

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FLÁVIA THAÍS SOBRINHO SOUZA DIAS

FEMINISMOS NAS FANFARRAS DE RUA CARIOCA: os estudos de caso do
bloco Mulheres Rodadas e da brass band Damas de Ferro

RIO DE JANEIRO
2017

Flávia Thaís Sobrinho Souza Dias

FEMINISMOS NAS FANFARRAS DE RUA CARIOCA: os estudos de caso do
bloco Mulheres Rodadas e da brass band Damas de Ferro

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação de Comunicação,
da Escola de Comunicação, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Micael Herschmann

Rio de Janeiro
2017

Flávia Thaís Sobrinho Souza Dias

FEMINISMOS NAS FANFARRAS DE RUA CARIOCA: os estudos de caso do
bloco Mulheres Rodadas e da brass band Damas de Ferro

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação de Comunicação,
da Escola de Comunicação, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre.

Aprovada em _____, _____, _____.

Micael Herschmann, doutor em Comunicação pela UFRJ, pesquisador do
CNPq, professor do PPGCOM da UFRJ, onde também coordena o NEPCOM.

Cíntia Sanmartin Fernandes, doutora em Sociologia Política pela UFSC,
professora do PPGCOM da UERJ e pesquisadora do CACPPGCOM/UERJ.

João Maia, doutor em Estudos Culturais pela UFRJ, professor do PPGCOM da
UERJ e coordenador do CAC/UERJ.

Marialva Carlos Barbosa, doutora em História pela UFF, professora titular da
UERJ e do PPGCOM da mesma universidade.

Dedico essa dissertação à todas as mulheres artistas, em vida ou morte, que mostraram seu talento e lutaram diante de tantas dificuldades na sociedade e no meio artístico.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente aos meus pais pelo amor, incentivo e apoio incondicional ao longo de todos esses anos da vida acadêmica.

Ao meu orientador Micael Herschmann por todo suporte, dedicação e ensinamento que possibilitaram que eu realizasse esse trabalho.

Aos professores da Escola de Comunicação da UFRJ que tanto contribuíram na minha formação acadêmica com ensinamentos para esse trabalho e para a vida.

À banda Damas de Ferro e ao bloco Mulheres Rodadas que foram receptíveis ao longo desse pesquisa.

A todos os músicos e musicistas que são citados no texto por disponibilizarem parte do seu tempo para dividir suas experiências musicais, profissionais ou amadoras, comigo.

E enfim, a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, seja de forma direta ou indireta, fica registrado aqui, o meu muito obrigado!

*A música começa a dar o corpo sutil aos
conflitos sociais.*

(WISNIK, 1989)

RESUMO

Apesar dos avanços sociais das últimas décadas, as mulheres seguem desempenhando um papel de menor destaque na sociedade, sofrendo vários tipos de preconceitos sociais. O movimento feminista no Brasil tem um histórico de lutas por cidadania e liberdade que vem ganhando um novo impulso no contexto atual. Entretanto, apesar dessa luta um dos universos culturais que ainda é pouco acessível às mulheres é o das fanfarras. Assim, a presente dissertação buscou analisar as representações femininas na música e na performance no mundo do carnaval carioca. O trabalho foi desenvolvido com o bloco Mulheres Rodadas e a banda Damas de Ferro, que se destacam no contexto das fanfarras cariocas. A dissertação analisa de uma perspectiva sócio comunicacional (de inspiração etnográfica) este conjunto de questões - a partir de uma abordagem qualitativa construída tomando como base especialmente observações de campo e entrevistas -, buscando problematizar de que forma as questões de gênero emergem como performatividade nesses blocos de fanfarras, isto é, os atores redimensionam através da performance musical as temáticas políticas e sociais associadas ao feminismo na cena cultural local.

Palavras-chave: Comunicação; música; cultura urbana; gênero; fanfarras.

ABSTRACT

Despite the social advances of the last decades in significant parts of the world, women continue to play a less prominent role in society, suffering various kinds of social prejudice. The feminist struggle in Brazil has a history of struggles for citizenship and freedom is gaining new momentum in the current context. However, despite this struggle one of the cultural universe that is still not accessible to women is the fanfares. Thus, this thesis investigates the female representations in music and performance in the world of the carnival. The work was developed with “bloco Mulheres Rodadas” and the band “Damas de Ferro”, which stand out in the context of Rio fanfares. The dissertation analyzes a perspective communicational partner (ethnographic inspiration) this set of issues - from a qualitative approach built on the basis especially field observations and interviews - seeking discuss how gender issues emerge as performativity in these blocks fanfares, this is, resize actors through the musical performance the political and social issues associated with feminism in the local cultural scene.

Keywords: Communication; music; urban culture; genre; fanfares.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	10
1.1.	Mulheres como minorias	10
1.2.	Objetos de pesquisa	13
1.3.	Referencial teórico	15
1.4.	Hipótese e objeto	27
1.5.	Metodologia	28
2.	Debate de gênero no Brasil.....	33
2.1.	Luta das mulheres no Brasil.....	33
2.2.	Pós-feminismo.....	42
2.3.	Inserção das mulheres na música brasileira	46
2.4.	Mulheres polêmicas e carnavalescas	50
3.	Música e política.....	61
3.1.	Música e seus papéis	61
3.2.	Arte no espaço público	65
3.3.	Fanfarras e movimento de neofanfarrismo	74
3.4.	Música no cotidiano	78
4.	Na roda das fanfarras	83
4.1.	Damas de Ferro	89
4.2.	Mulheres Rodadas	97
4.3.	Carnaval das mulheres	109
5.	Considerações finais	119
6.	Referências bibliográficas	122
	Anexo A	131
	Anexo B	132
	Anexo C	133
	Anexo D	135
	Anexo E	139
	Anexo F	142

1. Introdução

1.1. Mulheres como minorias

Nos últimos anos, o Brasil tem passado por grandes momentos de manifestações populares políticas e socioculturais. A população quer poder de fala diante das atitudes do Governo e ir além dos votos nas urnas. Dentre muitos assuntos que estão em sendo discutidos pela sociedade, está o feminismo.

O papel exercido pela mulher na sociedade vem sendo contestado durante muitas décadas. O movimento feminista surgiu no início do século XIX reivindicando o direito da mulher enquanto cidadã. Depois a segunda onda feminista apareceu nos anos 70, lutando pela valorização do trabalho e contra ditadura militar. Até então as causas eram abrangentes e visavam justiça e igualdade perante o modo binário homem / mulher.

Com a década de 90, o cunho das manifestações começou a mudar. A terceira onda feminista discute micropolítica, tratando necessidades específicas de classe, raça e gênero. O discurso não é mais abrangente e universal, mas tem diferentes vertentes de acordo com a demanda de cada grupo de mulheres que se identifica como classe baixa ou média, negra ou branca e o debate de gênero.

A discussão sobre o feminino, o “ser mulher” tem se intensificado com grupos feministas, ONG’s, pesquisas de instituições e mulheres comuns que saíram as ruas porque não querem mais ser marginalizadas pela sociedade. A luta agora é pela possibilidade de cada uma “fazer escolhas” e não apenas seguir regras éticas ou morais estabelecidas. Campanhas na internet denunciam assédios e estupros em vias públicas, passeatas e manifestações pedem a legalização do aborto, redes sociais denunciam atitudes machistas no cotidiano de cada um.

Fala-se do empoderamento feminino que visa o controle da própria vida e escolhas por meio da autorrealização (Cornwall, 2013). A luta extrapola a igualdade de direitos civis, mas também tenta modificar o olhar de sociedade patriarcal e machista, na qual a mulher é constantemente julgada pelo Estado, família, religião ou outras pessoas.

Na nova onda pós-feministas (Cornwall, 2013; Butler, 2003, 2002; Louro, 2006), as manifestações ocorrem de diversas formas: campanhas nas redes sociais, grupos na internet, encontros presenciais, manifestações artísticas, etc.

No Rio de Janeiro, é comum encontrar grupos ativista de diversas áreas que buscam a arte como forma de expressão.

A ocupação das ruas, típica da vida carioca, é utilizada como palco para propagação de ideias e mobilização de representações. Neste cenário de acontecimentos, destacam-se: banda de fanfarra Damas de Ferro e bloco de carnaval Mulheres Rodadas.

Os dois grupos serão utilizados como objeto dessa pesquisa, visto que se destacam pela representação feminina através da música, na cidade do Rio de Janeiro. Ambos são formados por mulheres instrumentistas, que viram na música uma forma de expressão de suas opiniões, e atuam no ritmo de fanfarras, ambiente predominantemente masculino.

Dessa forma, a presente pesquisa pretendeu analisar de que forma o feminino aparece como performance comunicacional nos blocos de fanfarras carioca e como se dá a dimensão político-social do feminismo nesses espaços. Além disso, é importante tratar dos trabalhos desenvolvidos por esses dois objetos e da posição das mulheres dentro das fanfarras. Assim também como é relevante o debate sobre a arte como possibilidade transgressora dos padrões da sociedade e da luta através da música e performance.

O trabalho é importante para área de comunicação pois busca retratar a nova onda pós-feministas e suas manifestações na cidade do Rio de Janeiro, abordando a arte como uma forma de comunicação e manifesto (BOAL, 2003). Além disso, destaca a música e o corpo como poder de expressão dessas mulheres (SIQUEIRA; ALVES, 2008), tornando-os instrumentos para o discurso feminino.

Outro aspecto fundamental é a ocupação de praças e ruas para manifestações e mobilizações em prol do feminino, utilizando o ativismo musical (HERSCHMANN, 2014) já frequente na cidade. As ruas tornam-se palco de performances artística, despertando a consciência da população e propagando uma mensagem político-social.

No primeiro capítulo, o objetivo era compreender o processo histórico de representatividade social das mulheres até o atual cenário que é corpo da presente dissertação, as fanfarras cariocas. Iniciou-se com um resgate histórico da luta das mulheres no Brasil e sua busca por reconhecimento enquanto cidadãs e seus direitos. Traçou-se um panorama do movimento pós-feminista,

da década de 90 até os dias atuais, enumerando seus objetivos e conquistas de acordo com essa nova mulher individualizada.

Além disso, trabalhou-se, do ponto de vista histórico, a inserção da mulher na música brasileira e o reconhecimento de compositoras e artistas. Concluiu-se a primeira parte, fazendo uma rápida biografia de mulheres brasileiras que foram historicamente polêmicas e relacionadas ao carnaval, que tiveram contribuições com o movimento feminista de sua época.

No capítulo dois, o intuito foi abordar a relação música e política, ressaltando os papéis sociais, culturais e históricos da música em nossa sociedade. Inicialmente tratou-se dos diferentes papéis e ações da música e do som por si só, adentrando rapidamente na etnomusicologia para compreender a percepção e ação da produção sonora em nossos corpos. Em seguida, abordou-se a música produzida no espaço público, discutindo a relação pessoas x cidade e como a arquitetura e a urbes da cidade são elaboradas para unir ou separar indivíduos. A urbes tem regras implícitas de convívios e delimita espaços de atuação que em vários momentos são quebrados através da arte urbana, buscando formas não-hegemônicas de se fazer presente nos locais e gerar novas ações identitárias.

