupo criou um evento no Facebook anunciando que, após a polêmica, o desfile vai ocorrer na Quarta-Feira de Cinzas, na Cinelândia. Só que a Riotur, responsável pela organização do Carnaval, informou que o Me Beija não se inscreveu este ano — logo, não teria autorização para sair. (ME BEIJA, 05 fev. 2017, em linha)

Como a notícia aponta, esta discussão foi feita de forma pública no Facebook. Desta forma, a transcrição literal das publicações oferece a posição dos próprios grupos. A nota de repúdio publicada pelo Cordão do Prata Preta, a qual se refere a notícia foi a seguinte:

O Cordão do Prata Preta repudia veementemente a realização do evento do bloco "Me Beija que Sou Cineasta" nascido no Baixo Gávea para a Praça da Harmonia, no bairro da Saúde (Gamboa).

Defendemos a ideia de que os blocos devem valorizar os seus locais de origem e lutar para que os mesmos sejam melhorados urbanisticamente, favorecendo assim foliões e moradores.

A Associação de Moradores da Gávea conseguiu impedir a continuidade do bloco no bairro, logo, acreditamos que o mínimo que os representantes do bloco da zona sul deveriam fazer era consultar a Associação de Moradores e Amigos da Gamboa.

A zona sul carioca possui inúmeras praças arborizadas, com boa iluminação, segurança e grande quantidade de transportes, lugares com excelente localização e estrutura que agradariam e comportariam perfeitamente os foliões do bloco, que inclusive possuem um perfil sociocultural bem diferente da realidade dos habitantes da região portuária.

Vale destacar que os arredores da Praça da Harmonia estão cercados de obras, entulhos, são pouco iluminados, além de possuir grande deficiência de transportes públicos.

Dessa forma, ficam as seguintes indagações:

- 1) Por que a escolha da Praça da Harmonia para a realização do evento do bloco Me Beija que Eu Sou Cineasta?
- 2) Por que a prefeitura autoriza a realização do evento de um bloco, originário da zona sul, na região portuária e não autoriza o mesmo evento na zona sul e suas inúmeras alternativas?

O carnaval da região portuária existe e está mais vivo do que nunca, com blocos como o Cordão do Prata Preta, Escravos da Mauá, Escorrega

Mas Não Cai, Fala Meu Louro, Pinto Sarado, Coração das Meninas, Banda da Conceição, Filhos de Gandhi, a Liga de blocos da Região Portuária, sem contar também os blocos anônimos como Sambamantes, Sant's da Conceição e Teimosos Do Porto e tantas outras atividades culturais organizadas por produtores locais que resistem às intervenções urbanísticas e especulações recorrentes nos últimos anos e que abalam as características físicas e culturais dos bairros portuários.

Sem essa de "revitalizar" a região portuária. Aqui sempre houve vida!
RESISTIREMOS ao avanço desse processo de gentrificação!

Diretoria do Cordão do Prata Preta. (CORDÃO DO PRATA PRETA, 03 fev. 2017, em linha)

E a resposta do Me Beija que Sou Cineasta foi a seguinte:

Crescemos no carnaval de Olinda e por isso sempre tivemos a impressão de ser esta a festa da democracia, da mistura de ritmos e nações.

Quando todo esse debate iniciou nós propusemos ao Senhor Fabio Sarol um encontro para tentarmos resolver a questão, em resposta veio esse manifesto, esse repúdio. Nenhuma conversa ou diálogo e onde não existe possibilidade de diálogo faltará sempre o entendimento. Queríamos apenas fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho. Se isso é ofensa para alguém pedimos desculpas e humildemente nos retiramos. Fomos convidados para fazer o bloco na Cinelândia, palco de cinema, festas e alegria. Queremos desejar para todos um carnaval de amor, de felicidade. Que todos os blocos possam desfilarem seu entusiasmo pelas ruas dessa cidade, nosso estandarte é um só Alegria e Respeito. Bom Carnaval para todos. (ME BEIJA QUE SOU CINEASTA, 03 fev. 2017, em linha)

Neste caso já é possível perceber uma importância maior, e uma relação menos amistosa, na disputa pelo espaço.

Para entender esta disputa, e também a posição de cada lado, é fundamental que seja levado em consideração, que a Gávea é uma das áreas com maior renda média per capita da cidade, enquanto a Praça da Harmonia se encontra em um dos bairros com renda média per capita mais baixa, a Gamboa.

Segundo dados disponibilizados pela Prefeitura do Rio de Janeiro, em um ranking que mede a renda média per capita entre as regiões administrativas da cidade, a região em que a Gávea se localiza figura como primeiro lugar da lista com uma renda per capita média de R\$2.278,18; enquanto a região em que se localiza a Gamboa figura em vigésimo terceiro lugar da lista, com uma renda per capita média de R\$283,60 (PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2017, em linha)³⁹.

39 Ver anexo A

E soma-se a isso, o fato de que este bairro, por causa de um processo de revitalização da área central da cidade, encontra-se em um processo de valorização.

Este processo é abordado por alguns trabalhos, que desenvolveram etnografias específicas sobre a Praça da Harmonia, e que trazem informações valiosas para o entendimento da questão.

Não cabe neste trabalho uma descrição pormenorizada de todas as características deste processo de reforma urbana pelo qual a cidade vem passando nos últimos anos, até porque esta tarefa já constituiria em si já outro objeto de pesquisa, e de grandes proporções. Com isso, uma perspectiva geral será suficiente a este trabalho.

Como Pio e Sant'Anna (2016) apontam:

As intervenções urbanísticas na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro sinalizam o processo de requalificação do espaço, em área tida como decadente. Vista pelas autoridades públicas como degradada e abandonada, a área convive hoje com intensa intervenção urbanística, derivada da Operação Urbana do Porto Maravilha. Projeto dotado de forte legitimidade atualmente, devido à hospedagem dos megaeventos esportivos como a Copa do Mundo, em 2014, e as Olimpíadas de 2016, para os quais a cidade deveria se transformar em um cenário urbano renovado, de grande atratividade e competitividade, adaptado à lógica do capitalismo global.

São muitos os estudiosos urbanos que, em distintas áreas do conhecimento, se voltam para essa temática. Identificam-se, desse modo, aspectos sociais, urbanísticos, paisagísticos, patrimoniais, simbólicos, próprios a essas intervenções, que expressam interesses sociais e políticos diferenciados, que acabam por configurar situações de conflito social, principalmente aqueles ligados à remoção de moradores devido às obras. (p.175)

Como estes autores destacam, a área na qual se localiza a Praça da Harmonia não se tratava de uma área de interesse, e pelo contrario, era tida até como uma área “degradada e abandonada”. E neste contexto a relação entre a pobreza e a falta de interesse público é evidente. É a partir da revitalização daquela área, ou pelo menos da promessa de revitalização, que a Praça passa a despertar o interesse de diferentes grupos.

Este processo, em que uma área passa de esquecida a ocupante uma posição de destaque como espaço cultural, não é um processo livre de conflitos. Como ressaltado por Pio e Sant'Anna:

Conflitos de diversas ordens advêm da implantação de grandes projetos urbanos, cujos efeitos têm sido a produção de espaços segregados, bem como, o aprofundamento da desigualdade social urbana, principalmente em função dos processos de remoção de moradores.

Configura-se desse modo um grande campo de disputas, no qual, agentes públicos, instituições públicas, grandes empresas privadas, agentes

do mercado imobiliário e financeiro constituem forças hegemônicas no embate com os movimentos de lideranças étnicas e religiosas, associação de moradores, grupos organizados de moradores contra remoções etc., que - como parte integrante desse embate - buscam organizar suas ações em confronto com a concepção de planejamento imposta. (2016, p.177)

Neste contexto, existe uma perspectiva micro, em que é possível pensar que a disputa pelo espaço dos desfiles se relaciona com a intervenção do poder público em retirar o desfile de um bloco da área com maior concentração de renda da cidade, e que isto atua como um vetor político sobre o carnaval da Gamboa.

Mas também é preciso que seja levado em conta que, em uma perspectiva macro, existe também uma atuação indireta, tanto a partir deste processo de revitalização da área, que atende interesses específicos, bem como na relação cotidiana do poder público com as diferentes áreas da cidade.

A posição do Cordão do Prata Preta, de se preocupar com um processo de gentrificação naquela região, faz muito mais sentido em um contexto no qual antigos moradores foram removidos, e outros tiveram que se mudar por causa do processo de revitalização.

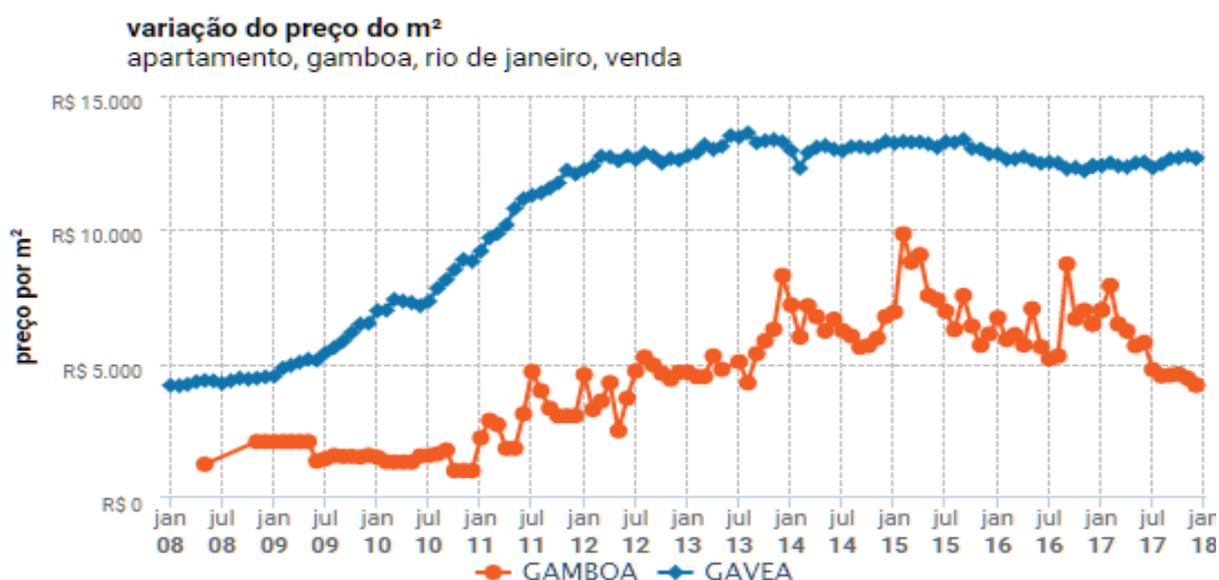
Esse projeto de criar uma nova centralidade na área pode estar na contramão dos anseios de seus moradores, que veem a renovação como positiva, mas temem pela reconfiguração da Praça, pelos novos usos que a área venha abrigar, além de não se sentirem seguros quanto à sua própria permanência nesse espaço. Alguns moradores já tiveram que deixar a área devido às obras e seus inúmeros transtornos (inclusive problemas com luz, telefone e internet), vários comerciantes perderam seu comércio devido fechamento de ruas por longo período, e outros deixaram a área devido ao aumento do aluguel.

A resistência dos moradores se expressa na ocupação efetiva da Praça com eventos como [...] O Bloco Carnavalesco *Cordão do Prata Preta* [que] é responsável pelos ensaios e pelo próprio Carnaval que percorre as pequenas e estreitas ruas do bairro, além disso, organiza também suas próprias festas juninas sempre na Praça.(PIO; SANT'ANNA, 2016, p.180)

Neste ponto, é importante ressaltar o caráter econômico deste processo e destacar que, com a revitalização da zona portuária para a realização das Olimpíadas e Copa do Mundo da FIFA, e o crescente interesse na área central da cidade, a Gamboa passou por uma explosão imobiliária, como é possível observar no Gráfico 1, na qual o valor dos imóveis sofreu um grande acréscimo.

Observando os dados divulgados pelo portal de compra e venda de imóveis ZAP⁴⁰, é possível ilustrar a mudança de preços dos imóveis na região. Tendo chegado ao ápice de sua valorização, com uma variação de 687,5% no valor do metro quadrado, entre maio de 2008 e fevereiro de 2015, a relação entre a valorização imobiliária e os referidos megaeventos internacionais é claramente perceptível pela evidente redução do preço do metro quadrado registrada após estes eventos. Em dezembro de 2017 a variação nos preços em relação a maio de 2008 já é consideravelmente menor que em 2015, mas ainda apresenta um acréscimo de 236,7%.

Gráfico 01- Preço por metro quadrado Gamboa x Gávea.



Fonte: (ZAP IMÓVEIS, em linha)

Estas considerações sobre a valorização imobiliária do local, não implicam uma intenção econômica direta destes grupos ao disputarem o espaço para o desfile, mas se relacionam diretamente com ela.

⁴⁰ A utilização destes dados como forma de ilustrar o preço dos imóveis se justifica pelo grande volume de anúncios contidos no portal. Os dados levantados por este portal também são utilizados pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) para calcular os índices de preços de imóveis. Os índices FipeZap de preços de Imóveis Anunciados. Segundo o site do FipeZap: “Apesar da relevância do Mercado imobiliário para a economia, não havia no Brasil um acompanhamento sistematizado da evolução dos preços desse setor. Percebendo esta lacuna, o ZAP e a Fipe firmaram uma parceria para gerar e disponibilizar para a sociedade essas informações. A partir da grande massa de anúncios do Zap, complementando com informações de outras fontes, e da expertise da Fipe no desenvolvimento e cálculo de índices de preços, surgiram os Índices FipeZap de preços de Imóveis Anunciados.” (SOBRE O FIPEZAP, em linha)

Não cabe qualquer dúvida sobre a perspectiva sustentada pelo Me Beija Que Eu Sou Cineasta de que a intenção com o desfile era “apenas fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho”. Afinal, o interesse na área é algo perfeitamente normal, já que a Praça passa a ser “[c]elebrada como espaço público que ganha destaque como espaço cultural e de entretenimento nos dias atuais (PIO; SANT’ANNA, 2016, p.188)”⁴¹.

A participação de um vetor econômico nesta disputa, não significa que estes grupos estejam lucrando com os desfiles, ou tornando-se donos da Gamboa, mas demonstra como diferentes campos se interpenetram neste processo. A disputa por um espaço em valorização implica num componente econômico intrínseco a qualquer campo de produção, e que amplia a definição de carnaval de F. Ferreira (2004), ao propor a relação de diferentes vetores agindo sobre esta disputa.

O direito ao desfile neste espaço, um espaço que até bem pouco tempo não era sequer um pouco valorizado na cidade como área de lazer, e jamais seria alvo de disputas, passa a ter uma importância completamente diferente com a revitalização e a valorização imobiliária do local.

Mas o fato de um bloco que desfilava em uma das áreas de maior concentração de renda da cidade optar por aquele espaço indica que, além do valor imobiliário, o valor simbólico daquele espaço também foi alterado.

Se por um lado, o valor econômico se concretiza com a posse privada do espaço, o valor simbólico se concretiza com a ocupação do espaço.

Assim, é possível retomar um dos argumentos utilizados pelo Prata Preta para negar a migração do bloco proveniente da Zona Sul para a Zona Portuária da cidade, de que os foliões do bloco possuem “um perfil sociocultural bem diferente da realidade dos habitantes da região portuária”.

Tal perspectiva se baseia justamente no controle desta ocupação. O espaço se coloca de maneira hierarquizada em relação aos diferentes extratos que o ocupam. Pio e Sant’Anna (2016) abordam esta questão, a partir de uma perspectiva teórica comum a esta tese, e apontam que:

A Praça da Harmonia e seu entorno no bairro da Gamboa, é percebida como um *espaço social* (Bourdieu, 1997:160), ou seja, um espaço formado por relações de proximidade e separação que são, antes de tudo, relações

⁴¹ É importante destacar que a relação entre os grupos que atuam no carnaval e a festa não deve ser encarada de forma reducionista, como uma relação simplesmente econômica, política, ou social, mas como uma relação complexa onde todos estes elementos interagem de forma heterogênea, contingente e dinâmica.

hierárquicas, configurando um campo, no qual diferentes disputas se atualizam. Numa sociedade hierarquizada, diz Bourdieu, não há espaço que não seja hierarquizado, que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais de uma forma mais ou menos naturalizadas (1977:161). (p.179, grifo do autor)

Assim, fica evidente a relação dos desfiles como produtores de um domínio simbólico sobre o espaço, mas também como produtores do próprio espaço.

Como uma das atividades culturais que passaram a ocupar aquela área, os desfiles também podem ser considerados um dos fatores que impulsionaram esta valorização do local.

Bourdieu (2009) trata a questão de como determinada prática cultural pode adquirir valor simbólico a ponto de se tornar algo análogo a um bem, cuja circulação se daria em um “mercado de bens simbólicos”, e desta forma descreve uma interpenetração entre diferentes campos da vida em sociedade, como os campos econômicos e culturais.

O campo artístico, enquanto componente cultural impregnado de simbolismos, e constantemente em evidência nos centros urbanos, parece ser um campo profícuo para o estabelecimento deste tipo de relação distintiva, e conseqüentemente para a percepção de categorias de pertencimento social e extratos culturais.

Como Bourdieu (2011) destaca, os sistemas simbólicos, (entre eles a música) enquanto estruturas estruturantes e estruturadas, podem, na figura de cultura dominante, contribuir para a “integração real da classe dominante assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes” (2011, p. 10), e entendendo as produções simbólicas envolvidas nas práticas sociais como possíveis instrumentos de resistência ou de dominação o autor afirma que: “O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores” (2011, p. 12).

Com isso, e entendendo que os campos de produção se desenvolvem em um contexto social assimétrico (marcado por processos e disputas injustos, e mecanismos de dominação e exploração), o estudo etnográfico de determinada prática cultural torna-se, antes de tudo, o estudo da relação política entre determinadas práticas e grupos. Suas ações, discursos e políticas.

A prática musical, pensada em relação ao seu contexto social e as relações de poder, dominação e subordinação em que ocorrem, assume um caráter político, em um papel ativo, como um campo de produção simbólica.

No caso do carnaval de rua do Rio de Janeiro, esta perspectiva se relaciona de forma complementar à ideia de heterogeneidade. No carnaval carioca, atualmente existem centenas de grupos que atuam de forma mais ou menos organizada, em torno de uma prática musical. E cada um é único em todos os aspectos possíveis. Em torno de cada apresentação destas se forma um público específico, que delimita um espaço, e este espaço social é sempre hierarquizado.

Desta forma, a própria prática musical, e também todos os indivíduos e ações envolvidos nos desfiles, atuam como um elemento discursivo e demarcador de posições sociais. Como um elemento capaz de criar um espaço diferente dos outros, mas também como um elemento capaz de criar distinção social. Como um elemento que atua em relação com os mecanismos de hierarquização social e distinção de classes.

Sobre estes mecanismos de distinção é possível destacar que Bourdieu (2007) apresenta o conceito de “habitus” para tratar a questão de como os diferentes extratos sociais (segundo o autor, sobretudo os mais abastados) elaboram características próprias para se distinguir dos outros, e salienta que o “habitus”, enquanto forma de criar distinção e consequente hierarquização social, condiciona verdadeiros mecanismos de dominação. Bourdieu (2007, p.163) ainda aponta de forma esquemática a relação entre “habitus” e estilos de vida, afirmando que cada indivíduo terá suas próprias condições de existência, e que desta forma ocupará uma posição dentro da estrutura formada pelas demais condições de existência.

Estas condições, bem como sua relação com outras condições, por sua vez, condicionarão os “habitus” (como estruturas estruturadas), e os “habitus” (por seu caráter estruturante) delinearão tanto um sistema de esquemas geradores quanto de percepção e apreciação (em sociedade esquemas de percepção agem também sobre as práticas de outros indivíduos).

Tais sistemas condicionam as práticas e obras classificáveis, bem como seu entendimento, e, deste modo, formam um estilo de vida. Assim o autor define “habitus” como princípio gerador de práticas e também como sistema de classificação destas práticas.

Este processo, chamado por Bourdieu de um processo de “autonomização”, incide diretamente sobre os campos das mais diversas práticas, que são entendidos pelo autor, sobretudo como campos de luta, nos quais cada grupo busca o domínio e controle. Segundo Bourdieu explica sobre a “autonomização” da produção intelectual e artística:

Destarte, o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de

artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura [...] o processo conducente à constituição da arte *enquanto tal* é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte. (BOURDIEU, 2009, p. 101).

Esta perspectiva, defendida por Bourdieu, de onde se tem que o campo artístico busca se estabelecer como campo de produção seguindo uma lógica de “autonomização”, contextualiza a práxis sonora de sociedades capitalistas em um universo de produção capitalista, e indica a interpenetração do campo econômico sobre os três vetores propostos por Araujo.

Com isso, é possível pensar que cada um destes vetores atua como um campo detentor e gerador de sentidos. Podendo ser entendidos, da mesma forma que o habitus de classe, assim como proposto por Bourdieu, como uma estrutura estruturada e estruturante; e que permeia os campos político, econômico e simbólico.

Ao mesmo tempo, é possível pensar que o próprio conceito de habitus de classe, pensado em relação ao conceito de práxis sonora, tem seus caracteres prático e discursivo ressaltados.

O habitus de classe exige competências que precisam ser aprendidas e praticadas. Não é uma estrutura dada de graça a qualquer indivíduo, nem pode ser reproduzido fora de seu contexto. Assim como a práxis sonora, o habitus de classe também envolve discursos, práticas e políticas.

Entendidos de maneira complementar, estes dois conceitos oferecem uma teoria praxiológica mais complexa, e que destaca o papel de agência da prática musical, em relação ao seu contexto social.

Estes dois conceitos tratam de objetos diferentes, mas se relacionam com o social em um mesmo nível categórico. O conceito de habitus de classe oferece uma perspectiva mais centrada na relação de agência e contingência na formação de classes, e formas de distinção social; enquanto o conceito de práxis sonora focaliza a relação entre agência e contingência em um contexto de produção simbólica. Ambos abordam a atuação de estruturas complexas, geradoras e detentoras de significado, e que se encontram em processo constante de distinção e disputa.

Desta forma, é possível transpor questões referentes a um conceito, para o outro, e pensar a práxis sonora a partir da ótica da distinção social, como um elemento ativo, e capaz de atuar de forma discursiva, tanto na criação, como na legitimação de práticas e categorias sociais. Como elemento gerador, atua como possibilidade de performance, e como formação simbólica e discursiva. Como elemento legitimador, atua no processo de autonomização do campo, como mecanismo de avaliação, categorização, e distinção.

A resultante deste processo de gênese e avaliação é um conjunto de possibilidades delimitadas, ainda que de maneira instável, pela avaliação. Na qual as performances são categorizadas, de modo a formar um repertório simbólico e prático em constante acúmulo, transformação e disputa. Um repertório, que age discursivamente, como forma de distinção, e no mesmo sentido, como forma de identificação.

Como um evento capaz de enorme mobilização⁴² de pessoas e espaços na cidade, o carnaval carioca se relaciona diretamente com a construção social do espaço na cidade, e, a partir da oposição entre os diferentes grupos que disputam o domínio deste espaço (altosbaixo), age na formação e deformação de categorias sociais. Neste processo, além de estruturar categorias que subjazem a um habitus de classe, possibilita o surgimento de uma série de performances carnavalescas, nas quais se estrutura também uma práxis sonora.

Assim, o caráter coletivo, e público, destas performances proporciona um enorme potencial político a elas, como um elemento simbólico capaz de interagir de forma recíproca entre diferentes tipos de ação coletiva. Sejam elas carnavalescas ou políticas.

Com isso, é importante destacar que as possibilidades performáticas ligadas ao carnaval carioca têm uma atuação significativa sobre a formação de repertórios de ocupação do espaço público na cidade.

As reflexões realizadas até o momento destacam um caráter político, inerente e múltiplo do carnaval de rua, como práxis sonora, como um campo de produção, e como um campo de disputas. Destacam, também, um contexto assimétrico de reestruturação urbana, no qual o uso e domínio do espaço se relacionam diretamente com uma produção simbólica e política.

A ocupação do espaço público pelo carnaval, uma mudança no campo de produção, novas práticas, novas performances, novos discursos. Com o surgimento de novos blocos de rua, é possível destacar o surgimento de uma série de práticas, atores sociais, regulamentações

42 Como forma de ilustrar a quantidade de participantes, é possível destacar que, segundo informações divulgadas pela prefeitura, o carnaval de rua do Rio de Janeiro mobilizou 5.982.700 foliões em 2017 (Os números do carnaval, 2017)

públicas que buscam normatizar os desfiles e apresentações⁴³, e agenciamentos de outros campos, como o político e o econômico.

O objeto em questão é um processo complexo e que já se estrutura como um processo de grandes dimensões nos últimos dezessete anos. E que demarca uma importante mudança nas práticas e dinâmicas sociais ligadas ao carnaval, bem como nos tipos de performance acionadas e na relação entre estas comemorações e seus contextos.

Desta forma, se estamos tratando de um momento de secção, de um processo de mudanças, estamos tratando de um ponto em uma linha temporal, onde existe o que veio antes, e o que vem depois. Como o processo em questão se trata de um processo em andamento, e não é possível prever o que irá acontecer no futuro, este estudo não pode contemplar o que vem depois deste ponto, mas pode contemplar a linha que veio antes como forma de contextualizar o ponto.

2 O RIO DE JANEIRO ABRE ALAS PARA O PRÉSTITO

⁴³ O fato de existir uma regulamentação pública sobre os préstitos em local público, que exige o licenciamento pela prefeitura, e determina o local, data e hora dos préstitos, não significa que todos os grupos a cumpram.

As primeiras agremiações carnavalescas surgem no Rio de Janeiro em meados do século XIX, e o carnaval carioca, que até então tinha como prática principal o entrudo⁴⁴, tradição herdada de Portugal, inicia um processo de elaboração de novas práticas em torno das celebrações carnavalescas em locais públicos.

Deslocando assim, progressivamente, e não sem conflitos, o foco da mobilização em locais públicos, em direção a uma festa baseada em desfiles, e com uma práxis sonora que lhe é intrínseca.

Assim, no final do século XIX, o carnaval carioca já possui uma organização própria, e é possível perceber a ocupação de espaços públicos e privados, bem como a existência de um mercado de produtos em torno do carnaval, com anúncios de artigos para a festa como fantasias confetes e serpentinas.

Como destacado por Stallybrass e White (1986) em sua análise sobre as relações políticas e poéticas da transgressão e do carnavalesco, já nesta fase do carnaval carioca temos os conceitos sociais de “alto” e “baixo”, como uma polarização central nos discursos e políticas sobre a festa. Sendo possível perceber diferentes níveis dentro destas categorias, poderiam ser opostos, o carnaval privado ao carnaval público, o entrudo ao desfile organizado, as grandes sociedades às pequenas sociedades.

Observando a edição do Jornal do Brasil (JB) do dia 23 de fevereiro de 1895, é possível perceber que a relação entre o carnaval público e privado tende para os espaços privados, havendo alguns anúncios de bailes, mas não de desfiles. Segundo as notícias publicadas naquele dia, haveria bailes nos salões de seis clubes, dentre os quais se encontram os três grandes clubes mais importantes para o carnaval deste período, o Tenentes do Diabo, Fenianos, e Democráticos. Neste mesmo dia há outra notícia informando quais são os 43 grupos que obtiveram licença da polícia para desfilar durante o carnaval, e dentre estes, o único dos três grandes clubes a licenciar desfile foi o Fenianos (S/N, 23 fev. 1895)⁴⁵.

Ao comparar a edição do dia 23 com outra, publicada no dia 27, é possível perceber um primeiro ponto que deve ser destacado sobre o carnaval carioca, que é a relação entre o oficial e permitido, e o que realmente acontece durante o carnaval. Apesar do Clube dos Democráticos não constar entre os grupos licenciados, seu desfile é descrito na primeira página do jornal, logo após o desfile dos Fenianos (DEMOCRATICOS, 27 fev. 1895, p.1)⁴⁶.

44 Para uma descrição de como era esta prática, ver o artigo publicado no JB (CARNAVAL, 27 jun. 1892, p.3) disponível no Anexo B.

45 Ver Anexo C.

46 Ver anexo D

O fato de o Club dos Democráticos não constar na lista de grupos licenciados não significa que ele não tivesse a licença, mas indica essa possibilidade.

Este ponto demonstra uma primeira grande diferença entre o carnaval como festa e conceito. Se conceitualmente o carnaval pode ser encarado como um licenciamento completo, ideia que embasa os argumentos levantados por Stallybrass e White (1986) sobre a ambiguidade do caráter político do carnaval, em uma situação real de convívio social dificilmente pode-se pensar em uma liberação “total”. Na verdade o que se percebe é uma disputa entre o que é realmente liberado, e as liberdades que se tomam além do que o permitido.

É interessante notar que mesmo não havendo anúncios de desfiles no dia 23, no dia 27 a primeira página do JB noticia um grande carnaval de rua. Que é descrito da seguinte forma:

A cidade do Rio de Janeiro apresentou hontem[sic], ultimo dia destinado aos folguedos do carnaval, um aspecto tal de alegria como há muitos annos[sic] não estamos acostumados a ver.

A concorrência[sic] em todas as ruas e largos do centro da cidade foi enorme, principalmente nas do Ouvidor, Theatro[sic], Lavradio, Invalidos[sic], Visconde do Rio Branco, Sete de Setembro, Rosario[sic], Primeiro de Março, largos do Rocio, de S. Francisco e da Carioca, para não citar outras ruas e largos.

Nas janellas[sic] das casas e mesmo nas ruas viam-se innumeradas[sic] representantes do bello[sic] sexo, ostentando muitas toilettes[sic] de gosto hombrado[sic] com a modesta operaria, que apenas pudera conseguir ter para esse dia um vestido de chita que com todo o cuidado engomára[sic].

Os confetti e as serpentinas muito concorreram para divertir o povo, emquanto[sic] esperava ansioso[sic] pelo préstito dos Fenianos.

Na rua do Ouvidor, principalmente, travou-se quer das janellas[sic] para a rua, quer desta para aquellas[sic], quer mesmo na rua com os passeantes verdadeira batalha de confetti[sic] e entrelaçava-se de uma lado a outro as serpentinas de variegadas côres[sic].

À noite illuminaram-se[sic] as ruas que de dia se enfeitaram, continuando nellas[sic] sempre grande movimento do povo.

Póde-se[sic] dizer que o povo, que há dous[sic] annos[sic] não assistia a um carnaval no Rio de Janeiro, deu ampla satisfação ao seu desejo de divertir-se, e mostrou que por emquanto[sic] agora não tem que receiar[sic] cousa alguma que attente[sic] contra a sua liberdade. (S/N, 27 fev. 1895, p.01)

A partir desta notícia é possível perceber algumas características daquele carnaval, como a relação entre a casa e a rua⁴⁷, por intermédio das janelas, em uma intercessão entre o público e o privado. Ao apontar que “mesmo nas ruas viam-se innumeradas representantes do bello sexo”, transparece uma posição hierárquica entre os dois espaços. Também é possível

47 Para uma discussão sobre este tema ver DaMatta (1987)

observar as ruas em que o carnaval se concentrou, e destacar a ocupação de uma área específica no centro da cidade. Apesar de o Jornal do Brasil ter o préstito dos clubes como foco principal neste ano, também é descrita a participação de alguns mascarados avulsos.

Em 1900, além de um aumento considerável no número de anúncios de bailes, também é possível observar anúncios de préstitos, como o dos Democráticos, que segundo anúncio publicado na segunda página da edição do dia 24 de fevereiro, desfilaria na terça-feira com dois carros alegóricos e dezesseis carros de crítica (PRÉSTITO DOS DEMOCRATICOS, 24 fev.1900, p.2)⁴⁸.

Na edição de quarta-feira de cinzas, o desfile do Clube dos Democráticos era descrito da seguinte maneira:

O Préstito do Democraticos

Colossal sucesso[sic] o préstito organizado[sic] pelos grupos *dos Philosophos e Inimigos do dinheiro*[grifo no original] do Club dos Democraticos, o legendario club cuja agia escudo tem uma historia gloriosa.

Todos os carros, quer de critica, quer allegoricos[sic], foram extraordinariamente applaudidos[sic] pelo povo que enchia as ruas da cidade; durante todo o trajecto[sic] quase que desapareciam[sic] sub uma nuvem de confetti[sic].

Abria o préstito um excêntrico caro com um painel, em que eram rendidas homenagens à imprensa e a população da Capital Federal.

Quatro espirituosos democráticos iam a este carro, fazendo *cousas do arco da velha* [grifo no original], obrigadas a grandes gargalhadas.

Seguia-se-lhe um bellissimo[sic] carro allegorico[sic], representando um pagode chinez[sic], em cima do qual a gentil florista empunhava o estandarte do grupo dos *Inimigos do Dinheiro*[grifo no original], esplendidamente fantasiada.

A guarda de honra era composta de elegantes clarins a Cavallo.

Vinha depois um carro de critica intitulado – *A Justa Apuradora* [grifo no original]. Representava elle[sic] uma enorme e misteriosa[sic] urna.

Os *terríveis Cobrinha, Affonso Coelho, Cerejeira* [grifo no original] e outros carnavalescos a valer pintavam a manta e o sete, discutindo sobre a lei eleitoral e sobre a maneira de serem apuradas; isto é, não sendo sommados[sic] os votos e fazendo-se o total de olho...(O PRÉSTITO, 28 fev. 1900, p.2)

Neste ponto fica evidente a importância que a crítica possuía neste carnaval. Tanto na discrepância entre o número de carros alegóricos e de crítica, no desfile dos democráticos, como na própria descrição do desfile. A discussão sobre a lei eleitoral, pelo clube dos “democráticos”⁴⁹ demonstra o caráter político desta crítica. Por um lado, este é um expediente que se enquadra como uma licenciosidade permitida, e controlada, e que não coloca realmente

48 ANEXO E

49 Vale lembrar que o clube dos democráticos foi fundado em 1867, ou seja, antes da proclamação da República

as eleições em xeque. Por outro lado, se pensarmos que a crítica social, e política, aparece como um elemento central no préstito de um dos grupos de maior prestígio no carnaval, não é possível estabelecer uma relação polarizada entre baixo e alto. Na verdade, não há nada de vulgar na crítica sobre a forma de apuração das urnas eleitorais. Não se trata de uma piada popularesca inventada no delírio de uma festa sem limites, mas um expediente preparado com antecedência, provavelmente discutido entre os membros do clube, e que, se não coloca em perigo a ordem vigente, participa da formação de discursos, que em outros momentos, como por exemplo, no momento da votação, talvez não pudessem ser abordados sem gerar conflito.

Ao observar a edição de quarta-feira de cinzas, um primeiro ponto que pode ser destacado, no que diz respeito à organização do carnaval em espaços públicos, é que é possível observar a atuação de diferentes grupos, e, a partir da descrição de alguns dos préstitos, perceber diferentes tipos de organização e ocupação do espaço durante o carnaval.

É necessário analisar as descrições dos préstitos como um discurso específico do Jornal do Brasil, e com isso, entender que a ênfase e destaque que o jornal despense à cada grupo carnavalesco, forma um discurso sobre estes grupos, que subentende uma hierarquia de prestígio (ou econômica) entre os próprios grupos.

Assim, é possível pensar na forma como o jornal ordena suas descrições como um elemento discursivo, e destacar que na seção que noticia como foi o carnaval daquele ano, após o relato do carnaval em espaços privados como os bailes, os grandes clubes têm seus préstitos descritos em notícias próprias, indicando ainda um papel de destaque; em seguida o jornal descreve a atuação de vários outros grupos de menor destaque⁵⁰, sob uma manchete geral intitulada “grupos”; e em seguida, sob manchete intitulada “mascaras avulsos”, relata a atuação de indivíduos e pequenos grupos que não organizavam um préstito propriamente, mas que de alguma forma se destacaram entre os foliões, seja pela fantasia, animação, ou mesmo mal comportamento.

O fato de o Jornal do Brasil utilizar três denominações diferentes não significa que o carnaval de 1900 pudesse ser dividido em três “tipos” de carnaval. Na verdade, entre as descrições dos “grupos” o que se encontra é um conjunto heterogêneo de organizações que incluem, desde pequenos clubes, a membros de associações, pequenos conjuntos de músicos, Zé Pereiras e grupos de amigos.

Entretanto, aceitando esta tipificação do JB como um discurso sobre o status destes grupos, é possível adotar esta classificação como uma categorização ampla da atuação de

⁵⁰ Na verdade, é impossível afirmar qualquer coisa sobre a popularidade real destes grupos em relação aos grandes clubes no carnaval. O que fica evidente é que o JB os trata de forma diferente. Possivelmente pelo status social de seus membros.

determinados grupos sociais heterogêneos. Assim, se momentaneamente tomarmos esta divisão como uma simplificação de caráter puramente analítico, é possível destacar três possibilidades diferentes de atuação carnavalesca, e três formas de lidar com o público. Uma pessoal, e duas sociais.

O mascara avulso é o próprio folião, o carnaval pessoal que transita entre os mais diversos espaços e situações, podendo também integrar ou interagir com diferentes grupos em diferentes momentos. Seu status social não é fixo, mas também não é totalmente subjetivo.

Entre as duas formas de atuação em grupo, enquanto os grandes clubes, com seus préstitos elaborados e dezenas de carros alegóricos e de crítica realizavam um espetáculo que colocava o folião que não fosse sócio em uma posição mais próxima (mesmo que momentaneamente) à de um espectador, é possível pensar que grupos menores não possuísem o mesmo caráter.

Um ponto que pode ser levantado, neste sentido, é que a própria grandiosidade do préstito dos grandes clubes criava um caráter contemplativo que não seria possível para um pequeno grupo de foliões. Neste sentido, é importante notar que, se por um lado estes pequenos grupos não contavam com um préstito luxuoso que pudesse entreter os foliões, um elemento de destaque nas características observadas nas suas descrições é a música.

Enquanto pouco é descrito sobre a música dos grandes clubes, sendo apenas mencionado que havia uma banda de clarins, entre descrições minuciosas dos carros, é nas descrições dos “grupos”, ou seja, nas descrições das organizações de menos luxuosas, em que são encontradas mais informações sobre a música tocada durante o carnaval.

Inicialmente, é relevante notar que no preâmbulo da descrição dos grupos, o jornal parece tipificar a produção musical destes grupos ao afirmar que “os alegres galopins, os corajosos foliões que, sem temor de chuva, vêm para a rua atroando os ares com o zabumba dos Zé Pereiras” (GRUPOS, 28 fev.1900, p.2)⁵¹ como se naquela seção fossem ser descritos apenas Zé pereiras.

Entretanto, ao observar as descrições, o que se pode constatar é que em um contexto de agrupamento de diferentes tipos de agremiações, também se observa a prática de diferentes repertórios musicais. O Grupo Carnavalesco Flor do Propósito saía com “um Zé Pereira de mil demônios, capaz de ensurdecer o diabo mais velho e mais estradeiro”, enquanto O Grupo das Sogras tocava “os sons maviosos, dulcíssimos de umas valsas de fazer o coração da gente dar pinotes”.

Ainda são citados o Club dos Bêbês com os sócios “zabumbando doidamente”; os Filhos da Sereia, que “tocou e maxixou com *gracia e remellecion.*”; o grupo dos Teimosos Carnavalescos “tocando alegre e correctamente um Zé Pereira infernal; Os Fantoches do Inferno, “que musica deliciosa e meiga tocaram elles nos seus bandolins, flautas e flautins”; O grupo dos Filhos das Ondas “plantou o diabo e cantou umas belas quadrinhas, que foram muito applaudidas”; a Rosa Branca com “uma multidão de gentis e guapas bahianas, a dansar o samba correcto da Lyra”; o grupo Estrela do Engenho “desenvolvendo um maxixe funambulesco e terrível”; o grupo Né Nunca apresentou um “Zé Pereira feroz”; os Clowns Invenciveis “com os seus bombos e caixas mágicos fizeram mil diabruras e cousas do arco da velha”; o Grupo Castello de Ouro fez “ o diabo com os seus maxixes da hora”; o Grupo dos Filhos da Noite “maxixou correctamente”; o Grupo Estrella dos Navegantes com um “Zé Pereira estrondoso e ensurdecedor, diabólico e mephistophelico” e os Filhos da Estrella com seu “tango dengoso e maxixesco”, entre outros (GRUPOS, 28 fev.1900, p.2).

Entre estes grupos, apesar do repertório variado, é possível destacar o maxixe e o Zé Pereira como elementos importantes no repertório musical carnavalesco daquele ano, e é interessante notar que não há menção a nenhum grupo tocando marchas.

Dentre os anúncios de bailes publicados neste ano, é possível destacar o que promove os bailes do Parque Eden Floresta⁵², um em homenagem aos Democráticos, outro aos Fenianos, e outro “surpresa”(PARQUE, 24 fev. 1900, p.4)

O fato de estes clubes serem considerados dignos de uma homenagem demonstra o prestígio no contexto carnavalesco que eles possuíam naquele momento. O anúncio destes bailes, intitulados “bailes de Nice”, demonstra também que as atividades destes clubes poderiam ser associadas a um ideal de “alta” cultura, onde o carnaval dos grandes clubes poderia ser associado ao carnaval da cidade francesa. Em um contexto histórico de apropriação da cultura francesa na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo F. Ferreira (2005, p. 41), já sendo possível, desde 1830, sentir-se um afastamento político entre Brasil e Portugal, o Rio de Janeiro mostrava grande interesse na cultura francesa. Assim, “[a]pós a Independência, a influência da cultura francesa ampliar-se-á, dessa vez como um contraponto ao desejo de minimizar-se a ingerência portuguesa em solo brasileiro”(p. 41).