Em um último tópico, apresentou-se as fanfarras como um tipo de arte urbana que vai de encontro com a arte clássica, pois não segue padrões musicais, mesclando diferentes estilos de instrumentos. Fez-se um breve histórico do surgimento das fanfarras na França e das Brass Band de New Orleans para compreender de que forma esses estilos musicais chegaram a cidade do Rio de Janeiro. Também foi levantado um resgate ao carnaval de rua carioca que possibilitou a origem do Neofanfarrismo atrelado ao surgimento de oficinas musicais mais acessíveis. De forma geral, retratou-se que a música produzida no espaço público propicia sociabilidades e transforma espaços vazios em territórios sônicos-musicais.

Já no terceiro capítulo, o foco foi uma percepção de gêneros dentro do universo neofanfarrista ao longo da história do Carnaval de Rua. Primeiramente, tentou-se entender a inserção das mulheres nesse meio: motivações, desenvolvimentos e dificuldades para encontrar seu espaço. Em dois tópicos seguintes, apresentou-se os objetos de estudos, Damas de Ferro e Mulheres Rodadas, desde o surgimento, objetivos, valores, repertório, integrantes,

buscando compreender a atuação desses grupos em relação a ocupação artística e política da cidade. Destaca-se diversos relatos de mulheres contando suas experiências positivas e negativas ao estarem inseridas nesses movimentos e na cidade. Enumerou-se características ideológicas e visuais de cada um, sendo perceptível a performática e o corpo como forma de expressão comunicacional.

No último tópico desse capítulo, buscou-se analisar os objetos a partir de dos pontos descritos nos capítulos anteriores: luta feminista, inserção da mulher na música, ocupação do espaço público, ativismo musical, atuação e protagonismo nas fanfarras. Inclui-se nesse tópico o debate inesperado e polêmico sobre músicas racistas e homofóbicas que aconteceu no pré-carnaval deste ano e fez vários blocos repensarem seus repertórios.

De modo geral, a presente dissertação procura mostrar o protagonismo feminino nas fanfarras cariocas, a partir do uso do corpo como instrumento de expressão comunicacional e as lutas feministas que passam por esse contexto. Além disso, ressalta-se a ocupação territorial por meio da música feita pelos objetos estudados como um posicionamento político e cultural diante da sociedade patriarcal.

1.2. Objetos da pesquisa

1.2.1. Damas de Ferro

A banda surgiu em 2013, quando Carol Schavarosk e Sabrina Bairros, alunas da oficina da Orquestra Voadora, refletiram sobre a pouca quantidade de mulheres musicistas nos blocos de carnaval. Montar uma fanfarra (grupo musical formado por instrumentos de sopro de metal) só de mulheres foi um desafio na busca por integrantes, já que os instrumentos são utilizados na maioria das vezes por homens.

Hoje, são 14 mulheres que tocam e realizam performances nos palcos e nas ruas tocando músicas da atualidade e realizando performances variadas, tanto nos palcos quanto em vias públicas. Acreditam na inclusão da mulher na arte de rua e apoiam manifestações femininas na cidade. As jovens, que possuem de 20 a 35 anos, fazem parte do neofanfarrismo carioca (grupos que unem orquestras de sopros e percussão e desfilam tocando músicas instrumentais com nova roupagem).

Em julho de 2015, elas participaram do Festival Internacional de Fanfarras Ativistas, Honk Rio¹. O evento reuniu 20 brass band nacionais e internacionais que tocaram em cortejos pela cidade. O repertório reuniu MPB, jazz, música do leste europeu, samba e rock. Para a Damas de Ferro foi uma oportunidade de demonstrar que a música tem um forte caráter social e urbano, além de marcar a presença feminina no evento.

1.2.2. Mulheres Rodadas

O bloco Mulheres Rodadas foi idealizado pelas jornalistas Renata de Carvalho e Débora Thomé, em resposta ao polêmico cartaz “Eu não mereço mulher rodada” que surgiu nas redes sociais em dezembro de 2014. As amigas criaram o evento no Facebook e trataram com humor o “Mulher Rodada”, termo que faz referência às mulheres que saem com vários homens.

A brincadeira politizada ganhou repercussão e as fanfarras Damas de Ferro e Ataque Brasil foram responsáveis pelas músicas. Outros músicos profissionais e amadores se juntaram ao grupo, algumas semanas antes. No repertório teve a música “A Roda”, de 1987, da cantora baiana Sarajane como tema do bloco e outras relacionadas ao feminino.

O primeiro cortejo, que ocorreu na quarta-feira de cinzas, reuniu cerca de duas mil pessoas em prol da liberdade sexual feminina e quebra de estereótipos. Fantasias com muitas saias e que representam tabus para sociedade coloriram as ruas do Largo do Machado à Glória. Muitas mulheres traziam cartazes com frases de humor ou pedindo força para a luta feminista.

O grupo se diz anti-machismo, anti-racista, anti-lgbtfóbico e prega o empoderamento feminino de forma abrangente, sendo espaço para fala de várias vertentes feministas. O bloco tem o apoio da Organização das Nações Unidas para as Mulheres, entidade para a igualdade de gênero e o empoderamento das mulheres da Organização das Nações Unidas (ONU), que já se posicionou a favor da luta contra o assédio à mulher tanto em lugares públicos como no âmbito doméstico.

¹ O HonK, festival de fanfarras engajadas e música de rua, nasceu em Boston (EUA), e acontece em várias cidades dos EUA (Nova York, Providence, Seattle, Austin...) e agora também em outros países como Austrália e aqui no Brasil desde 2015. Saber mais em: <https://neofanfarrismo.wordpress.com/honk-rio/>

1.3. Referencial Teórico

A pós-modernidade compreende um período de mudanças políticas, econômicas e comportamentais, após os anos 60. Pode-se dizer que é uma época de reação ao que não deu certo do modernismo e representa a dissolução das fronteiras entre os povos. Ao longo dos anos, percebe-se que está acontecendo uma mudança estrutural na sociedade tornando-a descentrada, fragmentada e alterando a concepção do sujeito a partir de classe, local, gênero e etnia (HALL, 2006).

O pós-modernismo é um movimento que imita as práticas econômicas, sociais e políticas, mas com várias faces distintas. Segundo David Harvey (2005), é uma fase em que se tenta resolver tudo o que se considera um mal no modernismo. Por esses motivos, o autor acredita que há muito mais continuidade entre modernismo e pós-modernismo, do que diferenças.

O pós-modernismo tem especial valor por reconhecer as múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças de subjetividade, de gênero e de sexualidade, de raça, de classe, de temporal e de localizações e deslocamentos geográficos espaciais e temporais. (HUYSENS, 1984, APUD HARVEY, 2005, pg. 109)

Com essas transformações e o descentramento, a identidade do indivíduo vai se tornando mais instável e o sujeito independente e auto constituído se fragmenta e desaparece devido aos processos sociais. Ao falar de centro é necessário pensar nos locais e sujeitos que estão nessa posição, que seria o homem ocidental branco, heterossexual, urbano e de classe média. Segundo Lucia Hutcheon (1991), essa posição, dita como maioria, vem sendo desafiada por inúmeros movimentos que visam as condições e papéis sociais de negros, mulheres, jovens, etnias, que estão às margens dessa sociedade e não são dominantes nas relações de poder.

Nota-se um distanciamento do que era entendido e aceito como origem e verdade universal e olha-se particularidade das várias minorias que foram marginalizadas durante todo esse tempo. Quem começa a aparecer são os sujeitos excêntricos (LOURO, 2006) que até então não eram reconhecidos como legítimos e sim como problemáticos.

Esses novos movimentos contestam as verdades tidas como absolutas pela sociedade. A posição central do sujeito é algo inventado, foi historicamente

construído. Assim Michel Foucault (1979) chamava de verídica, a verdade que é construída ao longo do tempo. Para o filósofo, do mesmo jeito que se constroem verdades, constroem-se sujeitos, a partir de discursos e práticas impostos de maneira sutil, que vão sendo aceitos como normalidades.

A partir do século XX, questiona-se temas relacionados à cultura, ciência, arte e estética, que até então eram incontestados. Para Hutcheon (1991), a nova relação de poder se dá a partir da diversidade “os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativas e do “terceiro mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem diversidade de reações a uma situação de marginalidades” (p. 89).

É nesse contexto pós-moderno e de boom dos movimentos sociais que desponta o feminismo. Durante décadas, grupos de mulheres vem se manifestando e questionando os seus papéis, muitas vezes submissos, na sociedade. São distintas lutas, por diversas visões e vertentes do movimento feministas. De modo geral, pode-se dizer que o objetivo é a desierarquização de gênero na sociedade, visando o fim de privilégios ou opressões.

É nesse contexto pós-moderno e de boom dos movimentos sociais que desponta o feminismo. Durante décadas, grupos de mulheres vem se manifestando e questionando os seus papéis, muitas vezes submissos, na sociedade. São distintas lutas, por diversas visões e vertentes do movimento feministas. De modo geral, pode-se dizer que o objetivo é a desierarquização de gênero na sociedade, visando o fim de privilégios ou opressões.

O “papel da mulher” na sociedade surge a partir de uma construção social sob aquele gênero. Por isso, ao falarmos de representatividade feminina é fundamental analisarmos o conceito de representação. Partindo dessa discussão social, analisa-se o termo enquanto uma atividade eminentemente discursiva com dimensão ética, política e ideológica.

Para Hall (2002; 2016), as práticas de representação constituem uma chave fundamental para compreender como se processa e se organiza o mundo da cultura. Assim, ao usar a linguagem alguém o está fazendo para representar o mundo de maneira significativa para outra pessoa. Essa compreensão só é possível dentro da lógica dos sistemas de representações.

O primeiro sistema trata da capacidade humana para o processamento mental da linguagem, diz respeito aos processos pelos quais todo tipo de

“objetos, gente e eventos” entram em correlação com um variado conjunto de conceitos ou representações mentais, conforme cada indivíduo leva em sua cabeça. Neste caso, o sentido depende dos sistemas de conceitos e imagens que se formam no pensamento individual, que por sua vez tencionam os indivíduos a fazer determinadas referências dentro e fora de suas mentes. Esse sistema não se trata da formação de conceitos individuais, mas de diferentes formas de organizar, agrupar, regular e classificar conceitos, estabelecendo relações entre eles.

Hall (2016) alerta que, em algumas situações, pode ocorrer de que determinado mapa conceitual que um indivíduo traz na cabeça seja diferente do mapa conceitual de outro indivíduo porque as interpretações do mundo podem ser dadas de maneira completamente distintas, a depender do indivíduo. No entanto, ainda segundo autor, existe na esfera humana uma capacidade para o compartilhamento de conceitos ou de mapas culturais o que nos permite ter a sensação de pertencimento a uma mesma cultura.

Além do mapa conceitual compartilhado é necessário representar e fazer o intercâmbio de sentidos e conceitos, que só é possível quando a dimensão simbólica da linguagem consegue, por meio da dinâmica, congregar os sentidos e os conceitos. Isso só é possível porque os signos estão organizados na linguagem e a existência comum permite a tradução dos pensamentos em palavras, sons e imagens, possibilitando que o indivíduo use o signo para estabelecer comunicação dentro de uma cultura. Dessa forma compreende-se o segundo sistema de representações que é formado por essa dimensão simbólica da linguagem que permite a correspondência dos diversos mapas conceituais, bem como do conjunto de signos.

É importante ressaltar que o entendimento dos signos e linguagem se dá dentro de uma mesma sociedade e cultura, mas que podem ser modificados conforme o período ou experiência daqueles indivíduos. Em alguns casos, os códigos existem em duas ou mais culturas, mas possuem diferentes significados. Por isso, ao tratar de representação é necessária a aceitação de um relativismo cultural, que aponta a falta de equivalência ou necessidade de tradução dos signos, ao movimentar-se de uma cultura para outra. Aqui aplica-se a abordagem construtivista da representação (HALL, 2016).

O sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. O sentido é construído pelo sistema de representação. (HALL, 2016, p. 41)

Na visão construtivista, a representação traça relação entre: o mundo das coisas, pessoas e eventos; o mundo conceitual com as definições mentais de cada um; e os signos inseridos na linguagem. Assim surge a noção dos códigos, ao procurar formas para se estabelecer a comunicação entre culturas diferentes, a partir da correspondência de outros signos. Os códigos funcionam como convenção social e não regras fixas, já que a cultura é mutável.

Portanto, a representação também passa por uma abordagem de práticas discursivas que produzem conhecimento a partir de um “regime de verdade”, no qual o discurso produz sujeitos e define as posições do sujeitos dentro da situação. Essas posições são definidas a partir da visão do outro sujeito, o que ele pensa ou julga pode colocar o indivíduo em diferentes posições, atribuindo associações a partir da idade, gênero, classe econômica, raça, ou seja, tipifica-se o sujeito a partir de suas características amplamente reconhecidas.

De forma mais restritiva, tem-se a estereotipagem quando se reduz o sujeito a pouquíssimas características que ele apresenta e as borda de forma exagerada e simplificada, dividindo o normal e aceitável do que for considerado anormal naquela cultura. Ao olhar somente para uma ou duas características, o estereótipo fixa e também exclui o sujeito de qualquer outro campo, funcionando como parte da manutenção da ordem social e simbólica. Hall aponta que a estereotipagem é mais presente onde as diferenças de poder são grandes e que essa prática “facilita a vinculação, os laços, de todos nós que somos normais em um comunidade imaginária e envia para o exílio simbólico todos eles, os outros, que são de alguma forma diferente, que estão fora dos limites.” (2016, p. 192).

É exatamente baseado nesse estereótipo que está a mulher na sociedade, na qual destaca-se apenas o sexo e a força física, colocando esse grande grupo num exílio. Os papéis reforçados são de mãe, esposa, dona-de-casa, que tratam a mulher dentro de um ambiente privado e doméstico. Pouco se explora as características das mulheres no campo profissional, musical, acadêmico, político porque socialmente não são os lugares desse sujeito.

As mulheres começaram a se incomodar com a posição que eram colocadas. Segundo Maria Amélia Teles (1993) foi na década de 20 que surgiram no Brasil as primeiras manifestações feministas que buscavam o direito ao voto e à vida pública nas cidades. A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino brota para lutar também pelo direito ao trabalho sem autorização do marido.

Falar da mulher em termos de aspiração e projeto, rebeldia e constante busca de transformação, falar de tudo o que envolva a condição feminina, não é só uma vontade de ver essa mulher reabilitada nos planos econômicos, social e cultural. É mais do que isso. É assumir a postura incômoda de se indignar com o fenômeno histórico em que metade da humanidade se viu milenarmente excluída nas diferentes sociedades no decorrer do tempo. (TELES, 1993, p. 9)

A segunda onda feminista surge nos anos 50 especialmente com grupos de professoras universitárias que exigiam a valorização do trabalho feminino e lutavam contra a violência sexual. Por causa da ditadura militar formou-se o Movimento Feminino pela Anistia. Neste momento, as mulheres se articularam e criaram o jornal Brasil Mulher, que perpetuou o feminismo até a década de 80.

Antes disso, a filósofa francesa e ícone do feminismo Simone Beauvoir lançou o livro *O Segundo Sexo*, em 1949, desnaturalizando “o ser mulher”. Ela distingue o gênero do “sexo dado” (masculino e feminino), afirmando que há uma dissociação e não seria possível atribuir valores e comportamentos sociais de acordo apenas com o sexo. Essa seria a base da política feminista: dissociação de sexo e gênero, lutando pelos direitos civis e liberdade social das mulheres.

No entanto, a partir da década de 90 a discussão volta-se para a micropolítica, revelando diversas lutas distintas dentro do movimento feminista e não o concebendo mais como universal. O novo grupo da terceira onda entende que essa luta é maior, porém mais específicas. Engloba e também divide mulheres negras, brancas e índias; de classe média ou baixa; de regiões norte ao sul; de culturas conservadoras e contemporâneas.

Outra filósofa, Judith Butler (2003), fomenta mais essas críticas, questionando o conceito de mulher como único sujeito do feminismo. Ela propõe uma constituição do sujeito que não exige uma identificação no modelo binário (homem / mulher). Dessa forma, sua obra é uma tentativa de desnaturalizar o gênero. A ideia é um rompimento com a anatomia do corpo que não seria o sexo dado e também não limita o gênero.

Segundo Maria Luisa Femenías (2003), sexo e gênero são intercambiáveis para Butler, pois ambos estão imbricados nas marcas dos construtos sociais. Admitir a existência do gênero seria consentir com as normas culturais impostas para cada corpo na sociedade. Dessa forma, percebe-se a influência do pensamento de Foucault em Butler, ao afirmar que a formação do Eu, quanto ao sexo ou sexualidade, seria inventada e ficcional, tratando o histórico como normalidade para exercer poder e controle sob os demais.

A representação política é fundamental nas frentes de luta e por isso Butler questiona o sujeito feminino que será exposto. Assim seria necessário transgredir essa representação e, por exemplos transexuais estariam inclusos nessa luta feminista. Se o gênero está relacionado a performance e não ao “sexo dado” ou à cultura, o sujeito feminismo é mais amplo do que “mulheres”.

Nesse caso, o entendimento do sujeito se dá pela identificação atrelada a fantasia, implicando na prática da liberdade e gerando inúmeras identificações de gêneros, denominados por Butler de paródicos. Dessa forma, a relação sujeito-sociedade é mutuamente ativa, mas está presa pela organização de regras e leis sociais. Essa é chamada performatividade, na qual é impossível sofrer os discursos de gênero fora do discurso já que é o próprio discurso que imprime o gênero. Para a autora, os corpos passaram a ser vítimas da generificação. Deve-se entender “a performatividade não como ato pelo qual o sujeito traz à existência aquilo que ela ou ele nomeia, mas, ao invés disso, como aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange” (BUTLER, 2001, p. 155).

Assim, a cultura é vista como propiciadora do corpo abjeto (aqueles que não se encaixam na estrutura binária) ser excluído e não podendo existir. Existem múltiplas formas “de ser”, mesmo que não haja classificação ou compreensão social. É necessário romper com as categorias pré-estabelecidas para dar espaço ao singular, sendo qualquer ser humano.

Existem diversos entendimentos sobre a conceituação de cultura e é preciso delimitar do que a presente pesquisa aborda. Trata-se aqui da cultura como impulsionadora para o desenvolvimento social, através de atividades críticas e educativas. Segundo Néstor Canclini, é possível ver a cultura “como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas

de desarrollo” (1987, p.25). Ou seja, a cultura deve ter uma função política e social para os indivíduos, sendo um instrumento para esse desdobramento entre o campo social e o cultural.

Ao pensar a cultura é preciso compreender a interligação global no processo da atual contemporaneidade. De fato, as culturas locais se fundem com as externas, gerando outra com pontos comuns. Esse processo só é possível graças a globalização e o sistema de informação do novo mundo, que propiciam a formação de novas identidades.

Então Canclini (2000) vai entender que cultura é um processo de constante transformação, que possui formas específicas de organização e características inerentes. O autor também concorda com a existência de uma mescla cultural e afirma que a identidade latina americana foi construção híbrida, por ter confluência europeia, indígena e africana. São manifestações da sociedade contemporânea, nas quais as fronteiras territoriais são rompidas e há o surgimento de novas identidades culturais mescladas.

Assim, ao abordar as relações culturais entre países recém independentes, após o boom da globalização, denomina de hibridação, desconsiderando os termos sincretismo ou mestiçagem:

Porque abrange diversas mesclas interculturais - não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem' - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que 'sincretismo', fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. (CANCLINI, 2000, p. 19)

Não há como negar que a hibridação faz parte da formação do indivíduo. O indivíduo é produto do meio cultural em que foi socializado e reflete todo o conhecimento adquirido por aquele grupo durante o processo evolutivo (LARAIA, 2009), mas a manipulação desse histórico cultural pode levar às inovações. A linguagem, por si só, é um processo cultural porque “não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral” (LARAIA, 2009, p. 52).

Devido à globalização e a miscelânea cultural, os indivíduos estão em um universo de produtos culturais com o enfraquecimento do que é regional e fortalecimento do que é mundial, gerando uma mudança nos referenciais. Segundo Canclini (2006), muda-se a forma de consumir cultura e principalmente

o reconhecimento de cada um dentro de sua cultura ou grupo. São transformações na construção simbólica que mexem com o pertencimento do indivíduo perante os outros, que agora se relaciona mais com o espaço do que com a nação.

Com esses deslocamentos na vida urbana é mais favorável que aconteça também um “reordenamento dos atores políticos tradicionais”. Para Canclini (2006), o consumo é um meio de criar pertencimento, que afeta a identificação e a atuação enquanto cidadão local. O consumo passa a ser simbólico e confere status dentro da sociedade, configurando-se um “cenário de disputas” entre produção e uso.

Além disso, aceitação do papel social feminino mudou e a forma de se comunicar também. Se antes elas escreviam com pseudônimos ou produziam jornais clandestinos, hoje elas estão nas cidades, na televisão e na internet falando o que pensam sobre o assunto. A cada momento novas campanhas são criadas como Todas Somos Rodadas, Chega de Fiu-Fiu, #MeuPrimeiroAssédio e tantas outras.



Concentração do ato Nenhuma A Menos, no Largo da Carioca.
Foto: cedida pela página Vidragaria

As ideias surgem a partir de algum acontecimento ou dado recolhido e são fomentadas por ONG's, instituições, grupos de mulheres e até mesmo entre amigas como foi o início do bloco Mulheres Rodadas. O objetivo é levantar um debate sobre essas temáticas e mobilizar as mulheres em lutas.