Com isso, o carnaval de Nice aparece como modelo idealizado de organização carnavalesca, que tende, dentro de uma polarização entre “alta” e “baixa” cultura, ao alto. Por um lado, tal perspectiva aponta claramente para uma interpenetração com o campo econômico

na categorização destes grupos, e por outro lado, aponta para uma perspectiva simbólica e política, em que a oposição a uma relação de poder, permeia os repertórios de celebração do carnaval, possibilitando uma aproximação de um modelo Francês de celebração do carnaval, destacadamente do carnaval de Nice, como oposição ao carnaval Português.

Ao comparar a abordagem que o JB dispensa ao carnaval nos anos de 1895,1900 e 1905 é possível perceber que o carnaval de rua carioca vinha se estruturando consideravelmente nos últimos dez anos. Pode ser observado um grande aumento no número de anúncios de eventos carnavalescos, que se tornam, também, cada vez mais diversos. Além dos grandes clubes, os préstitos de diversos grupos são anunciados e descritos pelo JB.

Assim, os préstitos em local público passam a ocupar uma posição de destaque cada vez maior na estrutura do jornal. O primeiro ponto que pode ser destacado nesse sentido, é que os préstitos passam a ser anunciados antes dos bailes. Com isso, pelo menos na estrutura do JB, a ocupação do espaço público aparece antes da ocupação de espaços privados. Tal fato não deve ser entendido como uma inversão no status destes ambientes, mas como um desenvolvimento de determinados repertórios de ação carnavalesca.

A partir das descrições, observa-se que o espaço público passa a ser preparado, e apropriado, para o carnaval de rua e para os préstitos dos mais diversos grupos. Apesar de haver notícias de préstitos em diferentes bairros da cidade o centro da cidade figura como espaço principal deste carnaval.

Hontem [sic], o derradeiro dia do Carnaval de 1905, mais bellas [sic], mais engalanados que nos dias anteriores, á noite principalmente, estiveram as ruas e os largos da cidade.

Aqui no centro, nas ruas onde maior era a concurrencia [sic], viam-se arcos de luzes, com gambiarras de gaz [sic], a lâmpadas electricas [sic], a lanternas venezianas, em grande confusão.

Bandas de musica tocavam durante a tarde em lindos coretos e saudavam os préstitos ao passar.

Também ornamentadas, também engalanadas estiveram as ruas dos arrabaldes, onde muita foi a animação, muita a alegria. (ORNAMENTAÇÃO, 08 mar. 1905, p.2)

Com o préstito carnavalesco se desenvolvendo como uma prática cada vez mais comum, e bem vista, no carnaval, é possível destacar a formação de diferentes campos de produção no seu entorno. As relações econômicas também vão se tornando mais diversificadas, com novas possibilidades, como o aluguel de janelas e sacadas para o carnaval⁵³.

53 Ver como exemplo JANELLAS (12 fev. 1904, p. 10), disponível no ANEXO H.

A valorização e possibilidade de aluguel dos imóveis na área central do Rio de Janeiro, durante o carnaval, sugere a participação da festa em uma construção simbólica do espaço, de forma bem similar ao que pode ser observado atualmente na Praça da Harmonia.

Neste ponto, é importante destacar que nesse período a cidade do Rio de Janeiro encontrava-se em um processo importante de reformulação na forma de ocupação do espaço urbano. E este processo é intrinsecamente ligado à formação de um elemento que depois se tornaria central na história do carnaval do Rio de Janeiro. As favelas cariocas.

Como nos informa Abreu (1994), desde o final do século XIX o Rio de Janeiro vinha passando por um grave problema habitacional. O autor aponta que as habitações coletivas, estalagens e cortiços, eram a forma de moradia mais comumente utilizadas pelas pessoas pobres, e, devido à aglomeração de pessoas e falta de higiene nestes locais, sofriam com a incidência constante de epidemias. Neste mesmo período, o governo vinha enfrentando dificuldades para alojar os militares que participaram da Revolta da Armada e da Guerra de Canudos, e começavam a ser construídas as primeiras aglomerações de casas nos morros cariocas.

Neste contexto de déficit de moradias, concentração da pobreza em habitações coletivas, e um processo em expansão de ocupação ilegal dos morros da cidade, a pobreza urbana começa a tornar-se um problema para os ideais burgueses de progresso, e o Rio de Janeiro entra em um processo de reforma urbana importante, compreendido entre 1903 e 1906. Como aponta Azevedo (2003), neste período a cidade passa por duas intervenções urbanísticas distintas. “[U]ma conduzida pelo Governo Federal e projetada pelo ministro Lauro Müller e o engenheiro Francisco Bicalho; outra levada a cabo pela prefeitura do Rio de Janeiro por meio de Francisco Pereira Passos”(2003, p. 41).

Enquanto o Governo Federal se responsabilizou pela reforma do porto e construção de eixos viários complementares, a prefeitura municipal ficou responsável por uma reforma urbanística mais ampla, com uma série de intervenções em vias, e parques, dentre as quais se destacam a inauguração da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) e o início da construção do Teatro Municipal⁵⁴. Isto, associado a uma campanha de erradicação da febre amarela, que tendo como foco questões sanitárias via nos cortiços um grande problema, levou a uma política de demolições que ficou conhecida como “a era das demolições” (ABREU, 1994, p 37). Esta reforma urbana, segundo Abreu, foi um fator preponderante para o início da “expansão da favela pelo tecido carioca” (ibidem, p. 38).

54 O teatro municipal do Rio de Janeiro, com seu desenho inspirado na Ópera Garnier, é um exemplo arquitetônico da influência cultural francesa no Rio de Janeiro.

É possível destacar, neste momento, que o processo de reforma urbana coincide com um crescimento do carnaval de rua baseado em préstíto. Em um processo de valorização da área central da cidade, e remoção de uma população pobre que anteriormente ocupava estas áreas, o carnaval carioca adota um repertório de práticas que tem como elemento central a ocupação destas áreas.

O carnaval de rua, neste contexto, não aparece como um elemento subversivo da ordem, ou como um elemento ligado ao “baixo” como discutem Stallybrass e White (1986), mas como uma série de práticas heterogêneas e ambíguas, que se posicionam discursivamente e politicamente como práxis.

O que pode ser constatado, é que entre os diferentes discursos envolvidos nesse processo, o carnaval carrega inscrito em suas práticas o próprio binarismo social entre elite e povo. Enquanto o centro da cidade se organizava como um lugar de negócios e lazer, outras áreas da cidade começavam a se constituir, social e simbolicamente, como locais de exceção, e que se firmariam em um contexto de segregação social que perdura até hoje.

Como Abreu explica:

Ao concentrarem-se nos morros de Santo Antônio e da Providência na virada do século, entretanto, os barracos que aí surgiram passaram a constituir uma exceção de peso. Somente a chancela da autorização militar e o caráter provisório atribuído a esses alojamentos parecem explicar a ausência de uma condenação imediata da Saúde Pública, de resto tão empenhada na demolição das habitações insalubres. A retomada da ação punitiva, evidenciada pela remoção da favela do morro de Santo Antônio ante mesmo da reforma urbana, indicava, entretanto, que o controle do espaço urbano voltaria ao comando do Estado.

É um fato, entretanto, que isto não aconteceu. Tendo sido poupado da remoção forçada que atingira o morro de Santo Antônio, talvez por sua localização mais afastada do centro nervoso da cidade, o morro da Providência não só permaneceu como exemplo notável de um contramovimento que se instalava na cidade, e que desafiava a ordem que lhe era imposta pelas classes dirigentes, como assumiu um papel de destaque na crônica policial carioca.

É que logo começaram a ocorrer aí uma série de crimes, em nada diferentes daqueles que aconteciam nos densos bairros populares da cidade, mas que se distinguiam dos demais por duas razões: primeiro, pela localização exótica do aglomerado e pela inexistência, aí do aparato de repressão preventivo que percorria as demais áreas; segundo, porque em função das características do local (acesso difícil, possibilidade de emboscada), a ida da polícia ao morro geralmente se revestia de um caráter verdadeiramente militar.

Em 1902, o morro da Providência já é visto pela imprensa como “uma vergonha para uma capital civilizada”, como “o perigoso sítio que a voz popular denominou morro da Favela”. Não há como saber se foi mesmo a “voz popular” ou, o que é mais provável, a “voz burguesa”, que acabou dando a esse morro a imagem de “perigoso sítio”. A verdade, entretanto, é

que a alcunha “morro da Favela” rapidamente tomou o lugar da toponímia anterior, e a associação do termo “favela” às imagens de “perigo”, de “crime” e de “descontrole” generalizou-se pela imprensa. (1994, p. 39)

Neste ponto é necessário destacar que, mesmo que em algum momento o carnaval assuma o discurso da burguesia e das produções culturais hegemônicas, e que se estruture uma série de repertórios e campos de produção no seu entorno, o carnaval não encerra o domínio do espaço, na verdade, como possibilidade de oposição, ele abre caminho à disputa.

Se, por um lado, os grandes clubes e seus luxuosos préstitos incorporaram as categorias de “alto” da sociedade burguesa da primeira república, estampando as notícias de maior destaque do JB; uma série de outros grupos vinha ganhando cada vez mais destaque, e principalmente por sua prática musical.

Neste contexto, os campos de produção envolvidos, em uma tendência de autonomização, foram formando mecanismos de avaliação próprios, e acionando diferentes práticas, em um processo que também estrutura uma série de repertórios em diferentes âmbitos.

Dentre os repertórios carnavalescos, o préstito aparece como um primeiro elemento de destaque na configuração de um carnaval carioca. No campo musical, isso significou a possibilidade de constituição de um novo sub-campo de produção específico, o da música de carnaval.

Apesar de uma truculenta reforma urbana, e de todo um processo de exclusão de populações pobres da área central da cidade, nesse período a produção cultural de uma área próxima ao centro, e de população pobre, começa a adquirir um papel cada vez mais importante no carnaval carioca. De certa forma, disputando simbolicamente um espaço do qual haviam sido expulsos.

Está área, por abrigar um grande número de escravos alforriados, é chamada por Heitor dos Prazeres de “Pequena África” (MOURA,1995). Segundo Moura (1995), após a abolição da escravidão, houve um grande processo de migração de escravos alforriados da Bahia para o Rio de Janeiro, que iria formar “praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país” (MOURA, 1995, p.61). Sendo que grande parte dos migrantes baianos “iria situar-se na parte da cidade onde a moradia era mais barata, na Saúde, perto do cais do porto, onde os homens, como trabalhadores braçais, buscavam vagas na estiva” (ibidem, p.62). Assim, a “Pequena África” se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, incluindo a importante Praça Onze.

Considerada o berço do samba carioca, é nesta área da cidade em que residiam as figuras mais importantes na história da formação deste gênero. Dentre elas Tia Ciata, uma das “tias” baianas mais famosas. Em sua casa aconteciam festas que congregavam figuras importantes do samba, e foi em uma destas festas onde teria sido composto o samba de enorme sucesso no carnaval de 1917, “Pelo telefone”⁵⁵.

Mas também habitavam esta região vários outros personagens importantes na produção musical daquela época, e como aponta Moura (1995):

Outras tias também fizeram a história da Pequena África. Tia Perpétua, que morou na rua de Santana, Tia Veridiana, mãe do Chico Baiano, Calu Boneca, outra mãe-de-santo, Maria Amélia, Rosa Olé, da Saúde, Sadata da Pedra do Sal, que foi uma das fundadoras do Rei de Ouro com Hilário Jovino, o primeiro rancho organizado no Rio de Janeiro. (p.135)

Hilário Jovino, citado por Moura como um dos fundadores do Rei de Ouro, primeiro rancho carnavalesco, também participou da fundação de diversos outros grupos carnavalescos, entre eles o rancho Rosa Branca, que já foi citado anteriormente neste trabalho, entre os grupos descritos no carnaval de 1900 pelo JB⁵⁶. Na verdade, esta descrição ressalta duas das contribuições mais importantes da Pequena África para o carnaval carioca. Os ranchos carnavalescos e o samba, dois elementos que iriam contribuir para a formatação do carnaval carioca da maneira como ele é hoje em dia.

Neste ponto, já é possível destacar uma série de semelhanças entre este primeiro processo de ocupação do espaço público pelos desfiles carnavalescos e o processo em curso hoje, do qual trata esta tese.

Inicialmente, é possível destacar a concomitância entre a ocupação do espaço público pelos desfiles de carnaval, o surgimento de uma série de novas práticas e performances musicais, e um processo de reurbanização e revitalização da zona central da cidade que contemplam um vetor político e econômico. A valorização simbólica do espaço e a valorização econômica como elementos intrínsecos, e a prática musical como principal elemento organizador destes novos modelos.

55 “Pelo Telefone” é um samba importante dentro da história do gênero, e possui duas peculiaridades. A primeira diz respeito à história sobre a sua autoria. O samba foi registrado por Donga, como este sendo o autor da música, quando a música teria sido composta, na verdade, de forma colaborativa com outros músicos durante uma roda na casa de Tia Ciata. A segunda peculiaridade diz respeito a um mito fundador de que este tenha sido o primeiro samba gravado, quando na verdade há gravações mais antigas do gênero, mas que não alcançaram o mesmo sucesso de “Pelo Telefone”.

56 Como “uma multidão de gentis e guapas bahianas, a dansar o samba correcto da Lyra” (GRUPOS, 28 fev.1900, p.2).

Além destas semelhanças, outro ponto de comunicação importante entre estes dois processos, pode ser percebido no atual valor simbólico conferido às práticas e símbolos surgidos neste primeiro momento. Práticas que alcançaram o status de práticas oficiais da festa, e que atualmente possuem um caráter simbólico de legitimidade. São as práticas e símbolos do “legítimo” carnaval carioca.

Foi neste primeiro período que se formaram os modelos de celebração que são predominantes até hoje, e também os dois gêneros musicais que dominam as práticas carnavalescas na cidade, o samba e a marchinha.

Dentre os diversos casos atuais em que elementos simbólicos ligados à construção histórica do carnaval carioca são acionados durante os desfiles dos blocos, um elemento que se destaca entre os mais recorrentes, é a utilização destes dois gêneros musicais.

Ambos são associados ao contexto carnavalesco a partir de sua popularização neste período, e principalmente na prática de dois modelos específicos de agremiação carnavalesca, os ranchos carnavalescos, e posteriormente as escolas de samba.

Não cabe neste trabalho uma descrição pormenorizada do surgimento e da história destas agremiações, mas é possível destacar algumas informações sobre os elementos que são acionados de forma mais recorrente no contexto atual.

Os novos grupos atuantes no carnaval de rua carioca, ou seja, os blocos de rua que vêm surgindo desde o ano 2000, apresentam algumas características em comum entre si, bem como características contrastantes. Entretanto, apesar das especificidades de cada um, constituem um modelo de organização que pode ser diferenciado do das Escolas de Samba.

Existe uma clara separação entre o modelo dos blocos de rua e o das escolas de samba, tanto em termos legais, como no tipo de associação, estrutura de desfile, formação instrumental dos grupos, e também em sua composição social..

As Escolas de Samba tem como uma característica distintiva, o fato de utilizarem uma formação instrumental própria, e específica. A bateria das escolas de samba. E também, é claro, terem o repertório composto exclusivamente de sambas-enredo.

Existem, no carnaval de rua atual, alguns blocos que contam com uma bateria, no modelo das Escolas de Samba, mas é possível observar um número muito mais diverso de formações instrumentais sendo utilizadas. Dentre as quais, ainda, é possível apontar a recorrência de uma formação musical que tem seu cerne em instrumentos de sopro e percussão.

Trata-se de um modelo que também remonta a este período histórico de estruturação do carnaval de rua, e se relaciona diretamente com a atuação dos Ranchos.

Como Araujo (2005) nos informa:

Ao final da primeira década do século XX, os ranchos ganham a adesão de representantes de empregados do comércio, da indústria e, principalmente, do setor de serviços. É fundado nessa época o Ameno Resedá, cuja estrutura levará alguns cronistas da época a considerá-lo modelar, um rancho escola.

Em padrão típico de seus congêneres, o Ameno congregava funcionários públicos, operários das fábricas de tecido e do Arsenal da Marinha (Efegê, 1965). A adesão desse novo componente social resultou na incorporação de novos elementos aos ranchos, como o conjunto de sopros e o coro de pastoras, além de um repertório de maxixes, marchas e dobrados.

A formação instrumental de banda de sopros, que se difundiu no Rio de Janeiro durante o século XIX, principalmente entre as corporações militares, já vinha estreitando seus laços com o carnaval. [...]

Segundo Tinhorão, “o advento do Carnaval à européia, no Rio de Janeiro, em 1855, por iniciativa do escritor José de Alencar, numa tentativa de superpor ao entrudo popular um estilo mais ao agrado da classe média” (1998, p.182) fortaleceu a relação das bandas com a música popular. O treinamento de músicos, por e para essas bandas, cria e incrementa o número de músicos profissionais na capital, muitos dos quais seriam absorvidos, futuramente, por outros campos de atuação como o teatro, funções civis variadas e também os ranchos carnavalescos. (p.80)

É possível destacar, a partir das colocações de Araujo, que, assim como uma organização dos préstitos que agradava os extratos sociais mais abastados do Rio de Janeiro, o desenvolvimento dos ranchos teve uma ligação direta com a estruturação de uma prática musical que também continha estes elementos, e a circulação de músicos por diferentes espaços.

Os ranchos, com seu desfile de caráter ordeiro, também apresentavam em sua prática musical, elementos ligados às práticas musicais que compunham os repertórios consumidos pelos estratos com maior rendada sociedade carioca. Tanto em termos de dialogo entre os repertórios como em termos de instrumentação dos conjuntos.

Verifica-se em pelo menos uma das peças analisadas a alternância de seções marcada pela passagem do modo menor ao maior, expediente bastante presente no repertório operístico desde o surgimento da ária moderna, e que também vai-se tornar um recurso característico da forma marcha-rancho tempos mais tarde, como pode se constatar numa peça emblemática como “As Pastorinhas”, de Noel Rosa, mais tarde recebendo letra de João de Barro [...]

Comente-se, por fim, a instrumentação como exemplo do diálogo entre tradições imbricadas de prática musical: no Flor do Abacate, ela mais se conforma à feição dos grupos ad hoc de choro, enquanto a de Ameno Resedá se aproxima mais à das bandas marciais. O contraste, simultâneo ao convívio criativo, entre os contextos marcial e carnavalesco parece bastante evidente no exemplo de nº 5, em que a melodia principal da parte A é desprovida de síncope e tem sua acentuação recaindo sobre o primeiro tempo

de cada compasso, anunciado por uma tercina no último tempo do compasso anterior. A segunda parte do mesmo exemplo retoma tanto a sincopação quanto a acentuação rítmica típica, nos tempos pares, da marcha carnavalesca carioca. (ARAUJO, 2005, p.89)

A partir destes expedientes, os ranchos foram tomando cada vez mais espaço em um contexto em que, até então, o carnaval de rua tinha seu modelo principal no préstito dos grandes clubes. Apesar de muitos ranchos terem sua origem nas áreas mais pobres da cidade, como a Pequena África, estas agremiações congregavam em sua prática elementos de outros contextos musicais. Onde se destacam o choro, e as bandas marciais.

Atualmente é possível perceber um movimento contrario de relação entre o carnaval e a formação de instrumentistas de sopro na cidade. Se, num primeiro momento, o carnaval absorveu os músicos das bandas marciais e teve sua própria estruturação moldada a partir da participação destes músicos, atualmente os blocos têm se mostrado um elemento gerador de interesse na pratica destes instrumentos⁵⁷, um espaço de aprendizado e um campo de atuação.

2.1 A Marcha Carnavalesca

É possível observar diversos gêneros musicais sendo acionados durante o carnaval de rua atual, mas existem dois gêneros que se destacam entre os outros por serem muito mais recorrentes. O Samba e a Marchinha.

Definições de gêneros e subgêneros musicais nunca são precisas, e não interessa à discussão desta tese pormenorizar todas as diferenças entre cada subgênero de Marcha e Samba, entretanto, algumas considerações precisam ser feitas.

São dois gêneros musicais que historicamente se desenvolveram em estreita relação com o carnaval, e os únicos que desenvolveram um campo de produção específico ligado a esta festa. Assim, existe o Samba Carnavalesco, e também a Marcha Carnavalesca. Que compõem um repertório cuja produção se deu em relação a uma situação social específica, o carnaval. Sendo possível destacar, ainda, que o termo “Carnavalesco” indica mais o contexto de produção do que propriamente uma secção de gênero.

Estes dois gêneros figuram como os principais do carnaval carioca desde o começo do século XX, entretanto o desenvolvimento de cada um foi muito diferente. Tendo alcançado

⁵⁷ O aumento no número de instrumentistas de sopro na cidade e da prática destes instrumentos em contexto popular é um elemento perceptível, e que me foi salientado em um simposio sobre carnaval por um membro do bloco Carmelitas. Um ponto salientado por este integrante foi a atuação da Escola Portatil de Choro na formação destes músicos. Não houve, entretanto, um trabalho de pesquisa aprofundado sobre o tema. Ficando em aberto a possibilidade de estudo futuro sobre o assunto.

um enorme sucesso comercial na primeira metade do século XX, com inúmeras gravações, a marchinha foi aos poucos, e de forma mais acentuada a partir dos anos 70, perdendo espaço para o samba no contexto carnavalesco. Ao mesmo tempo em que as escolas de samba foram se destacando como modelo principal de agremiação, a prática musical destes grupos também se desenvolveu como um campo de produção.

Sendo importante, ainda, ressaltar que existem diferentes subgêneros de samba, e que as escolas de samba utilizam especificamente o samba-enredo durante os desfiles carnavalescos. Segundo Araujo (1992) destaca, o sucesso dos sambas-enredo no contexto carnavalesco, em detrimento das marchinhas, pode ser observado com nitidez a partir do sucesso comercial do samba-enredo da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, *Pega no Ganzê*, de 1971.

Assim, por diversas razões, o samba é um gênero musical que atualmente é amplamente praticado na cidade do Rio de Janeiro, durante todo ano, enquanto a marchinha tem sua prática muito mais restrita ao contexto carnavalesco.

Com isso, um primeiro ponto a ser destacado é que, dizer que as manifestações carnavalescas estavam concentradas nas Escolas de Samba até os anos 2000, implica em dizer que a produção musical ligada ao carnaval estava concentrada no samba. E, se como apontado anteriormente, a marchinha tem sua prática restrita ao contexto carnavalesco, logo, conclui-se que a produção no gênero também era muito restrita neste contexto.

Assim, o surgimento destes novos grupos, que vêm ocupando o espaço público atualmente, dentre os quais muitos têm seu repertório baseado em marchinhas, também significou uma retomada deste gênero musical.

Com isso, é possível afirmar que este processo de retomada do espaço público pelo carnaval teve um impacto muito maior na prática da marchinha do que do samba.

Desta forma, a apropriação de um repertório de marchas carnavalescas, e de elementos ligados à prática deste repertório musical, como a instrumentação, entre os novos grupos, é, talvez, a característica mais marcante deste processo, em termos musicais.

Sobre a prática das marchinhas no carnaval de rua, um primeiro ponto que deve ser ressaltado é que se trata mais da apropriação de um repertório específico, e elementos da prática deste repertório, do que de um gênero musical de forma geral.

O que se observa, é que o repertório de marchas carnavalescas utilizado durante o carnaval vem se mantendo predominantemente restrito ao repertório composto antes deste referido processo de crescimento. Um repertório diretamente relacionado à ideia de tradição, e que por isso será referido aqui como repertório tradicional.

Assim, se por um lado a marcha carnavalesca figura como um dos repertórios de destaque neste atual processo de crescimento do carnaval de rua, um processo evidente há pelo menos dezessete anos, a prática musical em torno deste gênero vem mantendo-se restrita ao contexto carnavalesco, e não apresenta uma renovação do repertório executado⁵⁸.

Apesar de figurar como um elemento central neste processo de crescimento do carnaval de rua, de forma geral, no Rio de Janeiro, a marchinha é um gênero musical acionado quase que exclusivamente no contexto carnavalesco. E quase sempre a partir de um repertório específico, e de caráter tradicional.

Cabe salientar, ainda, que tanto o termo “marcha carnavalesca”, como “marchinha”, são atualmente empregados, de forma geral, como referência às marchas que compõem este repertório executado no carnaval.

Como apontado em trabalho anterior:

Tendo sido parte importante do repertório das primeiras agremiações carnavalescas no início do século XX, e com relevante papel na popularização dos desfiles de carnaval, as marchas carnavalescas talvez sejam, dentre os diferentes repertórios praticados atualmente no carnaval, o gênero mais associado à idéia de tradição carnavalesca. Diferentemente do samba, que, apesar de ser um repertório comum nos festejos de carnaval, também é praticado durante todo o ano nos mais diversos contextos, as marchas carnavalescas, atualmente, não fazem parte do repertório cotidiano na cidade. (ANDRADE, 2012, p.47)

Sobre a relação entre a execução de novos repertórios e o repertório tradicional de marchinhas, aponto (ANDRADE, 2012) que existem grupos atuantes no carnaval de rua atual que além de executarem o repertório tradicional possuem composições próprias dentro do gênero.

Entretanto, na percepção de alguns dos músicos atuantes nestes grupos, seria diferente a relação do público com o repertório tradicional e as composições próprias do bloco. As composições tradicionais incitariam uma reação maior do público.

É possível destacar também algumas iniciativas que tiveram o intuito de renovação do gênero, como o Concurso Nacional de Marchinhas Carnavalescas da Fundação Progresso, realizado entre 2005 e 2016, que a cada ano contava com centenas de novas composições inscritas e chegou a ter algumas de suas finais televisionadas em rede nacional.

Segundo a Fundação Progresso divulga em seu site, mais de 6.200 composições foram inscritas no decorrer do concurso (CONCURSO DE MARCHINHAS, em linha). Um número

⁵⁸ Este é um fato notório, tendo sido abordado em reportagem publicada no Jornal do Brasil (PIMENTEL, 06 fev. 2011, p.01).

expressivo, mas que não reflete a presença deste novo repertório nos carnavais atuais. O que se observa, é que este novo repertório se mantém restrito ao contexto do próprio concurso, praticamente não circulando entre os blocos de rua.

Assim, é possível observar que, se por um lado, o repertório dentro do gênero não vem se renovando de maneira consistente, tal fato não se deve à falta de novas composições, mas a um uso social muito específico deste repertório. Um repertório que é considerado tradicional, e ligado ao carnaval.

Isto não significa que o repertório de músicas no carnaval de rua seja homogêneo em todos os grupos, e é possível observar diferentes práticas musicais e diferentes gêneros musicais no carnaval de rua atual. Nem tampouco significa que a prática deste repertório de marchas se mantenha estática.

É possível observar diferentes formas de renovação na prática musical das marchas, como, por exemplo, a troca de padrão rítmico característico com músicas de outros gêneros. Nelas se observa tanto a execução de músicas de outros gêneros misturadas com elementos característicos da marcha carnavalesca (por exemplo, uma célula rítmica característica do gênero), como também a utilização de padrões rítmicos associados a outros gêneros musicais neste repertório tradicional de marchas⁵⁹.

Um ponto a ser destacado sobre o acionamento deste repertório específico, e não do gênero musical de forma mais abrangente, é a evidência de uma grande relevância do caráter simbólico, e, portanto politicamente ativo em relação à ocupação do espaço público pelo carnaval de rua.

Um grupo de pessoas andando em espaço público, por uma razão comum, é um ato que pode possuir vários significados, e vários nomes também. Marcha, préstito, desfile, passeata, parada, procissão.

Apesar de todos estes termos se referirem a um mesmo ato, o de andar em grupo no espaço público por uma razão comum, existe uma diferença subjetiva no seu significado, que reflete, sobretudo, os objetivos do próprio ato.

Esta não é, no entanto, uma divisão estanque, e assim como o emprego destes termos, os próprios objetivos do ato podem ser ambíguos. Podem envolver, de forma dinâmica e inconstante, religião, política e lazer, e da mesma forma, podem permutar seus repertórios de ação entre estas situações. Os atos também podem ser pontuais, ou cíclicos, mas sempre se

⁵⁹ Como exemplos, é possível citar os casos do bloco Sargento Pimenta, que toca músicas dos Beatles em “ritmo” de marchinha, e do Bloco Ceu na Terra, ao utilizar uma célula rítmica característica de outro gênero musical, o funk, na execução da marchinha “Pirata da Perna de Pau”, como descrito por Andrade (2012, p.94).

estabelecem em relação a outros, não procedendo como atos isolados, mas como campanhas que interagem entre si⁶⁰.

Neste sentido, os diferentes gêneros musicais denominados “marcha” são elementos que integram determinados repertórios de ação coletiva.

A grande amplitude de gêneros compreendidos sob este termo, como a marcha militar e a marcha carnavalesca, se relacionam diretamente com o ato de marchar, realizado em contextos e objetivos diferentes.

Esta correlação entre o ato de marchar e a formação de diferentes gêneros musicais, específicos para estas ocasiões, indica a pertinência do conceito práxis sonora neste repertório. Trata-se de uma construção histórica, relacional e cumulativa de um repertório de performances associadas ao marchar.

Assim, é possível pensar que a marcha carnavalesca se relaciona diretamente com o ato de “marchar” durante o carnaval. E assim com a própria ocupação do espaço público.

2.2 Ó, Abre Alas

Significativamente, uma das músicas mais tocadas no carnaval de rua até hoje, e considerada por alguns autores como a primeira marcha composta especificamente para um desfile carnavalesco, tem o nome de “Ó, Abre Alas”, e com seus versos “Ó abre alas que eu quero passar”, canta exatamente a situação de préstito, pedindo licença para passar entre a multidão.

Devido ao papel de destaque desta música no contexto carnavalesco, e sua relação com o carnaval de rua, é importante fazer algumas considerações sobre seu papel discursivo.

A história desta música é um tanto controversa, e surge justamente de um relato sobre sua criação, feito por Mariza Lira em 1939, em sua biografia de Chiquinha Gonzaga. Segundo esta autora:

Aproximava-se o carnaval de 1899. Defronte da casa de Chiquinha Gonzaga, no Andaraí, um cordão desesperava a vizinhança com os ensaios dos cânticos e danças, em barulheira infernal.

Chiquinha pôde apreciar, certa vez, as evoluções dos figurantes, vendo os negros caminharem aos arrancos, em negaças, requebros e contorsões incríveis, em ritmo estranho.

Era o cordão Rosa de Ouro.

Uma tarde de domingo, foi procurada por uma comissão. Três ou quatro negros fortes, de largas calças bombachas (como se dizia então),

60 De forma análoga ao que Tilly (2006a) propõe para os movimentos sociais.

fraques pretos, colarinhos muito altos e chapéus de coco, esperavam-na de pé.

Vinham pedir um obséquio: fazer a música para o cordão Rosa de Ouro.

A compositora nada sabia negar e a comissão saiu certa que teria a música.

Inspirando-se no ritmo estranho dos negros, nos seus passos coreográficos originais, na alegria ruidosa, Chiquinha pôde compor o famoso:

"O' Abre Alas!
Que eu quero passar
Eu sou da lira
Não posso negar.
O' Abre Alas!
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar."

E o Rosa de Ouro ganhou mesmo. O *ó Abre alas* foi o grande sucesso naquele carnaval e em muitos outros.

É tal a propriedade da letra e a expressiva cadência da música, que essa cantiga, que se vai tornando patrimônio popular, é um legítimo toque de alarme carnavalesco. (LIRA, 1939, p.65)

Esta versão, no entanto, apresenta alguns problemas. Tinhorão aponta uma primeira questão:

D. Mariza Lira divulgou [...] versão segundo a qual a maestrina compôs a marcha “Ó Abre Alas” em 1899 a pedido dos integrantes do cordão carnavalesco Rosa de Ouro, do subúrbio carioca de Olaria. O jornalista Jota Efegê, entretanto, descobriu que o cordão Rosa de Ouro foi criado a 9 de março de 1989, mas na Rua Abaeté, número 8, no Bairro de Laranjeiras, da zona sul carioca. E acompanhando as notícias sobre visitas do Rosa de Ouro a redações de Jornais – o que constituía tradição entre os grupos de foliões durante o Carnaval – não descobriu qualquer referência à marcha “Ó Abre Alas” em seus dois primeiros anos de existência. Só em 1901 Jota Efegê encontra referência à marcha de Chiquinha Gonzaga, e assim mesmo indireta: “Sim, abram alas / eu quero passá / Sou da Rosa de Ouro / Não posso negá”. (TINHORÃO, 1998, p.244)

O problema com a localização da sede do cordão, já parece colocar em dúvida esta estória tão minuciosa sobre a composição da música, na qual “negros fortes”, que até então faziam um “ritmo estranho” tem o carnaval salvo pela “expressiva cadência” da música da maestrina. Mas existem outras questões que podem ser levantadas.

Como forma de investigar esta estória, foi realizada uma busca em todos os periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira, em um recorte temporal que compreende o período entre

1890 e 1910, pelos seguintes termos: “abre alas”, “rosa de ouro”, e, seguindo a dica de Efegê, “abram alas”⁶¹.

Inicialmente, ao realizar busca pelo termo “abre alas”, no período entre 1890 e 1899, foram encontradas 18 incidências, dentre as quais, nenhuma se remetia à música de Chiquinha Gonzaga ou ao carnaval carioca. Em seguida, ao realizar busca sobre mesmo recorte temporal, pelo termo “rosa de ouro”, foi possível encontrar uma descrição completamente diferente do Rosa de Ouro, em notícia publicada na segunda página do jornal Gazeta de Notícias, do dia 15 de fevereiro de 1899:

- O Rosa de Ouro, com o seu rico estandarte e um grupo de bonitas raparigas, veio visitar-nos, cantando assim:

Rosa de Ouro
É lá da Gloria
Içou bandeira
Ganhou Victoria.

(OS GRUPOS, 15 fev. 1899, p. 2)

Esta notícia contradiz completamente a estória de Lira. Não só o bairro do cordão, como todas as suas características diferem da descrição de Lira. Inclusive o repertório. Assim, este mito fundador da marcha de carnaval, proposto por Lira, certamente não condiz com a realidade.

Mas isto não significa que a autora estivesse totalmente errada quando aponta a importância desta música. De fato, a estruturação do carnaval como um carnaval baseado em préstitos, é um elemento intrinsecamente relacionado à formação de um campo de produção musical carnavalesco, e assim, se por um lado “Ó, Abre Alas” se destaca como uma peça importante do repertório musical carnavalesco, a ideia de “abrir alas” para um préstito passar, pode ser entendida como um conceito central no processo de estruturação do campo musical carnavalesco.

“Abrir alas” é um conceito acionado em relação aos préstitos em diferentes contextos carnavalescos, e que parece participar de uma formação discursiva mais ampla. Não se trata apenas de abrir alas para o préstito, mas para uma nova forma de ocupar as ruas, e novos hábitos.

Ao realizar busca sobre o termo “abram alas” no recorte entre 1890 e 1899 foi possível encontrar o uso deste termo associado ao préstito carnavalesco desde 1890. Podendo ser

⁶¹ Mais uma vez, é preciso ressaltar a importância da ferramenta de busca baseada em OCR, e destacar o árduo, e profícuo, trabalho de pesquisa realizado pelos pesquisadores que se debruçaram sobre estes acervos antes de sua digitalização.

citados como exemplos, um anúncio do Clube de São Christovão, publicado no Diário do Commercio de 17 de fevereiro de 1890⁶², e um anúncio do clube dos Fenianos publicado no JB em 26 de fevereiro de 1895⁶³.

Buscando o termo “abre alas” em um recorte temporal entre 1900 e 1909, foi possível observar que o conceito de “abrir alas” vai sendo, cada vez mais, acionado em relação a um ideal de luxo dos préstitos de carnaval. E mesmo por grupos que não contavam com o luxo dos grandes clubes (GRUPO, 26 fev. 1900, p. 4; ESTRANGULADORES, 27 de fevereiro de 1900, p. 2.)⁶⁴.

A primeira aparição dos versos que compõem a música de Chiquinha foi a mesma encontrada por Efegê, no JB de 29 de fevereiro de 1901. E sobre esta versão, é importante destacar que ela apresenta uma diferença na forma musical com relação à versão da maestrina. Enquanto “Ó, abre alas” de Chiquinha é composta de uma única estrofe que é repetida de forma variada, na versão executada pelo Rosa de Ouro, a parte dos versos que se assemelham aos versos de Chiquinha aparece apenas como uma segunda parte da música. Na versão do Rosa de Ouro:

Morena, morena,
Morena yayá;
A Rosa de Ouro
Sahiu a passeá,
O yáyá, yáyá
Chegou meu pessoa;

Sim, abram alas
Eu quero passá.
Sou da Rosa de Ouro
Não posso negá.
Sou dá Rosa de Ouro
Que me faz chorá.
(GRUPOS, 29 fev. 1901, p.02)

É importante destacar, ainda, que a prosódia da primeira parte da versão do Rosa de Ouro sugere uma melodia diferente da encontrada na versão de Chiquinha. Fato este, que aponta a possibilidade de que a melodia da segunda parte também fosse diferente.

Nos anos seguintes os versos de “Ó, Abre alas” aparecem em diversas versões, apropriados pelos mais diversos grupos e contextos (GRUPOS, 22 fev. 1903, p.02; NOTICIAS, 13 fev. 1904; O GRRRRRANDE, 06 mar. 1905, p.1)⁶⁵.

62 ANEXO I.

63 ANEXO J.

64 ANEXO K.

65 ANEXO L.

Outro ponto a ser destacado é que posteriormente o “abre alas” também é incorporado como um elemento físico dos préstitos, o “carro abre alas”. Fato que já pode ser observado em anúncio publicado em 1929 (TENENTES, 30 mar. 1929, p.19)⁶⁶. O carro Abre-alas é um elemento que também foi adotado pelas escolas de samba, e que perdura até os dias atuais.

Assim, é possível afirmar que “Ó, Abre Alas”, tem realmente um papel de destaque na formação, não só da música como do próprio carnaval. Participando da práxis sonora carnavalesca tanto como prática, quanto como discurso. Como repertório musical e como repertório de ocupação do espaço público.

Soma-se a isto, o fato de que o gênero musical que “Ó, Abre Alas” teoricamente inaugura, a marcha carnavalesca, torna-se um dos gêneros predominantes no carnaval carioca, junto com o samba. E como dito anteriormente, a própria composição é até hoje uma das músicas mais executadas no carnaval de rua.

2.3 Primeiros discursos sobre a música popular

Não importa a real origem, a importância de “Ó Abre Alas” é inegável, e a questão que fica pendente, não é sequer sobre as razões que levaram à invenção de um mito fundador tão detalhado, mas as razões que levaram este mito a se estabelecer desta forma em 1939. Pensemos então na descrição de Lira de forma um pouco mais esquemática:

- 1-Um cordão desesperava a vizinhança com os ensaios dos cânticos e danças, em barulheira infernal.
- 2-Vendo os negros caminharem aos arrancos, em negaças, requebros e contorsões incríveis, em ritmo estranho.
- 3-Inspirando-se no ritmo estranho dos negros, nos seus passos coreográficos originais, na alegria ruidosa, Chiquinha pôde compor o famoso:
- 4-Ê tal a propriedade da letra e a expressiva cadência da música, que essa cantiga, que se vai tornando patrimônio popular, é um legítimo toque de alarme carnavalesco. (p.65)

A partir de uma rápida análise deste recorte é possível perceber um discurso por traz desta descrição, a partir do qual é possível afirmar que:

- 1- Os negros não faziam música, mas uma barulheira.
- 2- Os negros não dançavam, se contorciam.
- 3- A marchinha seria inspirada nos negros, mas composta pela maestrina.
- 4- A música de carnaval seria um patrimônio popular, e não a produção de grupos específicos.

Todas estas afirmativas são falsas, mas elas se encontram em um discurso comum aos trabalhos sobre história da música produzidos no período em questão. Comum aos primeiros discursos oficiais sobre a música popular brasileira.

Martha Abreu (2001) propõe uma reflexão sobre uma determinada produção intelectual, referente ao período entre o final do século XIX e os anos 20 do século seguinte, que marcaria as primeiras empreitadas para a construção, ou como salienta a autora, invenção, da versão musical de uma suposta identidade nacional brasileira.

A autora destaca que, em sua pesquisa, onde “... procura inventariar e avaliar a produção de folcloristas e memorialistas sobre ‘festas, danças e músicas populares’, entre 1850-1950” (ABREU, 2001, em linha), pôde perceber a existência, desde o final do século XIX, de importantes esforços de valorização e resgate da “música popular”, e ainda, que no decorrer de sua pesquisa pôde localizar uma importante discussão, realizada por alguns dos intelectuais ligados à música da época, sobre as definições e os significados do que deveria ser entendido como a “música popular brasileira”.

Com isso, a autora destaca para análise o trabalho de três autores responsáveis por algumas das primeiras sínteses históricas da “música popular brasileira”. A saber: *A Música no Brasil* de 1908, de Guilherme T. P. de Mello; *A História da Música Brasileira*, publicada por Renato Almeida em 1926 e *Estudos de Folclore*, de Luciano Gallet, publicado em 1933, mas com textos datados de 1928.

Segundo a análise de Abreu, os três trabalhos guardariam como ponto comum o fato de basearem a gênese da “música popular brasileira” como um resultado musical do processo de mestiçagem entre brancos, negros e índios (fabula das três raças); e devem ser tratados com cautela por incorrerem em certos determinismos preconceituosos, especialmente no que diz respeito à influência negra e africana.

Assim, nestes trabalhos, as características destacadas da “música popular”, seriam destacadas também como “marcas musicais da mestiçagem racial” (idem, em linha), que, apesar de serem exaltadas por estes três autores, também fundamentariam discursos “sobre a melancolia, a lascívia e a languidez da música mestiça” (ibidem, em linha).