Onde as mulheres conseguem se juntar a outras mulheres e se organizar para fazer demandas, construir apoios e alianças e deslançar ondas, elas têm muito mais chances de sucesso em trazer mudanças para outras mulheres bem como vivenciar, em si próprias, os efeitos empoderadores da mobilização. (CORNWALL, 2013)

As feministas vêm questionando as raízes do empoderamento a partir da conscientização feminina. É necessário reconhecer o seu poder interior e compreender a importância do “poder com” (agir juntas mesmo que o movimento tenha especificidades) para atingir o “poder para” e assim, se tornar agentes das mudanças futuras para as próximas gerações. A abordagem plural e o compartilhamento de experiências e experimentações vividas são mais marcantes do que atentar cada questão estereotipada.

Ao olhar externo, o movimento parece confuso com muitas vozes que nem sempre falam a mesma língua, implicando no processo de dialogismo (BAKHTIN, 2008) já que nem sempre há a polifonia (quando todas as vozes têm espaço e não são sobrepostas). Ressalta-se que voz não é apenas a fala, mas também o tempo e o espaço, dando a polifonia uma dimensão política.

A partir da teoria da inteligência afetiva, quando iniciada uma ação comunicativa que incitará ações e transformações coletivas, o que mais motiva a mobilização popular é a raiva de algo injusto ou intolerável e o entusiasmo conjunto. Esses grupos surgem com ações espontâneas e virais a partir da indignação. As relações em redes (CASTELLS, 2013) dão força aos processos de mobilização e são a base do novo modelo de movimento social.

São movimentos que começam ou se dão na internet e diversas plataformas mobile. A uso da tecnologia é essencial para a ampliar a rede e difundir conteúdo, conseqüentemente ter mais debates sobre o assunto e obter mais seguidores da causa em questão. Percebe-se isso com os dois objetos aqui trabalhados: Mulheres Rodadas surgiu no Facebook após a polêmica sobre a liberdade sexual feminina na internet; Damas de Ferro utilizou as redes sociais para divulgar seus trabalhos e cortejos.

Nesse contexto, um ponto importante levantado por Canclini (2006) é a “polifonia caótica”, das grandes cidades, caracterizada pelo multiculturalismo, na qual a cidade é o local onde se imagina e narra, logo o urbano é um consumo simbólico. Além disso, devido ao crescimento dos meios de comunicação como

internet e tv a cabo, as pessoas tem ocupado menos o espaço público. A vivência e o cotidiano do indivíduo nem sempre é a respeito da cidade onde ele mora.

Nesse cenário, muitos jovens buscam representação no meio musical que reflete melhor sua identidade. Em muitos momentos essa música é uma forma de ocupação de espaços, outras é poder de fala e até mesmo manifesto político social.

Os jovens estão encontrando nas representações associadas aos universos musicais, e na sociabilidade que promovem, o estabelecimento de novas maneiras de “estar juntos”, novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento e opor-se a tese de que o Brasil é uma “sociedade diversa mas não conflitiva”; ou seja, questionar o mito da “cordialidade” da sociedade brasileira² (HERSCHAMANN, 2009, p.3).

É importante ressaltar que essa identidade também é compartilhada a partir da exclusão. Os objetos dessa pesquisa também são grupos marginalizados por serem mulheres, mas encontraram na construção da fanfarra uma forma de estarem juntas e serem ouvidas. Os jovens ocupam um lugar representativo na sociedade diante do consumo e da produção cultural.

Segundo Herschmann (2009), nota-se que há um conjunto de práticas e intervenções que caracterizam a juventude atual mais engajada em compromissos micro políticos. É fundamental ressaltar também a autenticidade de atuação desses grupos, seja na letra de música, na dança ou no corpo, fazendo parte de uma performática representativa.

Mesmo se fazendo presente diariamente na internet através de posts, fotos ou notícias, ambos grupos (Mulheres Rodadas e Damas de Ferro) também possuem forte atuação no espaço urbano de forma complementar ao ambiente virtual. O movimento inicia e se articula nos meios digitais, mas é nas ruas que ele ganha corpo e se materializa. Segundo Castells (2013), essa hibridação de espaços constitui o terceiro espaço denominado espaço de autonomia.

Outra característica do novo modelo é ser atemporal porque nos lugares ocupados não sabem quando o sonho de mudança irá acontecer de fato, mas ao mesmo tempo, durante os debates, preveem sonhos ilimitados. “É um tempo

² “los jóvenes están encontrando en las representaciones asociadas a los universos musicales, y a la sociabilidad que promueven, el establecimiento de nuevos modos de “estar juntos”, nuevas formas de representación social que les permiten expresar su descontento y oponerse a la tesis de que Brasil es una “sociedad diversa pero no conflictiva”; o sea, cuestionar el mito de la “cordialidad” de la sociedad brasileña”.

emergente, alternativo, constituído de um híbrido do agora com o para sempre” (2013, p. 166).

A troca entre o local e o global que lutam por uma mesma causa é comum nos grupos. A absorção do discurso e a troca de experiências é um fator muito importante para o discurso ganhar força no local. No caso do feminismo, muitos grupos brasileiros se inspiram em ações e performances europeias para as atuações. De forma que o movimento expõe uma cultura, em grande parte, cosmopolita, mas ainda com suas especificidades.

Por fim destacam-se as formas de ativismo desse novo modelo de movimento social por serem muito diferente das lutas sociais das décadas de 60 e 70, que possuíam hierarquias de poder e voz, agendas definidas e regras internas. Possuem mais semelhanças com o ciberativismo abordado por Malini e Antoun (2013), no qual os encontros são promovidos por coletivos, combinados na internet e a participação e interação dos membros é espontânea. É uma prática que inicia no mundo virtual e se concretiza na presença física.

Desde suas criações, tanto Damas de Ferro, quanto Mulheres Rodadas possuem um discurso voltado ao ativismo musical de rua (HERSCHMANN, 2010 e 2011). Esse tipo de manifestação visa a ocupação democrática do espaço urbano com música e manifestações artística, trazendo embutido um discurso em defesa de suas causas. Essas práticas musicais são iniciativas para “um caminho alternativo para que alguns jovens possam encontrar (...) formas para dar vazão a um conjunto de insatisfações e demandas bastante presentes no cotidiano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 32).

Além da música, o contexto e os atores, há outro fator fundamental para que esse movimento dê certo: a experiência. A presença física e a participação seja cantando com o grupo, dançando, carregando placas de protesto ou humor, usando roupas específicas é de suma importância para se sentir integrado no grupo e na luta pelo feminismo. O simples fato de ambos objetos tocarem músicas que tratam sobre mulheres já é uma forma de discutir o assunto e colocá-lo em pauta seja para autorreflexão ou para mídia. Nesse caso, a produção sonora e a performance são os elementos principais que levam a experimentação a cada ato, garantindo a atenção e o engajamento do público, seja ele participante ou não.

Antes de mais nada, performance é uma expressão cênica, ou seja, é necessário estar acontecendo algo naquele momento e naquele lugar. Segundo o ensaísta Jacó Guinsburg (2002), a encenação é caracterizada por três elementos: o atuante, que não precisa ser humano; o texto, que é o aglomerado de signos com poder simbólicos ou icônicos; e o público, que é primordial.

A performance é caracterizada pela arte de fronteira, que rompe convenções, formas e estéticas sendo ao mesmo tempo movimento de quebra e aglutinação e visa fugir de limites disciplinados. Renato Cohen (2007) classifica-a como uma linguagem híbrida, estando no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas. Possui características de origem da primeira e de finalidade da segunda. O artista é uma espécie de relator do tempo, no qual vive, que tem “condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo mas não conseguem materializar” (p. 87). É função do atuante apreender informações explícitas e implícitas, codificá-las e repassar a mensagem ao público através da arte.



Integrantes do bloco Fogo e Paixão
Foto: PH de Noronha

Para Cohen (2007), performance é uma free art, com sustentação no live art. O fio condutor é o ritual, construído a partir de idiosincrasias, que são as habilidades próprias, uma marca pessoal ou de grupo. As técnicas utilizadas são a livre-associação, indeterminação e uso livre de objetos, espaço e tempo. A

ênfase maior é no discurso poético, que no caso dos objetos de estudo seria a música.

Já Paul Zumthor (2000) acredita que a performance é um fenômeno que sai do contexto ao mesmo tempo que sempre encontra lugar nele, ultrapassando o andamento comum dos acontecimentos. É também o reconhecimento, pois realiza, concretiza e move algo que reconhece, da virtualidade para a atualidade, modificando o conhecimento.

A relação entre o contexto social que está inserido e a experiência vivida pelo indivíduo é a base para construção de significados. A história, a melodia e os novos arranjos das canções possuem um significado maior porque relacionam com a transmutação da condição social feminina. Não são apenas músicas escolhidas, mas transmitem uma mensagem política e são incorporadas de manifesto para conscientização de mulheres e homens. A “brincadeira” com o termo Mulheres Rodadas é uma proposta de humor para, na verdade, questionar o que seria “rodada” e encorajar cada mulher a assumir sua condição e liberdade sexual.

Há um processo de internalização de práticas e rotinas que, apesar de não ter sido de modo geral constatado (e devidamente avaliado) pelo poder público e pela maioria dos especialistas do meio acadêmico, vem gerando resultados bastante significativos (benefícios socioculturais, econômicos e políticos direto e indiretos), do quais o estrondoso sucesso do Carnaval carioca dos últimos anos é a mais forte evidência. (Herschmann; Fernandes, 2014, p 74)

Partindo do pensamento que a política se faz presente em cada ação do homem e a arte (leia-se especificamente a música) está em cada cotidiano, logo a arte também é considerada política. Esses artistas podem ou não “levantar a bandeira” de alguma causa, mas ao fazê-lo de forma comunicacional e persistente são “capazes de intervir na sociedade e transformá-la naquela que desejamos” (BOAL, 2003, p. 156).

Ao relacionar-se comunicação, educação e arte vai além da política, passando pela visão essencial e filosófica e atingindo a visão crítica. Assim é possível compreendê-la como fundamental para a emancipação de um grupo. A arte política é questionadora, conscientizada e visa mudanças sócias, não apenas produtos estéticos ou apreciadores.

Em cada cortejo realizado pela banda Damas de Ferro ou bloco Mulheres Rodadas, “o processo de construção e a participação da comunidade se mostram mais importantes do que o resultado (...) A inserção de atuantes da comunidade desperta interesse dos grupos sociais locais, gera identificação e aproxima das atividades propostas na medida em que há participação no processo” (SIQUEIRA; ALVES, 2008, p 66). O espetáculo performático consegue transformar, mesmo que momentaneamente, aquele espaço onde acontece e aproximar-se do público-participante, envolvendo-o na dança e na causa.

Para Boal (2003), o engajamento é fundamental porque a partir da arte (seja qual for a proposta) pode-se despertar o olhar para as questões de direitos sociais, políticos e civis de um grupo específico ou toda sociedade. Os grupos que são objetos dessa pesquisa usam as práticas instrumentais e sonoras como potencial para debater o pós-feminismo e a condição do feminino dentro e fora do próprio movimento e perante a sociedade geral.