Abreu aponta que o principal recurso utilizado por estes autores para definir as características gerais da “música popular”, em suas sínteses históricas, foi a eleição de determinados gêneros musicais, e, que para estabelecer tais características gerais, estes trabalhos baseavam-se em referências pouco específicas e exemplos escolhidos de modo a não contradizer seu discurso, e formando com isso um caráter homogeneizante incapaz de

englobar as diferenças de sentido e significado que mesmo estes gêneros poderiam adquirir em diferentes situações e espaços. Assim, as análises dos três autores não levavam em conta questões conjunturais ou relativas a disputas, conflitos e subversões.

Como a autora aponta: “Lundus executados nas ruas e nos salões, e modinhas cantaroladas por escravos certamente possuíam significados muito diferentes dos previstos e não foram vistos por contemporâneos de uma forma tão unívoca”(*ibidem*, em linha). É importante destacar ainda, que Abreu problematiza as razões que motivaram os autores a pretender definir uma determinada seleção de repertório como a definição da “música popular brasileira”:

Sobre Guilherme de Mello, Renato Almeida e Luciano Gallet vale ainda indagar os motivos que, em meio a tantas dificuldades de definição, em função da variedade das manifestações musicais dos setores populares e dos evidentes preconceitos raciais, os levaram a ter tanto empenho em eleger a “música popular” como um dos maiores traços de definição da nacionalidade, chegando mesmo a inverter o sentido depreciativo frequentemente atribuído na época aos resultados culturais da mestiçagem. (ABREU, 2001, em linha).

Sem ter o objetivo de oferecer respostas contundentes sobre sua própria indagação, Abreu aponta, como considerações sobre o fato, que os autores Hermano Vianna e Santuza Cambraia Naves procuraram demonstrar, baseados em José Ramos Tinhorão, que a partir do início do século XX, no Rio de Janeiro, houve um aumento do interesse pelo exótico e nacional que poderia justificar o interesse pela "música popular" e pelo folclore, e também que o fato de Guilherme de Mello, Renato Almeida e Luciano Gallet terem sido músicos engajados em projetos de construção da “música brasileira” poderia ter relação com o caráter pretensioso de seus objetivos.

Neste ponto, como forma de elaborar a reflexão sobre este processo de construção de um discurso histórico sobre a música brasileira e as implicações que tal discurso possa ter tido sobre a própria música, é necessário retomar a argumentação desenvolvida por Bourdieu sobre a “autonomização” dos campos de produção, e relação deste processo com os mecanismos distintivos de determinados “*habitus*” de classe.

Ao analisar este processo, destacado por Abreu, de formalização de um discurso sobre a autenticidade de determinados gêneros musicais, e mais que isso, sobre o caráter destes gêneros, é possível perceber um processo no qual o próprio campo cria seus mecanismos de avaliação, e segundo a lógica de “autonomização” dos campos proposta por Bourdieu, estes mecanismos de avaliação, também condicionarão os mecanismos de produção do campo.

Não apenas de maneira homogeneizante, mas de maneira intencional, e de maneira a cumprir os objetivos e necessidades de determinados grupos.

Também no caso destes discursos sobre a “música popular brasileira” é possível pensar em um expediente de formalização a partir da escrita, sobre tradições extremamente heterogêneas e muitas vezes de transmissão oral, na qual o destaque de determinados elementos, em detrimento de outros, produz os mecanismos de avaliação do campo, legitimando, ou não, determinadas produções e práticas. Colocando assim, as práticas e sistemas simbólicos, em uma estrutura hierárquica.

Neste sentido, é possível pensar que um vetor discursivo inerente à práxis sonora, se relaciona diretamente com a autonomização do campo de produção e condiciona quais práticas e modelos se estabelecem como dominantes. Como oficiais.

Assim, é possível observar uma congruência de diferentes vetores atuando na formação do carnaval de rua neste primeiro período.

De modo similar ao que é observado atualmente, há um componente político e econômico que se relaciona com a ocupação do espaço público e por coincidência, ou não, também se relaciona com um processo de reestruturação do espaço central da cidade para atender ao interesse de determinados grupos.

3 AUTONOMIZAÇÃO DA MÚSICA DE CARNAVAL

Desta forma, no final da década de 1920, o carnaval de rua carioca já se encontra totalmente estruturado em torno dos desfiles. E os grupos que realizam estes desfiles possuem uma prática musical própria.

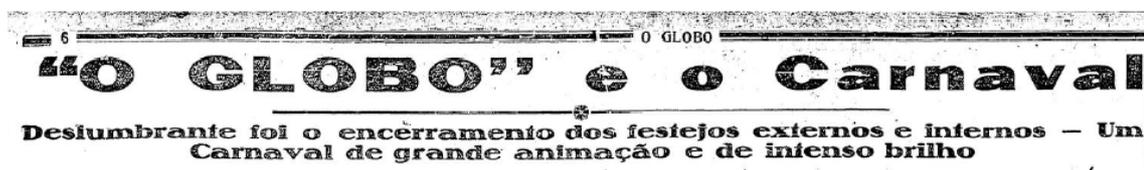
Em 1917 aparece pela primeira vez nos periódicos que compõem os acervos pesquisados a informação de que o carnaval carioca seria o maior carnaval do mundo.

É coisa universalmente proclamada a primazia do povo brasileiro[sic], sobre todos os outros povos do mundo, como carnavalesco. O Carnaval do Rio de Janeiro é o maior Carnaval do mundo. É uma fama sem rivalidade, una e imperecível. (TORREZÃO, 1917, p.sn)

Observando algumas das notícias publicadas neste período é possível traçar um panorama de como o carnaval de rua carioca se organizava naquele momento

Para tal, inicialmente serão destacadas algumas manchetes de notícias que permitem uma compreensão melhor dessa primeira estruturação do carnaval carioca.

Figura 3 – Manchete O Globo



(Fonte: O GLOBO, 22 fev.1928, p. 6)

Figura 4 - Manchete O Globo



Fonte: O GLOBO, 23 fev.1928, p.8)

Figura 5 - Manchete O Globo

Encontram-se, no Rio,
onde chegaram, esta manhã,
cerca de 350 excursionistas
norte-americanos

A bordo do “Duchess of Atholl”
eles realizam uma viagem
de recreio á America do Sul
e á Africa

(Fonte: O GLOBO, 08 fev. 1929, p.6)

Figura 6 - Manchete O Globo



(Fonte: O GLOBO, 09 fev. 1929, p.8)

Figura 7 - Manchete O Globo



(Fonte: O GLOBO, 01 mar. 1930, p.6)

A partir destas manchetes é possível destacar algumas categorias pertinentes à época. Assim, é possível perceber há uma secção entre os bailes internos e os desfiles públicos, entre as grandes e pequenas sociedades, mas que estes modelos e circunstâncias faziam sucesso no contexto carnavalesco. Contexto esse, que já atraía turistas para a cidade.

Ainda é possível destacar que os grandes clubes, também conhecidos como grandes sociedades, se opõem às demais agremiações, entendidas como pequenas. Os desfiles destes clubes contavam com alegorias suntuosas, e se destacavam pela organização como uma forma de espetáculo.

Observando, como exemplo, a seção “prodromos da folia” do exemplar de 05/01/1927 do Jornal do Brasil, é possível destacar que inicialmente são apresentados os anúncios e notícias sobre os “Clubs”, em seguida os “Ranchos”, e por fim “Grupos e Blocos” (PRODROMOS, 05 jan. 1927, p. 12).

Assim, a própria diagramação do Jornal do Brasil, que apresenta os diferentes tipos de agremiações em uma ordem específica, sugere uma hierarquização ligada ao status de cada um destes modelos.

Como é possível perceber em diversas notícias, esta ordem reflete o status de cada um destes modelos, que se referem, sobretudo, ao contexto de desfile.

O termometro da animação dos carnavaes é dado pelos chamados grandes clubs. Quando estes anunciam a sua sahida á rua, com os deslumbrantes préstitos do ultimo dia, o povo affirma que o carnaval será bom; quando, porém, se sabe que qualquer delles haja resolvido não concorrer nos festejos externos, surge logo o desconsolo do povo, antevendo um fraco carnaval. É que todos sabem, que, da rivalidade dos grandes clubs por vencerem nas ruas, é que resulta a imponência de Momo, é que advem a

agitação do povo, sempre essencialmente partidário (OS GRANDES, 02 jan. 1926, p.7)

Nesta notícia é possível perceber uma série de características importantes. Inicialmente ela destaca a importância dos grandes clubes no contexto carnavalesco, apontando que a participação destes grupos poderia servir como um termômetro de como seria a folia naquele ano, mas também destaca outro aspecto-chave daquele contexto ao ressaltar o caráter competitivo destes desfiles.

Este ponto é muito importante, porque estas competições e concursos no carnaval carioca viriam depois a se tornar um ponto central do desfile das Escolas de Samba, até os dias atuais. E naquele momento tiveram um papel de destaque em uma formatação dos tipos de música e agremiações. Com os concursos e as competições, as práticas se tornam menos heterogêneas para atenderem aos requisitos dos concursos.

Sobre este fato, é possível destacar a seguinte notícia publicada no JB em 1927:

O concurso de “marcha” ou “samba” para as letras premiadas pelo “Jornal do Brasil”

Chegou a vez dos nossos musicistas

Consoante o que dissemos ao iniciarmos o concurso da “Canção Popular Brasileira”, para a escolha das letras destinadas às canções do próximo Carnaval, publicamos hoje as bases para a respectiva música.

O concurso agora será para a melhor música de “samba” ou “marcha e devera obedecer as seguintes cláusulas: (A CANÇÃO, 05 jan. 1927, p.12)

A polarização em torno destes dois gêneros musicais no carnaval carioca fica evidente no direcionamento do concurso da Canção Popular Brasileira. Ao restringir o concurso de músicas para o carnaval a sambas e marchas, em primeiro lugar o concurso destaca a importância que estes gêneros já possuíam no carnaval, mas ao mesmo tempo, esta medida atua sobre a própria produção de músicas para o carnaval.

Não foi possível realizar um aprofundamento sobre todos os elementos que participaram desta polarização, e este não é o objetivo deste expediente, mas é possível destacar a atuação mais evidente dos jornais, editoras, e gravadoras, que realizavam concursos musicais específicos para o Carnaval.

Figura 8 – Anúncio de concurso no O Globo

Dous bellissimos concursos foram entregues á direcção do GLOBO: o da Casa Carlos Wehrs & Comp., destinado a premiar a musica carnavalesca mais popularizada na grande festa de 1930, e o promovido pela First National, visando premiar o cavalheiro e a dama que mais se aproximarem, com as suas fantasias, dos types "sheik" e "escrava", principaes do empolgante film "A canção do deserto". O GLOBO designou os seguintes redactores seus para formarem os dous jurys: da Casa Carlos Wehrs & C.: — Netto Machado, Rafael Barbosa, Severino Barbosa Corrêa, Fernando N. Pinto e Miguel Costa Filho; da First National: — Herbert Moses, Netto Machado, Horacio Cartier, Rafael Barbosa, Severino Barbosa Corrêa, Sodrê Vianna e Ernesto Franciscone. Os concorrentes aos premios "sheik" e "escrava", da First National, deverão comparecer á redacção do GLOBO entre 14 e 15 horas do domingo de Carnaval. Fôra desse periodo de tempo nenhum concorrente será attendido e ficará estranho ao prelio.

Fonte: O GLOBO, 01 mar. 1930, p.08

Figura 9 – Anúncio de concurso no JB

Para o carnaval carioca de 1931

O "JORNAL DO BRASIL", DE ACCORDO COM A "CASA EDISON", PATROCINA A ESCOLHA DO MELHOR SAMBA OU MARCHA CARNAVALESCA

5:000\$000 em premios

REGULAMENTO DO CONCURSO

Fonte: JORNAL DO BRASIL, 25 dez. 1930, p.10

Neste momento os jornais, e as gravadoras que patrocinam os concursos passam a atuar não só como um vetor discursivo sobre as práticas em questão, mas como mecanismo de avaliação da produção de uma forma mais abrangente.

Entendendo que estes agentes, assim como propõem Small (1999), e Araujo (1992, 2010), participam diretamente da prática musical destes repertórios; a correlação proposta anteriormente entre os conceitos de práxis sonora e habitus de classe, aponta que esta polarização também pode ser pensada a partir do conceito de autonomização proposto por Bourdieu. Trata-se de um processo de formalização de determinados modelos, ligado à autonomização da música carnavalesca como um campo de produção.

A atuação destes agentes no campo de produção destaca a relação entre seus vetores simbólico e econômico, mas também destacam seu intrínseco vetor político.

Com isso, ao mesmo tempo em que o Carnaval se autonomizava como campo de produção simbólica, o poder público vinha atuando cada vez mais sobre o carnaval.

Em 1929, foi publicada uma reportagem com Noberto do Amaral, também conhecido como “Morcego”⁶⁷, na qual esta figura de destaque no carnaval do início do século XX fala sobre a atuação do poder público no carnaval.

O que foi e o que é o carnaval, depois que passou a “comer” do governo

-Então, sempre firme, “Morcego”? Está chegando a hora dos “carapicús”[sic]!

O homem a quem interpellavamos[sic] estava dobrado sobre uma mesa da Générale Aero Postal, grosso, vermelho, transpirando saúde, com uma cabelleira[sic] francamente esbranquiçada, uma cabelleira[sic] á Sarcey, tempestuosamente esgaforinhada[sic]. Ouvindo-nos, ergueu para nós uma cara larga e glabra, mas não a cara foliona e sorrindo em guizos do enorme, do formidável, do clássico “Morcego”, pae[sic] e mãe, alma e espírito do Carnaval carioca em geral e do carnaval “carapicú” [sic], dos Democraticos, em particular. A cara que vimos, apesar[sic] de estarmos em sabbado[sic] gordo, a cara que nos mostrava o heroico “defensor” dos famosos carros de critica dos préstitos democráticos, não era a physionomia[sic] gaiata, polvilhada de pó de arroz da graça e com as obreias[sic] multicores da pilheria, característica do campeão carioca do Espirito[sic].(...)

-Carnaval na rua, “Morcego”? Qual é a “sorte” deste anno[sic]?

-Qual carnaval na rua, qual carnaval qualquer, qual “sorte”, qual nada!

-!!! ... Isto é sério, “Morcego”?

- O caso mais sério deste mundo...

Com certeza a “sorte” do impagável “Morcego”, este anno[sic], era “bancar” o sério, pensamos. E applaudimos[sic] logo:

- Boa ideia! Estou vendo daqui a “sorte” do “Morcego” em 1929. Fantasia de gente séria, talvez de victima[sic] das tabellas[sic] do funcnionalismo[sic]. Magnífico, magnífico! Boa ideia!

O funcnionario[sic] postal olhou-nos de um certo modo e disse categoricamente:

- Não estou brincando, não há mais carnaval! Acabou-se o carnaval!

Era mesmo sério. Momo perdera o seu sacerdote Maximo...

-...Mas por que?

- Ainda pergunta?

- Decerto. Uma deserção destas não se explica.

E accrescentamos[sic] para estimulal-o[sic]:

- Isto é mais do que uma deserção, é uma declaração de fallencia[sic], de fallencia[sic] do Espirito.

⁶⁷ Noberto do Amaral era membro do clube dos Democraticos, e era uma figura tão atuante e conhecida, no contexto carnavalesco, que é citado na letra do do famoso “Pelo Telefone”. A partitura deste samba, manuscrita para piano por Pixinguinha, e utilizada por Donga para fazer o registro do samba, também é dedicada a “Morcego”.

- É porque você é uma mão[sic] psychologo[sic] e nunca foi um carnavalesco sincero como eu. Os carnavalescos sinceros estão de luto pelo falecido[sic] carnaval, há muito tempo.

- Pois então o carnaval morreu, com esse barulho tudo que anda pela cidade?- contestamos incrédulo.

A esta replica, “Morcego” indignado, revoltado, protestante:

-Sim, sim! Morreu, sim senhor! E morreu da peor[sic] morte, o avacalhamento. O carnaval carioca está avacalhado!

- Por quem, por que, meu Deus do céu[sic]?

- Por tudo e por todos! O carnaval sempre foi irreverente, um “frondeur”, desrespeitoso, satyrico[sic], maldizente, com uma pontinha de pimenta e de perversidade nas suas críticas. E, no fundo disto tudo, um moralista, sim um moralista. Um pouco á moda de Rabelais, tanto melhor, mas prestando grandes serviços ao paiz[sic], ao civismo, aos ideaes [sic] democráticos e domocraticos, os do povo brasileiro e os do meu club[sic] glorioso. Quem foi que ajudou a reduzir o Sr Pedro II á sua real e imperial insignificância, caricaturando-o em lona, em attitudes[sic] reidiculas[sic] que valeram pela melhor propaganda republicana? Quem é que punha o Imperio[sic] em ceroulas? O carnaval, o falecido[sic] carnaval, que foi o mais efficaz[sic], digo-lhe que! Quem ajudou a fazer a abolição atacando o escravagismo[sic] nos seu préstitos homéricos? O carnaval, sim, o carnaval, meu caro senhor! E note, veja bem: emquanto[sic], a gargalhar, o nosso carnaval servia aos ideaes[sic] brasileiros, praticamente lhes ajudava a Victoria, por mil maneiras. Além disso, o carnaval, além de moralmente independente, também o era em matéria de dinheiro! Quando é que se viu, no tempo do falecido[sic] carnaval, o irreverente, o independente Deus Momo, andar pedindo dinheiro ao governo para sair á rua? Que horror, que humilhação! Olhe, considere, veja bem: o carnaval, opposicionista[sic] de nascença, subornado na sua independência pela subvenção, como alguns dos outros collegas[sic] opposicionistas[sic], políticos, conforme a occasião[sic], que á custa do governo vão passear á Europa, mettendo[sic] no sacco a viola da sua opposição[sic]!!!

Estes três pontos de espantação[sic] não os vimos graphicamente[sic], mas psychologicamente[sic], na boca revoltadas de “Morcego”.

Mas a torneira já estava aberta e o jorro continuou:

- A Republica, com as suas fidúcias de autoridade, tem matado aos poucos, o carnaval, cerceando-lhe a liberdade de critica. E para não lhe doer muito a violência, a pressão, subornou-o, meteu-o no orçamento. Este carnaval que ahi[sic] está não passa de um funcionario[sic] publico. (O CARNAVAL, 11 fev. 1929 p.2)

A insatisfação de “Morcego” com a relação entre os grupos carnavalescos e o poder público, demonstra o papel contestador que as performances poderiam adquirir neste primeiro momento do carnaval, e também a relação cerceadora que o financiamento público impingia sobre elas.

A preocupação de “Morcego” também foi retratada em uma charge publicada dois dias depois.

Figura 10 – Charge no O Globo



(Fonte: O GLOBO, 13 fev.1929, p.1)

O fato de as grandes sociedades já estarem sendo cooptadas pelo poder público não indica, porém, que não houvesse outros grupos atuando de forma mais crítica naquele contexto, como é possível observar na seguinte reportagem:

As criticas carnavalescas assenhoraram-se[sic] do presidente Washington Luis. Ao que parece os termos das satyras[sic] e das troças não repercutiram bem no humor presidencial, atribuindo-se o desagrado com que S. Ex. viu as mesmas a uma forte dose de exaggero[sic]. Não há muito tempo, as revistas de anno[sic] puzeram[sic] em scena[sic] a figura do presidente Washington Luis, tendo os artistas encarregados de encarnal-o[sic] reproduzido todos os traços physionomicos[sic] de S. Ex. Indo a um teatro[sic] o presidente convidou o actor[sic], que o caricaturara, a ir ao seu camarote, felicitando-o e dizendo-lhe que lhe escapára[sic] um detalhe. Qual? É que o presidente tem o habito de tamborilar no castão da bengala, recommendando[sic] ao acto[sic] que o imitasse... Isso deixou boa impressão do critério liberal do Sr. Washington Luis. Agora, segundo as fontes officiosas[sic], as troças carnavalescas não lograram deixal-o[sic] ainda de bom humor... Parece que S. Ex. tem o ridículo em horror. Prefere a aggressão[sic], mas a aggressão[sic] a valer... Os políticos inventarm[sic] a lei de imprensa, para acautelar a impunidade de seus desmandos. Com o andar dos tempos as criticas tomaram formulas diferentes[sic], que a infâmia da lei inspirou. Como se vê há meios de ir além daquillo[sic] que os políticos pretenderam obstar, tornando os excessos inaccessieis[sic] á lei... (ECOS, 13 fev 1929, p.2)

Outro fato que pode ser destacado, é que além da cooptação dos grandes clubes, a partir do financiamento público, o poder público também agia a partir de normatizações.

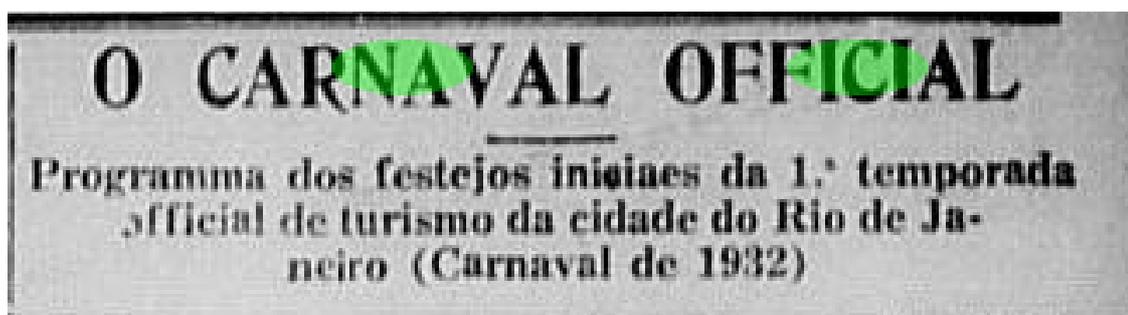
Como é possível observar em notícia publicada no jornal O Globo de 25/02/1927, sobre as instruções do chefe de polícia para os delegados distritais. Onde é possível destacar a seguinte norma: “ 5- Não permitir[sic] a venda nem uso de mascaras allusivas[sic] a pessoas conhecidas, nem permitir[sic] que indivíduos, fantasiados ou não, offendam[sic] a moral publica e provoquem os transeuntes”(O CHEFE, 25 fev. 1927, p.2)

Assim, o carnaval foi se tornando um evento cada vez mais organizado, e com maior interferência de um vetor discursivo e econômico, na relação com a imprensa e os concursos, e de um vetor político e econômico com a interferência do Estado na organização das festas e subsidio dos desfiles.

3.1 O Carnaval oficial do Rio de Janeiro

Em 1932, a partir de uma iniciativa de Octavio Guinle, então presidente do Touring Club, passa a haver na cidade uma temporada oficial de turismo. Com isso, o carnaval passa a ser organizado pelo serviço de turismo da cidade, e fazer parte da temporada oficial de turismo, que se iniciara naquele ano. Desta forma, pela primeira vez surge nos jornais o termo “carnaval oficial”.

Figura 11 – Anúncio no JB



(Fonte: JORNAL DO BRASIL, 14 jan. 1932, p.13)

1932 também é o ano do primeiro campeonato das Escolas de Samba. Neste momento, as Escolas de Samba ainda não figuravam como um modelo de destaque no carnaval carioca, e não possuíam uma seção específica para seus anúncios, sendo incluídas na seção Grupos e Blocos. Entretanto, é possível observar um interesse imediato nestes grupos.

Figura 12 – Anúncio do desfile da Estação Primeira de Mangueira

<p>nava; externo limitando-se a percorrer somente as ruas da estação suburbana.</p> <p>Dada a animação existente entre os defensores do glorioso rancho, é de prever o maior sucesso no carnaval de 1932.</p>	<p>ESTAÇÃO PRIMEIRA</p> <p>O BLOCO DA "ESCOLA DO SAMBA" DE MANGUEIRA TAMBÉM VAE SAHIR</p> <p>Situado a rua Sayão Lobato n. 23, na estação de Mangueira, o bloco "Estação Primeira" que é a escola do samba da estação que lhe dá o nome, vae sahir pela primeira vez no carnaval.</p> <p>Sua directoria que está assim composta: Saturnino Gonçalves, presidente; Arlindo dos Santos, vice; Pedro Luiz Camillo, secretario; Francisco Ribeiro, thesoureiro; Julio D. Moreira, fiscal geral, em reunião realizada em</p>
<h2>Grupos e Blocos</h2>	
<p>DIA DOS BLOCOS</p> <p>É CADA VEZ MAIS ANIMADOR O MOVIMENTO DOS PEQUENOS NUCLEOS CARNAVALESÇOS</p>	

(Fonte: JORNAL DO BRASIL, 12 jan.1932, p.18)

Figura 13 – Anúncio do desfile das escolas de samba

**Todas as "Escolas" do Samba
na praça Onze !**

—

O grande espectáculo de amanhã

—

—O desfile dos concorrentes terá
início às 20 horas

Todas as atenções da cidade se voltam para o campeonato de samba que se realizará, amanhã, na Praça Onze. O torneio sonoro é devido, como se sabe, a uma idéa brilhante do "Mundo Esportivo". Trata-se de um acontecimento que impressiona, sobretudo, pelo pittoresco incomparavel. O campeonato de samba é rigorosamente inédito entre nós. Dahi

(Fonte: O GLOBO, 06 fev. 1932, p.7)

Figura 14 – Anúncio do desfile das escolas de samba depois do carnaval

**AS "ESCOLAS DE SAMBA"
VAO SE EXHIBIR NO
PALCO DO RECREIO**

A empresa do Recreio vai oferecer ao publico um lindo espectáculo nas noites de amanhã e domingo. Além da actuação de Renato Murce, o seu conjunto "Os Gaturamos" e mais Pixinguinha, Rogerio Guimarães, Almirante e Donga, que constituirão a primeira parte de cada sessão, a segunda será preenchida com as autênticas "Escolas de samba" do morro da Mangueira, de Oswaldo Cruz, do Estacio e da Tijuca, que obtiveram em concurso inédito e sensacional os quatro primeiros premios no domingo de Carnaval, na praça Onze de Junho, por iniciativa do "Mundo Esportivo". As "Escolas" se apresentarão cada uma com os seus conjuntos e trinta pessoas, cantoras e musicas, com o seu instrumental de cuicas, pandeiros, tamborins, etc., recebendo por essa occasião os premios que lhes tocaram em virtude da decisão do jury que julgou os seus trabalhos. Far-se-á, também, a descrição de cada samba, explicando-se os motivos que os inspiraram. Espectaculo de tal fórma inédito e que bem se poderá chamar "A noite do samba". o Rio

(Fonte: O GLOBO, 19 fev.1932, p.05)

Como é possível observar nestas notícias, apesar de as escolas de samba ainda não figurarem entre os modelos estabelecidos no discurso sobre o carnaval carioca naquele momento, o interesse público nestas agremiações já era perceptível. O samba já se destacava no contexto musical da cidade de uma forma geral. E no contexto carnavalesco, junto com a marcha, como um dos gêneros próprios do Carnaval. Como os gêneros musicais oficiais do carnaval carioca. Os únicos que poderiam, por exemplo, participar de um concurso de musicas para o carnaval.

Assim é possível observar uma intervenção do poder público crescente no carnaval de rua da cidade. O próprio município cria um concurso de músicas para o carnaval, no qual há uma regra que impede alusões políticas nas músicas. Passa a também subsidiar os desfiles dos ranchos. E a partir de 1933 passa a designar a comissão julgadora dos cortejos das grandes sociedades

Figura 15 – Julgamento dos desfiles passa a ser organizado pela prefeitura

**OS CORTEJOS DAS GRANDES
SOCIEDADES NO CARNAVAL.**
Serão julgados por uma comissão designada pela Prefeitura

(Fonte: JORNAL DO BRASIL, 11 dez. 1932, p.12)

Cada vez mais o carnaval se torna um evento turístico da cidade, e se estrutura sob os interesses da administração pública. Relação esta, que é explícita na seguinte manchete:

Figura 16 – Carnaval e a administração pública

O CARNAVAL OFICIAL DE 1934
**TERA' INICIO NO DIA 31 DE DEZEMBRO — ASSIM RESOLVEU ONTEM
O CONSELHO CONSULTIVO DE TURISMO**
A primeira festa será realizada pelo Centro de Cronistas Carnavalescos na Avenida Rio Branco, em honra do Dr. Pedro Ernesto, e em homenagem ao Touring Club e Rotari Club

(Fonte: JORNAL DO BRASIL, 23 nov. 1933 p. 25)

A primeira festa do carnaval oficial de 1934 seria em honra ao prefeito, em homenagem aos proponentes da temporada de turismo, e assim da própria oficialização do carnaval, e ainda começaria em dezembro.

Neste momento, a ideia de que o carnaval do Rio de Janeiro seria o maior do mundo ganha força nos jornais, e, em 1934 aparecem pela primeira vez no jornal O Globo, e no Jornal do Brasil.

As estatísticas impressionam mais do que os adjetivos hiperbólicos. Os americanos do norte nunca dizem o “maior do mundo”, sem abysmar a gente com a eloquência das cifras descommunes. A humanidade insincera perverteu o adjectivo, mas os numeros vingam as palavras redobrando seu tremendo poder de convicção.

Devemos fazer a propaganda do nosso Carnaval no estrangeiro, empregando estatísticas. [...]

Sugestão para um recleame com estatística: “Rio de Janeiro. O maior Carnaval do mundo. Dous milhões de pessoas dansando nas ruas, nos hoteis e nos clubs.[...]”

[...] De onde brotam tantas orquestras? Outra estatística: “Cem mil músicos: a maior orquestra do mundo” (O MAIOR, 08 fev. 1934, p.4)

O primeiro grito é dado pelo rancho campeão da cidade, Recreio das Flores.

As hostes carnavalescas preparam-se. E embora faltem cinco meses para a realização do maior carnaval do mundo, os responsáveis por essa magnífica festa já se preparam valentemente.

(CARNAVAL, 22 set. 1934, p.25)

Nos anos seguintes as Escolas de Samba ganhavam cada vez mais destaque no contexto do carnaval oficial da cidade, em detrimento dos outros grupos.

Com isso, é possível destacar uma mudança nos discursos sobre a forma como o carnaval carioca se relaciona com o espaço público em um contexto que tende a uma oficialização da festa.

Ao mesmo tempo o poder público passa a tratar o carnaval como um evento turístico e atuar na transformação da festa em um evento, cada vez mais, rentável.

Ainda sobre a atuação do poder público sobre o carnaval de rua, é possível destacar a ação da censura sobre os desfiles. Que atuava conforme é descrito na seguinte notícia:

Esclarecimentos necessários aos seus organizadores – Uma comunicação da Directoria Geral de Comunicações e Estatística

A realização de bailes públicos, batalhas de confettis, banhos de mar a fantasia, prorrogação de bailes depois da hora regulamentar, ensaios e passeatas de préstitos, ranchos, blocos, cordões e outros agrupamentos carnavalescos, e tudo que diga respeito a festejos carnavalescos depende de licença prévia da directoria Geral de Comunicações e Estatística [...] Os organizadores das diversões acima mencionadas devem requerer [...] a respectiva licença com antecedência de oito dias. Esse requerimento deve ser estampilhado com dous mil réis e duzentos réis de estampilha federal e trazer firma do requerente devidamente reconhecida.[...]

Para a realização de passeatas de préstitos, ranchos, blocos, cordões e outros agrupamentos carnavalescos torna-se imprescindível que os requerentes submettam à Secção de Censura Theatral e Diversões Públicas da Policia afim de serem censurados os vehiculos, estandartes, etc. ou os croquis destes, pagando os respectivos emolumentos.

Nos bailes públicos, etc., onde se faça mister a execução de musicas, dependerá a licença da approvação do programma pela Secção de Censura Theatral e Diversões Publicas, pagos os devidos emolumentos em moeda corrente pelos interessados na Thesouraria da Policia, mediante guia fonecida pela respectiva Secção, daccordo com a tabela que se segue:

Censura de préstitos de clubs carnavalescos.....100\$000

Censura de préstitos de blocos, corões, ranchos e outros agrupamentos carnavalescos....50\$000

Approvação de programma em geral, dentro da semana.....5\$000

As portarias de licença pagarão, por vez, em estampilha federal, a importância de 20\$000. (OS FESTEJOS, 24 jan. 1935, p.6)

3.2 Carnaval em espaços privados

A partir de meados da década de 40 os bailes carnavalescos vão ganhando cada vez mais espaço nas notícias dos jornais. Em contrapartida, vão diminuindo as notícias sobre os desfiles em locais públicos.

De modo que em 1946, o jornal O Globo publica a seguinte notícia:

[...] no Rio, houve pouca vibração nas ruas. Nos bailes porem, o entusiasmo carnavalesco atingiu o auge.

[...] O aspecto das ruas era desanimador. Pouca luz, pouca gente, pouca animação.

(POUCO, 06 mar. 1946, p.13)

Assim, em 1958, Eneida de Moraes, já descreve um movimento de desocupação do espaço público pelos festejos em seu livro sobre a história do carnaval carioca.

É muito comum, hoje em dia, ouvirmos dizer que o carnaval de rua está morrendo, que só existe o carnaval interno, o dos salões, o dos bailes.

Essa afirmativa é velhíssima. Sempre houve alguém que afirmasse a morte do nosso carnaval de rua, quando na realidade o que com ele acontece, sempre aconteceu, são fluxos e refluxos determinados por diversas ocorrência[sic] políticas ou econômicas. Nosso carnaval tem essa característica: ora é de rua, ora de salões, ora mistura salões e rua, volúvel, se bem que uma volubilidade marcada por acontecimentos estranhos à sua própria vida. (MORAES, 1987, p. 90)

É interessante notar que, ao descrever um movimento de esvaziamento do espaço público no carnaval de 1958, Eneida, apesar de perceber uma relação direta da festa com os campos político e econômico, entende que esta se trata de uma relação com elementos extrínsecos. Com “acontecimentos estranhos à sua própria vida” (ENEIDA, 1958, p.90).

Desta forma, apesar de Eneida apontar um movimento importante de deslocamento nos tipos de espaço utilizados pelo carnaval carioca de sua época, é importante realizar algumas considerações sobre sua avaliação. Inicialmente, é importante problematizar a ideia de que os elementos políticos e econômicos são elementos extrínsecos ao carnaval, e destacar que a relação entre o carnaval e diferentes campos de produção, como o político ou o econômico, não se trata de uma relação de simples subordinação. A ocupação do espaço público pelo carnaval, além de condicionada por questões políticas e econômicas, também tem um papel ativo sobre elas. Um segundo ponto que deve ser ressaltado, é que estes processos de mudança no tipo de espaço ocupado pelo carnaval também não se dão de forma

abrupta, em “fluxos e refluxos”, tratando-se, na verdade, de ressignificações da festa e dos espaços envolvidos, que levam décadas para se estabelecer.

Observando os exemplares de periódicos publicados à época em que Eneida publica o já citado “História do Carnaval Carioca” (1958), é possível corroborar a perspectiva da autora sobre um esvaziamento do espaço público, e destacar que, neste período, os jornais noticiavam uma progressiva “morte do carnaval”, buscando embasar esta perspectiva com a apresentação de relatos de eventos, e considerações sobre o assunto feitas por personalidades da época, e pessoas ligadas ao carnaval. Como é possível observar em um depoimento feito por Donga, figura de importância histórica no carnaval por sua relação com o samba, publicado na seguinte notícia:

Gente que viu o carnaval do passado lamenta a sua morte de ano para ano

[...]Donga: “Só a imprensa salvará o carnaval”

- É com pesar que reconheço, mas o Carnaval, na verdade, está morrendo (...) Sai pela cidade e, nos pontos em que outrora a animação era incessante, não vi o menor entusiasmo. Fui aos subúrbios, aos redutos do carnaval [...] e lá o povo também não estava na rua.

“[...]Antes de aparecer o Departamento de Turismo, a imprensa e o comércio faziam tudo.” [...] “Nenhuma sociedade carnavalesca saía à rua saudando o Prefeito, o Departamento de Turismo ou os Vereadores, pois então a política eleitoral não havia tomado conta do Carnaval, com a distribuição de verbas[...]” (GENTE, 08 Mar. 1957, p.09)

Neste depoimento, Donga relaciona o esvaziamento das ruas durante o carnaval com um processo de oficialização da festa pelo Departamento de Turismo, que, controlando as verbas de financiamento, cumpriria, sobretudo, interesses políticos. O sambista apresenta uma perspectiva que parece corroborar a indignação apresentada por “Morcego” vinte e nove anos antes.

Com isso, Donga destaca a forma de financiamento dos eventos como elemento determinante para o carnaval de rua, preferindo um modelo utilizado anteriormente, no qual o comércio e os jornais possuíam um papel mais central neste processo, em detrimento de uma organização realizada pelo governo.

Entretanto, não se pode pensar que o comércio e os jornais financiariam performances carnavalescas por altruísmo.

Assim, ao indicar que o financiamento do carnaval deveria ser feito pelo comércio e jornais, Donga parece preferir uma interferência do campo econômico ao invés do campo político na festa.

Esta preferência, declarada no discurso do sambista, pode ser relacionada ao fato de que estas performances carnavalescas, como campos de produção em avançado processo de autonomização, buscariam uma relação econômica com a festa, que poderia ser mais bem sucedida junto à iniciativa privada do que ao poder público.

Na verdade, observando as notícias de jornal, o que se percebe é que mais do que deixar o espaço público, a organização do carnaval de certa forma foi transformando a função daquele espaço a partir de interesses privados.

Não é que o carnaval não saísse às ruas, mas cada vez mais organizado como evento turístico, seus desfiles de maior destaque perdiam a conotação de manifestação pública.

Assim, os eventos em espaços privados vão ganhando cada vez mais a adesão do público e em 1967 já é possível observar notícias que indicam uma mudança efetiva na forma do carnaval ocupar as ruas.

A afluência maciça de foliões aos clubes fez com que nestes o carnaval carioca fosse mais animado do que nas ruas, onde apenas os desfiles e alguns coretos, esparsamente armados pelos subúrbios, atraíram maior público. Por toda a cidade multiplicaram-se os bailes, e as principais agremiações tiveram seus salões lotados de foliões. Diante do Clube Municipal, na Rua Hadock Lôbo, por exemplo, durante todas as noites, formaram-se filas enormes, até à madrugada. E nem todos os que estiveram nelas puderam entrar, porque o ginásio do clube chegava a um ponto em que não comportava mais ninguém. (CARNAVAL, 08 fev.1967, p.10)

E ao mesmo tempo é possível observar o progressivo abandono de alguns dos modelos que participaram de um momento inicial do carnaval carioca, como os ranchos.

Num ambiente melancólico que, segundo comentários gerais, assinalava a sua despedida do carnaval carioca depois de 17 anos de tradição, os ranchos apresentaram na Avenida Presidente Vargas, da noite de segunda para a madrugada de terça-feira, um espetáculo pobre em fantasias, em cenografia e até em evoluções, perante uma assistência bem inferior à expectativa.

O União dos Caçadores, que iria tentar o tricampeonato, Resedá e Recreio da Saúde, devido a problemas financeiros, não desfilaram. Índios do Leme e Aliados de Quintino, por sua vez, só participaram a pedidos insistentes do presidente da Federação dos Ranchos Carnavalescos, Sr. Artalídio Luz. Dos que se apresentaram, alguns o fizeram sem as fantasias de luxo, que programavam, pois somente na quinta-feira da semana passada começou a ser distribuída a subvenção de 4,5 milhões de cruzeiros. (MELANCOLIA, 08 fev. 1967, p.10)

Se por um lado, o desfile dos Ranchos passou de uma das manifestações mais importantes do carnaval carioca, a um ambiente melancólico, por outro, é possível notar que o carnaval não deixou de ser comemorado nas ruas, mas teve um deslocamento de suas práticas principais, ou oficiais, para ambientes privados.

Mais uma vez, é importante entender o contexto social e econômico no qual este carnaval se insere para contemplar os diferentes vetores que incidem sobre o campo de produção e a práxis sonora, mas é também importante, ainda, ressaltar que havia um contexto político particular, com o país sob um regime de ditadura militar.

Devido ao recorte de objeto desta tese, não é possível, nem necessário, tratar em detalhes todas as relações entre este período de ditadura militar e o carnaval de rua carioca, mas é evidente que o cerceamento de direitos e liberdades, amplamente documentados, interferiu diretamente nas possibilidades de ocupação do espaço público. O espaço público, entendido aqui como um espaço social e político, coloca em evidência a possibilidade de uma atuação política do carnaval, incompatível com aquele momento de ditadura.

Neste ponto, as possibilidades de ação coletiva no carnaval se confundem com as possibilidades de ação política.

Entender o desfile carnavalesco como uma ação coletiva, e, de forma não necessária, mas possível, política, permite a adoção de algumas ferramentas analíticas propostas para o estudo de ações e disputas políticas, e que ajudam a pensar o caso do Carnaval de rua.

Para tratar as possibilidades de ação política em um momento específico, Tilly utiliza a noção de “estruturas de oportunidades políticas (POS)” (2006a, p.43). Esta noção não pretende estabelecer um quadro fixo de possibilidades, mas, pelo contrário destacar, o caráter relacional e processual desta relação, como algo em constante mutação. Sob esta noção, entende-se que um determinado regime cria um ambiente de oportunidades e ameaças políticas às quais os manifestantes políticos são obrigados a se adaptar. E com isso os tipos de performances coletivas utilizadas se estruturariam em estreita relação com o tipo de regime político.

O conceito de performance tem um papel central neste entendimento, e neste sentido, é possível destacar que, de forma complementar o conceito de repertório. Estes dois conceitos são utilizados por Charles Tilly (2006a) no estudo de disputas políticas, como forma de relacionar as possibilidades ação com um vetor político.

Entendendo as ações coletivas como performances, e o conjunto de ações como um repertório, o autor investiga de que maneira estes repertórios se relacionam com os tipos de regime político no qual se inserem.