1.4. Hipótese e Objetivo

Em meio a tantos debates, o objetivo aqui é analisar como a banda Damas de Ferro e o bloco Mulheres Rodadas não só constroem territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014) através dos seus concertos e rodas, mas também representações femininas significativas no universo cultural das fanfarras cariocas, o qual é frequentado por segmentos expressivos de jovens dos segmentos mais privilegiados da população da cidade do Rio de Janeiro. Nossa hipótese central é que as mensagens e as performances (ZUMTHOR,2000) e performatividades³ (BUTLER, 2013) construídas por meio dessas manifestações artístico-musicais permitem que os atores elaborem e vivenciem heterotopias⁴ (FOUCAULT, 1984; LEFBVRE, 1991) no cotidiano da

³ Conceito criado por John Langshaw Austin (1976) para tratar dos enunciados que não são verdadeiros, nem falsos, mas servem para fazer algo, intuindo ação de “perform”. Alguns anos depois Judith Butler (1997; 1998; 1999) utilizou o conceito aplicado ao discurso de gêneros. Ela afirma que gênero é um ato performativo com significados. Seriam atos, gestos e signos sociais que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos como temos no imaginário de todos.

⁴ É um conceito elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas. Foucault usa o termo para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. Estes são os espaços das alteridades, que são simultaneamente físicos e mentais.

urbe, isto é, espaços de esperança ou territorialidades que permitem que as mulheres experimentem uma condição de maior protagonismo. Evidentemente, buscou-se também compreender se estes grupos musicais incentivam outras mulheres a investir na construção de territorialidades similares na cidade.

1.5. Metodologia

A partir da contextualização apresentada, é inegável a participação das mulheres nas fanfarras, mas nota-se que há ainda empecilhos para a atuação e protagonismo feminino. Existem lugares pré-estabelecidos e relações veladas que dificultam esse acesso: mulher x instrumentos, mulher x homem, mulher x responsabilidades, mulher x rua.

Para compreender essas relações e a performática feminina no universo das fanfarras foram utilizados recursos da comunicação e da sociologia da cultura, atrelado aos recursos da história oral. Esses foram artifícios importantes para decifrar a problemática, já que a cultura popular é um “campo de reprodução mecânica da ordem social” ou uma “totalidade isolada” (CANCLINI, 1997). É fundamental perceber quem é o sujeito social que age e pensa com maior ou menor impacto e a influência social e identitária nesse processo, buscando esclarecer esses entrecruzamentos. Por isso, buscou-se a utilização de um método que analisasse o espaço delimitado, a partir de narrativas e vivências que construíram a história comunicacional dos agentes durante o processo de transformação dos últimos anos.

Fala-se aqui da experiência musical e cultural nas ruas, como parte do processo sociocultural que é característico da cidade Rio de Janeiro e traça o lugar como mundo da vida. (CANCLINI, 1998; CERTAU, 2004; SANTOS, 2004). Em diferentes espaços, a mobilidade e as interações com a cidade propiciam trilhas importantes para se pensar a presença da mulher nos territórios sônico-musicais (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014). A música gratuita na rua é uma alternativa para quem está saturado da programação da cidade e tem menor poder aquisitivo ou simplesmente não concorda com os altos custos de uma festa fechada na cidade.

Constatou-se que há uma experiência estética coletiva gerada por músicos e público que constituem as fanfarras, ocupando os espaços públicos e resignificando o espaço urbano de forma temporária. “Essas territorialidades

são relevantes porque reconfiguram de alguma maneira os territórios e geram renovadas cartografias e mapas sônicos ou acústicos da cidade” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2015, p 291). Durante a pesquisa, preocupou-se em analisar as dinâmicas que abrangem os agrupamentos sociais e musicais e a inserção da mulher nessa territorialidade.

Aplicou-se também a teoria ator-rede (LATOUR, 2012), tendo as mulheres como atores nesse contexto e a rede sendo a sociedade. A teoria ressalta que os atores (humanos e não humanos) estão constantemente ligados a uma rede social de elementos (materiais e imateriais), na qual analisou-se o papel desempenhado e o quão ativo esse ator é dentro da interligação de conexões, dando repercussão ou não aos seus atos e representações.

É impossível fazer um processo investigativo separando comunicação e cultura, pois desencadeiam problemáticas sobre sociabilidade, identidade, matrizes culturais, produção material, políticas institucionais e todas as mediações desse conjunto de relações (BARBERO, 2003). Portanto, a pesquisa realizada foi sócio comunicacional, porque tratamos da performática comunicacional de mulheres dentro de uma sociedade historicamente machista. É preciso repensar a racionalidade quando aspiramos examinar ações que sejam protagonista de uma efetiva emancipação (SANTOS, 2007).

A compreensão do sócio comunicacional realizada por muitos movimentos e associações partem do ponto ou espaço/tempo que é o da manipulação, sujeição ou passividade. Mediante isso, um segundo passo para a emancipação é o reconhecimento ou compreensão de experiências diversas, que emergem das novas tecnologias, apropriadas por sujeitos em distintos espaços do tempo presente.

Enquanto técnica de pesquisa, a revisão bibliográfica foi fundamental para melhor entendimento sobre as dinâmicas sônico-musicais e o papel da mulher. Esse material deu um primeiro direcionamento à pesquisa e serviu para articular novas ideias do novo raciocínio, que foi desenvolvido sob o olhar do corpus. Essas leituras visaram reforçar, apoiar e justificar as ideias formuladas nessa dissertação, enriquecendo o material da pesquisa e garantindo maior objetividade no testemunho e verificação de outros pensadores.

Durante alguns meses, houve aproximação do objeto de pesquisa, observando cortejos, ensaios e o carnaval de 2016, tendo em vista compreender

a dinâmica organizacional e ideológica dos grupos. A observação de campo foi importante para acompanhar o processo pré-carnaval, durante as apresentações e depois. Em ensaios ou encontros de bar, percebe-se os assuntos mais recorrentes daqueles grupos no cotidiano, as ideologias e contradições entre participantes. Foi possível destacar as diferenças dos ensaios fechados e abertos; o cortejo; as performances artísticas planejadas e as espontâneas que surgiram.

A observação foi importante porque trouxe familiarização entre pesquisador e objeto, uma convivência das duas partes e a vivência real do evento para o pesquisador. Aproveitou-se para fazer diário de campo, anotando todos os acontecimentos, atitudes e interações que ocorreram.

Complementarmente, foram registradas conversas informativas durante os ensaios e entrevistas semiestruturada com idealizadoras e membros. Após o carnaval, utilizou-se da técnica de entrevista em profundidade com fundadoras do bloco Mulheres Rodadas e da brass band Damas de Ferro. Esse recurso é mais flexível e possibilita uma abertura subjetiva tanto ao pesquisador, quanto ao entrevistado.

Ao longo da pesquisa, sentiu-se a necessidade de fazer uma busca histórica sobre a presença feminina não apenas no carnaval, como nas fanfarras cariocas. Para isso, o método de história oral foi fundamental, pois não existem registros bibliográficos e documentais sobre a inserção da mulher no neofanfarrismo. Dessa forma, as entrevistas com diversas pessoas que fizeram parte desse universo foram muito significativas para reconstrução histórica desse processo de inserção da mulher sob o olhar de musicistas e produtores.

Em alguns momentos foi necessário, acompanhar as interações entre os membros do bloco, no grupo de Facebook e Whatsapp, onde eram tratados assuntos sobre feminismo, notícias da mídia e mobilização de apoio aos protestos e atos feministas na cidade. Em um estudo, a internet pode ser pensada como cultura ou artefato cultural, sendo aqui considerada como um espaço, oposto ao *off-line*, onde se estuda o contexto cultural dos fenômenos que ocorrem nas comunidades para saber o que as pessoas fazem quando estão *on-line* (FRAGOSO, RECUERO, AMARAL, 2011).

Nas redes sociais, os membros dos grupos percebem um espaço ativamente construído por seus participantes, de acordo com suas ações. Sendo assim estudar informações dessas redes sociais é, de forma ampliada, estudar

as relações de interdependência do grupo, do ambiente e, no caso do objeto, de suas manifestações pública.

Os eixos teóricos principais são comunicação, música, cultura urbana, gênero e fanfarras. Resumidamente, a dissertação foi elaborada sob o olhar sócio comunicacional, que a partir de territórios sônicos-musicais e a teoria ator-rede, procurou compreender as performances comunicacionais femininas nas fanfarras cariocas.

2. Debate de gênero no Brasil

2.1. Luta das mulheres no Brasil

Falar da mulher vai além de um olhar sobre a condição feminina no plano econômico, social e cultural. É primeiramente perceber que, por longos anos, metade da população foi totalmente excluída das decisões do país e não lhes foi dado o direito à cidadania. Uma sociedade ideologicamente patriarcal⁵ e machista lhes negou o desenvolvimento no campo pessoal, profissional e social.

A percepção das diferenças homem x mulher, o entendimento de um comportamento opressor da sociedade e o estabelecimento por parte da sociedade, baseada em discursos da Igreja e do Governo, de regras de conduta e comportamento para mulheres que as restringiam às donas de casas e servas de seus maridos e filhos fez com que grupos de mulheres começassem a se organizar para questionar esses problemas sofrido e buscar igualdade de direitos.

O feminismo surge como uma filosofia universal que acredita numa opressão voltada a todas as mulheres e se manifesta nas estruturas e superestruturas (ideologia, cultura e política), sendo aplicada de formas diferentes em cada classe ou etnia. No sentido mais amplo, é um movimento político que se contrapõe ao patriarcado, questiona as relações de poder e exploração homem - mulher e propõe transformações social, econômica, política e ideológica para a sociedade.

O surgimento se dá no momento em que eclodem também outros movimentos de libertação de grupos excluídos e oprimidos. Minorias étnicas, negros, homossexuais, ecologistas rompem com o silêncio e começam a reivindicar igualdade social e econômica. Grupos que eram excluídos questionam seus papéis e direitos perante os opressores.

Ao afirmar que sexo é político, pois contém também ele relações de poder, o feminismo rompe com os modelos políticos tradicionais, que atribuem uma neutralidade ao espaço individual e que definem como política unicamente a esfera pública, objetiva. Dessa forma, o discurso feminista, ao apontar para o

⁵ Patriarcado é o espaço da jurisdição de um patriarca, a sua dignidade ou o tempo que esta dura. A palavra também é aplicada para invocar a autoridade ou gestão do patriarca. Também se diz patriarca para quem, por sua idade ou sabedoria, possui autoridade sob uma comunidade ou na família. Do ponto de vista sociológico, o patriarcado é um modelo de organização social primitiva, no qual o comando é desempenhado por um homem, que exerce poder sob os demais, sem contestação.

caráter também subjetivo da opressão, e para os aspectos emocionais da consciência, revela os laços existentes entre as relações interpessoais e a organização política pública. Conscientizando-se do fato de que as relações interpessoais contêm também um componente de poder e de hierarquia, o feminismo procurou, em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais, permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo. Assim, o movimento feminista não se organiza de uma forma centralizada, e recusa uma disciplina única, imposta a todas as militantes. (ALVES; PINTANGUY, 1982, p 8)

Vale ressaltar que o feminismo também possui um caráter humanista porque busca a libertação de mulheres e homens, pois eles também são vítimas do “mito do macho”, que os enaltece com falsa supremacia de poder e força e ao mesmo tempo lhes exigem posturas de "homens"⁶.