Segundo o autor:

Nós podemos capturar alguns dos caracteres recorrentes, e historicamente incorporados das disputas políticas através de duas metáforas teatrais que são relacionadas: performances e repertórios. Uma vez que olhamos de perto para as reivindicações coletivas, podemos ver que instâncias particulares improvisam sobre scripts compartilhados. Apresentar uma petição, tomar um refém, ou preparar uma demonstração, constitui uma performance que liga ao menos dois atores, um reivindicador e um objeto de reivindicações. Inovação ocorre incessantemente em pequena escala, mas reivindicações eficazes dependem de uma configuração cujas relações possam ser reconhecidas, nas relações entre as partes, e em usos prévios da forma de reivindicação. Performances se agrupam em repertórios de rotinas de reivindicações, que se aplicam aos mesmos pares de reivindicador - objeto: Patrões e trabalhadores, camponeses e donos de terra, facções nacionalistas rivais, e muitos mais. A metáfora teatral chama a atenção para o caráter agrupado e aprendido, ainda que improvisado, das interações entre as pessoas, quando estas fazem e recebem as reivindicações umas das outras. Reivindicações usualmente se assemelham mais ao jazz e à comedia dell'arte do que a leitura ritual de escrituras. (TILLY, 2006a, p.35, tradução nossa)⁶⁸

Tilly afirma que as performances de disputas políticas formam repertórios na medida em que se acumulam como possibilidades de ação, e assim, aponta que este acúmulo não se dá de forma aleatória, mas em relação com outros vetores, e tendo como causas principais três fatores: (1) as performances formam repertórios a partir, principalmente, de conexões cotidianas entre os atores das reivindicações políticas; (2) a criação acumulativa de sistemas simbólicos nas próprias ações políticas; e (3) as ações do próprio regime político.

Apesar de ter como foco um tipo de ação coletiva diferente das relacionadas ao Carnaval, esta perspectiva pode ser estendida para as performances carnavalescas, como uma forma de enriquecer o entendimento sobre a formação dos repertórios de ação no carnaval, e sobre como estes repertórios se comunicam com outros repertórios de ação pública e política.

68 “We can capture some of the recurrent, historically embedded character of contentious politics by means of two related theatrical metaphors: performances and repertoires. Once we look closely at collective claim-making, we can see that particular instances improvise on shared scripts. Presenting a petition, taking a hostage, or mounting a demonstration constitutes a *performance* linking at least two actors, a claimant and an object of claims. Innovation occurs incessantly on the small scale, but effective claims depend on a recognizable relation to their setting, to relations between the parties, and to previous uses of the claim-making form. Performances clump into *repertoires* of claim-making routines that apply to the same claimant-object pairs: bosses and workers, peasants and landlords, rival nationalist factions, and many more. The theatrical metaphor calls attention to the clustered, learned, yet improvisational character of people’s interactions as they make and receive each other’s claims. Claim-making usually more resembles jazz and commedia dell’arte than the ritual reading of scripture.”

O componente cultural figura, então, como um elemento importante para pensar o caso do carnaval, como performance pública, mas também como práxis sonora, e campo de produção.

Retomando a perspectiva proposta por Tilly (2006a), e destacada por Blázquez (2008), de que contextos de socialização e produção cultural funcionam como formadores de categorias sociais, é possível destacar ainda o papel de agência que as performances e os repertórios de ação coletiva exercem sobre os discursos e entendimentos sobre a festa.

Segundo Alonso (2012), durante sua longa carreira, Tilly revisou as definições e usos destes conceitos em seu trabalho, incluindo cada vez mais a cultura em sua análise política. Assim a autora afirma que:

O conceito de “repertório de ação coletiva” visava, então, incluir cultura na teoria tillyana do processo político. Nasceu miúdo e cresceu, em reformulações sucessivas, no passo em que cresceu o próprio interesse tillyano na maneira pela qual a cultura molda possibilidades de ação no curso dos conflitos políticos. (ALONSO, 2012, p.22)

Se pensarmos nas performances carnavalescas a partir da perspectiva oferecida pela “teoria tillyana”, é possível pensar que os repertórios carnavalescos também se estruturam de acordo com o tipo de regime, ou de contexto, político.

Ao destacar uma abordagem que compreende um script comum, mas que ressalta o caráter improvisado e contingente destas ações coletivas, é possível observar um outro campo de disputas no carnaval carioca. Que é a disputa pela possibilidade de ação. Não só em relação à ocupação do espaço público, mas em relação aos tipos performance possíveis. Os tipos de comportamento e ações possíveis.

As ações coletivas se adaptam aos regimes, mas elas também se formam em oposição a eles, e improvisam novas práticas que podem colocar os próprios limites sociais em xeque. Elas os desafiam.

Assim, apesar de o período de ditadura militar ter sido um período no qual a censura e o controle da produção artística se intensificaram, o carnaval de rua nunca deixou de existir.

Ao realizar uma pesquisa nos acervos de periódicos sobre os termos Blocos e Polícia, no período em questão, com o intuito de destacar casos de conflito ou repressão aos blocos, um caso que se destacou foi o do bloco Chave de Ouro.

Observando os periódicos deste período, é possível destacar a atuação do bloco Chave de Ouro como um caso no qual o conflito entre a polícia e a agremiação figura como um elemento central na própria performance do bloco.

A partir de 1961 o Chave de Ouro começa a aparecer em uma série de notícias, que abordam, sobretudo, as recorrentes situações de confronto entre o bloco e a polícia.

Assim, a primeira notícia encontrada em periódicos sobre o Chave de Ouro foi publicada em 16 de fevereiro de 1961, no jornal Última Hora (UH), e a partir de uma análise do conteúdo desta, e de outras notícias, é possível fazer algumas reflexões sobre este caso.

Êste ano os alegres rapazes aliaram à tradição uns tantos motivos de protesto contra o comércio que segundo eles não teria colaborado para a ornamentação das ruas do bairro, e sobretudo contra a Polícia que, exorbitando de suas atribuições, baixou a borracha indiscriminadamente[...]

Walter Florêncio, diretor da bateria do “Chave de Ouro” falando a UH, ressaltou inicialmente que o bloco, tendo em vista os excessos policiais registrados este ano hesitou um pouco antes de se decidir a sair[...]

A esta altura um choque da Polícia Militar seguia o bloco passo a passo[...]

[...] entretanto, o roteiro foi cumprido à risca estendendo-se das 14 às 20 horas.

(CHAVE-DE-OURO, 16 fev.1961, p.7)

Esta primeira notícia publicada sobre o bloco já traz algumas informações importantes. Em primeiro lugar é possível destacar que o bloco desfilava na quarta-feira de cinzas, e, portanto, fora do período instituído como carnavalesco. Outro ponto que pode ser destacado, é que apesar da polícia ter “baixado a borracha”, ou seja, espancado os integrantes do desfile com seus cassetetes de borracha, o desfile ocorreu até o final, como programado. A polícia não só, não impediu o desfile, como acompanhou o bloco “passa a passo” até o final.

A razão desta situação de conflito entre o bloco e a polícia, entretanto, não é abordada nesta notícia, e pode ser mais bem compreendida a partir da análise de outra notícia, publicada no ano seguinte no jornal Novos Rumos.

O tristemente famoso coronel Ardivino Barbosa tudo fez para tirar a péssima impressão do carnaval de 1961, quando, pessoalmente gastou o carnaval espancando foliões. Êste ano o coronel Ardivino passou em belas companhias, esbaldou-se no Municipal e no Copacabana Palace.

Seu chefe, Segadas Viana, também tratou de coisas mais amenas. Foi membro do júri que premiou as riquíssimas fantasias do Copacabana.

Os comandados do Sr. Segadas Viana e do cel. Ardivino Barbosa esbaldaram-se de outro modo. De cassetete em punho, esbordoaram a valer os que não puderam pagar 6.000,00 por um convite.

Apanharam os que quiseram assistir ao desfile das Escolas de Samba (carnaval sadio) na Av. Rio Branco.

Apanharam os que cantaram os sambas e marchas relatando o governo do retirado de Brocoió.

Apanharam os rapazes do bloco “Chave de Ouro”, cuja saída na quarta-feira de cinzas já é uma tradição do carnaval carioca.

(POLICIA, 16 mar. 1962, p.8)

Como é possível perceber nesta segunda notícia, os excessos cometidos pela policia, que intimidaram o diretor de bateria do Chave de Ouro, se repetiram no ano seguinte, e na verdade se tratava do espancamento de parte dos foliões, em diversos locais da cidade.

Assim, um primeiro ponto a ser destacado, é que com a oficialização de determinadas práticas carnavalescas, as outras, não oficiais, passam a ter um tratamento por parte do poder público como algo que não deveria acontecer. Uma vez estabelecido que o carnaval “sadio” era o carnaval das Escolas de Samba, as outras práticas, por exclusão, passam a ser um carnaval “não sadio”.

Ainda em 1962, é possível acompanhar alguns desdobramentos do caso descrito nas duas notícias anteriores.

Alguns dias após o carnaval daquele ano, o jornal Última Hora publicou notícia sobre os acontecimentos da quarta-feira de Cinzas, dentre os quais descrevia o conflito entre o bloco e a policia. Fazendo-o da seguinte forma:

[...]Eram 13 horas, sol a pino, a rapaziada do Engenho de Dentro e Méier aguardava apenas o apito do comandante, para o desfile pelas Ruas Dias da Cruz e Adolfo Bergamini, quando chegaram viaturas da “Invernada de Olaria”. Disposto a piorar o assunto, o próprio Delegado Agnaldo Amado, 23ª DP, compareceu ao local, acompanhado de um choque da PM e mais três viaturas da RP. Os foliões não arredaram pé: “Saímos, porque saímos”. Pancadaria frossa, correria, gente que nada tinha com a história, detida. Venceu a boa moçada do bairro, que saiu enfim, portando cartazes: “Extinção dos Lacerdinhas”. “Não queremos encrenca, queremos é samba”. Fechando com “chave de ignorância” o desfile, eis novamente a PM baixando o pau em foliões e populares. Mais 15 prisões, a maioria de simples curiosos. (CINZAS, 08 mar. 1962, p.12)

A posição do jornal sobre o acontecido é evidente nos adjetivos utilizados na reportagem. De um lado temos o delegado que está disposto a piorar a situação, e fecha o desfile com “chave de ignorância”, e do outro, a “boa moçada do bairro”.

Observando as três notícias selecionadas até o momento, um outro ponto que pode ser destacado é que o componente político permeia as três descrições.

Na primeira notícia é citado que “os rapazes aliaram à tradição uns tantos motivos de protesto contra o comércio [...], e sobretudo contra a Policia”; na segunda notícia, entre os que apanharam, além do bloco, também estão “os que cantaram os sambas e marchas relatando o governo”; e na terceira notícia, com a descrição do conteúdo de alguns cartazes, é possível observar as próprias demandas de cunho político do bloco.

Sobre este último caso, ainda é importante ressaltar que o caráter político dos desfiles, não precisa ser necessariamente ligado a uma ideia de subversão da ordem. Demandas como a extinção dos Lacerdinhas (nome popular, atribuído a uma espécie de mosquito que infestava o Rio de Janeiro naquele período, e cuja picada era dolorida), demonstram que o desfile em local público, muitas vezes pode adquirir um caráter de reivindicação política.

Na verdade, o desfile em locais públicos é um tipo de performance que compõe, tanto o repertório carnavalesco, como o repertório de reivindicação política. Como um repertório comum aos dois contextos, pode facilmente mudar sua conotação.

Neste ponto, é possível retomar a perspectiva proposta por Stallybrass e White (1983), de que, a partir de uma “dialética do antagonismo”, as intervenções dos poderes superiores, em tentativas de impedir o carnaval, podem transformá-lo em um ritual de resistência (p.16). Como se observa nestas notícias, a ação truculenta da polícia funciona como um catalisador de uma demanda política contra a própria polícia.

Voltando ao caso do Chave de Ouro no carnaval de 1962, no dia seguinte à notícia publicada pelo UH, foi publicada uma outra notícia sobre o assunto, na qual o jornal apresenta a versão do delegado de polícia citado na reportagem sobre o ocorrido.

O Delegado Agnaldo Amado,(...) negou para UH que houvesse comandado qualquer espécie de violência contra os integrantes do chamado bloco “Chave de Ouro”. (...) declarou que impedira apenas que o grupo saísse às ruas na quarta-feira de cinzas, o que é de praxe, de vez que há proibição da Chefia de Polícia para desfiles de foliões após o Carnaval. Esclareceu: - Êsse agrupamento de desocupados não pode sequer se chamado de bloco carnavalesco. Trata-se de um ajuntamento de “transviados” do Méier(...) Não permiti somente que muitos dos quais como “Mexicano, Odir e Pascoal, conhecidos “transviados” que estou processando, praticassem à luz do dia as estrepolias que comumente cometem à noite, sob os efeitos da maconha”. (DELEGADO, Última Hora, 09 mar. 1962, p.7)

Alguns dias depois ainda seria publicada uma resposta de integrantes do bloco sobre as declarações do delegado.

“Chave de Ouro” refuta acusações

-“Não somos maconheiros e desafiamos o Sr. Agnaldo Amado a provar o contrário. O bloco “Chave de Ouro” já é tradição no Engenho de Dentro que, êste ano, ele quis acabar usando de violência”.

Assim falaram à reportagem de UH, vários integrantes do tradicional bloco “Chave de Ouro”, que desfila todos os anos na Quarta-Feira de Cinzas.

Conforme UH noticiou, quando rapazes, crianças e mûças se preparavam para desfilar, um choque da PM chegou ao local e, sob

orientação do Delegado Agnaldo Amado, exigiu que os foliões abandonassem a rua. Como insistissem em permanecer ali, o titular do 23.º DP ordenou aos seus subalternos que usassem de violência. Os rapazes, contrariados, procuraram o repórter, pois dias após, o Delegado Amado, numa entrevista a UH, afirmou que o bloco era composto somente de maconheiros.

(“CHAVE DE OURO”, 12 mar. 1962, p.7)

No ano seguinte, a posição política do bloco parece realmente inflamada pelos conflitos do ano anterior, e o bloco adota o tema “mata-mendigo”.

Este tema foi adotado como uma forma de crítica a atuação da polícia. E se refere a uma chacina ocorrida naquele ano, quando ao menos vinte mendigos foram mortos por policiais, sendo jogados de uma ponte no Rio da Guarda. O crime foi associado a uma política de higienização das ruas, executada com anuência do poder público.

Bloco proibido desafia e vence polícia: Saiu na 4a.-feira de cinzas “A Salvação do Mendigo”, carro alegórico satirizando os crimes da Polícia de Lacerda no Rio da Guarda, saiu ontem às ruas do Engenho de Dentro, acompanhado de 500 foliões do “Bloco Chave de Ouro”.

Sob ameaça dos policiais de quatro choques da Polícia Militar e dois carros da Radiopatrulha, os foliões desfilaram para milhares de pessoas, das 14h45m às 16h10m.

[...] muitos dos foliões levavam cartazes: “Carioca Só Vê Água Quando Morre no Rio da Guarda”; “Mendigos Pedindo Esmola: Uma Boia Pelo Amor de Deus”; “Equipamento de Mendigo: Boia, Óleo, Nadadeira e Barraca”.

[...] Pela primeira vez em nove anos, o bloco conseguiu ontem terminar a passeata sem apanhar da Polícia: é que a desorganização do equipamento policial não permitiu a mobilização a tempo dos soldados.

(BLOCO, 28 fev. 1963, p.12)

Nos anos seguintes os conflitos entre o bloco e a polícia continuam acontecendo toda quarta-feira de cinzas, e é possível notar que o bloco vai moldando sua performance de acordo com a própria ação da polícia. Se por um lado, a repressão policial sobre os desfiles funciona como um catalisador do vetor político do bloco, agindo também como um vetor discursivo, e de crítica, por outro lado, a ação da polícia condiciona as ações possíveis, e as estratégias de performance do bloco. Como pode ser destacado nas seguintes notícias:

Chave de Ouro saiu de novo adotando tática de guerrilha

O Engenho de Dentro praticamente parou durante todo o dia de ontem para ver, pelo 26.º ano, o bloco Chave de Ouro – que só desfila na Qarta-feira de Cinzas – enfrentar a Polícia Militar, com verdadeiras táticas de guerrilhas: enquanto um grupo de foliões atraía a atenção da PM par um

lugar, mais adiante, em outra rua , o bloco desfilava até a chegada dos policiais, quando então se dissolvia.

Os foliões do Chave de Ouro tentaram obter autorização da Secretaria de Segurança para sair mas não foi possível porque “o bloco não é legalizado”.

[...] enquanto os dirigentes tentavam convencer os mais exaltados, sob as vistas de dois choques da PM, alguns integrantes do Chave de Ouro iniciavam, por conta própria, o desfile na Rua Daniel Carneiro, alguns quarteirões adiante.

- É a turma da guerrilha- lamentou-se um dirigente, enquanto a policia se movimentava para acabar com o desfile que durou apenas alguns minutos. [...]

O desfile do Chave de Ouro teve desde o início o apoio e a colaboração dos moradores do Engenho de Dentro, que abrigavam em suas casas os foliões perseguidos pela Polícia e escondiam o material do bloco [...]

Duas paródias foram cantadas pelo Chave de Ouro. A primeira, com a música de Colombina Iê-Iê-Iê, dizia o seguinte: “Ô polícia onde está você eu quero ver o pau comer.”

A outra, intitulada Quarta Feira, Tradição, tinha a seguinte letra: “Êste ano não vai ser igual àquele que passou: eu não brinquei, você também não brincou. Aquela correria que se viu ficou marcada, no Engenho de Dentro, lugar de pancada. Êste ano, estão avisados: nós vamos brincar preparados. Se acaso a polícia chegar minha gente, não tem problema, nem correrias. É um dia de folia é brincadeira. Policiais para lá, e o bloco prá cá. Lá, lá, lá, lá ,lá etc.”

A Polícia realizou várias prisões. Muitas vezes, prendia um grupo de foliões e soltava em outros bairros. Alguns foram encaminhados à prisão [...] (CHAVE, 29 fev. 1968, p.20)

“ Chave de Ouro” usa alegria e surpresa para sair à rua

A surpresa, aliada ao desejo de reter por mais algumas horas a alegria do carnaval, foi a principal arma utilizada pelos integrantes do bloco “Chave de Ouro” para burlar o rigoroso esquema repressivo montado pelo Secretário de Segurança, General Luis de França Oliveira, mantendo, dessa forma, a tradição de muitos anos, que é sair às ruas de Engenho de Dentro, na Quarta-feira de Cinzas, por maior que seja a vigilância policial.

Ontem, para impedir a saída do “Chave de Ouro”, foram mobilizados dois choques da Polícia Militar, três viaturas da Rádio-Patrolha, uma da 25.^a Delegacia Distrital e outra da 4.^a Subseção de Vigilância.

Despistamento

Usando uma tática dispersiva, o “Chave de Ouro” dividiu-se em dois grupos, para evitar um choque direto com os policiais que lá estavam desde o início da tarde. Por volta das 14 horas, o primeiro grupo saiu, próximo ao Cine Engenho de Dentro, cantando e batucando, enquanto o segundo, perto do Bar Chave de Ouro, impedia o tráfego, colocando troncos e galhos de árvores no meio da rua.

Logo o primeiro grupo desapareceu e o segundo tomou conta das ruas, desfilando com um caixão de defuntos, para, em seguida reunirem-se todos na esquina das ruas Adolfo Bergamini e Pernambuco, local onde fizeram grande fogueira com o caixão de madeira velha, dispersando-se em seguida.

Incidentes

A Rua Adolfo Bergamini, que nos dias de carnaval tem pouca animação, na Quarta-feira de Cinzas transforma-se inteiramente, como

aconteceu ontem, quando centenas de pessoas subiram nos telhados e nos muros e outras ficaram mesmo nas calçadas para ver o bloco passar.

Quando o bloco, após fazer a fogueira, se dispersou, a PM, atraída pelos gritos e pelas músicas e palmas, dirigiu-se ao local, onde começou a prender e a dispersar, com o uso de cassetetes e gás lacrimogêneo, os assistentes, pois do bloco não havia mais ninguém.

José Dias Lemos, um doente que se dirigia para sua casa, na Rua Alfredo Reis, 103 em Piedade, depois de comparecer a uma consulta no Hospital Pedro II, foi envolvido nos acontecimentos.

As viaturas policiais levaram presos mais de dez pessoas. Depois, a PM se voltou contra os fotógrafos dos jornais cariocas e paulistas, que, ameaçados de prisão e espancamento pelo Tenente De Paula, foram obrigados a entregar os filmes que haviam utilizado. [...]

(“CHAVE DE OURO”, 20 fev. 1969, p.11)

É interessante notar que, apesar de todo o aparato policial mobilizado para “impedir” o desfile, o “Chave de Ouro” não deixou de desfilar naqueles anos, e ainda adotou uma estratégia de “despistamento”, ou “guerrilha”, para burlar o cerco policial.

As estratégias adotadas pelo bloco conseguiam garantir que parte dos foliões fugisse, e desta forma, apesar de alguns relatos mais graves, esta dinâmica de conflito passa ser a própria razão de existência do bloco. O desfile passa a englobar o conflito com a polícia como parte do próprio evento.

Sobre esta dinâmica, em 1971 o jornal Correio da Manhã publica reportagem na qual apresenta o seguinte depoimento de um dos fundadores do bloco:

É tudo gozação

[...] – O nosso negócio é somente gozar a polícia, e se ela não aparecer o bloco acabará morrendo. Em 1964 a polícia esteve aqui, mas logo se retirou. Nós saímos pelas ruas do Engenho de Dentro, brincamos à vontade, debaixo de um grande lençol de serpentinas que eram lançados pelas famílias dos moradores do bairro, e não houve nada de anormal. Mas em compensação não teve graça nenhuma.

- Nossas brincadeiras nunca ocasionaram a morte de ninguém, mas houve sempre inúmeros feridos e centenas de prisões. No ano passado foram levados em cana mais de 400 componentes do nosso bloco, que eram carregados na base do safanão no “coração de Mãe”, aquele carro grande que a polícia utiliza para transportar presos para a colônia.

- Um dos nossos melhores carnavais foi em 1968, o “ano do cavalo”, que foi mais animados e mais confuso da paróquia. A pancadaria correu para valer, até eu fui em cana. (O CHAVE, 17 fev. 1971, p.13)

É possível retomar a perspectiva de Stallybrass e White (1986) sobre uma primeira impressão de ambiguidade sobre o caráter político do carnaval, e destacar desdobramentos mais complexos do caráter político do bloco.

A partir da entrevista concedida ao jornal pelo integrante do bloco, uma primeira conclusão que poderia ser tomada, é a de que, na verdade, o desfile do “Chave de Ouro” não teria uma ação política, mas apenas uma dinâmica de conflito como entretenimento. Como uma licenciosidade permitida, e por isso ineficaz como vetor político.

De fato, existem tradições ligadas ao carnaval nas quais o conflito figura como parte da festa, como nas guerras de limão de cheiro e nos bate-bolas, e este é um ponto que deve ser levado em consideração para entender a atuação do bloco. Sendo possível ressaltar, ainda, que não há nenhum registro de que algum integrante do bloco tenha cometido qualquer ato de violência física contra a polícia. Os papéis nesta dinâmica são bem claros, a polícia batia, e os foliões fugiam para não apanhar.

Entretanto, se o conflito com a polícia, em si, não se tratava de uma luta pela tomada de poder, é possível destacar que, durante grande parte do período militar, as próprias notícias sobre o bloco funcionam como uma forma de evidenciar uma crítica política dentro da esfera pública.

Assim, se o conflito entre o bloco e a polícia não tinha uma conotação necessariamente política, os vetores discursivos formados a partir dos conflitos a manifestavam.

Em um período em que a polícia não hesitava em ameaçar os jornalistas de prisão e espancamento, ou tomar filmes de fotógrafos, o “Chave de Ouro” aparecia todo ano nas notícias de jornal, como uma possibilidade, ainda que limitada, de desafio à ordem vigente e crítica política.

Outro ponto que não deve ser descartado, é que no bairro do Engenho de Dentro, onde os moradores auxiliavam na fuga dos foliões, o bloco também apresenta uma relação de ocupação do espaço público, em um momento em que a maioria das atividades ligadas ao carnaval já não ocupava estes espaços. É possível, ainda, retomar a proposta de análise realizada por Blazquez (2008), e fundamentada no trabalho de Tilly (1998) sobre a criação de categorias sociais em práticas culturais e destacar que o desfile do bloco era um evento que mobilizava não só os foliões, como também os moradores, que participavam das fugas do bloco.

A atuação do bloco também pode ser pensada como um tipo de performance que se encontrava no limite do “permitido” naquela POS específica do contexto ditatorial, e desta forma na margem dos repertórios possíveis naquele momento, como um elemento que atua na própria manutenção destas possibilidades.

Assim, nos anos seguintes o esvaziamento do espaço público e a perspectiva de uma mudança na forma como o carnaval era celebrado, que muda seu foco para os espaços

privados e os desfiles das Escolas de Samba, vai se tornando cada vez mais presente nas notícias publicadas à época, e, alguns anos depois já fazia parte dos mais diversos discursos sobre o carnaval. Tendo este fato, sido abordada na seguinte reportagem, publicada em 1975:

Balanço do Carnaval

Já não se pode dizer, de há muito, que o Carnaval brasileiro é uma festa nacional. A alegria carnavalesca está hoje polarizada em algumas cidades, capitaneadas por três capitais: Rio, Recife e Salvador. Na Maior parte do nosso território os decretos de Momo alcançam tênue, e às vezes nenhuma validade. Do Carnaval ficam apenas a sensação de extenso feriado e os ecos que chegam das câmaras de percussão carioca, baiana ou recifense.

Outro problema é o da espontaneidade no antigamente chamado “tríduo momesco”. Quase todos concordam em que esse fator das nossas raízes carnavalescas declinou consideravelmente ao longo dos anos e de todas as restrições impostas pelos costume e pelo progresso. Continuam as ruas e continua o povo, mas entre aquelas e este perderam-se os elos principais.

Entretanto a espontaneidade encontrou como sucessora a racionalização do Carnaval. A festa, que era do povo, passou a ser conduzida de cima para baixo. Entrou no crivo da organização. Transformou-se, enfim, em objeto de turismo orientado.

Reações saudosistas não fazem sentido diante dessa verdade. Por tais caminhos o Carnaval brasileiro de fato está conseguindo sobreviver. É uma metamorfose pragmática, que de um lado atende ao sentimento popular e, do outro, procura extrair proveitos do evento.

As características da encenação, do “show”, do acontecimento treinado e sofisticado, substituem em grande parte a improvisação desinteressada de antigamente. O espetáculo prende-se agora a compromissos turísticos que nem mesmo a chuva deveria atrapalhar. Há investimentos envolvidos, há o prestígio internacional do Carnaval brasileiro a preservar.

Os desfiles de Escolas de Samba e as festas de clube ocuparam o primeiro plano na era da organização; sobretudo no que respeito ao Rio. Distorções tornaram-se inevitáveis, mas ninguém pode negar quanto essas duas frentes carnavalescas têm força atrativa. Bastam, para demonstra-lo, as batalhas e os sacrifícios lançados na compra de ingressos como se estivesse em causa uma oportunidade vital.

A conclusão é que só nos resta concentrar imaginação e providências no aprimoramento da racionalidade carnavalesca. A festa dos nossos avós não voltará jamais. É preciso, porém evitarmos uma postura bloqueada entre o saudosismo e as tendências de modernização do espetáculo. Nesse sentido, as responsabilidades turísticas do Estado crescem extraordinariamente.

Dispomos da matéria-prima mais importante: a índole do povo. Um povo que não se recusa a cantar e dançar, sejam quais forem as circunstâncias íntimas ou externas. Um povo que merece, por tudo isso, o melhor Carnaval do mundo. (BALANÇO, 12 fev. 1975 p.1)

Esta reportagem aborda quase todos os pontos levantados até o momento sobre este processo pelo qual o carnaval foi, aos poucos, deixando de ocupar os espaços públicos (exceto as “borrachadas” da polícia nos foliões). O que destaca que este se trata de um processo

acompanhado de uma formação discursiva intrínseca, e relativa à capacidade de autoavaliação do campo de produção. A relação histórica entre a imprensa e os grupos carnavalescos, desde o começo dos desfiles até os dias atuais, amplia, e ao mesmo tempo condiciona esse vetor discursivo do carnaval.

O carnaval, como campo de produção, possui um vetor discursivo inerente, e que ao mesmo tempo também condiciona as práticas e ações coletivas em seu contexto.

Neste momento, já é possível propor uma secção histórica para o carnaval de rua, a partir de sua relação com o espaço público, e afirmar que, neste aspecto, para uma perspectiva puramente analítica, o carnaval de rua carioca se divide em três momentos⁶⁹.

Desta forma, a divisão proposta é a de que, em um primeiro momento o carnaval carioca se estabeleceu em estreita relação com a ocupação do espaço público (a partir do final do século XIX), posteriormente passou por um período de esvaziamento do espaço público em detrimento de eventos particulares (que começou por volta dos anos 40), e atualmente, voltou a ocupar o espaço público (a partir dos anos 2000).

Não se trata de propor períodos estáticos, e é importante ressaltar o caráter processual deste movimento, e ainda que a cada ano a festa guarda suas peculiaridades. Entretanto, é possível observar movimentos de ocupação e esvaziamento do espaço público.

Estes movimentos não são processos isolados. Na verdade, são movimentos que compõem um processo complexo, nos quais uma serie de discursos, práticas, políticas, campos de produção, categorias sociais, e noções de pertencimento são formados, e transformados com o passar do tempo.

Trata-se de um processo que muda o entendimento sobre a cidade, forma espaços sociais e estabelece uma relação econômica específica nestes espaços. Um processo que se relaciona diretamente com o desenvolvimento do próprio campo de produção musical da cidade.

Com isso, é possível utilizar algumas ferramentas de análise desenvolvidas para o estudo de manifestações políticas, para o caso carnaval de rua.

Segundo Tilly (2006a), uma forma possível de análise sobre a relação entre os repertórios de ação coletiva e os tipos de regime político, é a partir da observação de suas variações, trajetórias, e transformações. Desta forma, o autor propõe duas dimensões de variáveis para a análise de regimes políticos.

⁶⁹ Esta divisão exclui o período do entrudo, porque tem objetivo puramente analítico, e tem como recorte um modelo específico de carnaval de rua.

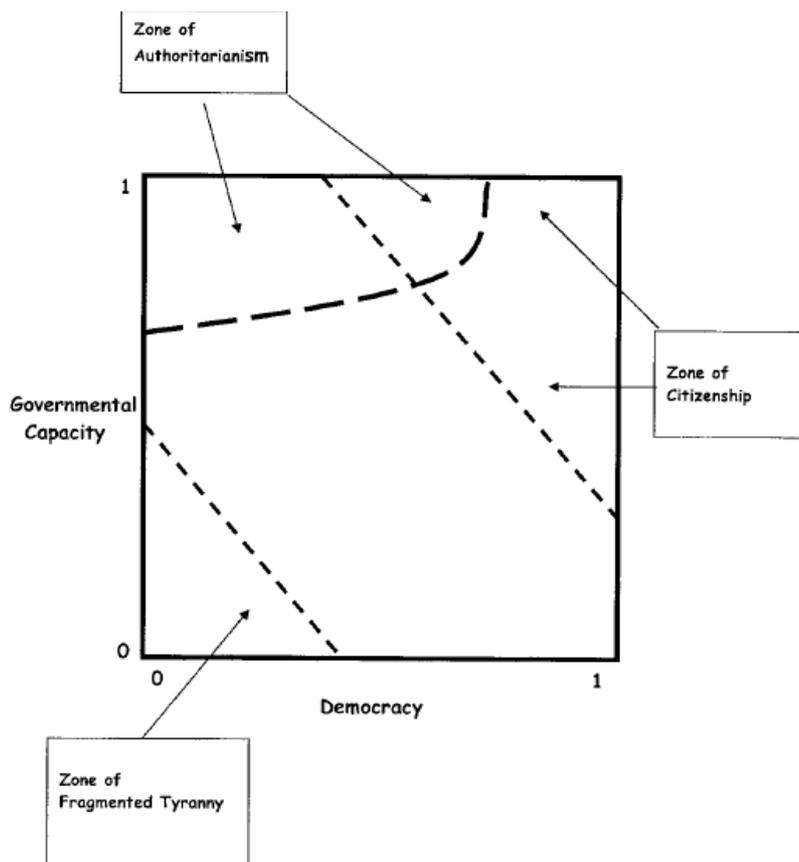
A primeira variável proposta por Tilly é a capacidade governamental, que é o grau, com que as ações de um governo, afetam a distribuição de populações, atividades, e recursos no âmbito de sua jurisdição. Esta variável vai de zero à um, onde zero representa uma baixa capacidade governamental, e, um representa uma alta capacidade governamental.

A segunda variável é a Democracia, que é a extensão que as pessoas sujeitas à autoridade de um determinado governo possuem em termos de direitos amplos e igualitários de influenciar os assuntos governamentais e receber proteção de ações arbitrárias do governo. Esta variável também vai de zero a um, onde zero representa um baixo grau democrático, e, um representa alto grau democrático.

A partir destas duas variáveis, Tilly propõe um quadro bidimensional no qual o eixo vertical representa a Capacidade Governamental, e o eixo horizontal a Democracia, e que pode ser usado tanto de maneira dinâmica, como forma de estudar trajetórias, mudanças e variações em regimes, como de uma maneira estática, como forma de categorização de regimes. O autor destaca, ainda, que este é um modelo simplificado, e que poderia incluir, ou utilizar, outras categorias de análise.

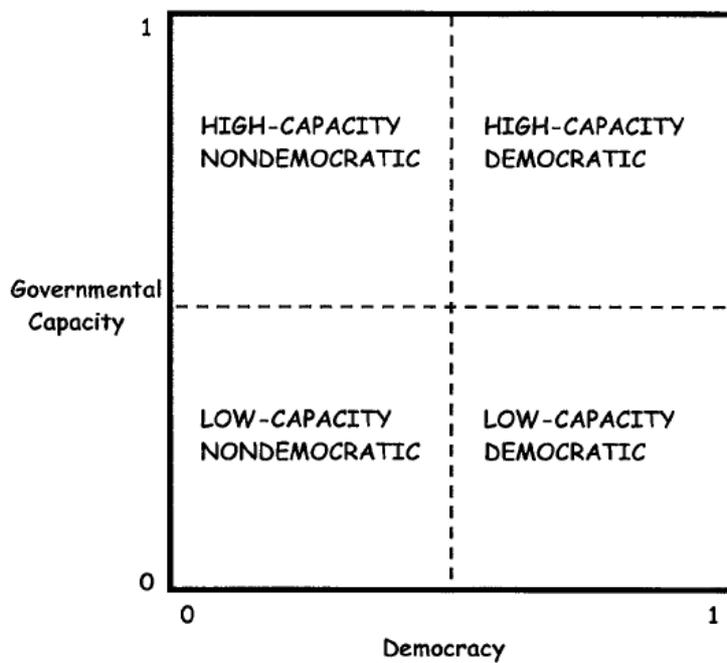
Assim, Tilly (2006a) nos apresenta os seguintes quadros de análise:

Quadro 01 – Variações em Regimes



(Fonte: TILLY, 2006a, p.26)

Quadro 02 – Tipos brutos de Regime



(Fonte: TILLY, 2006a, p.27)

Comparando estes dois quadros, é possível destacar que o autor propõe uma relação entre estas duas variáveis, e três zonas diferentes em que os tipos de regime político podem se enquadrar, quando tendem aos extremos destas variáveis. Regimes em que as duas variáveis são muito baixas possuem pouca estabilidade governamental, e com isso o tempo todo surgem diferentes grupos que reivindicam e competem pelo poder político, criando o que Tilly chama de tirania fragmentada.

Com o aumento da Capacidade Governamental, há menos espaço para a disputa pelo poder político, e regimes não democráticos nesta situação tornam-se regimes autoritários. Neste contexto os governos abrem poucas concessões em termos de participação política, e de direitos da população. Não oferecendo proteção ao indivíduo contra medidas autoritárias dos Governantes.

Regimes políticos que apresentam alto grau de democracia e uma alta Capacidade Governamental atingem a zona da cidadania.

A partir destes critérios de análise, Tilly investiga a relação entre os tipos de regime e os repertórios de disputa política em diferentes países chegando à seguinte análise:

Baixa Capacidade Não Democrático: Poucas performances prescritas; faixa média de performances toleradas; muitas das disputas via performances proibidas; baixo envolvimento dos agentes do governo nas disputas; alto nível de violência nas interações nas disputas

Alta Capacidade Não Democrático: Muitas performances prescritas; faixa estreita de performances toleradas; praticamente toda disputa por meio de performances proibidas; alto envolvimento de agentes governamentais nas disputas (muitas vezes como dirigentes); médio nível de violência nas interações nas disputas.

Baixa Capacidade Democrático: Poucas performances prescritas; ampla faixa de performances toleradas; extensiva sobreposição entre disputas e performances prescritas ou toleradas; médio envolvimento de agentes governamentais (muitas vezes como dirigentes); médio nível de violência nas interações nas disputas.

Alta Capacidade Democrático: Poucas performances prescritas; faixa média de performances toleradas; pouca sobreposição entre disputas e performances prescritas ou toleradas; alto envolvimento de agentes do governo nas disputas (muitas vezes como terceira parte); baixo nível de violência nas interações nas disputas.

(TILLY, 2006a, p.81, tradução nossa⁷⁰)

⁷⁰ *Low-Capacity Nondemocratic:* few prescribed performances; medium range of tolerated performances; much of contention via forbidden performances; low involvement of government agents in contention; high levels of violence in contentious interactions.

High-Capacity Nondemocratic: many prescribed performances; narrow range of tolerated performances; almost all contention by means of forbidden performances; high involvement of government agents in contention (often as principals); medium levels of violence in contentious interactions.

Como já foi ressaltado anteriormente, categorias estáticas como estas nunca são capazes de incluir em seu escopo todas as nuances e contradições que encontramos em situações reais. Desta forma, este tipo de simplificação tem um caráter puramente analítico.

Assim, situar o Brasil dentro desta perspectiva analítica, é um expediente que possibilita uma abordagem que relaciona os tipos de regime político e os repertórios de ação coletiva no carnaval de rua carioca.

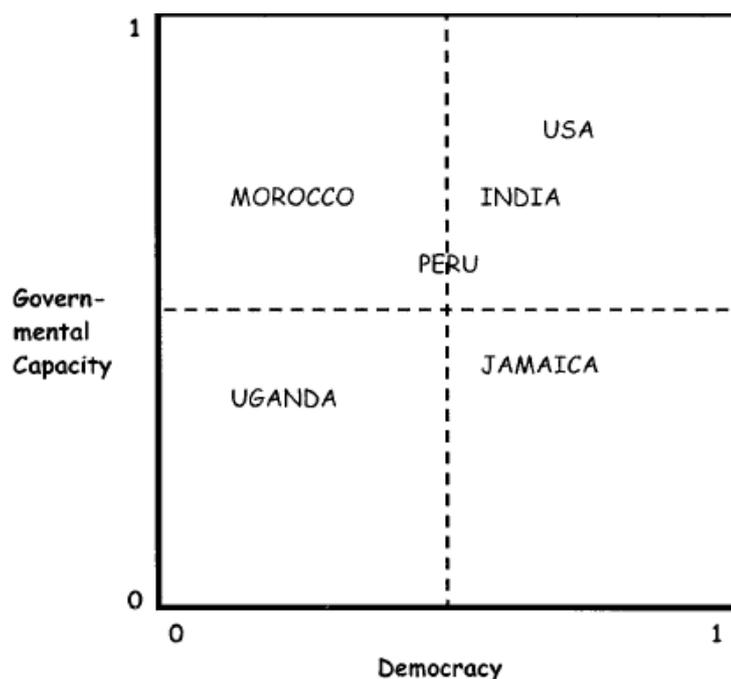
Para realizar esta análise, um primeiro expediente que ajuda a pensar no caso brasileiro é observar como o próprio autor aplicou estes modelos em seu estudo.

Tilly apresenta um quadro no qual propõe a seguinte análise comparativa entre Marrocos, Uganda, Jamaica, Peru, Índia, e EUA, no ano de 1989:

Low-Capacity Democratic: few prescribed performances; broad range of tolerated performances; extensive overlap of contention with both prescribed and tolerated performances; medium involvement of government agents in contention (often as principals); medium levels of violence in contentious interactions.

High-Capacity Democratic: few prescribed performances; medium range of tolerated performances; contention overlapping somewhat with prescribed and tolerated performances; high involvement of government agents in contention (often as third parties); low levels of violence in contentious interactions.

Quadro 03 – posicionamento grosseiro de seleção de regimes em 1989



(Fonte: TILLY, 2006a, p.71)

Este quadro ajuda a pensar a relação entre os tipos de regime político e as possibilidades de ações coletivas, e, de modo comparativo, sem a necessidade de uma elaboração discursiva muito extensa sobre o tema, é possível incluir a mudança política como um elemento de análise sobre o caso do carnaval de rua carioca.

De forma comparativa, é possível afirmar que o Brasil se encontra em uma posição mediana neste quadro, e que historicamente transitou entre períodos mais ou menos democráticos, e de maior ou menor capacidade governamental.

Dentre estes dois elementos variáveis, a Democracia apresenta um movimento mais pronunciado, em termos históricos, pois entre 1930 e 1946, e entre 1964 e 1985, o regime político não era democrático, mas ditatorial.

Avaliar o nível de Capacidade Governamental em termos históricos é uma tarefa muito mais complexa. Entretanto, um aspecto que ajuda a pensar o Brasil em relação a esta variável,

é inverter o uso deste modelo e avaliar a Capacidade Governamental através do nível de autoritarismo. Autoritarismo requer Capacidade Governamental. Oficialização requer Capacidade Governamental.

Neste ponto, é importante salientar que, quando Tilly propõe estas duas variáveis, ele as propõe como conceitos complexos que incluem mais de um elemento.

A variável Democracia, por exemplo, baseia-se na possibilidade de participação política ampla e igualitária, e no nível de proteção do indivíduo contra excessos dos governantes.

Se pensarmos no caso descrito anteriormente sobre o carnaval de 1963, é possível perceber a subjetividade deste conceito, pois havia um governo eleito democraticamente, mas a polícia jogava mendigos da ponte para limpar a cidade. São inúmeros fatores atuando sobre estas duas variáveis, e a percepção de quem vive sob este regime também vai variar de acordo com sua posição social. Os moradores de rua jogados no Rio da Guarda pela polícia certamente não se sentiram vivendo em um Estado democrático.

No caso do Brasil, mesmo em governos eleitos democraticamente, é possível perceber que, historicamente e atualmente, só uma parte dos pré-requisitos para conceito de democracia é cumprida, e isso se dá de forma heterogênea no contexto social.

Capacidade governamental é outra variável que, se pensada em relação ao contexto extremamente assimétrico da realidade brasileira, não pode ser tratada de forma homogênea no âmbito de uma cidade, quiçá em âmbito nacional.

Como já foi ressaltado, a má distribuição de renda e o abismo socioeconômico entre os diferentes estratos sociais, e as diferentes áreas da cidade, também estabelece áreas com uma relação completamente diferente com o governo. Tanto em termos de Democracia como de Capacidade Governamental.

Com isso, o interesse neste modelo não se dá no expediente de classificação, ou de análise estática, mas como modelo dinâmico, como uma forma de análise da mudança. Como uma forma de análise, ainda que parcial, sobre a relação entre mudanças nos repertórios carnavalescos, e mudanças políticas.

Assim, se pensarmos nas performances ligadas ao carnaval de rua carioca em relação à noção de POS proposta de Tilly, é possível destacar que os períodos em que o carnaval ocupou o espaço público coincidem com momentos de regimes políticos mais democráticos, enquanto em períodos menos democráticos, o carnaval tendeu a migrar para espaços privados. Os repertórios de ação coletiva ligados ao carnaval de rua se adaptam ao tipo regime político, assim como os repertórios ligados a demandas políticas.

A relação entre o carnaval de rua carioca e os tipos de regime políticos corrobora a análise de Tilly, de que a faixa de performances toleradas aumenta junto com o nível democrático, bem como aumenta a sobreposição entre o repertório de disputas e performances prescritas ou toleradas.

Transpondo este modelo de análise para as performances carnavalescas, é possível pensar que o aumento de capacidade governamental age sobre a festa de maneira inversa ao elemento democrático.

Se por um lado, o aumento do nível democrático aumenta as possibilidades de performances toleradas, e também aumenta a possibilidade de elas agirem como um elemento de demanda política, em uma sobreposição dos repertórios de cada situação de performance, por outro lado, o aumento da ação governamental sobre a festa tende a impor modelos de oficialização que formatam as atividades, de modo a diminuir as possibilidades de performance toleradas, e engessar as prescritas.

Neste ponto, já é possível ter uma perspectiva mais específica sobre o atual movimento de ocupação do espaço público pelo carnaval de rua, como um processo histórico e que se estabelece na relação entre diferentes vetores.

O caráter prático, e de agência destas manifestações coletivas, atua sobre a formação de repertórios e categorias sociais que interconectam os diferentes espaços da cidade sob uma perspectiva simbólica, discursiva e hierarquizada.

Ao distorcer categorias imbricadas à habitus de classe específicos, o carnaval coloca o espaço em disputa sob uma POS diferente da cotidiana, e performances e ações, entre as quais se encontra a prática musical, podem ser acionadas dentro de um espaço de licenciosidade. Formando, assim, novos repertórios de ação coletiva.

O caráter simbólico, coletivo, e público, destas performances proporciona um enorme potencial político a elas, como um elemento capaz de interagir de forma recíproca entre diferentes tipos de ação coletiva. Em um processo de circulação e resignificação de elementos simbólicos e repertórios de ação coletiva, que permeiam diferentes campos, e se estabelecem entre a mobilização cultural e política.

4 CARNAVAL E ESPAÇO PÚBLICO

Ao observar algumas notícias, publicadas desde os anos 2000, sobre o crescimento do carnaval de rua, é possível perceber a formação de determinados discursos que acionam a relação da festa com o campo simbólico, político e econômico.

Como pode ser percebido nas seguintes 8 manchetes, publicadas no jornal O Globo, e apresentadas em ordem cronológica:

Carnaval de rua renova fôlego nos blocos – Simpatia é Quase Amor anima sábado em Ipanema e reúne oito mil foliões durante desfile sobre a felicidade (CASTELO BRANCO; ANTUNES, 18 fev. 2001, p.14),

Número de blocos que animam as ruas bate recorde – Mais de 450 grupos receberam autorização da prefeitura para desfilar; organizadores pedem mais infra-estrutura e verba (SOLER, 18 fev. 2006, p.12),

Carnaval fora de controle – Prefeitura quer enquadrar os blocos, mas admite que não tem como fiscalizar tudo (KUCK; GERBASE; BERTA, 25 fev. 2009, p.08),

No rastro dos blocos, alegrias e reclamações – Moradores querem que prefeitura melhore infraestrutura (ANTUNES; MAGALHÃES, 21 fev. 2010, p.24);

Superávit de alegria – Número de foliões atraídos pelos blocos foi 83% superior ao esperado pela prefeitura (BORGES, 15 mar. 2011, p.12);

Zona Sul terá menos 30 desfiles de blocos – Ao reorganizar carnaval de rua, prefeitura autoriza apresentação de 145 grupos na região (ROMEIO, 11 jan. 2012, p.16);

Carnaval precisa ser salvo do próprio sucesso (CARNAVAL, 24 fev. 2013, p.18);

Quatro blocos desistem de ir às ruas este ano – Falta de recursos e excesso de burocracia são os principais motivos alegados pelos organizadores dos grupos (JUNIOR, 15 Jan. 2015, p.18).

Entre o carnaval de rua “renovar seu fôlego” e precisar ser “salvo de seu próprio sucesso”, há um processo de ressignificação do espaço público, bem como dos discursos, práticas, e políticas relativas à sua ocupação, no qual o carnaval atua como um elemento ativo.

O carnaval possibilita a formação de um espaço social no qual a ocupação do espaço público se relaciona com a construção de um domínio simbólico sobre a cidade, que se estende socialmente. E ao mesmo tempo participa como formação discursiva, que reverbera em sua relação com os jornais.

Com isso, é possível pensar que além de estabelecer um espaço social, que condiciona o espaço físico de forma simbólica, o carnaval também estabelece um espaço discursivo, que pode se deslocar do espaço físico para ambientes virtuais.

Em termos de ocupação do espaço físico, a partir de informações disponibilizadas pela prefeitura, e publicadas no portal de notícias G1 (VEJA, 15 jan. 2015, em linha), sobre o licenciamento dos blocos de rua no carnaval de 2015, é possível traçar o seguinte panorama de atuação dos blocos pela cidade.

Quadro 04 – Número de blocos e Público estimado por região

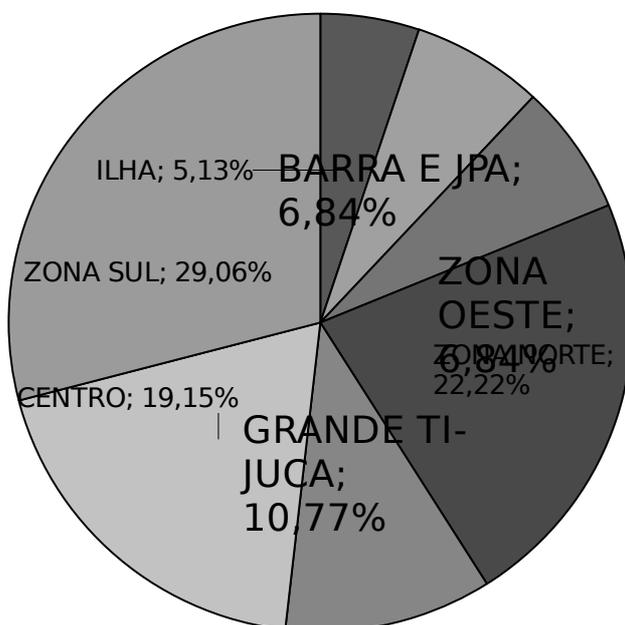
Região	Número de blocos	Público estimado
ILHA	30	91.900
BARRA E JPA	40	166.800

ZONA OESTE	40	277.100
ZONA NORTE	130	297.700
GRANDE TIJUCA	63	88500
CENTRO	112	2.468.200
ZONA SUL	170	1.674.000

(Fonte: Elaboração do autor)

Gráfico 02 – Blocos por Região

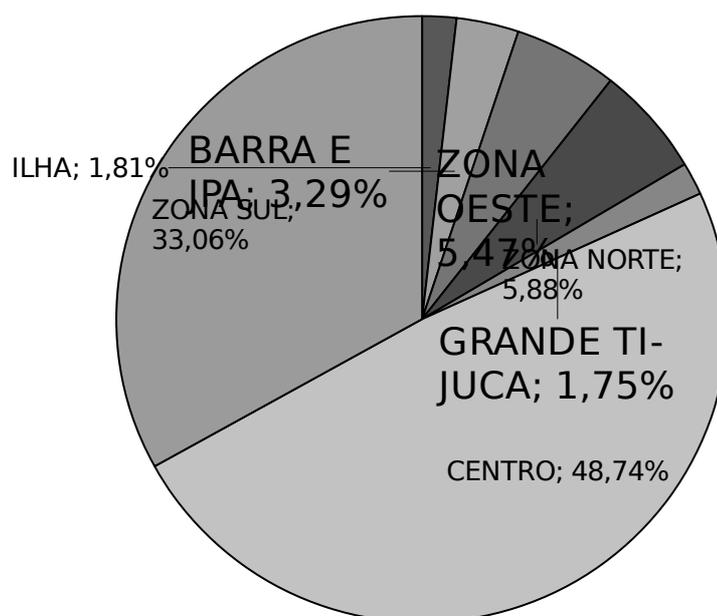
Blocos por região



(Fonte: Elaboração do autor)

Gráfico 03 – Público estimado

Público estimado



(Fonte: Elaboração do autor)

A partir destes dados estatísticos, é possível destacar que a zona sul da cidade, com maior renda per capita da cidade, é a área com maior número de blocos licenciados, com um total de 170 (29%).

A segunda área com maior número de blocos licenciados é a zona norte da cidade, que é uma área com renda per capita bem mais baixa que a zona sul, com um total de 130 (22%).

O terceiro colocado em número de blocos é o centro, com 112 blocos (19%).

Em termos de público estimado nos desfiles, a ordem entre as zonas da cidade se modifica, e o centro passa para o primeiro lugar com 2.468.200 pessoas (49%), a zona sul em segundo lugar com 1.674.000 pessoas (33%), e a zona norte em terceiro com 297.700 pessoas (6%).

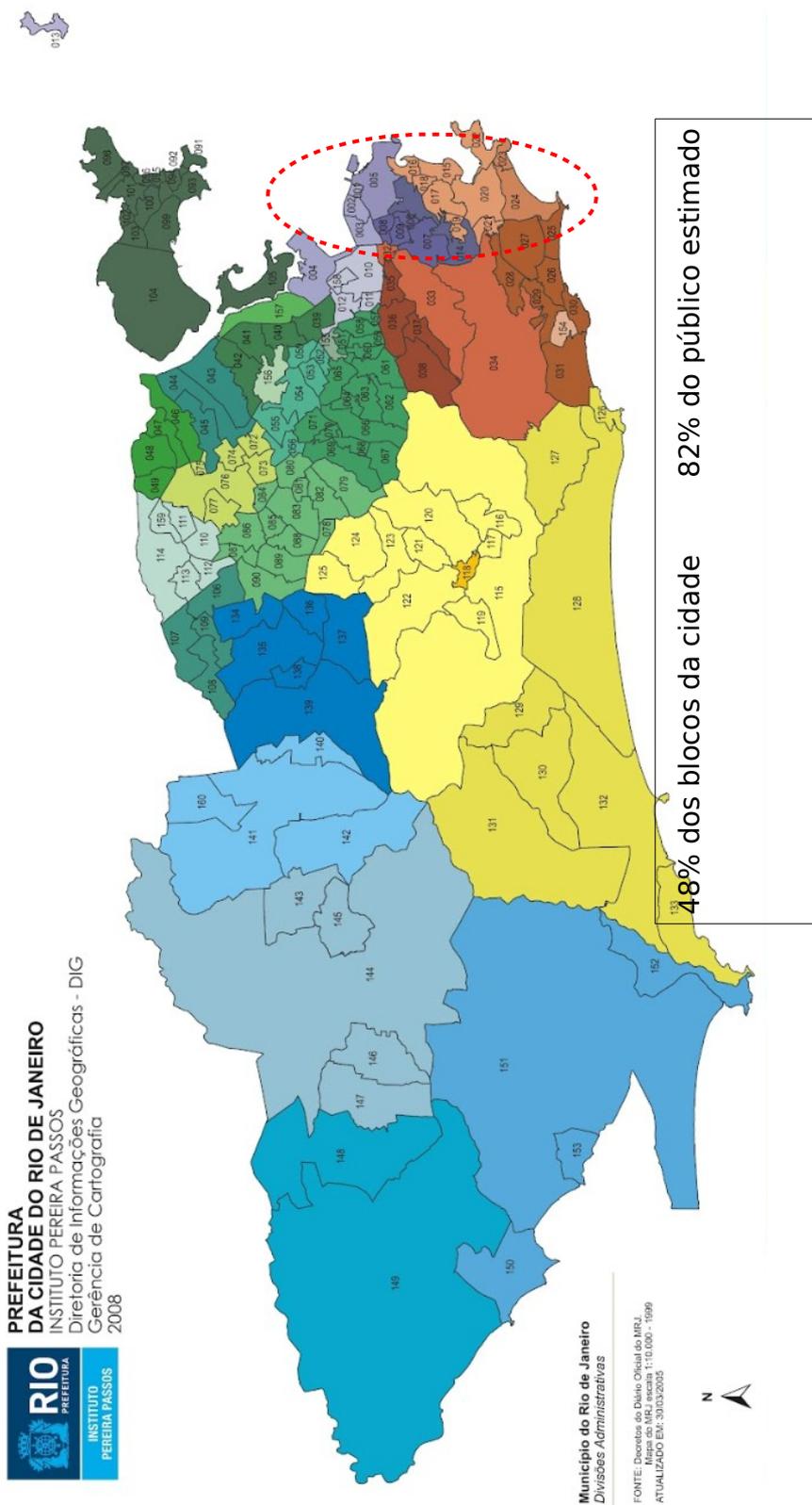
Com isso, é possível afirmar que, em termos de grupos carnavalescos, ou seja, em termos de núcleos organizadores de desfiles carnavalescos, a zona sul é a área que mais se destaca na cidade. Nela surgiram mais núcleos organizadores neste processo de reocupação do espaço público. Já em termos de ocupação do espaço, a área mais ocupada é o centro. Que é uma área em processo de revitalização e valorização, sendo importante, ainda, destacar que a zona norte, que conta com 22% dos blocos, mas apenas 6% do público estimado para os desfiles, é a área mais populosa da cidade, com 42% da população do município, e mais do que o dobro da população da zona sul e centro, juntas. A zona sul e o centro, juntos, concentram 48% dos blocos da cidade, e 82% do público do carnaval de rua.

Assim, é possível perceber que há um componente simbólico sobre os espaços da cidade, que são entendidos de forma hierarquizada e apropriados sob os mais diversos interesses. Não se trata apenas de uma diferença de concentração de renda em cada local, pois a área portuária, por exemplo, não figura entre as regiões de maior poder aquisitivo da cidade. Existe um componente simbólico envolvido nesta hierarquização.

Ainda é possível retomar o caso citado anteriormente sobre o Prata Preta e o Me Beija Que eu Sou Cineasta, e destacar que o bloco da zona sul, ao ser impedido de desfilar em seu local de origem, por desagradar os moradores locais, busca a área do centro e não a zona norte. A preocupação do Prata Preta sobre o interesse de uma parte da população com maior poder econômico sobre sua área da cidade também parece endossada por estes números.

Desta forma, a partir da análise destes dados, é possível inferir que o crescimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro é um processo que tem a zona sul e o centro como palcos principais. Tanto em termos de organização, como de ação.

Figura 17 – Mapa do Rio de Janeiro



(Fonte: INSTITUTO PEREIRA PASSOS)

É interessante notar que no primeiro momento de ocupação do espaço público, no final do século XIX, o espaço de maior interesse já era a zona central da cidade, e naquele momento uma série de grupos, formados nas áreas mais pobres da cidade, tiveram papel de destaque na configuração das práticas musicais envolvidas no carnaval de rua.

Atualmente a área que era ocupada por estes grupos está entre as áreas que estão sendo revitalizadas, e ocupadas pelo carnaval, mas não há uma produção musical própria destes locais que as diferencie das outras práticas carnavalescas, como aconteceu com os ranchos e as escolas de samba no começo do século XX. Se naquele momento o carnaval se estabeleceu junto com novas práticas musicais, atualmente ele se baseia muito mais na ideia de tradição.

Ao mesmo tempo em que a concepção simbólica destes espaços condiciona seu interesse para os festejos carnavalescos, os próprios desfiles atuam como um elemento simbólico e discursivo que reestrutura o próprio caráter simbólico do espaço.

A prática de um repertório específico, uma performance específica, delimita o espaço público como um espaço social, não pela exclusão direta de determinado grupo, mas por atrair grupos específicos.

Nepomuceno (2011) apresenta um relato que ilustra esta questão, e destaca alguns processos de exclusão que podem ser observados no contexto do carnaval, em uma situação que já pude observar diversas vezes durante o trabalho de campo:

O primeiro estandarte levava o nome do cordão e uma imagem de São Sebastião, padroeiro da cidade. Entre marchinhas antigas – tocadas com muita qualidade e esmero [...] Em contraste com os homenageados – quase todos negros, do Rio, da Bahia, da Jamaica – os fantasiados que compartilhavam comigo daquela festa, não eram tão coloridos assim. [...] Não pretendo afirmar com isso que houvesse algum empecilho criado pelos membros do cordão ou pela platéia. [...] Nesse Domingo de Carnaval, num dos blocos que reconhece e homenageia ícones da cultura negra carioca, brasileira, atlântica, encontramos a maioria dos negros vendendo água ou catando latinhas pelo chão do centro histórico do Rio de Janeiro. (NEPOMUCENO, 2011, p. 13)

A relação racial descrita por Nepomuceno também reflete claramente um componente social e econômico. Aponta não só para a falta de pessoas negras, mas para a sua presença em uma posição subalterna. Não se trata de qualquer proibição a sua presença, mas da construção de um espaço social específico, dominado por outro grupo. E que tem sua produção simbólica baseada na imagem justamente do grupo excluído daquele espaço.

Neste sentido, é possível pensar que o repertório musical faz parte de um repertório mais amplo de performances e ações coletivas ligadas à ocupação do espaço público durante o

carnaval, mas principalmente ligados a grupos específicos. O acionamento de um repertório musical, como um elemento simbólico ligado a noções de tradição e pertencimento, figura como um elemento ativo na construção de espaços sociais que se estendem para fora do contexto carnavalesco. Ou seja, se estendem a um contexto social assimétrico, e hierarquizado.

O fato de estes grupos realizarem apresentações, préstitos, desfiles, paradas ou marchas, que acontecem em espaço público, implica em um caráter discursivo muito específico nestas práticas, que as diferencia, em termos sociais, de situações privadas.

Atualmente, a relação entre o público e o privado permeia grande parte da vida cotidiana das pessoas que vivem em sociedades capitalistas, e com isso, um senso comum sobre estas categorias possibilita que elas tenham sido tratadas, inicialmente, sem maiores problematizações, como uma simples oposição entre o que pertence, ou se refere ao que é fechado ao indivíduo (ou grupo específico), e o que pertence, ou se refere ao que é aberto a todos.

Com isso, o entendimento de que o espaço público citado até este momento se refere às partes comuns, e de livre acesso na cidade, como ruas, praças, etc., está correto, e para a argumentação que vem sendo desenvolvida é adequada.

Entretanto, ao afirmar que a relação com os espaços públicos é uma questão central nas dinâmicas sociais estabelecidas no carnaval, é preciso destacar as possibilidades discursivas envolvidas na formação destes espaços.

A própria relação entre o público e privado, longe de ser uma dinâmica simples, se estabelece em estreita relação com a forma de interação entre indivíduo e sociedade. Ou seja, entre campos simbólicos, econômicos e políticos, os conceitos de público e privado se estabelecem em estreita relação com os tipos e mecanismos de governo.

4.1 Carnaval e a esfera pública

Assim, não por acaso, o conceito de espaço público, muitas vezes é tratado como sinônimo de esfera pública, e assume uma conotação essencialmente política. Tendo, por isso, sido utilizado como um conceito central nos estudos sobre democracia, como um espaço entre o indivíduo e o estado.

Como Habermas afirma, em seu livro seminal sobre a concepção de esfera pública (1989), noções sobre o que é público e o que é privado são categorias que remontam à Grécia antiga.

Na totalmente desenvolvida cidade-estado grega, a esfera da *pólis*, do que era comum (*Koiné*) para os cidadãos livres, era estritamente separada da esfera do *oikos*; na esfera do *oikos*, cada indivíduo está em seu próprio reino (*idia*). A vida pública, *bios politikos*, estava no mercado (*Ágora*), mas claro isso não significa que necessariamente ocorreu apenas nesta localidade específica. A esfera pública constituiu-se em discussão (*lexis*), que também pode assumir as formas de consulta e de sentar-se em um tribunal, bem como de ação comum (*praxis*), seja isto o travar de guerra, ou a competição em jogos atléticos. (HABERMAS, 1989, p.03, tradução nossa)⁷¹

Como o autor ressalta, este contraste entre as categorias de público e privado, inscrito nas leis romanas, e por este intermédio conhecido na Europa durante a Idade Média, não possuía uso corrente, e não poderia ser aplicado no contexto do trabalho servil.

Assim, o autor afirma que de um ponto de vista sociológico, “uma esfera pública no sentido de um reino separado e distinto da esfera privada não parece ter existido na sociedade feudal da alta idade média” (p.07), e destaca a relação social estabelecida na sociedade burguesa na definição de seu conceito de esfera pública.

Dentre os inúmeros trabalhos que discutem a concepção original de Habermans, Losekann (2009) aponta que esta primeira formulação do conceito de esfera pública é diretamente ligada à ideia de opinião pública, e implica no entendimento de um público que julga a partir da razão. Segundo Losekann:

Seu esquema inicial compreendia a esfera privada composta pelo espaço íntimo da família e pela sociedade civil burguesa, atrelada ao trabalho e a troca de mercadorias; a esfera pública, que era composta por uma esfera pública política e uma esfera pública literária da qual a primeira se originava. Sendo assim, a esfera pública política teria a função fundamental de, através da opinião pública, intermediar as relações entre o Estado e as necessidades da sociedade. (LOSEKANN, 2009, p.4)

Losekann destaca que o conceito de esfera pública, não é um consenso, e que a proposta de Habermas vem passando por diversas revisões, dentre as quais, entre outras, destaca a crítica de inspiração feminista de Nancy Fraser (1992).

Fraser destaca que o conceito burguês de esfera pública erra ao supor que a equidade social não é uma condição para que haja paridade nas possibilidades de participação na esfera

⁷¹ “In the fully developed Greek city-state the sphere of the *polis*, which was common (*koine*) to the free citizens, was strictly separated from the sphere of the *oikos*; in the sphere of the *oikos*, each individual is in his own realm (*idia*). The public life, *bios politikos*, went on in the market place (*agora*), but of course this did not mean that it occurred necessarily only in this specific locale. The public sphere was constituted in discussion (*lexis*), which could also assume the forms of consultation and of sitting in the court of law, as well as in common action (*praxis*), be it the waging of war or competition in athletic games.”

pública, e destaca a participação de categorias sociais consideradas periféricas na criação de públicos alternativos, que a autora propõe chamar de “contra-públicos subalternos” (FRASER, 1992, p.123, tradução nossa)⁷².

Segundo Fraser, este conceito busca destacar o caráter paralelo destas diferentes arenas discursivas, nas quais os membros de grupos sociais subalternos poderiam formular contra-discursos de acordo com suas identidades e interesses.

A partir da proposta de Fraser, é possível pensar que o carnaval de rua em muitos casos atua como uma arena discursiva onde a práxis sonora delimita seu caráter identitário.

O carnaval, pensado em relação ao seu caráter discursivo, atua tanto sobre espaço público, como sobre a esfera pública.

Desta forma, destacar como o conceito de esfera pública tem sido utilizado em alguns estudos, pode oferecer informações que ajudem a pensar o caso do carnaval de rua do Rio de Janeiro.

Costa e Avritzer (2004) destacam que, inicialmente, as teorias da transição democrática tiveram papel de destaque nos estudos sobre a esfera pública nas ciências sociais na América Latina, focalizando o aspecto institucional dos processos de democratização. Assim, é a partir da década de 90 que começa a se consolidar uma abordagem de cunho mais sociológico, na qual os conceitos de sociedade civil e espaço público são incorporados como elementos chave. Sob esta abordagem afirmam que:

[...] [A]o lado da construção de instituições democráticas (eleições livres, parlamento ativo, liberdade de imprensa, etc.), a vigência da democracia implica na incorporação dos valores democráticos "às práticas cotidianas" (Avritzer, 1996: 143). Nesse caso, a análise dos processos sociais de transformação verificados no escopo da democratização não poderia permanecer confinada à esfera institucional, deveria, ao contrário, penetrar o tecido das relações sociais e da cultura política gestadas nesse nível, revelando as modificações aí observadas. Dessa forma, a crítica sociológica às teorias da transição indica a necessidade de se estudar, reconstrutivamente, o padrão concreto de relacionamento entre o estado, as instituições políticas e a sociedade, mostrando que nessas interfaces habita, precisamente, o movimento de construção da democracia. (COSTA; AVRITZER, 2004, p.704).

Assim, com o intuito de pensar especificamente no uso deste conceito no Brasil, Costa (1999) destaca diferentes modelos teóricos de categorização da esfera pública, que segundo o autor, aparecem de forma explícita ou implícita no debate brasileiro.

72 “subaltern counterpublics”.

Para tal, utiliza como referência o trabalho de Benhabib (1992), onde esta autora destaca três modelos teóricos diferentes de concepção do espaço público.

O primeiro modelo, chamado por Benhabib de modelo agonístico, utiliza como referência o pensamento de Hannah Arendt e representa “a visão do espaço público comum à tradição da ‘virtude republicana’ ou ‘virtude cívica’” (BENHABIB, 1992, p.73, tradução nossa)⁷³. O segundo modelo, chamado de modelo liberal, provém da tradição liberal e baseia-se na visão proposta “ particularmente por aqueles liberais que, começando com Kant, fazem o problema de uma ‘ordem pública justa e estável’ o centro de seu pensamento político.” (idem, tradução nossa)⁷⁴. Por fim, o último modelo proposto por Benhabib é o modelo discursivo, que é baseado no trabalho de Habermas.

Partindo destes três modelos destacados por Benhabib, Costa (1999) propõe que, no caso das abordagens utilizadas no Brasil, seria mais adequado pensar em quatro modelos de concepção da esfera pública, e assim sugere algumas modificações à proposta de Benhabib. Inicialmente, Costa propõe a inserção do modelo chamado de modelo da “sociedade de massas”, e em seguida, o autor destaca o modelo chamado por Benhabib de agonístico, como o modelo de inspiração republicana; o modelo pluralista substitui o liberal, e o modelo discursivo é mantido.

Segundo o autor, o modelo de concepção do espaço público que ele chama de modelo da sociedade de massa tem sido utilizado de forma hegemônica entre os teóricos da comunicação na América Latina.

Esta concepção se relaciona com o entendimento de que, diferentemente do caso europeu, a América Latina não teria passado pelas circunstâncias que supostamente seriam necessárias para uma transição à modernidade, e com isso, experimentaríamos uma modernidade tardia, na qual os meios de comunicação de massa teriam papel de destaque em um processo de “dêstraditionalização das sociedades latino-americanas” (COSTA, 1999) Costa aponta que, sob esta concepção, os meios de comunicação de massa dominariam a esfera pública influenciando nos processos políticos democráticos, enquanto o público, neste contexto, seria formado por consumidores em um papel passivo.

Já na concepção que Costa chamou de modelo de inspiração republicana, modelo que utiliza o trabalho de Hanna Arendt como referência, o autor destaca a ideia de que a política seria a esfera na qual se constitui o próprio processo de socialização, e desta forma a vida

73 “The view of public space common to the ‘republican virtue’ or ‘civic virtue’ tradition.”

74 “particularly by those liberals who, beginning with Kant, make the problem of a ‘just and stable public order’ the center of their political thinking.”

social e a vida política não poderiam ser separadas. Nesta concepção, o espaço público seria entendido como um elemento central no qual a sociedade se auto-organiza.

Nos estudos que seguem a orientação chamada pluralista, a esfera pública é entendida como o espaço de ação no qual os diferentes atores, buscando concretizar seus interesses, disputam por visibilidade. Nesta concepção, o autor ressalta que não haveria uma distinção entre grupos de interesses econômicos e grupos da sociedade civil, e que instrumentalizando o espaço público para assegurar seus interesses, estes grupos utilizariam as formas de ação que lhe seriam possíveis.

Assim, formas de ação de um movimento social seriam diferentes das de um grupo que exerce pressão política através de lobbies, mas isto indicaria apenas a diferença entre os recursos que podem ser mobilizados por cada um desses atores.

Segundo Costa, nenhum destes modelos é isento de problemas ao ser aplicado ao estudo do caso brasileiro. Para o autor, os usos destas concepções de espaço público, em estudos brasileiros, indicam, sobretudo, interpretações diferentes de como se dá o processo de democratização e mesmo do que é democracia.

Se pensarmos no caso do carnaval de rua a partir destes modelos elencados por Costa, é possível destacar características de cada um que ajudam em uma análise do caso em questão. É possível destacar a relação com a imprensa como um vetor discursivo importante na atuação dos blocos, mas também é possível pensar que a organização em torno dos blocos possibilita a formação de arenas discursivas próprias, como contra públicos subalternos. Outro ponto importante para pensar o caso do carnaval de rua carioca é a relação entre grupos de interesses econômicos e grupos da sociedade civil.

Sob esta perspectiva, a formação de arenas discursivas no contexto carnavalesco pode atuar como um vetor político importante, pois participa da formação do espaço público, mas também participa da formação de esferas públicas alternativas.

Assim, se por um lado a imprensa tem uma relação histórica com o carnaval de rua, e com isso vem participando de sua atuação como vetor discursivo na esfera pública, por outro lado, os processos de socialização permitem a formação de arenas discursivas específicas. Em um contexto em que diferentes grupos, tanto da sociedade civil, como econômicos, e políticos, atuam a partir de seus interesses.

Ainda é importante destacar que um fator determinante na atuação destes novos grupos é sua relação com as mídias sociais e as novas plataformas de comunicação advindas com a internet. Que possibilita um caráter discursivo independente da imprensa, ao mesmo tempo em que atua como uma arena discursiva própria.

Tendo como foco a relação entre estas novas formas de comunicação que vem surgindo com a internet, e a possibilidade de constituição de uma nova esfera pública transnacional, Bohman afirma que os novos espaços criados no ambiente virtual permitem a ideia de uma esfera pública global, formada na interseção de diversos públicos locais. “[U]ma forma de publicidade que resulta em um público de públicos, ao invés de uma esfera pública unificada baseada em uma cultura ou identidade comum.”(2004, p.152, tradução nossa)⁷⁵.

Para Bohman é importante evitar determinismos tecnológicos sobre estas novas formas de espaço, e neste sentido, argumenta que é importante distinguir o aparato tecnológico que permite a comunicação em rede (hardware) das configurações que estipulam a forma de comunicação em rede (software).

Assim, sendo o software o responsável por determinar a forma como se dá a comunicação na rede, a formação de uma esfera pública na internet não seria inerente ao processo tecnológico. A formação de uma esfera pública na internet dependeria de que os usuários desta rede se engajassem nesta função.

Neste ponto, é importante destacar que desde 2004, quando Bohman escreve, o papel da internet na vida cotidiana das pessoas só vem crescendo. De modo que em quase uma década depois, ao tratar da relação entre os espaços físicos e os espaços públicos, Parkinson (2012) já percebe o papel da internet de outra forma. Apontando que:

Nós vivemos em um mundo interconectado on-line. A esfera pública, esse reino da conversa e ação política entre o estado e a sociedade, irrompeu do mercado e da casa de café há muito tempo, mas nos anos recentes, mesmo as páginas de jornais e as transmissões da mídia foram substituídas. Atualmente, a esfera pública é virtual, digital, e dispersa através de bilhões de desktops, laptops, telefones celulares, e PDAs. Como resultado, a esfera pública não é apenas uma indulgência burguesa, mas um fenômeno global. (p. 01, tradução nossa).⁷⁶

Enquanto Bohman (2004) pensa no papel que a internet pode ter sobre a criação de esferas públicas em diferentes níveis (do local ao transnacional), e entende que estes níveis poderiam ser encadeados de forma que os indivíduos poderiam participar de determinadas partes da cadeia formada, Parkinson (2012) destaca que, mesmo com o uso crescente das

⁷⁵ “a form of publicity that results in a public of publics rather than a unified public sphere based in a common culture or identity”.

⁷⁶ “We live in an online, interconnected world. The public sphere, that realm of political talk and action between the state and society, burst out of the market and the coffee house long ago, but in recent years even the pages of newspapers and the broadcast media have been superseded. Now, the public sphere is virtual, digital, and dispersed across billions of desktops, laptops, mobile phones, and PDAs. As a result, the public sphere is not just a bourgeois indulgence but a global phenomenon.”

mídias digitais como espaço de diálogo político, este diálogo é sempre feito por pessoas de verdade, que ocupam, dividem e disputam o espaço físico em que se encontram.

Assim, para Parkinson (2012) a democracia dependeria antes de tudo, e mesmo neste contexto de interação virtual, de um espaço físico. Com o intuito de ressaltar a importância do espaço físico para a esfera pública, o autor adota uma posição diferente da maior parte dos autores que tratam desta questão, diferenciando os conceitos de espaço público e esfera pública, no sentido em que o espaço público seria o espaço físico da esfera pública.

Este ponto é fundamental para o caso tratado nesta tese, pois possibilita a inserção do caráter de agência da práxis no conceito de esfera pública, ao mesmo tempo em que destaca a ação, e o uso do espaço como elementos importantes na formação de uma arena discursiva.

O autor defende a ideia de uma abordagem performativa sobre a política, e aponta que o simples fato de andar a pé na rua, apesar de ser um fato que pode parecer uma liberdade corriqueira em uma sociedade democrática, muitas vezes pode ser uma questão extremamente complexa. (p.02).

Adotando uma perspectiva próxima a de Tilly(2006a), para Parkinson não é possível pensar em um processo democrático, sem que haja um espaço físico no qual os papéis políticos possam ser performatizados. Segundo o autor, os processos políticos necessitam de performances específicas dos atores sociais envolvidos, que sustentem os posicionamentos políticos em questão.

Esta abordagem da política, sob uma perspectiva performativa, entende que os agentes políticos só poderiam atingir seus objetivos de convencimento utilizando como ferramenta uma atuação performática (dramática) para tornarem-se convincentes (PARKINSON, 2012, p.34). Parkinson aponta ainda, que pensar a política em termos performativos, é uma perspectiva que possui um grande histórico, remontando à Grécia antiga. Para Parkinson:

É importante ressaltar que neste caso, estruturas narrativas e dramaturgia não são apenas dispositivos heurísticos para explicar o processo político; eles são a forma como a política realmente procede. Atores políticos fazem sentido do mundo em termos dramáticos porque esta é a ferramenta que permite a estes atores a tentativa de “criar ordem e estrutura em situações potencialmente instáveis.” (Hajer, 2009). (PARKINSON, 2012, p.35, tradução nossa)⁷⁷

77 “It is important to stress that on this account, narrative structures and dramaturgy are not just heuristic devices to explain political processes; it is how politics really proceeds. Political actors make sense of the world in dramatic terms because it is the tool that allows those actors to attempt ‘to create order and structure in potentially unstable situations’ (Hajer, 2009).”

Assim, se por um lado a proposta de Parkinson separa conceitualmente a esfera pública do espaço público, por outro lado é possível pensar que ela aponta para um caráter de complementaridade entre estes dois conceitos, ao incluir o uso do espaço público (físico e virtual), como o meio necessário, pelo qual a esfera pública se estabelece.

Sob esta perspectiva, é possível retomar a ideia defendida anteriormente, sobre a relação intrínseca do carnaval com a ocupação do espaço público, e com uma nova concepção política desta ocupação. Neste ponto, já é possível destacar um embasamento teórico que relaciona o carnaval ao campo político a partir da sua práxis sonora, com a formação de discursos, categorias sociais, e repertórios musicais, de ação, e de ocupação do espaço/esfera pública.

É possível afirmar que um ponto comum entre as performances ligadas ao carnaval de rua atual, é o fato de que eles se baseiam em ações coletivas em espaço público. Em performances coletivas que formam um repertório das ações. Neste repertório, dentre estas performances, é possível destacar a marcha, ou desfile, como elemento central no carnaval de rua.

A relação com o uso do espaço público é um ponto central na atuação de diversos grupos, e é um tema que pode ser percebido em diferentes discursos.

Dentre os grupos selecionados neste estudo para a realização do trabalho de campo, esta questão aparece de forma mais ou menos explícita na atuação de todos.

Entretanto, ao enfatizar o caráter político e discursivo da ocupação do espaço público, é importante destacar que a ocupação e uso do espaço público também se relacionam com a fruição no uso destes espaços, que normalmente são ocupados para outros fins.

A fruição em ocupar espaços que normalmente tem seu uso como meio de socialização negado, como por exemplo, uma grande avenida, um viaduto destinado à passagem de carros, ou as escadarias de um prédio público, é um elemento que me foi destacado por diversos foliões com quem conversei, e que eu mesmo pude experimentar em algumas ocasiões. Com um sentido próximo, muitas vezes ocupar áreas da cidade que normalmente não seriam ocupadas por aquele grupo de pessoas também. É muito comum, também, observar foliões escalarem estátuas, árvores, pontos de ônibus, postes e bancas de jornal.

Figura 18 – Foliões na estatua, Cordão do Boi Tolo, 2009



(Fonte: Foto do autor)

Neste sentido, é possível destacar que a ocupação do centro da cidade, que concentra áreas comerciais, e que normalmente servem apenas de passagem também possui este componente de fruição na subversão do espaço público com um uso social.

A possibilidade de improviso e subversão carnavalesca possibilita uma série de performances que normalmente seriam proibidas, como escalar as estátuas da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, por exemplo.

Conforme essas performances vão sendo acionadas elas passam a formar repertórios de ação coletiva próprias do carnaval.

Corroborando mais uma vez a perspectiva de Tilly sobre a relação entre as possibilidades de disputa política e os tipos de regime político, é possível destacar que os repertórios de ação coletiva em espaço público ligados ao carnaval se sobrepõem com outros repertórios de ação coletiva política, e muitas vezes o limite entre uma situação e outra não pode ser definido com clareza. Tanto em termos de tipo de performance como de sentido (cultural ou político).

Isto não quer dizer que o carnaval seja um momento essencialmente político, e que qualquer ação que não cumpra todas as regras é uma subversão da ordem, mas aponta para a possibilidade que isso ocorra. Neste contexto, diferentes formas de ação coletiva se relacionam com a mesma POS, e compartilham determinadas performances comuns aos seus repertórios.

Figura 19 – Bloco Boi Tolo, 2009



(Fonte: Foto do autor)

Figura 20 – Ocupação da Alerj, 2013



(Fonte: MAXX, 2013, em linha)

Figura 21 – Protesto contra a ação da Guarda Municipal



(Fonte: DESLIGA DOS BLOCOS, 19 fev. 2016, em linha)

Nestas fotos é possível observar como determinadas performances integram os repertórios de ação política e carnavalesca, e como alguns eventos poderiam ser enquadrados nas duas categorias. Tremular uma bandeira, exhibir cartazes com reivindicações, ou ocupar espaços onde ocorrem decisões políticas, são performances que podem conter muitos significados, e inclusive possuir sentidos diferentes para cada um dos participantes destes atos coletivos.

Assim, entendendo que existe uma relação de reciprocidade entre as possibilidades de performance política e as possibilidades de performance carnavalesca, é possível pensar que o tipo de mobilização pública que o carnaval constrói, ao estabelecer-se como um processo que reestrutura as possibilidades de relação entre indivíduo, sociedade e Estado, articula uma série de práticas e elementos simbólicos, que permeiam as outras formas de mobilização pública. As diferentes possibilidades discursivas, políticas e performáticas envolvidas no carnaval de rua figuram como um elemento importante a ser analisado neste processo atual de ocupação do espaço público pelo carnaval de rua.

4.2 Repertórios de ação coletiva no Rio de Janeiro

A performance de marchar em espaço público pode permear diferentes repertórios de ação coletiva, e com isso é importante destacar alguns fatos sobre a conjuntura política no qual este processo de ocupação do espaço público pelo carnaval de rua se insere.

Em um contexto internacional, o ano de 2011 foi marcado por uma série de manifestações políticas ao redor do mundo⁷⁸ em que é possível destacar a ocupação do espaço público, como forma de protesto, como uma performance comum a diferentes repertórios de ação coletiva.

Neste ano também aconteceram algumas manifestações de protesto no Rio de Janeiro, e o ato performático de marchar em espaço público como forma de protesto ou demanda, pode ser percebido na atuação de diferentes atores. A seguir destaco alguns exemplos.