No Brasil, o movimento começa a ser entendido como tal nos anos 30 (século XX), mas lutas anteriores mesmo que inconscientes podem ser consideradas premissas do feminismo. O "movimento de mulheres", como era anteriormente chamado, estava presente com as negras dos quilombos, as trabalhadoras de fábricas e as que participavam de atos políticos. Todas promoveram ações organizadas para reivindicar direitos ou melhorias para as suas vidas.

Já o movimento feminista, aquele genuíno e reconhecido, são ações de mulheres dispostas a combater a discriminação e subalternidade das mulheres e buscam criar meios para que cada uma seja protagonista de sua vida a partir de suas próprias decisões e escolhas.

Por muitos anos, tem se tentado conhecer a história da mulher brasileira e quem foram as protagonistas iniciais de todo esse movimento, mas para uma reconstituição histórica, há uma grande dificuldade: falta de registros oficiais ocasionados pela sociedade elitista e patriarcal. Por exemplo, as heroínas registradas historicamente do Período Colônia foram mulheres branca e burguesas que lutaram junto aos seus maridos ou para salvar homens.

A partir de 1850 surgem revistas e periódicos voltados ao público feminino, que foram fundamentais para estimular e disseminar as

⁶ A partir do pensamento patriarcal, homens seriam aqueles que possuem direitos de cidadão e importância de decisão política e social. São chefes de família e que acreditam ter direitos e poder sob esposa e filhos. Poder esse que é exprimido muitas vezes em forma de opressão e violência.

potencialidades femininas. O Jornal das Senhoras, iniciado em 1852, no estado da Bahia, chamava atenção das mulheres para suas necessidades e capacidades, mas ainda colocava a família como superior. Dez anos depois, surge o Belo Sexo que discutia vários temas recorrentes da época.

Somente em 1873, em Minas Gerais, O Sexo Feminino permitiu que as mulheres tomassem consciência de sua identidade e direitos. A autora Francisca Senhorinha da Motta Diniz defendia sua ideia de que dependência econômica determinava a sujeição feminina e acreditava que a melhoria educacional ajudaria as mulheres. Em alguns anos, o jornal foi transferido para o Rio de Janeiro, onde já haviam grupos e encontros relacionados. A tiragem de 800 exemplares passou para 4 mil exemplares em cada edição, já que 29,3% das mulheres da cidade eram alfabetizadas.

Nessa mesma década de 1870, aparecem novos periódicos nas cidades onde as oportunidades educacionais femininas eram maiores e destacam-se as cidades Rio de Janeiro e São Paulo. O Jornal das Damas e o Eco das Damas nascem no Rio de Janeiro abordando a defesa da maternidade, direitos e aptidões das mulheres, conhecimentos práticos em saúde, cuidados domésticos e moda e acolhiam manifestações femininas literárias.

Em 1888, inicia em São Paulo, mas logo foi transferido para o Rio de Janeiro, o jornal A Família abordando defesa do direito ao voto. A criadora Josefina Álvares Azevedo não aceitava a chefia familiar de um homem, defendia o divórcio, alegando que o casamento era um "capricho da autoridade paterna" e pedia mais acesso à educação da mulher. Josefina chegou a publicar uma coleção de biografias de mulheres célebres na cidade.

No âmbito de questões universais, a revista A Mensageira, que circulou de 1897 a 1900 apresentava temas como a importância do voto feminino, a solidariedade internacional com as mulheres do mundo inteiro, a criação da Sociedade de Produção Materna, conhecida hoje como creche, em Paris. Nesse momento, as mulheres brasileiras têm contato, com menor defasagem de tempo, do que está acontecendo na Europa. Muitas dessas escritoras e diretoras de jornais e revistas eram mulheres que haviam estudado em outros países e retornaram ao Brasil para disseminar as ideias do movimento feminista.

Por mais que se soubesse das lutas estrangeiras, as conquistas femininas ainda eram algo muito distante no Brasil. O menosprezo às mulheres era

enorme. No século XIX, as Constituições Latino-Americanas sequer proibiam os votos femininos porque elas não eram consideradas cidadãs. Quando as primeiras lutas em prol desse direito surgiram, algumas Constituições foram modificadas e estabeleceram a negativa do voto feminino.

Com a implantação da República brasileira, as cidades crescem bastante e iniciou o período de industrialização. A classe operária era formada praticamente de imigrantes europeus e aos negros restaram os piores trabalhos. Aqui destaca-se o papel da mulher negra, em que muitas vezes precisava sustentar toda a família porque conseguia alguns trabalhos remunerados como lavadeira, costureira e serviços domésticos.

Nesse momento já se percebe distintas frentes do movimento feminista: as operárias e as sufragistas. As mulheres operárias eram exploradas nas fábricas e no lar, tinham longas jornadas de trabalho e recebiam menores salários. Elas, em sua maioria tecelãs e costureiras, foram as principais mobilizadoras das greves têxteis de 1906 a 1920, em São Paulo.

Houve greves históricas em fábricas em 1906, 1907 e 1917, nas quais participavam homens e mulheres. Os homens sempre tinham suas reivindicações acolhidas ou parte delas, mas as mulheres eram ignoradas e reprimidas com violência policial. Somente com o estopim de greve geral em 1917, que se conseguiu a abolição do trabalho noturno de mulheres e crianças.



Manifestação pelo direito feminino ao voto
Foto: site M de Mulher

Segundo Maria Amélia Teles (1993), paralelamente ao sofrimento das menos favorecidas, as mulheres de classe média e dominante lutavam pelo

direito ao voto, espelhando-se em outros países. Em 1917, houve a primeira passeata pelo direito ao voto, na cidade do Rio de Janeiro, reunindo cerca de 100 participantes. Também no Rio de Janeiro, Maria Lacerda Moura e Bertha Lutz fundaram a Liga para Emancipação Internacional da Mulher buscando igualdade política.

A década de 20 teve grande relevância pelo número de lutas e novas propostas de mudança social. Havia uma ebulição social e política no país, não apenas feminina, mas em todos os grupos e categorias. A Semana de Arte Moderna impulsionou as questões culturais relacionadas às mulheres. Poetisas, desenhistas e artista de modo geral ganhavam destaque por serem quase sempre independentes e originais.

Ainda em 1922, surge a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organizado por Bertha Lutz, que uns anos à frente seria essencial para a conquista do voto. A Federação tinha forte influência norte-americana e objetivava: promover e elevar o nível de educação feminina; obter garantias legislativas e práticas para o trabalho feminino; auxiliar boas iniciativas entre mulheres e assegurar à mulher direitos políticos, assim como também prepará-la para o exercício inteligente desses direitos.

Outro movimento de mulheres que ficou conhecido em 1924 foi das vivandeiras, na Coluna Prestas, que seguiam as marchas e participavam dos combates. Mesmo com a proibição por Prestes da inclusão delas no destacamento, elas seguiam, a cavalo, os homens da Coluna. Faziam o serviço de enfermagem, cuidando dos soldados após batalhas e cozinhando para todos. O que as motivava era a vontade de estar em batalhas e relações amorosas com soldados. A luta feminina aqui é pela possibilidade de ter as mesmas atuações que os homens sejam na política ou nos combates.

Quando aconteceu a Revolução de 30⁷, percebeu-se a força de ação dos militares, operários e da classe média insatisfeitos. Toda essa mobilização foi fundamental para o que viria nos próximos anos. Apesar da luta pelo direito ao

⁷ Muitos historiadores alegam que não se pode chamar de revolução e sim de golpe. Foi um movimento armado, liderado pelos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, que estavam insatisfeitos com o resultado das eleições presidenciais e que resultou em um golpe de Estado. O Golpe derrubou o então presidente da república Washington Luís, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e colocou fim à República do Café com Leite, iniciando a Era Vargas.

voto feminino em 1930, o voto apenas foi efetivo em 1934 e com o auxílio de Carlota Pereira Queirós, a primeira constituinte brasileira.

Esta embora originada por uma divisão no seio das oligarquias que dominavam o Brasil, teve de reconhecer a necessidade de espaço pleiteado por setores da população antes simplesmente ignorados ou, no caso dos trabalhadores, tratados sempre como caso de polícia. (TELES, 1993, p 46).

Apesar dessa vitória feminina, o discurso da sociedade continuava patriarcal e os conservadores se manifestavam sempre que alguma mulher fazia algo diferente ou inovador. Várias atitudes no campo da moda e arte não eram aprovadas para "moça de família", como: cabelo à la garçonne, saias rodadas na altura dos joelhos e dança de salão. O grande medo era que esses atos de ruptura e mudanças influenciassem na organização familiar.

Mesmo com toda a reação negativa dos conservadores, isso não impediu o andamento dos grupos de mulheres. Durante a década de 30, surgiram organizações, associações, ligas e clubes relacionados a emancipação feminina. Foram eles: União Feminina de Mulheres Universitárias (1929), Cruzada Feminista Brasileira (1931), Obra da Fraternidade da Mulher Brasileira (1934) e União Feminina do Brasil (1935).

Segundo Moema Toscano e Mirian Goldenberg (1992), essas organizações compuseram o primeiro momento de feminismo organizado no país, que não era revolucionário e manteve-se aos princípios de ordem e harmonia. As exigências eram por mais espaço no mercado de trabalho e pela igualdade entre homens e mulheres, enquanto que a sexualidade feminina ainda era tabu.

Quanto mais se lutava por direitos políticos e trabalhistas, mas a sociedade se opunha. Um dos atos feministas mais lembrados e muitas vezes ridicularizado por não ser compreendido é a Queima de Sutiãs:

As coisas estavam atravessadas na garganta e era necessário um ato radical que chocasse, que pudesse chamar a atenção do mundo. (...) O sutiã simbolizava uma prisão, uma camisa-de-força, a organização social que enquadra a mulher de uma maneira e o homem de outra. A simbologia é essa, vamos queimar a camisa-de-força da organização social que aprisiona mulheres. (TOSCANO, GOLDENBERG, 1992, p 29)

Os anos 60 foi um marco para o movimento feminista com renovação da literatura sobre o tema. Discute-se o livro *O Segundo Sexo*, de Simone de

Beauvoir e a compreensão sobre o feminino entra em pauta. A famosa frase "Não se nasce mulher, torna-se mulher" dá um novo caminho para o movimento no mundo, discutindo a partir do binarismo.

Quando aconteceu o Golpe de 64, todas as forças populares organizadas sofreram forte repressão. A situação política não era boa, as capitais cresciam de forma acelerada tornando-se centros urbanos, as indústrias se multiplicavam acompanhadas das péssimas condições de trabalho, as escolas eram em sua grande maioria técnicas para receber estudantes e os transformar em operários. O país estava um caos com o aumento da mortalidade infantil, torturas e prisões para quem fosse contra o Governo.