Protesto dos bombeiro no Rio atrai cerca de 27 mil, diz PM - Informação é da tenente-coronel Claudia Lovain, comandante do 19º BPM. Moradores de Copacabana mostram apoio à marcha dos bombeiros. (LETA, 2011, em linha)

Manifestação contra corrupção leva dois mil a Copacabana, diz PM - Evento foi organizado nas redes sociais. Brasília, Salvador e São Paulo também tiveram protestos. (MANIFESTAÇÃO, 12 out. 2011, em linha)

Rio se une em manifestação para garantir royalties do petróleo - Cerca de 150 mil pessoas participaram do ato público “Contra a Injustiça – Em Defesa do Rio” (BRITO; COLBERT, 10 nov. 2011, em linha)

É possível observar tanto manifestações contra a corrupção no governo, como marchas promovidas pelo próprio governo, demandando a manutenção do direito aos royalties do petróleo. O que indica que esta performance em si não possui conteúdo político próprio, e pode assumir diferentes discursos.

Em 2013, a partir de manifestações de protesto contra o aumento na passagem de ônibus em algumas capitais brasileiras, como Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, irrompem uma série de protestos políticos por todo o Brasil.

Em um contexto de reivindicações contra a atuação do governo, os protestos daquele ano assumiram outra conotação com diversos confrontos entre a polícia e os manifestantes. Fato que levou a uma escalada na violência destes confrontos.

Em 2015, novamente uma série de passeatas tomaram as ruas de algumas cidades brasileiras, tendo como foco manifestações contra o governo. Neste ano e no ano seguinte, quando ocorreu o impeachment da Presidente Dilma Rousseff⁷⁹, a performance de marchar em

⁷⁸ Dentre as quais é possível citar a Primavera Árabe e o Movimento Occupy Wall Street, dentre outros.

⁷⁹ A destituição de Dilma Rousseff da Presidência da República, foi um processo extremamente controverso. Não é possível abordar todas as implicações políticas, sociais e culturais deste processo, nem dos

espaço público foi acionada tanto pelos grupos a favor do impeachment como pelos grupos que consideravam a destituição da presidente eleita um golpe político. Em alguns momentos foi possível observar passeatas a favor e contra o impeachment acontecendo em locais diferentes, ao mesmo tempo.

Assim, é possível perceber que o acionamento da performance de marchar em espaço público com uma proposição política também se estabelece como parte importante de diferentes repertórios de ação coletiva. Estes repertórios se influenciam mutuamente, e podem tornar os limites entre uma coisa e outra tênues ou inexistentes.

Ao mesmo tempo em que as performances carnavalescas influenciam as performances políticas, as performances políticas também influenciam as performances carnavalescas.

Como forma de abordar algumas possibilidades de formação discursiva e política no carnaval atual é possível destacar a atuação de dois blocos, que tratam esta questão de forma consciente e explícita. O Cordão do Boi Tolo, e o bloco Planta na Mente.

No contexto atual, o carnaval de rua assume uma formação discursiva extremamente heterogênea, e pode comportar diferentes posições.

Em alguns casos, os grupos carnavalescos atuam com propostas políticas explícitas em seus discursos e performances, e em outros, esta atuação se dá de forma menos explícita, a partir da ocupação e controle do espaço, e de noções de pertencimento social ligadas à hierarquização sócio-espacial da cidade.

Os dois grupos destacados aqui não encerram as possibilidades políticas, de ação, e performáticas que atualmente podem ser observadas no carnaval de rua, nem tampouco representam nenhum sentido sobre a totalidade dos blocos que atuam neste contexto. São casos específicos a partir dos quais, é possível fazer algumas reflexões sobre o papel destes grupos como agentes políticos.

A escolha por destacar a atuação de grupos que possuem um discurso estruturado e público sobre a própria atuação como demanda política, focaliza a relação discursiva destes grupos no âmbito da esfera pública, e complementa uma reflexão sobre a relação dos vetores que compõem a práxis sonora.

Em seus perfis no Facebook, estes grupos se descrevem da seguinte forma:

Cordão do Boi Tolo

"Era uma vez um ensolarado domingo de carnaval, em que você consegue, com muito esforço, superar a ressaca do dia anterior e acordar cedo só para pular no Cordão do Boitatá. Então você, folião de carteirinha,

desdobramentos políticos que sucedem até os dias atuais.

finalmente chega na rua do Mercado e dá de cara com vários outros foliões, todos desconsolados e órfãos do tradicional bloco carioca. Se você também viveu essa situação, certamente não desanimou. Porque ali, naquela mesma rua e com aquelas mesmas pessoas, você viu nascer o mais novo "melhor bloco de todos os tempos!"

É o já tradicional Cordão do Boi Tolo! O cordão sai pelas ruas do Centro sem carro de som, com músicos tocando marchinhas com instrumentos de sopro e percussão. Nem pense em ir sem estar fantasiado, pois esse é um dos grandes charmes do bloco. Quase 100% dos foliões desfila com fantasias caprichadas e bem-humoradas."

Informações do tradicional bloco popular carioca:

Data de fundação: 26 de fevereiro de 2006 Local: Praça XV - Centro do Rio

- * Cordão criado por combustão espontânea em 26/02/2006
 - * Não possui hierarquia nem propriedades
 - * Existe através do encontro de foliões no domingo de carnaval
 - * Exerce o carnaval livre, autêntico, espontâneo e irreverente
 - * Entende o carnaval de rua como a mais legítima manifestação de cultura do povo carioca
 - * Não paga e não recebe nada
 - * Repudia a mercantilização do carnaval e a privatização do espaço público
- (CORDÃO DO BOI TOLO, em linha)

Planta na Mente

Fundado em outubro de 2010 como bloco carnavalesco, o Planta na Mente é um coletivo que defende a legalização da maconha para todos os seus usos. Após estrear no Carnaval 2011 com dois desfiles na Lapa para mais de mil pessoas, o bloco participou das três Marchas da Maconha realizadas no Estado do Rio de Janeiro, além de promover eventos pela discussão e conscientização sobre a proibição da maconha e seus efeitos na sociedade.

Estamos recomendo a fazer os ensaios abertos para o carnaval 2017! Fique ligado e participe tocando, cantando, interagindo...!

O CinePlanta é mais uma iniciativa do Bloco e pretende exibir mensalmente, em locais diversos, filmes de curta e longa-metragem sobre a cultura canábica, com debates subsequentes sobre as questões levantadas em cada sessão.

Planta na Mente!

(PLANTA NA MENTE, em linha)

A partir da autodescrição destes grupos, é possível destacar as demandas políticas de cada um de forma bem clara.

A reivindicação política do Cordão do Boi Tolo se refere ao próprio carnaval e consiste em uma oposição aos mecanismos de oficialização da festa. O bloco se opõe as relações econômicas exercidas no contexto carnavalesco e propõe uma comemoração espontânea. A

ocupação do espaço público tem papel importante nesta demanda, pois os mecanismos de organização da festa exercidos pelo poder público tratam principalmente da organização do direito de uso deste espaço.

Apesar de esta ser uma reivindicação política que em princípio não extrapolaria o contexto carnavalesco, por ter como foco de demanda uma possibilidade de ação no próprio carnaval, é possível retomar algumas das considerações feitas anteriormente, e destacar que, se o uso do espaço nestes desfiles participa da formação de categorias sociais, e de uma hierarquização simbólica sobre a cidade; uma reivindicação sobre a forma de uso deste espaço se relaciona diretamente com a formação social da cidade.

Já a reivindicação política do Planta na Mente é mais específica, e se refere à “legalização da maconha para todos os seus usos”. Neste caso, a reivindicação tem como objeto uma questão legal, que não se relaciona diretamente com o carnaval.

Assim, é possível abordar as formações políticas destes grupos no contexto do carnaval de rua atual, a partir de uma perspectiva muito próxima às utilizadas no estudo de outras mobilizações coletivas, como os movimentos sociais.

Analisando as formas de reivindicação política e a relação delas com movimentos sociais, Tilly (2006a) destaca que existem três formas principais de reivindicação, de acordo com o que elas se baseiam. Assim, uma reivindicação pode ser (1) identitária, quando reivindica o reconhecimento de determinado grupo; (2) de suporte, quando busca afirmar os laços e semelhanças com outros atores políticos; e (3) programáticas, quando envolvem apoio ou oposição à ações propostas pelos objetos de reivindicações. Estas três formas possuem uma relação de dependência, na ordem em que são apresentadas, pois sem uma identidade reconhecida, dificilmente pode haver uma reivindicação de suporte político, e sem um suporte político, dificilmente pode haver suporte a um programa.

Os dois grupos destacados se enquadram nestas categorias de reivindicação política, o que corrobora a perspectiva de uma abordagem mais próxima de um movimento social, mas é necessário cautela ao lidar com limites tão tênues.

Segundo Tilly, o termo "movimento social" é um termo utilizado, de forma livre, como referência a todo tipo de causa popular, e abrangendo também as pessoas e as organizações que participam delas. Para o Tilly, isso se deve, em parte, ao fato de que, ao menos em países relativamente democráticos, os movimentos sociais se tornaram tão comuns, que passaram a ser encarados como uma forma “natural” de reivindicação.

Tal perspectiva, no entanto, leva a um entendimento equivocado sobre como os movimentos sociais realmente se configuram, pois, como Tilly ressalta, nem toda

reivindicação deve ser entendida como um movimento social e na verdade os movimentos sociais são uma possibilidade recente, e cujo início remonta ao século XVIII.

Movimentos sociais, então, seriam diferentes de outras formas de reivindicação porque envolvem a combinação de três vetores principais. (1) Campanhas⁸⁰ continuadas de reivindicação; (2) uma variedade de performances públicas, como marchas, procissões, ocupações, piquetes, petições, etc.; e (3) a exibição pública e repetida de quatro elementos: merecimento, unidade, números e compromisso (WUNC)⁸¹.

Assim, Tilly aponta que os movimentos sociais têm como características específicas, não procederem como atos isolados, mas como campanhas que interagem entre si; e serem campanhas que possuem foco em objetos específicos. Objetos estes, que muitas vezes são os detentores do poder, mas que também podem se referir a outros atores políticos, ou mesmo o público em geral.

Os movimentos sociais podem combinar os três modos de reivindicação; e a relação entre identidade, suporte e programa pode dar destaque a qualquer um destes elementos de forma variada. Podendo variar de movimento para movimento, entre diferentes membros de um movimento específico, ou durante determinadas fases do movimento.

A partir desta classificação, é possível destacar que grupos como o Cordão do Boi Tolo e o Planta na Mente têm como parte de sua própria constituição uma reivindicação política. No caso do Planta na Mente, é possível pensar que o bloco se encontra em uma situação limítrofe entre uma prática cultural e um movimento social.

Ao abordar a relação entre música e movimentos sociais, um primeiro ponto que pode ser destacado é a questão identitária como base de qualquer reivindicação política. E neste sentido a relação mais evidente entre estes dois elementos é a que se estabelece nas produções e repertórios musicais ligados a movimentos sociais.

Para Eyerman e Jamison (1998) os movimentos sociais não seriam apenas atividades políticas, mas espaços de experimentação e mistura, nos quais diferentes elementos culturais podem se desenvolver, e onde diferentes tipos de significado poderiam ser criados e associados à música.

Os autores destacam que muitas vezes o trabalho cultural envolvido em movimentos sociais muitas vezes é tratado de forma menor, se comparado ao tratamento de questões

⁸⁰ Segundo Tilly (2006b, p. 292), uma campanha deve ser entendida como um empenho público, organizado e continuado, em realizar reivindicações coletivas, que têm uma autoridade específica como alvo. Assim, “Diferentemente a uma demonstração, uma petição, uma declaração ou um encontro de massa, uma campanha se estende além de qualquer evento único”(TILLY, 2006a, p.53)

⁸¹ “worthiness, unity, numbers, and commitment”(TILLY, 2006a, p.53)

políticas mais imediatas, e assim, para muitos pesquisadores dos movimentos sociais “a cultura é vista como a ‘moldura’ que estrutura o movimento ‘real’ da atividade política” (EYERMAN; JAMISON, 1998, p.11, tradução nossa)⁸². Assim, a partir de categorias políticas como ideologia, estratégia e organização, a questão principal em foco seria a efetividade com a qual os movimentos sociais conseguem cumprir seus objetivos políticos.

Entretanto, os autores salientam que os movimentos sociais, muitas vezes podem ter um impacto mais profundo e duradouro na sociedade como um transformador cultural, do que por suas conquistas políticas.

Apontam com isso, que muitas vezes determinados movimentos sociais podem ser considerados mais importantes como atores culturais do que políticos, e neste sentido, destacam a mobilização da tradição como uma questão central neste processo. Desta forma, as tradições culturais acionadas neste contexto, são “feitas e refeitas” (EYERMAN; JAMISON, 1998, p.07), de modo que mesmo depois da dissolução do movimento social, poderiam continuar a carregar o elemento simbólico e político, e mesmo servir como fonte para futuras mobilizações.

É possível destacar que a abordagem de Eyerman e Jamison, ressaltando o caráter ativo da música como produtora de sentidos, privilegia o papel da música, sobretudo como um elemento capaz de acionar e ressignificar identidades e tradições, que são reconstruídas nos movimentos sociais. Com isso, os autores procuram destacar que a música exerce um papel que vai muito além de uma função mobilizadora, e propõe os conceitos de “ação exemplar” e “práxis cognitiva”.

Eyerman e Jamison entendem que as relações entre cultura e política, e entre música e movimentos sociais, se dão em um processo de aprendizagem coletiva, e utiliza uma abordagem cognitiva, sob a qual busca caracterizar a expressão musical nos movimentos sociais como parte de uma práxis cognitiva.

A abordagem cognitiva concentra a atenção na construção de ideias no seio dos movimentos sociais, e no papel dos intelectuais destes movimentos na articulação da identidade coletiva dos movimentos sociais. A abordagem cognitiva entende os movimentos sociais principalmente como produtores de conhecimento, como forças sociais abrindo espaços para a produção de novas formas de conhecimento. Ao focar a dimensão cognitiva, o nosso objetivo mais geral foi tornar o conteúdo da atividade do movimento social, em vez de sua forma ou organização, o foco central da análise. (EYERMAN; JAMISON, 1998, p.21, tradução nossa)⁸³

82 “culture is viewed as a ‘frame’ that structures the ‘real’ movement of political activity.”

83 “The cognitive approach focuses attention on the construction of ideas within social movements, and on the role of movement intellectuals in articulating the collective identity of social movements. The cognitive approach views social movements primarily as knowledge producers, as social forces opening spaces for the

A partir desta abordagem, os autores propõem três dimensões da práxis cognitiva. A cosmológica, a técnica e a organizacional. A dimensão cosmológica se refere ao componente ideológico, que os autores chamam de mensagens utópicas que os movimentos sociais sustentam. A dimensão tecnológica se refere às técnicas de performance utilizadas pelos ativistas no papel de produtores culturais. E a dimensão organizacional se refere à ideia de que a música pode influenciar na participação de atores sociais, tanto nas performances como em sua criação.

Assim, entende-se que os movimentos sociais, apesar de serem um produto específico das condições sociopolíticas próprias de determinado tempo e lugar, apresentam-se como um processo em formação, capaz de transcender as estruturas das quais provém, e criar novos contextos, espaços e significados. Como práxis cognitiva, a música contribuiria para a formação das próprias ideias sustentadas pelos movimentos sociais, e, desta forma o papel da música nos movimentos sociais seria bem mais amplo do que um uso simplesmente funcional, atuando como uma ação exemplar.

Para os autores a noção de ação exemplar vincula de forma estreita os movimentos sociais e a cultura, e ressaltado que a ação exemplar além de ser simbólica em vários sentidos, também se refere a uma representação cultural real (como a música), sendo com isso artefactual e material.

Neste sentido, se por um lado a abordagem de Eyerman e Jamison compreende a prática musical dentro de uma práxis cognitiva dos movimentos sociais, por outro lado, é possível pensar que, em um sentido contrário, uma determinada práxis sonora, mesmo que não se relacione diretamente com uma posição política ou movimento social, pode estabelecer um espaço público, e determinar a possibilidade de acionamento de uma série de performances que podem ser comuns a uma mobilização política ou cultural. Como marchar em espaço público, por exemplo.

Sob esta perspectiva, é possível pensar que o fato do carnaval conceder uma estrutura pública à sua práxis sonora, onde é possível acionar elementos deliberadamente opostos à ordem vigente, possibilita certas práticas em espaços públicos, que podem criar novos sentidos, atores e formas de ação; novos repertórios.

Deste modo, é possível retomar a perspectiva proposta por Tilly (2006a), e destacar que o acionamento de determinadas performances, que só seriam possíveis neste contexto

production of new forms of knowledge. By focusing on the cognitive dimension, our more general aim was to make the content of social movement activity, rather than its form or organization, the central focus of analysis.”

carnavalesco, estabelecem novas formas de comunicação e estruturam relações que passam por diferentes campos e podem se estender por outros contextos.

Neste processo, podem mudar a relação entre a práxis sonora e o campo de produção na qual esta se estrutura, estabelecendo a possibilidade de emergência de determinados símbolos e práticas musicais, mas pode também estabelecer a possibilidade de emergência de novos atores e performances políticas.

As reivindicações coletivas, e o modo como estas reivindicações são feitas, emergem de identidades, vínculos sociais e organizações cotidianas (TILLY, 2006a, p.42). No decorrer destas performances, de forma cumulativa, seria criado um sistema simbólico capaz de estabelecer um repertório de ações consideradas válidas e eficazes politicamente. E o tipo de regime se relaciona neste contexto, estabelecendo quais tipos de performances são tolerados, e quais tipos são proibidos, bem como determinando o tipo de punição que seria aplicado em cada situação.

Assim, a “interação destes três elementos - organização social cotidiana, experiência acumulada em disputas, e intervenção do regime - produz alterações incrementais em performances contenciosas” (TILLY, 2006a, p.43, tradução nossa)⁸⁴ que com o tempo vão estabelecendo repertórios, e com isso Tilly destaca o papel da história dos movimentos em seus repertórios.

Neste ponto, retomando a ideia defendida anteriormente, de que na cidade do Rio de Janeiro o carnaval estrutura um espaço de oposição à ordem social, é possível pensar que as performances carnavalescas se relacionam com as POS, em um processo de circulação e ressignificação de elementos simbólicos que permeiam diferentes campos, e se estabelecem entre a mobilização cultural e política, como campo de produção e práxis sonora. Com isso, é possível pensar que a análise da relação entre o carnaval e seu contexto político, pode ser um ponto chave para o entendimento da sua prática musical, como um campo de produção. Ao mesmo tempo em que pode fornecer a inclusão das questões culturais e estéticas, como ponto chave para entender as dinâmicas sociais em questão.

4.3 Formações políticas e identitárias no carnaval de rua carioca

Como já foi ressaltado por Parkinson (2012) ocupar o espaço público não é algo tão simples como pode parecer, e depende de uma série de fatores que possibilitem esta ocupação.

⁸⁴ “The changing interaction of these three elements — everyday social organization, cumulative experience with contention, and regime intervention — produces incremental alterations in contentious performances.”

Em determinados casos, mobilizações que começaram como comemorações ou festejos podem se transformar em situações de violência e conflito.

Em 2016, aconteceram três casos em que manifestações carnavalescas terminaram em conflito violento com a polícia e a guarda municipal: Na abertura não oficial do pré-carnaval do Rio, no dia 3 de janeiro; no desfile do bloco Me Enterra na Quarta, no dia 10 de fevereiro (quarta feira de cinzas); e no desfile do Tecnobloco, no dia 13 de fevereiro.

A razão do desencadeamento da violência em cada um destes casos foi diferente, mas é importante destacar que nos três casos citados, os grupos em questão se encontravam em uma situação de desfile não oficial, ou seja, não possuíam permissão prévia da prefeitura para o desfile. Outro ponto importante a ser destacado, é que estas situações de conflito não aconteceram no carnaval em si, mas no período de comemorações que se estende antes e depois.

A relação entre o carnaval oficial e não oficial figura como um elemento importante nestes confrontos, e deve ser entendido também como um vetor político e econômico.

O carnaval de rua do Rio de Janeiro continua sendo coordenado como um evento turístico da cidade, e atualmente é organizado pela Empresa de Turismo do Rio de Janeiro - RIOTUR, que promove parcerias com o setor privado neste processo.

Desta forma, é possível destacar algumas informações sobre a organização do carnaval de rua na seguinte notícia:

O Rio de Janeiro deve receber cerca de 1 milhão de turistas para o carnaval carioca, injetando aproximadamente R\$ 3 bilhões na economia da cidade, informou hoje (15) o secretário municipal de Turismo, Antonio Pedro Figueira de Mello, durante apresentação do planejamento operacional do Carnaval de Rua 2016. No domingo de carnaval, 11 navios devem atracar no porto da capital fluminense, número recorde para o período.

De acordo com o secretário, cerca 5 milhões de foliões devem brincar o carnaval carioca nos 505 blocos e 650 desfiles programados. "São números olímpicos. Mostra um carnaval forte, que injeta recursos na economia em um momento difícil do Brasil."(...)

Antonio Pedro destacou a importância dos patrocinadores do carnaval, que, segundo ele, geraram economia de R\$20 milhões para os cofres municipais na organização do evento.

(VILELLA, 15 jan. 2016, em linha)

É interessante notar que os valores envolvidos são bem altos, e que a iniciativa privada faz um investimento de R\$20 milhões na festa por causa de um retorno econômico. A empresa responsável pela implantação de banheiros químicos, por exemplo, é uma cervejaria que ganha, em contrapartida, a exclusividade do comércio de cervejas no carnaval de rua carioca.

Sobre este ponto, é possível destacar que o conflito entre a Guarda Municipal e os foliões, na Abertura Não Oficial do Carnaval do Rio, começou justamente porque a Guarda Municipal estava coibindo o comércio informal de bebidas, que estava vendendo cervejas de outra marca.

A própria Abertura Não Oficial do Carnaval do Rio, é um evento realizado como uma forma de oposição aos mecanismos de oficialização do carnaval empregados pela prefeitura, e conta com a adesão de diversos blocos, mas não é exatamente um evento clandestino ou proibido. Trata-se de um evento amplamente divulgado na mídia, e apontado como um acontecimento já tradicional no carnaval carioca.

Assim, a atuação destes blocos não oficiais não chega a ser proibida, e é descrita na seguinte notícia:

Quando os blocos fogem da burocracia e saem vestidos de pirata

[...] Cada um dos não oficiais costuma ter uma característica própria. Neste ano, o Boi Tolo completou o décimo cortejo com seu famoso desfile “que não acaba nunca”, tendo início às 8h30, na avenida Presidente Vargas, no domingo de carnaval, até às 3h do dia seguinte, na Praia do Flamengo, deixando aos foliões a rara opção de ir em casa, tomar banho, dormir e depois voltar para o bloco. “O Boi Tolo acabou de chegar a Porto Alegre”, muitos costumam brincar no dia seguinte, quando os ouvidos ainda ecoam as letras de “Vem, jardineira”, “Índio quer apito” ou a indefectível “Aurora”, marchinhas tocadas por eles, que sempre têm seu ápice performático no vão do Museu de Arte Moderna (MAM).

Outro não oficial que ano a ano vem ganhando adeptos é o Desce mas não sobe, na Glória, que ao contrário do que o nome prega, este ano desceu e subiu a rua, para tentar despistar a multidão que se aglomerava. Muito fantasiado e muito cedo (costuma sair às 7h30), o bloco tem por característica atrair crianças e idosos, além de comover os vizinhos das janelas, que esguicham água, jogam papel picado ou bolhas de sabão.

A lista de perfis dos não oficiais é vasta: o Viemos do Egipto mistura referências à mitologia egípcia nas fantasias com cartazes e microfone aberto para mensagens políticas, enquanto toca muita música baiana; o Minha Luz, é de LED exalta o tecnobrega e os figurinos iluminados; o Bunyots de Corpo faz coreografias coletivas que ironizam o culto ao corpo, com roupas de ginástica; o Biquínis de Ogodô Convidam Sungas de Odara aproveita a rebarba do desfile do Cordão do Prata Preta, bloco oficial que sai aos sábados, na Gamboa, para levar sua banda toda vestida de sunga e biquíni para tocar no coreto da Praça da Harmonia. Já o Vem Cá, Minha Flor, que ganhou as ruas do Centro na tarde de segunda-feira, se enche de fantasias de flores e plantas.

E se houve um carnaval não-oficial em que a palavra chave era “glitter”, ou o ano do “sacolê”, o carnaval pirata de 2016 tem por palavra da moda a “dissidência”. Explica-se: há tantos blocos oficiais (cerca de 500, segundo a Riotur) e não oficiais, que a impressão que se tem é que todo bloco que se preze hoje em dia cria a sua “dissidência” — como estratégia de sobrevivência espontânea. No meio do Vem cá minha flor brotou A moita, que tocou até em cima de um posto de gasolina desativado no Centro. Houve até a dissidência da dissidência, quando surgiu um Bezerro do Boi Tolo.

Como não seguem roteiro prévio, e improvisam seus trajetos, os blocos não-oficiais são testemunhas de performances coletivas que

dificilmente aconteceriam de outra forma: no meio do desfile do Boi Tolo, por exemplo, na Rua Sacadura Cabral, um homem fantasiado de Freddie Mercury esperava a multidão do alto de um sobrado, como se estivesse no palco do Rock in Rio 1985. A multidão entendeu o recado e começou a entoar “Love of my life”. Inesquecível. Outra performance coletiva no mesmo dia: um grupo fantasiado como entidades do candomblé encontrou-se com outro que pulava corda. Instigados a brincar juntos, um folião vestido de Exu “venceu” a disputa com Omulu, para delírio da multidão. No final, como fazem nas narrativas religiosas africanas, “trancaram” a rua, num abraço coletivo que só o carnaval dá.

(FILGUEIRAS, 10 fev. 2016, em linha)

Esta notícia foi compartilhada na página particular no Facebook do próprio Cordão do Boi Tolo, o que, de certa forma, corrobora a pertinência da descrição. Como é possível observar, existem diversos blocos atuando de forma não oficial no carnaval carioca, e em alguns casos como um posicionamento político declarado.

O Cordão do Boi Tolo (um dos blocos que estava presente no conflito da Abertura Não Oficial do Carnaval, e que desfilou pela área central da cidade como um bloco não oficial no mesmo carnaval de 2016) é um bloco que se posiciona muito claramente sobre este tema em sua página pessoal de Facebook, e após o confronto com a polícia publicou a seguinte nota sobre o acontecido:

Nota do Cordão do Boi Tolo sobre o ataque sofrido na Abertura do Carnaval Não Oficial.

O Cordão do Boi Tolo completa neste carnaval dez anos de existência. Sua criação se deu de forma espontânea, por foliões que saíram de casa fantasiados e não encontraram o bloco que estava previsto de estar na Praça XV. Em vez de frustração, alegria. Pegou-se um pandeiro, um tamborim e, com a chegada de um trompetista solitário, o cordão estava pronto. Para que o batismo estivesse completo, alguém pegou um pedaço de papelão no chão e escreveu com batom: “Cordão do Boi Tolo”.

A experiência do carnaval livre e espontâneo, fagulha provocada pelo encontro da cultura popular e sua gente, arrebatou a todos. A vivência da folia no seu estado mais bruto, e ainda assim mais puro, foi o motivador de sua continuidade. Um carnaval onde a única coisa importante é a alegria dos foliões proporcionada pelo encontro. Ali, o mercado, a autopromoção e o personalismo não têm vez. Só o encontro entre músicos e brincantes.

O Boi Tolo, nos últimos dez anos, foi fiel à sua gênese e ganhou cada vez mais e mais admiradores. Ele não tem propriedades, não paga nada e nem recebe nada de ninguém e não possui hierarquia estabelecida. Só existe pela vontade de seus foliões.

A imposição de cabrestos, arreios e focinheiras às manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro, a partir da posse da atual administração, levou o Boi Tolo a participar da criação da Desliga dos Blocos, movimento que defende a liberdade criativa e luta contra a mercantilização do carnaval de rua.

Convocado pela Desliga dos Blocos, fomos à rua no último domingo para festejar a Abertura do Carnaval Não Oficial de nossa cidade. Fizemos um desfile dentro do nosso espírito alegre, irreverente e espontâneo. Logo

após nossa chegada à Cinelândia, o bloco foi atacado de forma covarde por agentes de “segurança” da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, fato que foi amplamente divulgado pela mídia.

Diante disso vimos a público afirmar que:

- 1) O Boi Tolo, mais que pacífico, é um bloco pacifista.
 - 2) Não promovemos desordem, estabelecemos uma ordem carnavalesca com as bênçãos de Momo.
 - 3) É a função da prefeitura entender a cidade no carnaval e trabalhar a favor dela, apoiando a folia. Isso sem repressão à liberdade artística e sem intervenção no que por natureza é espontâneo.
 - 4) Repudiamos a violência a qual foliões e vendedores ambulantes foram expostos na operação realizada pela Guarda Municipal na abertura do carnaval não oficial, no último domingo, dia 3. Nada, nem os motivos alegados na nota emitida pela Guarda Municipal, justifica tamanha truculência.
 - 5) Acreditamos que a prefeitura deve desculpas à população do Rio de Janeiro e a garantia que atos como os ocorridos nunca mais se repetirão.
- Saudações Boi Tolinas
(CORDÃO DO BOI TOLO, 09 jan. 2016, em linha)

Acompanhando o desfile de do Cordão do Boi Tolo, em 2016, pude presenciar uma postura muito diferente da guarda municipal. Ao contrario da ação truculenta cometida na Abertura Não Oficial, o que pude observar foram agentes públicos muito eficientes, e bastante empenhados em garantir o andamento do bloco em questão, tomando todas as providências possíveis para garantir a segurança dos foliões e interrompendo o trânsito de ruas que não deveriam possuir desfiles, quando necessário à passagem do bloco⁸⁵.

Figura 22 – Abertura do Carnaval Não Oficial, 2016

⁸⁵ Desta forma, é possível destacar que a ação da polícia, apesar de também estar sujeita a fatores contingentes, e a formação de determinados repertórios de ação que se acumulam através da repetição de performances, se difere dos repertórios de ação coletiva, por estarem submetidas a um comando.



Homens da Guarda Municipal barram acesso de foliões às escadarias da Câmara dos Vereadores (Foto: Gabriel Barreira/G1)

(Font

e: BARREIRAS, 04 jan. 2016, em linha)

Entretanto, a diferença de tratamento por parte do poder público com o oficial, e não oficial, no período carnavalesco, não reflete exclusivamente a própria ação do carnaval como quebra momentânea de hierarquias, mas principalmente interesses políticos e econômicos na utilização e controle do espaço público. Como apontam Stallybrass e White (1986), é possível pensar que se trata de uma licenciosidade tolerada dentro de um contexto de vários interesses.

Outro ponto importante que pude observar no desfile de 2016 do Boi Tolo, ao me manter próximo aos agentes policiais, quando o bloco passava por algum, é que varias pessoas reclamavam com os policiais sobre o fato de não haver banheiros químicos no trajeto do desfile. Conversando com alguns dos foliões que fizeram esta queixa, pude constatar que eles não sabiam que o bloco não estava fazendo um trajeto oficial, e que não havia banheiros porque não era previsto nenhum desfile naquele local.

Muitas das pessoas com quem conversei durante os desfiles não conheciam a história ou o posicionamento político do bloco e estavam ali por causa do desfile, como uma forma de fruição e entretenimento. A heterogeneidade de posições entre as pessoas que participam do desfile é algo que também pode ser percebido nas conversas em ambientes virtuais, em postagens do bloco.

Em uma postagem na qual o Cordão do Boi Tolo se posicionou contra o processo de Impeachment que estava sendo articulado para a deposição da presidente Dilma Rousseff, é

possível observar algumas pessoas afirmando até que não iriam mais aos desfiles do bloco por discordarem dessa posição. Outras se mostrando muito surpresas de o bloco ter realizado uma manifestação política, quando, em seu entendimento, o carnaval deveria ser um ato “apolítico”.

Figura 23 – Postagem contra o golpe



(Fonte: Cordão do Boi Tolo, 13 abr. 2016, em linha)

Neste ponto é possível destacar que, a partir da perspectiva proposta por Tilly, o bloco não se configura como um movimento social, mas apresenta uma reivindicação programática, em oposição à oficialização do carnaval de rua. A falta de coesão política entre os participantes, em parte, poderia ser explicada pelo fato de que a reivindicação do grupo, em princípio, atende a diferentes posicionamentos políticos.

Com isso, é possível pensar que os foliões que participam do desfile do bloco escolhem participar do desfile por diferentes razões.

A perspectiva proposta por Hennion (2002) da inclusão de um componente estético na análise sociológica é importante para entender esta questão. Diversos foliões com quem conversei durante os desfiles disseram que simplesmente gostavam de participar do desfile do bloco, e dentre os elementos destacados nas conversas como atrativos do bloco, os mais recorrentes foram: A música, o “clima do desfile”, e as pessoas.

A formação social do próprio bloco se destaca como um elemento atrativo para os desfiles, assim como a “qualidade” (mesmo que subjetiva) do bloco. Há um componente ligado ao caráter de fruição dos desfiles, que é subjetivo, mas se relaciona diretamente com a prática musical.

Neste ponto, é preciso fazer uma ressalva, e destacar que uma única vez durante o trabalho de campo, em uma conversa com dois foliões no desfile do bloco de 2017, me foi relatado que a formação social do bloco não os agradava. Este relato foi feito de forma espontânea e não como resposta a alguma pergunta minha. Os dois foliões em questão eram moradores da Zona Norte da cidade, e a reclamação específica foi feita sobre a falta de mulheres de extratos sociais mais baixos naquele contexto, da seguinte forma: “Só tá faltando as baixa renda”. Segundo o relato destes foliões, um deles seria considerado muito bonito na região em que moravam, mas não estava conseguindo sucesso em suas investidas amorosas naquele bloco. Fato que eles creditavam a uma diferença socioeconômica entre eles e os outros foliões.

Sobre a “qualidade” do desfile, dentro de um contexto em que a ocupação do espaço público pelo carnaval de rua vem se apoiando em um ideal de tradição, que remonta ao primeiro período de ocupação do espaço público pelo carnaval, o Cordão do Boi Tolo se destaca por acionar um repertório tradicional de marchinhas.

É possível observar algumas considerações do próprio grupo sobre o repertório, publicadas no Facebook:

Por tradição, o repertório do Boitolo é fundamentalmente de MARCHINHAS! Os músicos que hoje representam a referência musical Boitolina conseguiram consolidar essa tradição. Alguns deles amigos nossos [...] e tantos outros trouxeram o que representa o estilo tradicional do carnaval de rua CARIOCA. Sabemos que só marchinha o tempo todo também fica cansativo, então, o que temos feito nesses anos, é manter a preponderância das marchinhas, mas acrescentando uma ou outra música de fora aqui e ali. Sem rigidez, mas mantendo o perfil do bloco de maioria de marchinhas. Tem sido assim por anos. (CORDÃO DO BOI TOLO, 28 jan. 2016, em linha)

É possível perceber o valor simbólico da Marchinha como um elemento “que representa o estilo tradicional do carnaval de rua CARIOCA”, mas que ao mesmo tempo cansa.

O ideal de uma identidade “CARIOCA” figura como um elemento importante neste contexto, e a práxis sonora atua como elemento de distinção e identificação. A questão que

surge, neste caso, é quantos tipos diferentes de identidade carioca poderiam ser elencados no contexto de uma cidade tão heterogênea como o Rio de Janeiro. Os dados estatísticos sobre a ocupação do espaço público mencionados anteriormente (Quadro 04, Gráficos 02 e 03) sugere que a identidade em questão se relaciona com os grupos que habitam a Zona Sul e o Centro.

Figura 24 – Cordão do Boi Tolo, 2017



(Fonte: Foto do Autor)

Como ressaltado anteriormente, a questão da distribuição de renda na cidade também se relaciona diretamente com uma questão racial. De modo que é possível retomar a percepção de Nepomuceno (2011), e ressaltar que estas configurações sociais são espontâneas. Não existe qualquer impedimento à participação de grupos específicos nestes blocos, e os processos de distinção social ocorrem por identificação.

Este caráter discursivo duplo da práxis sonora, de distinção e identificação, coloca em foco o conceito de identidade, que aparece, então, como um elemento que permeia esta tese em diferentes momentos. Razão pela qual é importante destacar algumas considerações sobre sua utilização.

Uma primeira questão que deve ser levantada em relação a este conceito é a sua relação temporal, destacadamente com o advento da modernidade e seus desdobramentos. Sobre esta relação, Bauman (1999) afirma que:

A notoriamente intensa atenção despendida atualmente sobre a questão da identidade é em si um fato cultural de grande importância, e potencialmente, ao menos, de grande poder de esclarecimento.

Aspectos da experiência entram em foco e começam a ser seriamente debatidos quando eles já não podem ser tidos como certos; quando eles deixam de ser autoevidentes, ou propensos a sobreviver se deixados sozinhos, sem o respaldo de uma vigilante reflexão. Quanto mais débil parecem, mais forte é o desejo de descobrir ou inventar, mas, acima de tudo, de demonstrar sua solidez, suas bases.

'Identidade' não é uma exceção; ela tornou-se uma questão de aguda reflexão uma vez que a probabilidade de sua sobrevivência sem reflexão começou a diminuir - quando em vez de algo óbvio e *dado* começou a parecer algo problemático e uma *arefa*. O que aconteceu com o advento dos tempos modernos, com a passagem da 'imputação' para 'obtenção': deixando indivíduos humanos soltos para que eles possam - precisem, devam - determinar seu próprio lugar na sociedade. [...]

A marca da modernidade é o aumento do volume e variedade de mobilidade e, portanto, inevitavelmente, o enfraquecimento do poder da localidade e das redes locais de interação. Pela mesma razão, a modernidade também é uma Era de totalidades supralocais, de 'comunidades imaginadas' assistidas ou aspirantes, de construção de nações.--e das identidades culturais 'inventadas', postuladas e construídas. (BAUMAN, 1999, p. xxx, tradução nossa⁸⁶)

Assim, sob uma concepção líquida da modernidade, Bauman aponta que as mudanças sociais envolvidas neste período histórico relacionam-se com uma mudança na forma interação humana, na formação de identidades, e no próprio conceito de identidade. No momento em que a identidade deixa de ser algo “imputado” e passa ser algo “obtido”, seu tratamento conceitual passa a lidar com uma construção problemática, e o próprio conceito passa a requer uma maior atenção.

86 “The notoriously intense attention paid nowadays to the issue of identity is itself a cultural fact of great importance and, potentially at least, of great enlightening power.

Aspects of experience come into focus and begin to be debated in earnest when they can no longer be taken for granted; when they cease to be self evident, or likely to survive if left alone, unpropped by vigilant reflection. The more feeble they seem, the stronger is the urge to discover or invent, but above all to demonstrate the solidity of, their foundations.

'Identity' is no exception; it has become a matter of acute reflection once the likelihood of its survival without reflection began to dwindle -- when instead of something obvious and *given* it began to look like something problematic and a *task*. That happened with the advent of modern times, with the passage from 'ascription' to 'achievement': letting human individuals loose so that they may -- need, must -- determine their own place in society.[...]

The mark of modernity is increased volume and range of mobility and so, inevitably, the weakening of the hold of locality and the local networks of interaction. For much the same reason, modernity is also an era of supralocal totalities, of power-assisted or aspiring 'imagined communities', of nationbuilding -- and of 'made-up', postulated and constructed, cultural identities.

Neste sentido, é possível também destacar as considerações de Castells (2002) sobre o caráter temporal do conceito de identidade, como forma de tornar ainda mais específica a reflexão iniciada aqui a partir das considerações de Bauman. Segundo Castells:

Nosso mundo, e nossa vida, vêm sendo moldados pelas tendências conflitantes da globalização e da identidade. A revolução da informação e a reestruturação do capitalismo introduziram uma nova forma de sociedade, a sociedade em rede. Essa sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes. (...)

Entretanto, isso não é tudo. Juntamente com a revolução tecnológica, a transformação do capitalismo e a derrocada do estatismo, vivenciamos no último quarto do século o avanço de expressões poderosas de identidade coletiva que desafiam a globalização e o cosmopolitismo em função da singularidade cultural e do controle das pessoas sobre suas próprias vidas e ambientes. (CASTELLS, 2002, p.17)

Como ressaltado anteriormente por Bauman, a “atenção despendida atualmente sobre a questão da identidade é em si um fato cultural de grande importância” (1999, p.xxx), assim é possível pensar que esta própria delimitação, e tipificação, do caráter temporal do conceito de identidade na verdade se insere em um contexto de desconstrução do conceito.

Esta “intensa atenção” ao conceito de identidade, ou seja, este intenso interesse acadêmico sobre o conceito de identidade, destacada por Bauman, é um ponto que também é ressaltado por Hall⁸⁷, que entende este fato como um fenômeno paradoxal, no qual, ao mesmo tempo em que seria possível observar uma “explosão discursiva” (2000, p.103) sobre este conceito, o mesmo passava por uma verdadeira desconstrução em diferentes áreas do conhecimento, que tinham em comum a crítica à “ideia de uma identidade integral, originária, e unificada”(idem, p.103). Segundo o Hall, enquanto:

Na filosofia tem-se feito, por exemplo, a crítica do sujeito auto-sustentável que está no centro da metafísica ocidental pós-cartesiana. No discurso da crítica feminista e da crítica cultural influenciadas pela psicanálise têm-se destacado os processos inconscientes de formação da subjetividade, colocando-se em questão, assim, as concepções racionalistas de sujeito. As perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um "eu" inevitavelmente performativo. Têm-se

87 Apesar de o livro de Bauman(1999) ter tido sua primeira edição lançada em 1973, a introdução citada aqui foi adicionada na reedição de 1999, e por isso faz menção ao trabalho de Hall (2000) cuja primeira edição é de 1996.

delineado, em suma, no contexto da crítica antiessencialista das concepções étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural e da "política da localização", algumas das concepções teóricas mais imaginativas e radicais sobre a questão da subjetividade e da identidade. (2000, p.103)

Frente a tantas críticas e reflexões sobre o conceito de identidade, Hall indaga qual seria a razão para mais um texto sobre o assunto. “Quem precisa de identidade?” Esta é a questão levantada por Hall, e para qual o próprio autor propõe dois pontos como resposta.