Nesse contexto, as mulheres entram no mercado de trabalho porque a indústria as absorvia como mão-de-obra barata. De 1950 para 1970, o número de mulheres trabalhadoras subiu de 13,5% para 20,8%. Em paralelo, muitas mulheres se organizavam clandestinamente à procura de famílias e parentes que sumiram durante o golpe militar.

Finalmente, as produções teóricas e análises sobre a condição da mulher brasileira começam a surgir no final da década de 60 e início de 70. Rose Marie Muraro lança o livro *A mulher na construção do futuro*, em 1967 e outros também são lançados: *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade* (1969); *Mística Feminina* (1971); *Mulher, objeto de cama e mesa* (1974), sendo esse último um best-seller da época.

Argumenta-se que, embora influenciado pelas experiências europeias e norte-americanas, o início do feminismo brasileiro dos anos 70 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias. (SARTI, 2004, P 36)

No mesmo período, as revistas femininas modificam seu conteúdo que até então só tratavam de culinária, costura, decoração e beleza. Em 1963, a jornalista Carmem da Silva, começou a escrever a coluna "A Arte de Ser Mulher", na revista *Cláudia*, que durou até 1985. Nesse espaço, ela respondia cartas de leitoras e estimulava-as a questionar seu papel como dona-de-casa, a buscar um trabalho remunerado, a ter prazer afetivo e sexual.

Na década seguinte o movimento feminista define uma nova luta como questões da relação homem-mulher e reformulação dos padrões sexuais da época. Mas é importante ressaltar que alguns grupos feministas mais antigos não concordaram plenamente com essa nova frente de luta porque tinham receio de que o movimento se tornasse apenas uma luta pela liberdade sexual ou promiscuidade sexual feminina.

Nos anos 70, surge o Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, que é um grande marco da mudança do movimento: de sufragistas para o novo feminismo que trouxe questionamentos mais amplos e críticos, com participação de apoiadoras de esquerda e socialistas. Em 1972, o Rio de Janeiro foi palco novamente de mais um grande evento: o primeiro congresso promovido pelo Conselho.

Constavam na lista dos congressistas, representantes dos banqueiros, da BENFAM e do alto clero católico, ao lado de feministas notórias por suas posições de esquerda como Rose Marie Murano, Heleieth Saffioti e Carmem da Silva. Temas polêmicos como planejamento familiar, ou típicos do feminismo mais radical, como "A mulher na era tecnológica", ou de interesse da classe média, como "A problemática da babá", ou ainda mais pontuais, como "A integração da mulher na comunidade catarinense" dão bem uma ideia da fase ainda indefinida que vivia o feminismo brasileiro, em seus primeiros passos na busca de um novo ideário e de um programa de ação mais radical. (TOSCANO, GOLDENBERG, 1992, p 31)

As resistências em relação ao movimento feminista começam a ser vencidas, principalmente, a partir de 1975, quando a Organização das Nações Unidas (ONU) promove o Ano Internacional da Mulher com um congresso mundial no México. Ao mesmo tempo do congresso, um grupo feminista se organizava para realizar no Rio de Janeiro, a Semana de Pesquisa sobre o Papel e Comportamento da Mulher Brasileira. O evento teve total apoio da ONU e da Associação Brasileira de Imprensa, ganhando mais notoriedade entre a população brasileira.

A mobilização e a troca de conhecimentos durante esse evento foram tão positivas, que decidiram criar o Centro da Mulher Brasileira, também na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo era viabilizar uma atuação mais permanente, articulada e formas de ações coletivas para obter resultados concretos. As feministas já conhecidas no país formaram o primeiro colegiado, mas outras que

estavam em exílio ou estudando e militando em outros países retornaram ao Brasil para compartilhar a experiência de fora.

Em alguns anos, outras organizações similares surgiram em todo o país, promovendo encontros, seminários, conversas e incentivando publicações e lutas. Nesse mesmo momento também se criou o Movimento Feminino pela Anistia que teve muita força em vários estados e atuou até a redemocratização do país.

Depois de organizado, em pouco tempo, a temática feminista ganhou pautas nos meios de comunicação como programas de rádio, colunas em jornais e revistas. O discurso feminista questionava a relação entre homem e mulher e as discriminações sociais da mulher. Peças de teatro, novelas e livros passaram a abordar a sexualidade feminina, o casamento e o comportamento.

Na década de 80, outro assunto que se tornou importante nos grupos foram os assassinatos de feministas e a violência. Grupos feministas iam às ruas protestar e pedir justiça em casos de mulheres mortas por seus companheiros, como Ângela Diniz e outras tantas que denunciavam abusos sexuais de maridos e também de patrões.

Embora tivessem conquistado muitas vitórias na ampliação da participação feminina na sociedade, ainda eram evidentes as discriminações da mulher na educação, nos colegiados e nos altos cargos de trabalho. Por outro lado, os anos 80 foi marcado pela desmobilização política e o Brasil passou por uma reestruturação com a renovação político-partidária, surgimento e fortalecimento de canais de participação social, aumento das organizações não-governamentais, criação de novos centros de pesquisas.

O feminismo, assim como todos os outros movimentos sociais, sofreu mudanças e tomaram distintos caminhos diante do novo cenário político. O movimento feminista tornou-se mais prolixo e suas líderes passaram a militar dentro de partidos ou ONGs. Com a perda da representatividade, algumas organizações de lutas foram desativadas e criou-se o Fórum Feministas do Rio de Janeiro, espaço para encontros e reuniões de diversas frentes de luta pela mulher.

A grande questão do movimento nessa época é a importância da criação de órgãos, dentro do Estado, voltados para a defesa dos direitos da mulher, assim como seu atendimento quando necessário. Em contraponto, alguns

grupos radicais acreditavam que o Estado não poderia incorporar as questões feministas porque o "pressuposto do trabalho feminista segundo o qual a integração plena da mulher à sociedade e a plena igualdade só seriam alcançadas com uma mudança radical de toda a sociedade e jamais com mudanças adjetivas, parciais e tópicas" (TOSCANO, GOLDENBERG, 1992, p.42).

Os partidos e Governos resolveram se comprometer com as causas e criaram Conselhos Nacionais e Estaduais para tratar de questões relativas às mulheres. Em 1985, houve duas grandes conquistas para o movimento: as delegacias especializadas e o olhar da Constituinte para as mulheres. Após dois anos de mobilizações e lutas, foram excluídas, nas legislações, as discriminações sobre a mulher no trabalho remunerado; aumentou-se o tempo de licença maternidade; empregadas domésticas e trabalhadoras rurais tiveram seus direitos garantidos como os assalariados; igualdade de direitos e obrigações do casal na família; ampliação do divórcio e definição de responsabilidades entre família e Estado no planejamento familiar. Mas as mobilizações não pararam por aí, apenas expandiram as formas de luta e plataformas comunicacionais.

2.2. Pós-Feminismo

A militância mais forte do feminismo no Brasil surgiu nas ruas nos anos 70, chamando atenção para as questões da mulher, principalmente no que diz respeito à resistência à ditadura. Desse momento advém a radicalidade do movimento que passou por um momento conflituoso por contestar as relações de poder naturalizadas entre homem e mulher. ⁸

Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, "comportando-se como homens", pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento, o que como apontou Garcia, "transformou-se em um instrumento sui generis de emancipação, na medida em que a igualdade com homens é reconhecida, pelo menos retoricamente". (SARTI, 2004, p. 37)

⁸ SARTI, 1989^a, 2001, 2004.

Os grupos feministas tiveram origem nas camadas médias e intelectualizadas, com o objetivo de transformar a sociedade e atuando em associações de bairros e pequenos espaços de representação feminina. Feministas marxistas, como Alexandra Kollontai e Simone Beauvoir, inspiraram o debate ontológico de ser mulher. Por causa da luta contra a opressão social e a reflexão das relações interpessoais, o feminismo brasileiro introduziu uma abordagem subjetiva.

Nos anos 80, com o retorno das exiladas, o movimento já possuía força política e social e o discurso abordava as relações de gênero. Houve uma grande expansão do movimento pelo país através de associações, partidos e sindicatos que tratavam a mulher como sujeito social particular. A ideia de especialização chegou às pesquisas acadêmicas e ao mercado editorial que trataram mais do tema.

Com a presença feminina na política, mesmo que ainda fora dos cargos decisivos, as questões relativas à saúde e segurança da mulher entraram na pauta dos Governos e várias medidas foram tomadas, como criação de conselhos e secretarias, assim como leis de proteção.

A ideologia feminista de construção de uma nova subjetividade de cada gênero começou a apresentar conflitos nas relações que tinham difícil resolução. A ambiguidade da mulher nas questões de violência emergiu de forma mais clara, mostrando a necessidade de se trabalhar e pensar identidades que constituem relações sociais e culturais.

O feminismo teve que se enfrentar, ainda, com o fato de ser uma ideologia que tem marcas sociais precisas, sensibilizando mulheres profissionais, com educação universitária, pertencendo a camadas sociais com alguma experiência de vida cosmopolita, associadas ao exílio político ou à formação educacional e profissional. Pressupõe, assim, recursos de ordem material e simbólica não acessíveis a todas as mulheres, sobretudo na sociedade brasileira, marcada por profundas desigualdades sociais. (SARTI, 2004, p. 44)

Pode-se dizer que o feminismo é um movimento que traz benefícios à condição social da mulher, mas nem sempre ocorre a identificação com a bandeira feminista porque cada mulher possui um entendimento e vivência diferente para uma situação. Por exemplo, sexualidade, casamento e maternidade são pautas discutidas com frequência e fazem parte do universo

feminino, mas é importante ressaltar que são experiências com marcas culturais e que os olhares sob esses temas são distintos. Segundo Sarti, “As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá significado.” (2004, p. 44).

Nesse contexto, os movimentos sociais sempre foram um impulso para mudanças, mas agora estão ganhando uma nova dinâmica fora dos canais institucionais e com decisões de enfrentamento do sistema. O discurso articulado e a prática em grupo geram resultados para as contestações, mas isso não basta. A mudança social exige ação individual ou grupal, que surge a partir da raiva ou indignação coletiva e desperta a mobilização em redes. Esses movimentos constroem novas narrativas para compreensão da estrutura complexa da sociedade globalizada.

Os movimentos sociais surgem da contradição e dos conflitos de sociedades específicas, e expressam as revoltas e os projetos das pessoas resultantes de sua experiência multidimensional. Ao mesmo tempo, porém, é essencial enfatizar o papel basilar da comunicação na formação e na prática dos movimentos sociais, agora e ao longo da história. Porque as pessoas só podem desafiar a dominação conectando-se entre si, compartilhando sua indignação, sentindo companheirismo e construindo projetos alternativos para si próprias e para a sociedade como um todo. (CASTELLS, 2013, p.170)

A internet, por ser uma rede de comunicação multidirecional e interativa, é a plataforma mais utilizada pelos movimentos sociais do século XXI. Crises financeiras e políticas recentes são as principais motivadoras dessa indignação nas redes sociais e plataformas digitais. É inegável que o pós-feminismo faz parte dessa nova onda de movimentos sociais em redes.