Inicialmente, o autor aponta que identidade é um conceito que, apesar de toda a crítica, não pôde ser dialeticamente superado, e substituído.

Assim, apesar de não ser adequado em sua acepção original, continua sendo necessário para pensar uma série de questões. Desta forma, a desconstrução do conceito não teria o papel de substituí-lo, mas permitiria que ele continuasse sendo utilizado “sob rasura”.

O conceito “sob rasura”, ao mesmo tempo em que se encontra cancelado, precisa continuar a ser utilizado, só que fora do paradigma em que foi gerado, de forma desconstruída.

Somado a isto, o autor aponta a necessidade de observar “onde e em relação a qual conjunto de problemas emerge a *irreducibilidade* do conceito de identidade”(p.104). E sobre isto, destaca a centralidade deste conceito para as questões da agência, e da política⁸⁸. Desta forma, Hall fundamenta-se no trabalho de Foucault para destacar a necessidade de “uma teoria da prática discursiva”(p.105), onde o “sujeito” precisa ser reconceituado de forma “deslocada ou descentrada”. A questão da identidade emergiria justamente da relação entre os sujeitos e as práticas discursivas.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2000, p.109)

⁸⁸ Sobre sua utilização dos conceitos de agência e política Hall explica que: “Por ‘política’ entendo tanto a importância - no contexto dos movimentos políticos em suas formas modernas - do significante ‘identidade’ e de sua relação primordial com uma política da localização, quanto as evidentes dificuldades e instabilidades que têm afetado todas as formas contemporâneas da chamada ‘política de identidade’. Ao falar em “agência”, não quero expressar nenhum desejo de retornar a uma noção não-mediada e transparente do sujeito como o autor centrado da prática social, nem tampouco pretendo adotar uma abordagem que ‘coloque o ponto de vista do sujeito na origem de toda historicidade - que, em suma, leve a uma consciência transcendental’ (Foucault, 1970, p. XIV).” (HALL, 2000, p.104)

A relação entre identidade e diferença também é abordada por Silva (2000), que destaca a relação de interdependência destes dois conceitos, ressaltando o caráter político envolvido nas relações de poder que subjazem a este processo. Silva aponta que, se, em um primeiro momento a identidade parece facilmente entendida como “o que se é”, na verdade há sempre uma noção intrínseca, e anterior, do que “não se é”. Na verdade, a identificação parte da diferença. Este processo de diferenciação é o próprio processo de produção, tanto da diferença como da identidade. Assim o autor afirma que:

Já sabemos que a identidade e a diferença são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva. O processo de adiamento e diferenciação linguísticos por meio do qual elas são produzidas está longe, entretanto, de ser simétrico. A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas.

Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (SILVA, 2000, p.75)

Tanto a posição de Hall (2000), quanto de Silva (2000), destacam a pertinência do conceito de identidade (necessariamente desconstruído, “sob rasura”, e descentrado) para as questões da política, e da agência, tendo como ponto central as relações de poder em jogo em quaisquer práticas discursivas.

Neste sentido, a música, uma prática discursiva que atua como campo de produção simbólica, mas também política e econômica, ocupa um lugar central dentro das produções culturais de diversos contextos. Sendo extremamente relevante para pensar a relação entre o carnaval carioca e as relações de poder na cidade.

Apoiando-se em uma série de estudos etnográficos, DeNora (2000) procura destacar o papel de agenciamento da música na construção social e identitária dos seres humanos, não apenas como um suporte de sentidos não verbais, mas como um elemento organizador e capaz de agir sobre os mais diversos âmbitos da vida cotidiana. A autora argumenta que a música

pode ser entendida como um dispositivo de ordenação coletiva, mesmo que tal fato, por vezes possa se dar de forma involuntária.

Com isso, a música, um elemento ativo de ordenação social na vida cotidiana, age sobre a maneira como as pessoas entendem e tratam seus corpos, como se sentem, como se comportam, e como experimentam as coisas. Para DeNora, ao adicionar a música como um dos elementos ou dispositivos culturais de ordenação social é possível estabelecer uma nova dimensão de análise com foco na interação humano – não-humano. Esta abordagem parte de um entendimento da ação como prática, e destaca o papel de uma dimensão estética nas configurações e ordenações sociais que vai ao encontro da proposta de Hennion (2002) de que características das obras musicais não devem ser seccionadas da análise sociológica.

Desta forma, o conceito de identidade tem um papel central e estrutural nas manifestações carnavalescas, e também sobre os repertórios de ação coletiva, atuando sobre as próprias reivindicações.

Born e Hesmondhalgh (2000) tratam a questão de como determinadas identidades socioculturais podem ser articuladas ou evocadas nos mais diversos processos ligados ao fazer musical, como a performance, composição ou consumo. Os autores ressaltam que esta relação entre prática musical e identidades socioculturais não é uma relação em que um elemento reflete o outro, em um processo passivo, e com isso, tais processos de identificação não seriam simplesmente construídas na música, mas, pelo contrário, seriam incorporadas dinamicamente por determinada cultura musical, e então em um processo circular, semelhante ao proposto por Hennion (2002), passariam a atuar como formadores dessas identidades, demarcando e reforçando seus limites.

Assim, os autores ressaltam que mais do que apenas criar novas identidades, a música pode atuar como um elemento de articulação de formações identitárias pré-existentes, e com isso, a partir de uma distinção inicial entre construções musicais de identidade que são experiências do imaginário cultural, e construções musicais que são determinadas por questões socioculturais pré-existentes, poderiam ser propostas quatro maneiras diferentes de articulação temporal entre música e identidade, que serão destacadas a seguir.

A primeira configuração proposta por Born e Hesmondhalgh (2000) é a situação “quando a música funciona para criar uma identificação puramente imaginária, uma figuração imaginária de identidades socioculturais, sem a intenção de atualizar essas identidades: um tipo de turismo psíquico através da música” (p.35, tradução nossa)⁸⁹. Esta é uma situação em

89 “When music works to create a *purely imaginary identification*, an imaginary figuration of sociocultural identities, with no intent to actualize those identities: a kind of psychic tourism through music.”

que a identificação existe exclusivamente no imaginário coletivo ou individual, e atua como um poderoso demarcador social, podendo ser uma pré-condição para o surgimento e negociação de novas identidades ou mesmo uma forma de substituição de identidades reais.

A segunda forma de articulação entre música e identidade proposta é “quando o imaginário musical funciona para prefigurar, cristalizar ou potencializar formas emergentes e reais de aliança ou identidade sociocultural” (p.35, tradução nossa)⁹⁰. Situação em que novas identidades socioculturais são formadas e negociadas inicialmente na música para depois atuar como demarcadores sociais reais.

A terceira forma descrita é “quando o imaginário musical trabalha para reproduzir, reforçar, atualizar ou memorizar identidades socioculturais existentes, em alguns casos também reprimindo transformações e alternativas a força” (p.35, tradução nossa)⁹¹. Neste caso as representações musicais são bastante redundantes e possuem limites extremamente demarcados, justamente por não permitirem a interferência de elementos ligados à prática de outros grupos.

Por fim, a quarta e última forma de relação descrita por estes autores é a situação “Quando as representações musicais da identidade sociocultural vêm após o fato, para serem reinterpretadas e debatidas discursivamente e, fora deste processo, "reinseridas" como representações na formação sociocultural em mudança”. (p.35, tradução nossa)⁹². Esta última configuração é o caso em que se encontram, por exemplo, as reinterpretações históricas pelas quais a música passa.

Neste ponto, é importante destacar que tipificar determinadas formas de relação entre música e identidade não é um expediente que pretende esgotar as possibilidades reais de relação entre uma coisa e outra, mas, pelo contrario, oferecer elementos para pensar as especificidades de cada caso. Possivelmente por contraste. Com isso, encontrar perspectivas diferentes das propostas por Born e Hesmondhalgh (2000) não descarta sua importância, mas ressalta, mais uma vez, o caráter parcial de qualquer modelo estático que busca descrever processos dinâmicos.

Com isso, é possível destacar, comparativamente, que o Planta na Mente apresenta uma relação diferente da apresentada pelo Cordão do Boi Tolo, entre o componente identitário

90 “When the musical imaginary works to *prefigure*, crystallize or potentialize *emergent*, *real* forms of sociocultural identity or alliance.”

91 “When the musical imaginary works to *reproduce*, reinforce, actualize or memorialize *extant* sociocultural identities, in some cases also forcefully *repressing* both transformation and alternatives.”

92 “When the musical representations of sociocultural identity come, *after the fact*, to be reinterpreted and debated discursively and, out of this process, “reinserted” as representations into the changing social-cultural formation.”.

e seus repertórios de ação. Enquanto o Cordão do Boi Tolo tem sua proposta programática baseada em uma relação identitária, na qual o ideal de um carnaval de rua carioca tradicional atua que como demarcador social, e delimitador do caráter do grupo e dos foliões, o Planta na Mente se organiza especificamente sobre sua reivindicação programática.

Trata-se de um bloco que defende a legalização da maconha, e praticamente todos os foliões no desfile defendem esta causa.

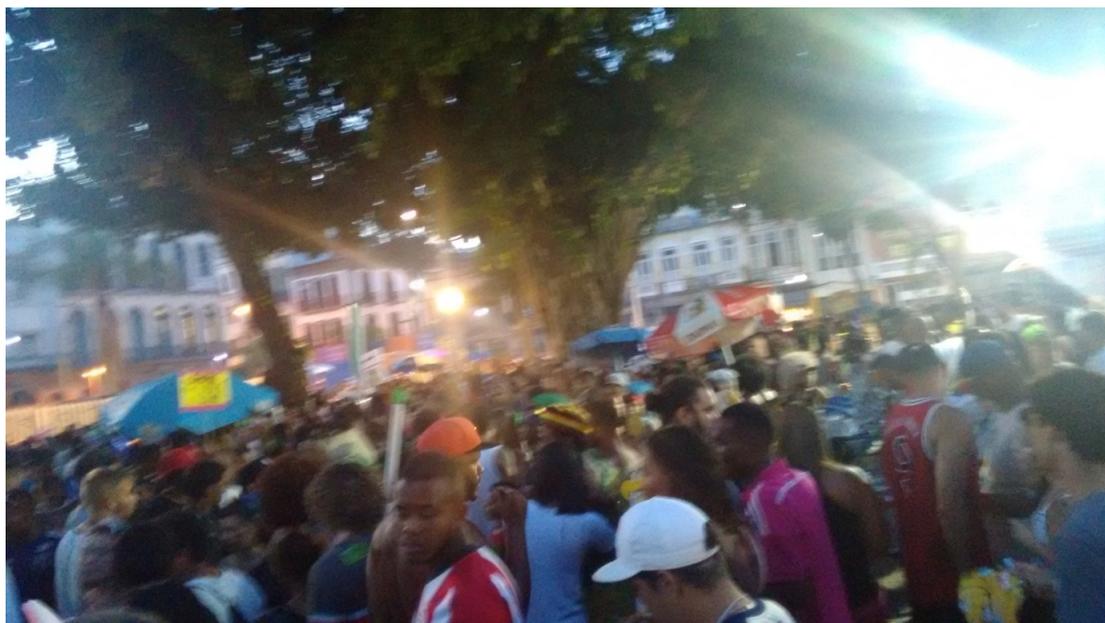
A questão identitária se dá a partir de uma perspectiva política comum e não o contrário. No caso do Cordão do Boi Tolo, a identidade antecede a demanda política, enquanto no caso do Planta na Mente o caráter identitário parte de uma demanda política em comum.

Com isso, os foliões deste bloco apresentam origens mais variadas dentro da cidade. Em 2017, esta característica foi ressaltada pelo próprio bloco durante o desfile, quando foi pedido que os foliões provenientes da Zona Norte se manifestassem, e uma parte considerável dos foliões se identificou como vindos desta área.

Abordando questões sobre justiça social e globalização, Fraser (2002) aponta que um “traço que define a globalização é a politização generalizada da cultura, especialmente nas lutas pela identidade e diferença– ou, como passarei a designá-las, as lutas pelo reconhecimento – que explodiram nos últimos anos.”(p.8). Neste contexto, a autora defende que apesar de um modelo de reconhecimento baseado na identidade possibilitar um pensamento sobre questões como racismo, sexismo, e colonialismo, este modelo incorre em ao menos dois problemas.

Primeiro, tende a reificar as identidades de grupo e a ocultar eixos entrecruzados de subordinação. Em consequência, recicla frequentemente estereótipos relativos a grupos, ao mesmo tempo que fomenta o separatismo e o comunitarismo repressivo. Segundo, o modelo identitário trata o falso reconhecimento como um mal cultural independente e, como consequência, oculta as suas ligações com a má distribuição, impedindo assim os esforços para combater simultaneamente ambos os aspectos da injustiça. (FRASER, 2002, p.15)

Assim, a autora propõe uma concepção alternativa de reconhecimento baseada, não na identidade, mas no estatuto social. Segundo Fraser “O que requer reconhecimento no contexto da globalização não é a identidade específica de um grupo, mas o estatuto individual dos seus membros como parceiros de pleno direito na interação social”(p.15).



(Fonte: Foto do autor)

Contando com um carro de som e microfones, muitas vezes questões políticas são abordadas verbalmente durante os desfiles do Planta na Mente.

Dentre as questões levantadas nestes momentos, é possível destacar que no desfile de 2016, a relação entre a renda per capita e a atuação dos agentes de segurança pública em cada Zona da cidade foi abordada. Neste momento, foi apontado por um integrante do bloco que a atuação desigual do poder público na coibição do consumo de maconha funcionaria como um mecanismo social de criminalização da pobreza.

No momento em que isto estava sendo falado no carro de som, eu me encontrava um pouco a frente do bloco, no meio de uns quinze policiais militares que estavam fazendo o policiamento de uma avenida que o bloco estava cruzando. A expressão e os comentários feitos pelos policiais indicava que eles não sabiam que o bloco teria esta temática. Mas não houve qualquer tipo de confusão, ou repressão ao desfile do bloco.

O Planta na Mente é um bloco com licença da prefeitura, e por isso conta com o aval e organização do poder público. Durante todo o desfile, policiais municipais acompanharam o desfile do bloco, garantindo a passagem dos foliões por ruas com trânsito de automóveis, e atuando na organização da passagem do desfile pela cidade. Em diversos momentos pude observar os policiais pedindo que os foliões avançassem com o cortejo, em uma tentativa de manter o desfile dentro do cronograma previsto na prefeitura (Fig. 24).

Figura 26 – Guarda Municipal, Bloco Planta na Mente, 2017



Bloco Planta na Mente, 2017, (Fonte: Foto do autor)

Em notícia publicada em 10/02/2016, no jornal O Globo, é possível observar alguns depoimentos de foliões e integrantes do bloco sobre o desfile daquele ano.

Bloco Planta na Mente desfila no Centro do Rio Componentes lutam pela legalização da maconha

RIO - O bloco Planta na Mente, que luta pela legalização da maconha, reúne foliões nos Arcos da Lapa na tarde desta quarta-feira de cinzas. A expectativa dos organizadores é que aproximadamente 20 mil pessoas compareçam ao desfile que termina na Praça Tiradentes.

Este ano o bloco homenageia o "presidente da Cinelândia", falecido em dezembro. Na abertura do desfile, os organizadores também lembraram o rastafari Ras Geraldinho, que pegou 14 anos de cadeia por plantar maconha para uso religioso.

— Há seis anos desfilamos e temos orgulho de nunca ter tido contusão no nosso bloco. Estamos aqui para mudar as leis e fazer história, sem violência e sem assédio — conta um dos organizadores, Thiago Tomazine.

No repertório, marchinhas e reggae não faltam. Cerca de 30 ritmistas animam os foliões com músicas adaptadas com mensagens sobre a legalização.

Para a design Beatriz Coelho, 27, o bloco é bom para os usuários que querem se sentir mais a vontade.

— Sou a favor da legalização e apoio a causa. Não acredito que a mudança na lei vai influenciar no uso a drogas mais pesadas, até porque quem quer já usa.

As amigas Thais Arantes, 24, e Larissa Alves, 18, concordam. Para elas, a proibição só prejudica quem não é morador da Zona Sul.

— No carnaval é tranquilo, mas no dia a dia ainda há muito preconceito e sem necessidade. Acredito que é melhor legalizar e acabar com o tráfico do que ficar da forma que está — conta Thais.

As organizadoras da Marcha da Maconha também marcaram presença no bloco. Com um estandarte escrito "feminista antiproibicionista", elas lutavam pela liberdade das mulheres que foram presas com pequenas quantidades da droga e para evitar que futuras prisões acontecessem pelo mesmo motivo.

- É bom que as pessoas vejam um movimento mais lúdico da legalização, para variar um pouco da violência que sempre está ligada à luta. A quantidade de mulheres presas por portarem pequena quantidade de drogas prova a perseguição do gênero, e por isso temos a ala das feministas - afirma Constança Barahona.(VIVAS, 10 fev 2016, em linha.)

Dentre as informações contidas nesta notícia é possível destacar a associação de novas demandas políticas surgindo a partir de interseções com outros grupos. Como com a inclusão do componente feminista dentro das reivindicações do bloco.

A possibilidade de o bloco atuar como um espaço de interlocução entre diferentes grupos, a partir de uma demanda comum, estrutura uma arena discursiva alternativa sobre esta demanda, e possibilita o surgimento de uma ação discursiva sobre a esfera pública, como proposto por Fraser (1992) com o conceito de contra-público subalterno.

Outro ponto importante a ser destacado é que o Planta na Mente não faz apologia ao consumo. A demanda política sobre a qual se organiza o bloco se estabelece de forma clara contra a proibição. Ou seja, o caráter identitário se estabelece em oposição à própria ação do regime político. Trata-se de um ponto de pertencimento transversal a diferentes grupos e identidades, e que surge em oposição à própria proibição.

A inclusão de diferentes gêneros musicais no repertório do grupo, dentre os quais, alguns são associados ao consumo de maconha, como o reggae, destaca uma série de identidades envolvidas nesta reivindicação, e o papel ativo do repertório musical no repertório de demanda política. O repertório executado pelo Planta na Mente nos desfiles contém uma série de pastiches, nos quais músicas de diferentes gêneros têm suas letras alteradas a partir de uma mote comum, sobre o consumo da maconha, e estas letras foram distribuídas em um panfleto no início dos desfiles. Nestes pastiches, as demandas do grupo são apresentadas de forma explícita, mas há também narrativas sobre questões vivenciadas pelos usuários. Como é possível observar nos seguintes exemplos, selecionados.

jardineira
 A nossa luta é pra que legalize
 O ideal negro vai por Exemplo de pastiche do Planta na Mente
 Cultura negra sempre reprimida Pra
 manter o povo nesse miserê
 A juventude se organizou
 Planta na Mente, todo mundo já pediu
 Levantamos a bandeira
 Legaliza meu Brasil!

rap da felicidade

Eu só quero é ser feliz

Não tem que subsistir com

E sustentar o que eu não quis

em cima da minha cabeça

Por fumar uma planta

que só me faz relaxar

Minha cara autoridade

Te pergunto o que fazer

vivencidas pelos usuários. Como é

Já tentei de tantas formas

Fazer você me entender

Eu só fumo um baseado

Mas não quero te ofender

Pq nem sempre a lei expressa

O que é certo pra você

A maconha antigamente

Já era muito usada

Pra algumas sociedades

Era a erva sagrada

Ajuda nas doenças

E melhora o seu humor

E também é muito boa

depois de fazer amor

mulata bossa nova

Fumei uma bagana
Bem na frente dos cana
E perdi a vela
Putá sequela (x2)

Essa lei está
Contra a existência
Dá dura na gente
E proíbem o plantio

(Fonte: PLANTA NA MENTE, 2015)

O pastiche é uma técnica de composição na qual é possível associar um sentido literal a um repertório pré-existente, e que já possui um outro sentido simbólico e identitário. Sendo uma forma de produzir rapidamente um repertório musical com sentido próprio. Assim, o Planta na Mente utiliza a melodia das músicas originais de forma literal, alterando a letra, e também adaptando as músicas à sua formação instrumental, que além de cantores, conta com um grupo de percussão semelhante a uma bateria de escola de samba, e instrumentos de sopro.

Nos dois blocos acompanhados nesta pesquisa, os gêneros musicais acionados nos desfiles atuam como demarcadores identitários, mas no caso do Planta na Mente, não se trata de uma identidade única. Enquanto no desfile do Cordão do Boi Tolo é possível perceber o acionamento da marchinha no repertório do grupo, como uma forma de unidade, a partir de uma identidade “carioca” ligada à ideia de tradição, no desfile do Planta na Mente é possível perceber o acionamento de várias identidades diferentes, que se relacionam com a demanda política do bloco.

A articulação entre diferentes textos atuando sobre o caráter identitário é abordada por Neder (2008). O autor destaca a relação entre a formação de identidades e gêneros musicais ao analisar “como identidades culturais erigidas em torno de gêneros delimitados foram

desconstruídas pela ruptura de fronteiras entre os gêneros provocada pela MPB” (p.32). Desta forma, Neder destaca a articulação entre diferentes gêneros musicais, presente na MPB e na Tropicália, como um processo intertextual, ativo na configuração de identidades plurais e complexas, em um contexto de transformações sociais e políticas. Assim, segundo Neder:

Como um texto musical intertextual que foi constituído por vários gêneros diferentes, a MPB parece ter criado exatamente o mesmo processo. Como os textos modernistas, a MPB questionou o próprio conceito de gênero. Gêneros como rock, samba, blues, bolero, todos apontam para identidades discretas, delimitadas por discursos de seus nativos a partir das imagens identitárias que acreditam ou desejam possuir. Discursos sobre os gêneros delineiam as características identitárias gerais destes gêneros, quando são apresentados em seus contextos usuais, unificados. Ao fazer dialogar estes e outros gêneros, a MPB ajudou a dissolver as barreiras entre as identidades distintas que eles representam (incluindo as identidades produzidas pelo discurso tropicalista anárquico e contracultural, que foi subsumido a MPB) e contribuiu para a dissolução do sujeito unitário. (NEDER, 2008, p.34)

O autor fundamenta sua posição na perspectiva teórica oferecida pelo “conceito de *sujeito em processo* desenvolvido pela crítica literária e psicanalista Julia Kristeva”(p.33), e em pesquisa etnográfica; de onde entende que o gênero musical, atuando como um sistema significante, poderia ser entendido como um texto, um discurso ligado a identificações específicas. Desta forma, as diferentes identificações estabelecidas entre as diferentes vozes presentes no texto da MPB, teriam atuado na desconstrução de uma identidade unificada, em um momento político no qual as forças dominantes tendiam a por fim às possibilidades de diálogo.

É possível pensar que o caráter intertextual destacado por Neder, também figura como um elemento importante na prática musical do *Planta na Mente*, mas atuando de maneira diferente, a partir de uma demanda política comum à estas identidades, como estruturador de uma categoria de pertencimento social intertextual.

Com isso, é possível destacar diferentes possibilidades de relação entre o gênero musical e os processos subjetivos envolvidos na formação de noções de pertencimento. E apontar que o acionamento de determinados gêneros musicais figura como parte importante de um repertório de elementos simbólicos e significantes que são acionados nos desfiles de carnaval.

Neste ponto, é importante destacar que a prática musical também é um suporte de sentidos não verbais, e que além do acionamento de gêneros musicais também é possível destacar outros elementos, mais ligados à prática do que ao repertório propriamente.

Em determinados contextos, os discursos em torno de uma prática musical, ou de um gênero musical, podem ocupar um papel central como elemento de identificação, e em outros contextos, as ações, o ato da prática musical, pode ser o grande elemento de identificação da prática musical. O papel que cada um destes elementos apresenta não é absoluto, nem constante, e pode variar por diferentes razões.

Muitas vezes, nos desfiles dos blocos de rua que acompanhei durante o trabalho de campo, pude perceber que além do acionamento de gêneros musicais específicos, muitas vezes o caráter identitário é abordado com o acionamento de apenas algumas características dinâmicas.

Guerra-Peixe (2007) aborda esta questão ao discutir o que para ele se tratava de um “engano na apreciação de um ritmo brasileiro”. O foco de discussão de Guerra-Peixe é “...uma pancada (ou baque) intensamente acentuada, executada no bombo ou ‘surdo’ em algumas formas da música popular, especialmente na marcha carioca, no samba e nas formas que se aproximam destas”(GUERRA-PEIXE, 2007, p.163), e sua argumentação pretende apontar que a acentuação do segundo tempo em determinados gêneros populares brasileiros não se trata simplesmente de um deslocamento do tempo forte, ou uma inversão de rítmica do brasileiro, mas um “acento expressivo” repetido sistematicamente. Um “acento expressivo” que e perpassaria diferentes gêneros, e destacadamente gêneros urbanos cariocas que possuem um papel de destaque no carnaval do Rio de Janeiro, “chegando a se tornar uma característica rítmica de certas músicas” (idem, p.165).

Assim, quando o autor afirma que o “acento expressivo” pode ser considerado uma característica de diferentes gêneros da música popular brasileira, é possível pensar que esta característica rítmica assume um papel discursivo ligado à própria concepção do que é um ritmo brasileiro, ou mesmo o que é ser brasileiro, mas também assume um papel discursivo ligado ao próprio corpo, e ao gestual.

O acento expressivo não define uma identidade nacional, mas atua em sua construção em um nível categórico diferente do gênero musical, como um elemento que define a identidade no campo da ação. Não se trata de entender estes vetores de forma separada, mas destacar que a prática musical passa a ser entendida como um objeto complexo, em que existem elementos discursivos coatuando em diferentes níveis categóricos. Ressaltando que cada categoria destas, se relaciona com a prática musical de uma forma diferente.

Por exemplo, um gênero musical não é um conceito que se encontre no mesmo nível categórico do conceito de ritmo (apesar do conceito de gênero ser muitas vezes referido como ritmo no senso comum). Na verdade, o ritmo é uma das categorias utilizadas para definir um

determinado gênero musical, e um determinado gênero musical pode conter um conjunto (mais ou menos) definido de ritmos e variações. Não existem, é claro, gêneros sem ritmo, nem ritmos sem gênero. A categorização de um ritmo dentro de um gênero é uma decorrência necessária e contígua à sua prática, e ambos os elementos se relacionam com processos de distinção/identificação. Só que de forma diferente.

Assim, é possível pensar que em um primeiro nível categórico encontram-se as características sonoras da prática, como sistemas rítmico e melódico-harmônico, instrumentação/timbre; e também as características performáticas da prática, como o tipo de relação corporal com a prática musical, o tipo de relação com o público (TURINO, 2008), os objetivos, os tipos e contextos de performance.

Estes elementos são diretamente submetidos às contingências de vida, ao mesmo tempo em que incidem sobre elas. Inter-relacionados de forma não linear, rizomórfica, com questões relativas aos mais diversos âmbitos, e que vão desde questões sociais como violência e dominação, até questões naturais, como o meio ambiente e a geografia.

Com isso, são todos elementos discursivos, e marcadores de diferenças/identificações, e incluem particularidades subjetivas que distinguem as práticas de cada sujeito, e de cada grupo. Como consequência, são elementos que podem ser apropriados, disputados, ressignificados, e acionados de diversas formas. Mas que para isso, precisam ser aprendidos.

Em um segundo nível categórico, mais abrangente e capaz de conter os elementos do primeiro nível, encontra-se o conceito de gênero musical, como um mecanismo de avaliação que incide sobre a prática, mas que pode ser deslocado dela. Pois o poder de avaliar nem sempre pertence a quem pratica.

Enquanto o primeiro nível categórico atua no campo da performance, como ação, o segundo nível atua no campo do discurso, como avaliação. Juntos, e em relação com o campo da política, atuam como mecanismo de distinção, e compõem uma práxis sonora.

Assim, como ação discursiva, um ritmo, ou escala melódica, ou qualquer outro elemento, pode atuar como elemento central de identificação em um contexto de performance. Capaz de gerar um sentimento de identificação fortíssimo, mas não uma identidade, pois esta depende de uma categorização e avaliação da prática. Dificilmente alguém poderia definir uma identidade com um sistema melódico, ou rítmico.

Em contrapartida, não é raro observar alguém tentar definir a própria identidade, ou a identidade de outro a partir de um gênero musical, como roqueiro, pagodeiro, funkeiro, sertanejo, brega, etc.. É claro que estas são categorias subjetivas, extremamente imprecisas, e totalizantes, mas é a sua utilização, mais do que seu significado, que destaca a importância do

gênero musical no entendimento e acionamento de identidades na nossa sociedade. Identidades, que como aponta Silva, “não são, nunca, inocentes” (2000, p.75). O poder identitário da música é o seu próprio poder de distinção.

Tanto na prática musical do Cordão do Boi Tolo, quanto na do Planta na Mente, é possível observar elementos discursivos atuando em diferentes níveis, e não só no acionamento de determinados gêneros musicais. A questão rítmica, destacada por Guerra-Peixe (2007) com a ideia de um acento expressivo, é um primeiro ponto que pode ser destacado na prática dos dois grupos, mas também é possível observar que a similaridade na instrumentação dos dois grupos, ambos com instrumentos de sopro e grupo de percussão, cria uma sonoridade específica, que é comum a muitos desses novos grupos atuantes no carnaval de rua carioca.

No caso do Planta na Mente, ainda é possível perceber elementos sonoros ligados a determinados gêneros musicais que são associados ao consumo de maconha, sendo acionados na performance do bloco. Um elemento que pode ser destacado, neste sentido, é a utilização por parte de um dos cantores que estava presente nos desfiles de 2015 e 2016, de um tipo de imitação de voz associado ao Hip Hop, muito semelhante ao utilizado, pelo cantor Marcelo D2, no grupo musical *Planet Hemp*, cujas músicas também possuíam o consumo de maconha como tema. Com isso, é possível pensar que, da mesma forma que uma característica rítmica adquire um caráter discursivo e identitário, determinados elementos sonoros, como o tipo de imitação, ou timbres utilizados, também podem ser associados a determinadas demandas políticas.

Um último ponto a ser destacado sobre as formas de reivindicação política exercidas pelos blocos durante os desfiles remonta à ideia defendida por Stallybrass e White (1986), de que em determinados contextos históricos, nos quais há a presença de um antagonismo político, o carnaval pode atuar como catalisador, e mesmo como um local de disputas.

Durante o carnaval de 2017 pude observar o surgimento de um expediente político novo no carnaval carioca, e que aconteceu no desfile dos dois grupos abordados neste capítulo. Isto não quer dizer que esta ação represente a posição de todos os blocos de rua do carnaval carioca, mas figura como um elemento transversal à atuação dos dois blocos em análise. Trata-se de um expediente de protesto contra o governo, que se relaciona com o atual momento político.

Em determinado momento do desfile de ambos os grupos, em protesto contra o atual Presidente da República, os foliões dos blocos entoaram em coro a seguinte demanda:

Fora Temer!
Fora Temer!
Fora Temer!...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como forma de fechamento desta tese, é possível retomar alguns dos pontos principais discutidos anteriormente e realizar uma reflexão que enfoca duas questões centrais neste estudo. Sendo elas:

1- Como o carnaval de rua se relaciona com a formação do espaço público, enquanto espaço social?

2- Como o carnaval estabelece performances como possibilidades de ação, e com isso repertórios políticos?

Ao comparar o carnaval de 2017, ano de conclusão do trabalho de campo, e o de 2004, o primeiro carnaval que passei no carnaval de rua do Rio de Janeiro, é possível destacar uma mudança importante.

Na primeira década dos anos 2000, as dinâmicas carnavalescas que se estabeleciam nos espaços entre os desfiles eram muito mais frequentes e intensas do que as que pude observar nos últimos carnavais.

Quanto mais os blocos de rua se estabelecem como um modelo oficial de comemoração do carnaval carioca, menos intensas ficam as manifestações nos espaços em que não há nada organizado.

Assim, ao mesmo tempo em que o carnaval de rua vai se tornando um modelo de comemoração oficial, e os desfiles vão se tornando mais organizados, é possível observar o surgimento de novas performances, como a prática do topless nos blocos, que surge no carnaval de 2016 e se intensifica em 2017.

Como uma etnografia de um processo ainda em curso, esta tese termina apontando para um movimento. A relação do carnaval com o espaço público é dinâmica, e contingente.

O processo atual de ocupação do espaço público guarda muitas semelhanças com o ocorrido no início do século XX, onde é possível destacar a relação com uma mudança no tipo de regime político, e um processo de reurbanização da área central da cidade.

Em ambos os casos a marcha carnavalesca figurou como um elemento simbólico entre os elementos discursivos de destaque na ocupação do espaço público. Em um primeiro momento, associada a um ideal de organização, como um elemento identitário ligado a extratos sociais mais abastados, e atualmente associada a um ideal de tradição.

A ocupação do espaço público com uma práxis sonora é um elemento que articula diferentes vetores e se estabelece em diferentes níveis simbólicos. E neste processo, pode alterar ou legitimar os entendimentos hierárquicos sobre a cidade, e seus diferentes espaços.

Com isso, é possível pensar também, mesmo que de forma esquemática e parcial, em como determinados elementos práticos e discursivos, que compõem a práxis sonora, articulam elementos simbólicos, em processos de distinção/identificação no contexto do carnaval de rua atual.

Desta forma, é possível estabelecer um caráter central do conceito de práxis sonora, para o entendimento de que as possibilidades discursivas, identitárias e políticas da prática musical se constituem justamente da interrelação destes diferentes vetores, que atuam em diferentes níveis.

Sob esta perspectiva, é possível pensar que, quando o carnaval carioca, atuando como práxis sonora, altera as possibilidades de ação em relação ao cotidiano, ele possibilita, não a inversão, mas a oposição à ordem. A disputa.

Com isso, surge espaço para novas formas de ação, improviso, e a possibilidade de novos repertórios de ação, que se estendem socialmente.

Assim, pode-se observar que o espaço público é ressignificado de maneira intrinsecamente ligada a formação de um campo de produção musical, e comportando

diferentes arenas discursivas, e diferentes discursos, se estabelece em relação a questões sobre ordem e desordem, que delimitam o próprio domínio sobre ele.

Ao mesmo tempo, como um evento capaz de enorme mobilização de pessoas e espaços na cidade, o carnaval de rua carioca, e sua produção simbólica, se relacionam diretamente com a construção social do espaço na cidade, e, a partir da oposição entre os diferentes grupos que disputam o domínio deste espaço (alto x baixo), atua na formação e deformação de categorias sociais. Neste processo, pode atuar de forma a legitimar mecanismos de dominação ou ir contra eles. Desta forma, também pode mudar a relação entre determinados repertórios e seus usos, estabelecendo a emergência de determinados símbolos e práticas, bem como de novos atores e performances.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial. In : JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial; Hucitec; 2001. Versão online disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. último acesso em: 09 jan de 2014.

ABREU, Maurício de Almeida. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. In: *Espaço & Debates*, nº 37, 1994 [p. 34-46].

A CANÇÃO popular brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1927, p.12, Prodromos da folia. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

ALONSO, Angela. Repertório, segundo Charles Tilly: História de um conceito. In: *sociologia & antropologia*. v. 02, n.03. p. 21 - 41, 2012. Disponível em < http://www.revistappgsa.ifcs.ufrj.br/pdfs/ano2v3_artigo_angela-alonso.pdf>. Acesso em: 05 Abr. 2015

ANDRADE, Marcelo. *MÚSICA, ESPAÇO PÚBLICO E ORDEM SOCIAL NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO: um estudo etnomusicológico (2009-2011)*. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGM/UFRJ -, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: < <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/778102.pdf>> Acesso em: 20 Jan. 2013.

ANTUNES, A.; MAGALHÃES, L. No rastro dos blocos, alegrias e reclamações. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 21 Fev. 2010. Rio. p.24. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro, 1917-1990*. Tese (Doutorado em Musicologia) - University of Illinois at Urbana Champaign, Urbana (EUA), 1992.

_____. *Trabalho acústico e práxis sonora; duas apropriações do marxismo em etnomusicologia*. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2010, Rio de Janeiro, 2010.

ARAÚJO, Samuel; et al.. Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930). In: *Revista Em Pauta*, v. 16, n. 26, p. 73-94, jan./jun. 2005.

ARAÚJO, Samuel; GRUPO MUSICULTURA. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In: O'CONNELL, J. M.; CASTELO-BRANCO, S. E. (org.). *Music and Conflict*. Urbana (IL/EUA): University of Illinois Press; p. 217-231, 2010.

ATKINSON, R. & BRIDGE, G. *Gentrification in a global context: the new urban colonialism*. Oxon: Routledge, 2005.

AVRITZER, L.; COSTA, S. Teoria Crítica, Democracia e Esfera Pública: Concepções e Usos na América Latina. In: *DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro*, Vol. 47, n. 4, 2004, p. 703 a 728. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/dados/v47n4/a03v47n4.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2015

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana In: *Revista do Rio de Janeiro*. N.10, maio-agosto, 2003. p. 35-63.

BALANÇO do carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1975 p.1, Primeira Página, Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

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

BARREIRAS, G1. Rio de Janeiro, 04 jan. 2016, Carnaval 2016. Em linha. Disponível em: < <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/confusao-na-abertura-nao-oficial-do-carnaval-do-rio-tem-dois-detidos.html>>. Acesso em: 07 Jan. 2016

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. de. *Blocos : vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro*. 2013. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e

Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro.

BAUMAN, Zygmunt. *Culture as Praxis*. Londres: Sage. 1999

BENHABIB, Seyla. Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jürgen Habermas. In: CALHOUN, C. *Habermas and the public sphere*. p.73-98. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

BERGER, Harris M. Music, Power, and the Ethnomusicological Study of Politics and Culture "New Directions for Ethnomusicological Research into the Politics of Music and Culture: Issues, Projects, and Programs" In: *Ethnomusicology*, Vol. 58, No. 2 p. 315-320. Illinois: University of Illinois Press, 2014.

BLÁZQUEZ, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los quartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2008.

BLOCO proibido desafia e vence polícia: Saiu na 4a.-feira de cinzas, *Ultima hora*. Rio de Janeiro. 28 fev. 1963, p.12. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 15 jan. 2016.

BOHMAN, James. Expanding dialogue: The Internet, the public sphere and prospects for transnational democracy. In: CROSSLEY, N.; ROBERTS, J. *After Habermas: new perspectives on the public sphere*. Oxford, UK: Blackwell Pub. 2004.

BORGES, W. Superávit de alegria. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 15 Mar. 2011. Rio. p.12. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

BORN, G. & HESMONDHALGH, D. Introduction: On difference, representation, and appropriation in music. In: BORN, G. & HESMONDHALGH, D. *Western Music and its others. Difference, representation and appropriation in music*. p. 01-37, California: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Vários tradutores. 2ª. reimp. da 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRITO, J.; COLBERT, M.. *Imprensa RJ*. 10 nov. 2011. Em linha. Disponível em: < <http://www.rj.gov.br/web/imprensa/exibeconteudo;jsessionid=BC2247A6B5D00DC844555436388D19AF.lportal2?>

p_p_id=exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ&p_p_lifecycle=0&p_p_state=pop_up&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-4&p_p_col_count=1&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_struts_action=%2Fext%2Fexibeconteudo

%2Fview&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_groupId=103138&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_articleId=672824&_exibeconteudo_INSTANCE_2wXQ_viewMode=print>. Acesso em: 07 Jan. 2016

BRYAN, Dominic. *Orange Parades: the politics of ritual, tradition and control*. London: Pluto press, 2000.

CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música & Cultura* No. 3, 2008. Periódico eletrônico indexado, Disponível em <<http://www.musicaecultura.ufba.br>>. Acesso em: 03 Mar.2009.

CAMERON, S.; COAFFE, J. Art, gentrification, and regeneration – From artist as pioneer to public arts. *European Journal of Housing Policy*, 5(1), 39-58. 2005.

CARNAVAL de 1983. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1985, p. 3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

CARNAVAL na rua!. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set. 1934, p.25. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016

CARNAVAL nos clubes superou o das ruas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 fev.1967, p.10, O globo e o carnaval, Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CARNAVAL precisa ser salvo do próprio sucesso. *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 Fev. 2013. Opinião, p.18. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

CASTELO BRANCO, A.; ANTUNES, E. Carnaval de rua renova fôlego nos blocos. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 18 Fev. 2001. Rio. p.14. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. 3 ed. v.2. São Paulo: Paz e Terra. 2002.

CHAVE-DE-OURO (cumprindo tradição) desfilou na quarta-feira de cinzas. *Ultima hora*. Rio de Janeiro. 16 fev.1961, p.7. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 15 jan. 2016.

“CHAVE DE OURO” refuta acusações. *Ultima hora*. Rio de Janeiro, 12 mar. 1962, p.7 Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 15 jan. 2016.

CHAVE DE OURO saiu de novo adotando tática de guerrilha *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1968, p.20. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

“ CHAVE DE OURO” usa alegria e surpresa para sair à rua. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1969, p.11, O globo e o carnaval, Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

CINZAS: arrependimentos e protestos após o carnaval . *Ultima hora*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1962, p.12. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

CLUB dos fenianos, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 Fev. 1895, p.4. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

CLUB de são christovão. *Diario do Commercio*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1890, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

CONCURSO DE MARCHINHAS, *Fundição Progresso*, em linha. Disponível em:<<http://fundicaoprogresso.com.br/marchinhas/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

CORDÃO DO BOI TOLO, *Facebook*. HISTÓRIA. Em linha Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/cordaodoboitolo/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 06 fev. 2017.

_____, *Facebook*. 09 jan. 2016, em linha Disponível em: <<https://www.facebook.com/cordaodoboitolo/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

_____, *Facebook*. 13 abr. 2016, em linha Disponível em: <<https://www.facebook.com/cordaodoboitolo/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

_____, *Facebook*. 28 jan. 2016, em linha Disponível em: <<https://www.facebook.com/cordaodoboitolo/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

CORDÃO DO PRATA PRETA. *Facebook*, 03 fev. 2017. Em linha. Disponível em: <<https://www.facebook.com/prata.preta.9>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

COSTA, Sergio. La esfera pública y las mediaciones entre cultura y política: el caso de brasil. In: *Metapolítica*. México. Vol. 3, n. 9, p. 95-107. 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia; uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

DaMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987,

DELEGADO: “Chave de Ouro” é bloco de maconheiros!.*Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1962, p.7. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997.

DEMOCRATICOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Carnaval, 27 Fev. 1985, p.1. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

DeNORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DESLIGA DOS BLOCOS, *Facebook*, 19 fev. 2016. Em linha. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/desligadosblocos/photos/?tab=album&album_id=956244907786569>. Acesso em: 07 jun. 2016.

ECOS, *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1929, p.2, O globo e o carnaval, Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

ESTRANGULADORES. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1900, p. 2. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

EYERMAN, R.; JAMISON, A. *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*. New York: Cambridge University Press. 1998.

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

_____. *O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Júlio César Valente. Os blocos de enredo do carnaval carioca: identidade e organização. *PragMATIZES – Revista Latino Americana de Estudos em cultura*. Ano 6, n. 11, 2016. Disponível em: <<http://www.pragmatizes.uff.br/index.php/ojs/article/view/132>>. Acesso em: 09 Jun. 2017.

FILGUEIRAS, M. Quando os blocos fogem da burocracia e saem vestidos de pirata. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 fev. 2016. Rio. Em linha. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/quando-os-blocos-fogem-da-burocracia-saem-vestidos-de-pirata-18642160>>. Acesso em: 09 Jun. 2017.

FLORIDA, R. *The Rise of the Creative Class* New York: Basic Books. 2003.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

_____. Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta, tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2009b.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: Calhoun, C. *Habermas and the public sphere*. p.109-142. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

_____. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Outubro 2002: 7-20

GENTE que viu o carnaval do passado lamenta a sua morte de ano para ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1957. Geral. p.08. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso, Trad. dos poemas Jose Paulo Paes e revisão técnica Hilário Franco Jr.. 2a reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem. O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGSA/IFCS/UFRJ -, Rio de Janeiro , 2003

GOTHAM, Kevin Fox. Marketing Mardi Gras: Commodification, spectacle, and political economy of tourism in New Orleans. In: *Urban Studies*. Vol. 39. No. 10. p. 1735-1756. Sage, 2002.

GRUPO dos elétricos, *O Fluminense*. Rio de Janeiro, 26 fev. 1900, p. 4. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

GRUPOS, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev.1900, p.2, Carnaval. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

GRUPOS carnavalescos, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1901, p.02, Carnaval. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1903, p.02, Carnaval. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

GUERRA-PEIXE, C. Engano na apreciação de um ritmo brasileiro. In: *Estudos de Folclore e música popular urbana*. Org. Samuel Araujo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

GUIMARÃES, R. *A Utopia da Pequena África. Os espaços do patrimônio na Zona Portuária carioca*. Tese (doutorado em Antropologia Cultural).UFRJ/IFCS/PPGSA. Rio de Janeiro. 2011.

HABERMAS, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trad. Thomas Burger e Frelieck Lawrence, Massachusetts: The MIT Press. 1989.

HALL, S. Quem precisa de Identidade?. In: *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

HENNION, Antoine. Music and mediation: towards a new Sociology of Music, In: Clayton, M., T. Herbert , R. Middleton (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. London: Routledge, 2002.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Revista intercom*, São Paulo , v. 36, n. 2, Dez. 2013 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442013000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 Fev. 2015.

INGLÓD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. In: *Educação* (Porto Alegre), v. 39, n. 3, ISSN 1981-2582, p. 404-411, set.-dez. 2016.

IRIAS, F. *A renovação urbana da Lapa, Rio de Janeiro : um território de conflito?*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Rio de Janeiro. 2007.

JANELLAS para o carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1904, p. 10. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 25 dez. 1930, p.10. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 14 jan. 1932, p.13 Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 12 jan.1932, p.18. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 11 dez. 1932, p.12. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 23 nov. 1933 p. 25. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

JOSÉ, C. A revitalização cultural da Lapa - RJ: uma análise da (re)estruturação espacial. *Revista geo-paisagem* (on line) Ano 9, nº 17,. ISSN Nº 1677-650. 2010.

JUNIOR, P. R. Quatro blocos desistem de ir às ruas este ano. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 15 Jan. 2015. Rio. p.18. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

KUCK, D.; GERBASE, F.; BERTA, R. Carnaval fora de controle. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 25 Fev. 2009. Rio. p.12. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.

LARGEST CARNIVAL. *Guinness World Records*. Em linha. Disponível em <<http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-carnival/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

LEES, L.; SLATER, T.; WYLY, E. *Gentrification*. New York: Routledge. 2008.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de Samba, ritual e sociedade*. Apresentação Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LEY, D. Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies* 40 (12): 2527–44. 2003.

LETA, Thamine. *G1*. 12 jun. 2011. Rio de Janeiro. Em linha. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/06/protesto-dos-bombeiros-no-rio-atrai-cerca-de-27-mil-diz-pm.html>>. Acesso em: 03 mar. 2016

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

LOSEKANN, Cristiana. A esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro. *Pensamento Plural*. Pelotas n.04, p. 37 – 57. janeiro/junho 2009. Disponível em: <<http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/04/02.pdf>>. Acesso em: 05 Abr. 2015

MANIFESTAÇÃO contra corrupção leva dois mil a Copacabana, diz PM. *G1*. 12 out. 2011, Rio de Janeiro. Em linha. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/10/manifestacao-contracorrupcao-leva-dois-mil-copacabana-diz-pm.html>>. Acesso em: 03 mar. 2016

MARKUSEN, A.. Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from a Study of Artists: *Environment and Planning A* 10:1921-1940. 2006.

MARQUES, Márcio. A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro. *Revista Eletrônica Jovem Museologia*, v. 1, n.1, p. 2 – 74, 2006.

MAXX, Matias. A Câmara Municipal do Rio de Janeiro Virou Playground do Black Bloc. *In: Vice*. 02 ago. 2013. Em linha. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/8q4xdx/a-camara-municipal-virou-playground-do-black-bloc>. Acesso em: 09 jun. 2014.

ME BEIJA QUE SOU CINEASTA, *Facebook*, 03 fev. 2017. Em linha Disponível em: <<https://www.facebook.com/mebeijaqueeusoucineasta/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

ME BEIJA que sou cineasta e pata preta se estranhas nas redes sociais. *Jornal O Dia*. Rio de Janeiro, O Dia na Folia, 05 fev. 2017. Em linha Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2017-02-05/me-beija-que-sou-cineasta-e-prata-preta-se-estranham-nas-redes-sociais.html>> Acesso em: 06 fev. 2017.

MELANCOLIA e pobreza no adeus dos ranchos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1967, p.10. O globo e o carnaval. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 09 jan. 2016

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NEDER, Álvaro. MPB, a Trama dos Gêneros: Subjetivações Plurais e Intertextualidade no Brasil dos anos 1960. *In: Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira De Etnomusicologia*, Maceió, 2008, p. 32-40, 2008.

NOTÍCIAS diversas, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1904, p.05. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

O CARNAVAL avacalhou-se! Está avacalhado!. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1929 p.2, O globo e o carnaval, Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

O CHAVE de ouro garante que vai sair outra vez. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1971, p.13 Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 15 jan. 2016.

O CHEFE de policia baixa instruções. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1927, p.2, O Carnaval. Segunda Edição. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

O GLOBO, Rio de Janeiro, 22 fev.1928, p. 6. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 23 fev.1928, p.8. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 08 fev. 1929, p.6. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 09 fev. 1929, p.8. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 13 fev.1929, p.1. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 01 mar. 1930, p.6. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 01 mar. 1930, p.08. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 06 fev. 1932, p.7 Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

_____, Rio de Janeiro, 19 fev.1932, p.05 Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

O GRRRRRANDE prestito de amanhã, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1905, p.1, Carnaval. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *In: O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, Paralelo 15, 1998.

O MAIOR Baile de Mundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1934, p.4, O Globo e o Carnaval. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

O PRÉSTITO do democráticos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1900, p.2, Carnaval. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.

- ORNAMENTAÇÃO das ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1905, p.2, Carnaval. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.
- OS FESTEJOS carnavalescos e a polícia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1935, p.6. O globo e o carnaval., Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 09 jan. 2016.
- OS GRANDES clubs e a sua saída. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1926, p.7. O globo e o carnaval, Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 08 jan. 2016.
- OS GRUPOS, *Gazeta de Noticias* Rio de Janeiro, 15 fev. 1899, p. 2. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.
- OS NÚMEROS DO CARNAVAL, *Prefeitura Do Rio De Janeiro*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=6804023>> Acesso em: 20 mar. 2017.
- PARKINSON, John. *Democracy and Public Space: The Physical Sites of Democratic Performance*. New York: Oxford University Press. 2012.
- PARQUE Eden Floresta , *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1900, p.4. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016
- PIMENTEL, João. ...E a marcha não engata. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 Fev. 2011, Segundo Caderno, p.01.
- PIO, Leopoldo Guilherme; SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel. Criação de Novas centralidade no Rio de Janeiro contemporâneo: Praça da Harmonia e seu Entorno na Gamboa. *Argumentos (unimontes)*, v.10, p. 175-205, 2016.
- PLANTA NA MENTE. *Facebook*. HISTÓRIA. Em linha. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/plantanamente/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- PLANTA NA MENTE, panfleto, Rio de Janeiro, 2015.
- POLICIA. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1962, p.8 Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 10 jan. 2016.
- POUCO animado o carnaval da vitoria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1946, p.13. O globo e o carnaval., Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em: 09 jan. 2016.
- PRASS, Luciana. “Tem que vir aqui pra saber”: sobre os sentidos da etnografia na contemporaneidade a partir do trabalho de campo em três comunidades quilombolas gauchas. *In: Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira De Etnomusicologia*, Maceió, 2008, p. 388-396, 2008.
- _____. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do brasil*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.
- PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/index_cidade.htm>. Acesso em 01 Set. 2017.

- PRÉSTITO dos democraticos, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev.1900, p.2.
Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.
- PRODROMOS da folia, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1927, p. 12. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 08 jan. 2016.
- RAPPAPORT, Joane. Más Allá de la Escritura: la epistemología de la antropología en colaboración. Tradução Mariela Eva Rodríguez. In: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol 43. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v43/v43a07.pdf>>. Acesso em 15 Jul. 2014.
- REGIS, Helen A. blackness and the politics of memory in the New Orleans second line. In: *American Ethnologist*. Vol. 28, Ed. 4. 2001.
- ROFE, M. "I want to be global": Theorising the gentrifying class as an emergent elite global community', *Urban Studies* 40,12: 2511-2526. 2003.
- ROMEO, M. Zona Sul terá menos 30 desfiles de blocos. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 11 Jan. 2012. Rio. p.16. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor : Editora UFRJ, 2001.
- SHAW, S; SULLIVAN, D. “White Night”: Gentrification, Racial Exclusion, and Perceptions and Participation in the Arts. *City & Community* 10 (3): 241-64. 2011.
- SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. In: *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n. 4, 1999. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>> Acesso em: 20 jun. 2011.
- S/N. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Carnaval, 23 Fev. 1985, p. 2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.
- S/N. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Carnaval, 27 Fev. 1985, p. 1. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.
- SOBRE O FIPEZAP. *Fipezap*. Em linha. Disponível em: <<http://fipezap.zapimoveis.com.br/sobre-fipezap/>>. Acesso em 15. Jan. 2018.
- SOLER, A. Número de blocos que animam as ruas bate recorde. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 18 Fev. 2006. Rio. p.12. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2016.
- STALLYBRASS, P; WHITE, A. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

TENENTES do diabo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 mar. 1929, p.19. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 07 jan. 2016.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TILLY, Charles. *Durable Inequality*. University of California Press. California: 1998.

_____. *Regimes and repertoires*. The University of Chicago Press, Chicago: 2006a.

_____. WUNC In: SCHNAPP, J. T. ; TIEWS, M. eds., *Crowds*. Stanford: Stanford University Press, p.289-306, 2006b.

TORREZÃO, Bazilio. A.B.C. : *Politica, Actualidades, Questões Sociaes, Letras e Artes*. Rio de Janeiro, p.sn. 1917.

TURINO, Thomas. *The four fields of music making*. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento Música em Debate VII, março de 2008, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Tradução Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: EdUFF, 2005.

VEJA lista com data e hora de desfile dos blocos de rua do Rio em 2015. *G1*. 15 jan. 2015. Carnaval 2015. Em linha. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/01/veja-lista-com-data-e-hora-de-desfile-dos-blocos-de-rua-do-rio-em-2015.html>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ. 1995

VILELLA, Flávia. *Agência Brasil*. Rio de Janeiro. 15 jan. 2016. Em linha. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-01/carnaval-do-rio-deve-receber-1-milhao-de-turistas-e-gerar-receita-de-r-3-bi>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

VIVAS, Patricia. Bloco Planta na Mente desfila no Centro do Rio. *O Globo*. Rio de Janeiro. 10 fev 2016. Em linha. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/bloco-planta-namente-desfila-no-centro-do-rio-18646421>>. Acesso em: 08 jan. 2017.

WONG, Deborah .Sound, Silence, Music: Power In: *Ethnomusicology*, Vol. 58, No. 2 p. 347-353. Illinois: University of Illinois Press, 2014.

ZAP IMÓVEIS. Disponível em: <https://www.zapimoveis.com.br/>>. Acesso em 15 jan. 2018

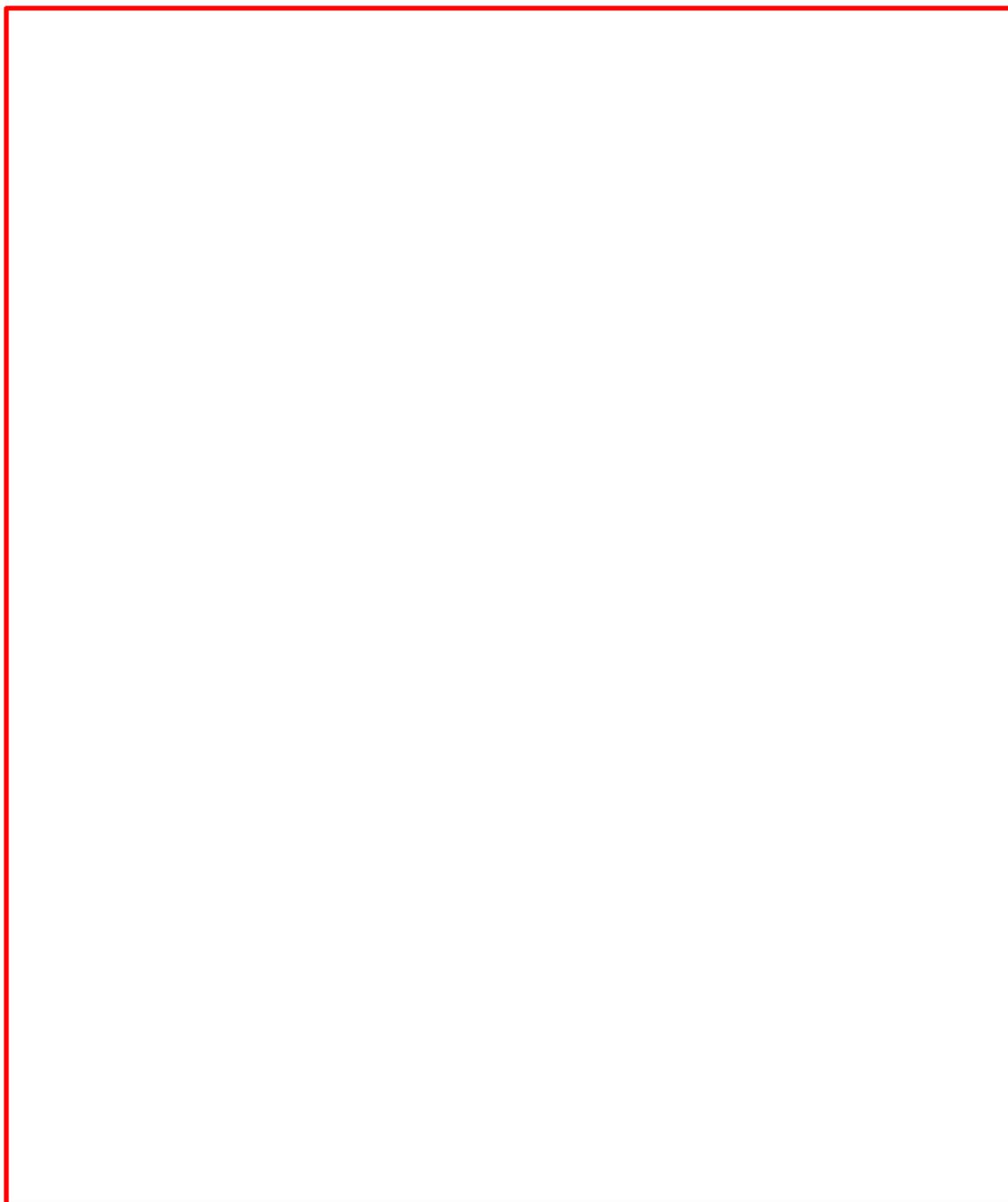
ANEXO A

Ranking Regiões Administrativas

Desenvolvimento Social

- Renda per Capita:

1 °	Lagoa	2.228,78
2 °	Barra da Tijuca	1.694,12
3 °	Copacabana	1.631,44
4 °	Botafogo	1.498,20
5 °	Tijuca	1.184,43
6 °	Vila Isabel	1.005,99
7 °	Centro	633,36
8 °	Méier	619,89
9 °	Ilha do Governador	616,28
10 °	Santa Teresa	573,48
11 °	Jacarepaguá	527,72
12 °	Rio Comprido	482,20
13 °	Irajá	450,26
14 °	Ramos	427,62
15 °	Inhaúma	400,37
16 °	Madureira	388,22
17 °	São Cristovão	363,41
18 °	Penha	360,34
19 °	Realengo	339,73
20 °	Anchieta	310,10
21 °	Campo Grande	304,24
22 °	Bangu	287,03
23 °	Portuária	283,60
24 °	Pavuna	247,90
25 °	Guaratiba	234,37
26 °	Rocinha	219,95
27 °	Santa Cruz	212,21
28 °	Cidade de Deus	207,56
29 °	Maré	187,25
30 °	Jacarezinho	177,98
31 °	Complexo do Alemão	177,31





ANEXO C

Abrem hoje os seus salões :
 Politicos ;
 Democraticos ;
 Tenentes do Diabo ;
 Fenianos ;
 Progressistas.
 Uma noite cheia !

Obtiveram licença da policia para sair durante o carnaval os seguintes grupos carnavalescos :

Conquistadores Cocumby, Retiro da America, Teimosos Carnavalescos, Cupido de Ouro, Jovens Americanos, Velhos Carnavalescos, O Prazer de S. Leopoldo, Sympathicos, Dois de Ouro Conceição, Amadores de Botafogo, Rei de Ouro, Conquistadores, Mimosa, Capricho da Cidade Nova, Guarany da Cidade Nova, Sociedade Lembrança da Providencia, Mandirobas Carnavalescos, Fenianos, Flôr de S. Diogo, Congresso Pylilampo, Flôr da Republica, Res das Chammas, Prazer da Providencia, Flôr da Aurora, Grupo dos Baleiros, Club dos Bebés, Club Flôr do Itapirú, Repentinios de Botafogo, Montanha Cerrada, Tesouro de Ouro, Machadinha Flôr de S. Christovão, Grupo Pinga Pulha, Congresso Carnavalesco Visconde de Sapucahy, Triumpbo da Sucia, Carnavalesco Co-ração de Ouro, Filhos das Chammas, Yassourinhas, Parasitas Carnavalescos, Carnavalescos Inveniveis de Cotumby, Filhos da Providencia, Flôr do Engenho-Velho, Prazer dos Esquecidos e Triumpbo dos Cocumby.

ANEXO D

Democraticos

Mal tinham desaparecido os ultimos sons das fanfarras Fenianas, eis que surgem pela nossa porta em passeio de alegria e de raro espirito os sempre adoraveis Democraticos.

Ah! os reis da Graça!

Ficamos espantados da surpresa, e mal tivemos tempo de accender os nossos fogos de Bengala.

Era o Grupo dos Pindabybas que passava com o seu nunca vencido estandarte, seguido de cerca de vinte carros com socios, e muitos mascarados.

Foi, á nossa porta, um trocar de vivas sem conta!

E lá se foram elles, caminho do Castello, onde, á hora em que escrevemos estas linhas, deve arder o baile mais phenomenal d'este seculo.

Ah! os reis da Graça.

ANEXO E

Prestito dos Democráticos

Como se não lhes bastassem os bailes de sábado, domingo e terça-feira, os grupos *Inimigos do dinheiro* e *Philosophos*, dos destemidos carnavalescos, resolveram, como é sabido, fazer

uma passeiata hoje, ás 9 horas da noite, a fim de conduzir ao Castello o novo estandarte do *Grupo dos Philosophos*, feito pela acreditada casa *Sucena*.

Haverá depois o solemne baptismo, regado a *champagne*, do novo estandarte.

Na passeiata de terça-feira sahirão dous carros allegoricos e dezeseis de criticas, sendo distribuidos nos carros os seguintes carnavalescos: *Badaró*,

ANEXO F

Grupos



Momo impera como senhor absoluto.

Treguas ás tristezas! Paz entre adversarios, e á Folia todas as homenagens, que vêm perto dias solennes de melancolia.

Hoje já o tédio estenderá as suas garras ad uncas,

achatando o genero humano no Carnaval perenne do conveccionalismo.

Assim Lem o entendem os alegres galopins, os corajosos foliões que, sem temor da chuva, vêm para a rua atroando os ares com o zabumba dos Zê-Pereiras!

O Grupo Carnavalesco Flor do Proposito é que não se lhe dá que o mundo desabe, ou que a terra seja virada pelo avesso.

E sahiram com o seu bando, á frente o glorioso e laureado estandarte, um Zê Pereira de mil demonios, capaz de ensurdecer o diabo mais velho e mais estradeiro.

—O Grupo das Sogras, original! e... diabo! deixemo-nos de historias! nem parecia das taes senhoras.

Vinha resplandescente e lindo.

Todos os foliões valentes iam de carro, tocando alegre e correctamente um Zê Pereira infernal.

Tres estandartes, entre elles um *mignon*, levado por um gracioso menino, e eis o bellissimo grupo, que produziu um successão e despertou enorme sensação.

— O grupo da Roxura passou alegre e faceiro, como é.

— E o grupo Cupido de Ouro? Este hontem resolveu-se a arrostar a chuva e deu sorte a valer.

Ah! ah! ah!

Que gargalhada gostosa despertou o grupo Atí Joaquina.

— Os Marinheiros Teimosos causaram um brilharete extraordinario, pois é sabido geralmente que os herões que o constituem são da *gemma*.

— E os valorosos Fantoques do Inferno?

Que musica deliciosa e meiga tocaram elles nos seus bandolins, flautas e flautins!

E com que garbo e correcção dançaram!

— Os Filhos das Chammas portaram-se galhardamente.

São uns turunas, realmente.

— Os Filhos da Estrella...nesses nem se falla.

São admiraveis no tango dengoso e maxixesco, não ha duvida.

Era um bando de habéis músicos, que, com o estandarte á frente, parou em frente do nosso jornal, deliciando-nos com os sons maviosos, dulcíssimos de umas valsas de fazer o coração da gente dar pinotes.

Que sogras! que sogras!

A nossa redacção subiram alguns dos alegres rapazes, que nos entregaram um lindo ramalhete.

— Merece especial menção, e fazemo-la de bom grado, o Club dos Bébés.

A's 5 horas da tarde passou em frente ao nosso escriptorio o valente club.

A pé, na frente, iam os socios zumbando doidamente, e de carro iam outros socios e elegantes senhoritas fantasiadas ricamente. Traziam tres ricos estandartes.

Estavam realmente lindos.

— O grupo Filhos da Sereta passou deslumbrante.

Tocou e maxixou com *gracia e emellecion*.

— E os Chuveiros de Ouro?

Sobre estes nem é admissível discussão alguma.

São uns marrecos correctos, não ha duvida.

— Mostrou que é constituído pelo povo da *lyra* o grupo carnavalesco a Flor do Andarahy Grande.

— O grupo dos Teimosos Carnavalescos passou ás 6 1/2 pela rua Gonçalves Dias.

— E a Lyra Operaria, essa associação divertida e bella, composta de valentes rapagões, cujas pernas parecem de aço?

— O grupo dos Filhos das Ondas pintou o diabo e cantou umas bellas quadrinhas, que foram muito applaudidas.

— Os Filhos do Derby, o Castello de Ouro e os Filhos da Estrella pintaram o sete, dansaram, espernearam e deixaram uma impressão agradabilissima.

— O Club Rompe e Rasga veio correcto e luzidio e deu uma sorte damnada.

Cantaram estes versos:

«Arreda, burguez pacato!
Povos! deixae-nos passar...
Vamos com todo o apparato
As nossas hostes mostrar!

A seriedade hoje engasga,
O riso rompe afinal;
O Club do Rompe e Rasga
Segue a marcha triumphal!»

E distribuiram uns bellos e suaves versos.

A sua directoria subiu á nossa redacção e trouxe-nos um *chic cartão* de cumprimentos.

— E a Rosa Branca?

Oh! ferro! Imagine-se uma multidão de gentis e guapas bahianas, a dansar o samba correcto da *lyra*.

— O pessoal da Flor da Gambôa, que é de véras sacudido, descreveu uns volteios fantasticos e funambulescos.

Que gente! Parecia de borracha!

— O Triunpho das Chammas, em poucos momentos, que deu de gambôa, mostrou que era das cham-

mas infernaes e como tal mereceu francos applausos.

— O grupo Estrella do Engenho Velho deu um bellissimo ar de sua graça, desenvolvendo um maxixe funambulesco e terrivel.

— Valoroso povo que é o da Lyra de Catumby!

Os bravos foliões entraram de rijo em um remelleto feroz e quasi arrancaram os paralelepipedos.

— E o pessoal do Poder do Ouro?

Que povo sacudido e desembaraçado!

Deram cada pernada os alegres rapazes!

— O grupo Nê Nunca apresentou-se hontem novamente com o garbo e correccão que lhe são peculiares.

Tocaram um Zé Pereira feroz, de modo que mereceram francos applausos.

— O Grupo Carnavalesco Flor do Barroso prestou brilhante homenagem a Momo, pois, quando aqui passou, deu uma sorte preta.

— Sempre correctos e invenciveis os foliões que têm o nome de Clowns Invenciveis.

Nas suas vestes esplendidas e com os seus bombos e caixas magicos fizeram mil diabruras e cousas do arco da velha.

— Rubro e negro, verdadeiramente infernal, o Rei das Chammas, quente como as chammas de Pedro Botelho, inflamou fortemente todos quantos assistiram aos seus fandangos salerosos e platonescos.

— Imaginem uma multidão de bahianinhos ligeiras e escovadas, e ahí está o Grupo Triunpho Bahiano Dous de Ouros, que pintou a manta á nossa porta.

— Inca: descende e aureo o Grupo Dragão de Ouro dansou suas voltas semi-infernaes, produzindo verdadeiro successo os seus volteios.

— E a rapaziada da Flor da Gambôa?

Oh! pessoal feroz!

A porta do nosso escriptorio produziram taes geringonças e maxixescas dansas que não podemos descrevel-as.

— A Flor do Brilho, como sempre, brilhou esplendidamente.

— O Grupo Castello de Ouro da Cidade Nova, que tem um pessoal desengonçado a valer, fez... o diabo com os seus maxixes da hora.

— Com uns poucos de estandar *chics* apresentou-se o Grupo Rainha das Palmeiras, composto de uma rapaziada fina e sacudida.

•Vem cá, morena,

Primavera é que te chamo.

Oh! ferro! oh! aço!

Eu não sou de Araruama.

Por essa toada vê-se que o pessoal é da Flor da Primavera, isto é, é da *tyra* b.iosa.

— O Grupo da Machada *machadou* as ruas com um sapateado infernal e damnado.

Por'isso teve delirantes applausos.

— O Grupo dos Filhos da Noite, que por aqui passou á noite, para confirmar o seu nome, maxixou correctamente, deixando bella impressão de sua passagem.

Pu-lemos decorar estas qua-lias, que atestam a fama dos foliões:

-Eu não sou valente
E por isso tenho fama;
Eu não sou daqui,
Sou de Araruama.

Será ou não será,
Será se eu quiser
Que os Filhos da Noite
Nunca negam fé.

E que tal?

— Os Filhos do Sol também são valentes e disso deram cabal prova pela correcção com que executaram suas *lesouris* de pernas.

— O Grupo Carnavalesco da Machadinha, na porta do nosso escriptorio, fez jus aos applausos sinceros e francos que recebeu, pois dansaram uns maxixes com insigne maestria.

— Os pandegos do Grupo da Miséria pinçaram a manta, o sete e o diabo a quatro.

Descomunalmente miserabilissimos passaram pela frente do nosso jornal, erguendo-lhe vivas em um Zé Pereira com latas velhas, atreador e capaz de romper a trompa de Eustachio do mais valoroso gigante.

Por fim, o seu presidente, sr. José dos Santos, subiu á nossa redacção a cumprimentar-nos e oferecer-nos um pacote de aromático café Horizonte.

— A's 7 horas da noite passou um prestito formado por muitos carros com mascaras e diversos carros reclames a conhecida fabrica de cerveja.

Os organisadores do prestito denominaram-no—O Engrossa.

— Grupo interessante foi um de policiaes caracterisades que passou pela rua Gonçalves Dias, ás 3 horas.

Que engraçados!

Até pareciam os endiabrados ser policia de verdade!

— Um *pierrrot* na rua Gonçalves Dias deu para implicar seriamente com os... senhores sem cabellos.

Tanto fallou, bufou, berrou, espiroteou, que afinal... puzeram-lhe a calva monstruosa á mostra.

Bem pregada.

— O Grupo da Machadinha, que em pessoal desempenado, pintou o sinão e a saracura.

— O Grupo Flor da Gavea, cujos valentes foliões são o que ha de mais fino e atirado daquellas regiões, fez o que se esperava: um **bellissimo** effeito.

São, pois, dignos dos maiores elogios os alegres carnavalescos.

A directoria deste grupo veio á nossa redacção agradecer a noticia que demos sobre aquelle grupo e de que aliás elle é merecedor.

— E o Zoologico?

Oh! bicharada feroz!

Como gyram aquellas pernas de aço!

— *Zé Pereira* estrondoso e ensurdecedor, diabolico e mephistophelico, tocaram os rapagões do Grupo Estrella dos Navegantes e deram uma sorte medonha com o seu zabumbar entontecedor.

— A Serpente de Ouro serpenteou doidamente em frente ao nosso escriptorio, fazendo *letras* espantosas.

— O grupo dos Deirós tambem passou... Oh! que perigo!

— Passou tambem um grupo muito engraçado.

Éra o Grupo dos Azelteiros sem Sorte.

No seu original estandarte trazia duas laas de azeite symbolicamente penduradas.

— A 11/2 da madrugada um valente grupo de socios do sympathico Circulo Operario Italiano com o respectivo estandarte veio complimentar o *Jornal do Brasil*.

Precedia a essa pleiade de rapazes de espirito um ruidoso *Zé Pereira*... por musica, sob a regencia do maestro Gactano.

— O Grupo Estrella de Ouro tambem deu uma gigantesca sorte nos desempenados volteios das suas *gambias*.

Oh Ferro!

— Quantos desengonçados maxixes fizeram os heróes dos Ferozes da Onça! No nosso salão cantaram umas cousas bonitas e enternecedoras e dansaram com suas pernas nuphelibaticas.

— Botão de Rosa...

Não nos achamos aptos para descrever o que fez o Grupo Botão de Rosa.

Aquelle punhado de bahianinhas gentis e perfumadas, de cadeiras requembradas e collos alviveos, produziu uma como sensação em todos quantos tiveram a ventura de assistir ás suas dansas.

— Deu sortes, deu muitissima sorte o Grupo Prazer das Morenas, que em mirabolantes passos, esperneou em um maxixelesco dansar, que mostrou que o povo é bom para toda a obra:

E a Deusa do Paraiso?

E o Prazer da Rainha?

E o Rei do Ouro?

Oh! grupos ferozes!

Quanta sorte, que successo causastes hontem!

Que pessoal escovado e desempenado!

— O Adamastor, correcto como sempre, passou tocando o seu *Zé Pereira* doido, feroz, damnado, terrivel, furibundo...

ANEXO G

PARQUE EDEN FLORISTA

107 RUA DO RIACHUELO 107

HOJE SABBADO HOJE
PRIMEIRO BAILE DE NICE
Homenagem aos intrepidicos DEMOCRATICOS!

O céo de França!
O horizonte de Nice!
O reino de Venus!

Noites deliciasas! Noites de saudades! Noites de amor!

AVISO.—A empresa do Parque não cobra entrada a pessoa alguma fantasiada ou não, para os jardins e dependencias.
Para o ELEGANTE PAVILHÃO DE BAILE a entrada a \$5000.

Grande deposito de confetti no Parque

Amanhã DOMINGO Amanhã
2.º BAILE DE NICE
AOS VALENTES FENIANOS!

Terça-feira.—GRANDE SURPRESA

ANEXO H

CARNAVAIS.

Janelas para o Carnaval

Alugam-se no melhor ponto da cidade por onde passam todos os preslitos carnavalescos. Sô se alugam a familias, trata-se com o sr. Joaquim Ramos Gallo, no prédio n. 85 da praça Tiradentes, 1º andar, antigo largo do Rocio, das 10 ao meio dia ou das 6 ás 6 da tarde.

ANEXO I

CLUB DE S. CHRISTOVÃO

GRUPO CARNAVALESCO

000000

Prepara-vos para ver os Carnavalescos adherirem aos folguedos do Deus Momo e distrahir o ZÉ POVINHO cá do bairro, que não está affeito a fazer Carnaval.

Haja prazer e alegria
Batam palmas na passagem
Deem chausas á folia
Haja prazer e alegria
Saudez e bizarría
Folguemos sem BIL'NTRAGEM
Haja prazer e alegria
Batam palmas na passagem

Abram alas porque ás 5 horas em ponto terão de dar passagem a seis rapagões da velha guarda, montados em formosos puros sangue; chegados no ultimo paquete e que brevemente disputarão o premio na grande corrida

ABRAM ALAS

Que ahí vem 4 reforçados homens com clarins, montados em lindos bucephalos; annunciando ás 5 partes do mundo que vai passar a Banda de Musica, composta de 32 Romanos para atordoaos ouvidos dos Beeths que pretendem empolgar a Zambiza do velho Portugal; tocando por essa occasião o fandango intitulado CAE NAGUA, para fazer as delicias do sabio Oura Branco quando em visgem para o ostracismo estudava o manifesto estopada.

Abram alas

Para vêr o que ha de mais chic.

Deslumbrante

e Corruscante.

O sol resplandecente em seu zenith,
 Os raios espalhando com fulgor,
 Não offusca a multidão com tanto brilho
 A arte, o gosto bello sem adornos,
 Na grandezza de sua concepção
 O todo seu conjunto deslumbrante
 Nos pinacros ella chegou da perfeição.

ANEXO J

VIVA A REPUBLICA BRASILEIRA !
HONRA AO BARÃO DO RIO BRANCO !

GLORIA A CLEVELAND !
PAZ Á AMERICA !

Fenianos !

Vós fostes sempre a legião da jovialidade, o grande exercito da gargalhada !
Memo ainda este anno vos agradece o estrondoso culto que lhe haveis prestado.

A vós se deve o brilho que as festas d'este carnaval têm tido, a vós se deve este desannu-
vjar da dolorosa peregrinação da vida, em que o riso estende sobre todas suas azas iriadas, em
cujas colorações, cambiantes dança a fascinação e revolteia a loucura !

Os vossos bailes foram feericas scenas do Olympo, dondejantes visões dos tempos em que
os deuses desciam á terra a dispersar, ás mãos ambas, os fructos deliciosos da Felicidade, os
premios inestimaveis do Prazer !

Reviveu em vossas salas o aspecto da Grecia epicurista, da lubrica civilização atheniense.
Ao requinte da arte, ao luxo deslumbrante das mulheres formosissimas que concorreram ao
POLEIRO, a impetuosidade indomavel, ardente, arrebatadora da vossa Alegria veio dar realce
nunca visto.

Mais uma vez vos coube o premio neste concurso da Graça e da Pilheria !

Outros voltaram ao silencio, á mudez da tumular tristeza...

Vós fostes pela estrada larga do Prazer, o coração inflando de heroica pulsação, mais uma
vez bater á porta da Ironia, que dá entrada ao palacio da Alacridade !

Vós, Fenianos, valentes carnavalescos, que arrostaes todos os perigos, transpuzestes a bar-
reira de todas as difficuldades !

Ao sahirdes hoje, em prestito deslumbrante, levaeis a consolação de quem vence, a tranqui-
lidade de animo de quem, atravez de estorvos e de obstaculos, chegou ao termo da jornada !

Abram alas ! A gloria resplandesce
Dos immortaes satellites da graça
Tudo remoça, tudo refloresce
Ao esplendor d'este prestito que passa.

Da carne triumphal a forte messe
Gritos, vivas ! arranca á populaça.
E quando o grupo enfim todo apparece
Esperica o riso ao choque da chalaça.

Abram alas ! a graça é quem nos manda
Eil-os que surgem e se bamboleiam
Clemence, Elvira, Gabriella e Vanda.

Deslumbra a vista a alvura dos decotes
E a evidencia com que ellas patenteiam
Turgidos, nédios, amplos holophotes.

ANEXO K

! ATENÇÃO !
 Abre alas que vas passar arrogante, o luxuoso
PRESTITO
 Via do Siócio

stito.

Estranguladores



Pelas ruas apinhadas, victoriados pelas aclamações entusiasticas da população, elles passam os bravos invenciveis, estrangulando a arrochos de espirito e de *chic* o Tédio, esse phantasma horrivel!...

Eil-os que vão radiantes de alegria, cheios de verve, derramando graça, fazendo pasmear o povo que os applaude!...

Eil-os que marcham, ao som alegre de musicas joviaes, allumiados pelo clarão irisado dos fogos de bengala, afogueados pelas chammas dos archotes, caminho da Gloria, disputante em duelo leal a palma ambicionada da Victoria seductora.

Passam, caminham altivos, seguros do seu poder, desprezando o granizo impertinente que cae do ceu, impiedoso, desesperador...

Clarins erguem para o ar pezado notas metallicas, agudas.

Abre alas o povo e o prestito desfila.

Luzida, elegante, a commissão do prestito cavalga, á alta escola, cavallos nédios, insofridos.

Seguem-na zuavos: são os clarins.

A banda, tambem a cavallo, veste roupa de brim branco e traz cartollas da mesma cor com tópes encarnados.

O carro do estandarte é uma gruta rebrilhante, prateada, leões de ouro guardam-na aváros do thesoiro que a encima: é uma fada, fugida dessas lendas fantasticas que nos contaram a muitos annos. Carrega o estandarte do valoroso club.

A guarda de honra, lanceiros cerca a gruta, defendendo a gloriosa bandeira.

ANEXO L

— Oh! abre alas
Deixa-me passar
Filhos da Lua
Não podem negar.

Isto cantavam os Filhos da Lua de Jacarépaguá, que receberam o estandarte no nosso escritório, saudaram-nos e foram-se naquela toada harmoniosa e plangente, dançando como uns desesperados já se vê.

GRUPOS CARNAVALESCOS, Jornal do Brasil, 22/02/1903 p.2

Lá para a hora do gallo cantar,
é o primeiro grupo que surge:

O' abre alas
Qu'eu quero passá,
Eu sou da lyra,
Não posso negá...

desmanchando as mais difíceis
letras.

NOTÍCIAS DIVERSAS, Jornal do Brasil, 13/02/1904 p.5

O grrrrrande prestito de
amanhã—Plataforma
preparatoria da sa-
hida... de bandidia

O' abre alas,
Que eu quero passar,
Club dos Phócas
Não pôde negar

O GRRRRANDE PRESTITO DE AMANHÃ, Jornal do Brasil, 06/03/1905, p.1

ANEXO M

Precedendo as bandas de músicas e de clarins, aparece o

1.º Carro (Abre Alas) — ALLEGORIA

RAINHA DO AVERNO

Delicada composição de apurado gosto, onde Mme. Jayme Silva, jovial e alegre, envergando fãntasia de riqueza verdadeiramente oriental, retribuirá com beijos os applausos do publico.

A seguir, annunciando a Primeira Parte, virá a

1.ª BANDA DE CLARINS

São 48 estridentes instrumentos a vibrar isochronicamente, pondo a alma da multidão em delirio. As fantasias obedecem rigorosamente a figurino característico.

Segue-se a

1.ª BANDA DE MUSICA

Continuando o clamor dos clarins, vêm entoando hymnos e marchas, 60 musicos garbosamente montados e lindamente fantasiados, sob o mesmo figurino da banda marcial, que farão vibrar a alma carioca de entusiasmo, para logo após surgir a maior concepção do genio artistico do principe de scenographia, o genial Jayme Silva, denominada