Segundo Castells, esses movimentos apresentam uma série de características em comum: conectados em multiplataformas; existência contínua na internet; estrutura descentralizada de poder; ocupação de espaços públicos; são simultaneamente globais e locais; repercussão viral; deliberação do espaço autonomia.

O constante debate na internet sobre problemas enfrentados por mulheres como assédio, salários inferiores, maternidade, padrão de beleza levantam pautas do movimento feminista. Dessa forma, muitas pessoas que não

sabiam sobre aquele movimento ou não se diziam feministas, agora encontram um lugar nessa luta.

Há vários grupos e coletivos de mulheres que atuam regularmente nessas pautas feministas, não há uma centralização ou hierarquia, mas sim lutas específicas. Eles possuem páginas na internet onde postando diariamente materiais e discussões sobre o assunto, tornando muitas imagens e vídeos virais. O principal intuito dessas ações no Facebook, Twitter ou outras plataformas é propor uma reflexão sobre aquela situação e com que as pessoas tenham um primeiro contato com o movimento.

A partir de casos que geram uma indignação coletiva são marcados encontros presenciais, marchas e manifestações nas ruas seja para expressar-se ou para cobrar um posicionamento do Governo em casos criminais. Às vezes essas manifestações são inspiradas em atos estrangeiros ou apoiadas por outros países.

Isso se dá não apenas pelo caráter viral da difusão das mensagens em si, particularmente das imagens de mobilização, mas em função do efeito demonstração de movimentos que brotam por toda a parte. Temos observado essa capacidade viral de um país para outro, de uma cidade para outra, de uma instituição para outra. Ver e ouvir protestos em algum outro lugar, mesmo que em contextos distante e culturais diferentes, inspira mobilização, porque desencadeia a esperança da possibilidade de mudança. (CASTELLS, 2013, p. 166)

Outra característica desse movimento é a miscelânea de jovens militantes e de antigas representantes. A entrada de jovens traz novos olhares e ao mesmo tempo a necessidade de um estudo histórico, ocorrendo uma troca de reconhecimento das conquistas passadas e formulações para novas lutas do presente.

A partir da década de 90, percebe-se uma individualização da mulher e a luta abordando mais realizações pessoais do que o coletivo. Para os críticos pós-feministas, é preciso atenção ao falar do empoderamento feminino contemporâneo por ser contrário aos projetos coletivos passados. Angela McRobbie (2009) constrói uma nova visão do processo de backlash⁹, mostrando

⁹ O termo foi anteriormente tratado por Susan Faladi, como a “guerra não declarada contra as mulheres. Faladi criticava a relação mídia tratando sobre feminismo x duvidoso sucesso alcançado pelas mulheres. Para ela, a mídia criou mitos em relação ao movimento, que em alguns momentos o deslegitimava.

que hoje o feminismo é visto pela cultura popular como um movimento social finalizado e que atingiu seus objetivos. Mas a verdade é que as mulheres continuam marginalizadas: recebem salário inferior ao homem; sofrem violência e assédio diariamente. O próprio termo “empoderado” passou a ser mais usual nos últimos anos referindo-se a quem ganhou mais poder e autonomia, representado pelo sujeito moderno (HALL, 2006).

Os anseios de jovens feministas são em maioria relativos ao poder de escolha dentro da vida pessoal desde carreira, maternidade até vestuário. Com o questionamento social, essa individualização feminista é associada a “capacidade, êxito, conquista, legitimidade, mobilidade social e participação” (MCROBBIE, 2009, p. 57). As mulheres passaram a ser cobradas pela sociedade e pela mídia sob o exercício de vários selfies como dona de casa, profissional, mães, esposas.

Essa nova geração faz uso das conquistas antigas e possui novas aspirações, nas quais precisam “escolher o tipo de vida que pretendem viver. As mulheres devem ter um plano de vida. Devem tornar-se mais reflexivas relativamente a cada um dos aspectos das suas vidas” (MCROBBIE, 2009, p. 19). Algumas dessas alternativas influencia na estrutura social, como a identificação com a maternidade ou não é uma escolha livre, mas a mulher que decida não ser mãe estará gerando uma ruptura no dualismo de gênero das estruturas institucionais (família e igreja).

A partir da compreensão da cultura popular, o feminismo atual é associado à poder e escolhas, não sendo mais visto como uma manifestação política. As referências de sucesso na mídia são de mulheres que foram bem-sucedidas profissionalmente e financeiramente, mas do ponto de vista de McRobbie (2004) é importante analisar como dentro desse contexto ainda permanecem as desigualdades de gênero e as mulheres são vistas como “vencedores”, mas as suas questões não são problematizadas pela mídia, somente dentro do movimento.

O pós-feminismo tenta pôr em destaque diversas problematizações dos gêneros e também discutir pautas do universo feminino que ainda não foram solucionadas ou são ocultadas pela sociedade. A nova geração feminista possui direitos à cidadania e voz, mas ainda restrito. Luta-se para ocupar novas lugares e não apenas como participantes, mas com destaques em espaços políticos,

financeiros e culturais, que ainda limitam a atuação das mulheres a alguns papéis.

2.3. Inserção das mulheres na música brasileira

Ao longo dos anos, os homens sempre foram detentores do poder e a história do país foi escrita por homens brancos e da elite, tanto em ações, quanto em palavras. Em alguns momentos, até mesmo textos que abordam o universo feminino voltado para mulheres foram escritos por homens. Esse é o caso do cenário musical, no qual percebe-se homens compondo sobre mulheres e também exercendo a voz feminina.

O domínio social exercido pelo homem é inegável em todos os campos como ciência, filosofia e cultura. Além disso, algumas instituições ao longo da história auxiliam nesse controle social como a igreja e a mídia. Félix Guattari e Suely Rolnik afirmam que há uma naturalidade nessa relação de superioridade:

Tudo que é produzido pela subjetivação capitalística – tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam – não é apenas uma questão de ideia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes (...) Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo. (1996, p. 175)

A posição da mulher sob diversas áreas do conhecimento tem sido reanalisada nos últimos 30 anos através dos estudos feministas. No cenário musical, falava-se da inexistência ou da irrelevância da atuação feminina, mas hoje sabe-se que elas existiram, em número menor, mesmo sendo tolhidas pela sociedade. Apesar da dominância masculina com instrumentos e composições, recentes estudos de antropologia e musicologia mostram um novo olhar para o percurso histórico da inserção das mulheres nesse meio da música ocidental.

Rolnik (1996) ressalta que havia um receio da composição musical estar associada à mulher e ser inferiorizada dentro da música e por isso musicólogos sempre afastaram as mulheres, tentando manter a música como arte séria e formalista, e não sensível e emocional. Nota-se que a música popular está inserida na vida do sujeito como um processo de autorreflexão e de construção e afirmação de identidade naquela sociedade. É uma forma de elaborar e informar modos de agenciamento social e posturas.

A partir dos anos 30, música e futebol tornam-se populares, ganhando o gosto das classes mais baixas. A expansão do rádio, nesse momento, é fundamental para que negros e mulatos começassem a fazer samba e esse ritmo se espalhar pelo país. Em algumas dessas canções as mulheres são retratadas como “adequadas” ou “não adequadas” porque as letras projetavam os pensamentos dos compositores homens. O que era cantado como realidade da mulher, na verdade era a idealização da mulher através do homem, como é o caso de “Ai que saudades da Amélia”, que constrói uma mulher ideal, sem ambições, com vida simples e restrita.

A música popular esteve presente na vida social, seja como reflexo da realidade ou como crítica. Nesse ponto, a mulher aparece retratada como o ser amado, ou desprezado, ou desejado desde o século XVIII. Por muitos anos a mulher apareceu no cancionário como musa-santa, musa-desejo, musa-pecado, musa-traição, transmitindo uma dubiedade masculina nas manifestações artísticas.

A partir do século XX, vários ritmos populares surgem no país e alguns até mesmo criados e propagados por mulheres “a frente do seu tempo” como é o caso do choro e maxixe produzido por Chiquinha Gonzaga. As letras e instrumentos desses ritmos eram críticas e colocavam a mulher como irreverente. “As marchinhas carnavalescas, por exemplo, com sua espontaneidade e malícia, fornecem-nos extenso material para observamos o feminino no imaginário popular”. (BELTRÃO, 1991, p. 134)

A pioneira Chiquinha Gonzaga é a primeira grande compositora e estudiosa de musicologia, que produzia letras e melodias, tocava diversos instrumentos, fazia apresentações em casas noturnas e ministrava aulas particulares. Ela teve grande participação na história da música brasileira por sua atuação nas músicas populares, mas a conquista do espaço e o reconhecimento não foi fácil. Acredita-se que ela compôs mais de duas mil canções e muitas delas ainda são famosas até hoje como “Abre alas”, que anuncia a chegada de uma mulher forte e imponente. Outras artistas ligadas à música também surgiram, mas trabalhavam com música instrumental, compondo e tocando choros, valsas e polcas.

Depois desse período, somente na década de 50 que uma mulher volta a ter destaque: Dolores Duran foi compositora de letras e músicas e também

cantora. Ela produziu diversas músicas que até hoje são conhecidas e teve parceiros célebres como Tom Jobim, que apoiaram seu trabalho. Além dela, Maysa também merece destaque por seu trabalho como compositora e intérprete. Outras mulheres que também atuaram nessa época fizeram muitos trabalhos em ritmos regionais com seus parceiros, mas foram esquecidas e os méritos foram somente para os homens como Almira e Jackson do Pandeiro, Anastácia e Dominginhos.

Em 1958, a cantora Inezita Barroso gravou um LP apresentando somente mulheres compositoras, mostrando que haviam outras pessoas se dedicando à música e não apenas aquelas destacadas pela indústria fonográfica. Na década de 60, explode o movimento tropicália do qual Gal Costa e Maria Bethânia participaram e foram as representantes femininas. As letras de música retratavam uma mulher diferente, em busca de uma liberdade pessoal e sexual. As artistas atuantes eram compositoras ou intérpretes e tiveram grande destaque.

O trabalho desenvolvido por elas foi fundamental para que na década seguinte surgissem novas artistas como Cássia Eller, Adriana Calcanhoto, Rita Lee e Paula Toler. Essas não apenas subiram aos palcos, como escreviam letras e tocavam instrumentos. Elas chegam no cenário de MPB, onde não se acreditava que mulher podia fazer música boa e foram ocupar espaço que até então não era de destaque para mulher. Rita Lee pontua:

As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos (...) Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: “Música é coisa pra homem”. Dolores Duran era do tempo em os caras falavam: “Mulher compositora é puta”. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinho dizia: “Para fazer rock tem que ter culhão”. Cássia Eller é do tempo em que dizem: “Precisa ser mulher-macho para fazer música igual homem”. Minha neta será do tempo em que vão dizer: “Só mesmo uma pra fazer música tão boa”. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p 56-57)

Ao analisar o cenário musical e as produções realizadas em cada período, percebe-se que frequentemente a mulher é deixada mais de lado ou assume papéis específicos em grupos ou bandas. Por mais que haja um trabalho mais complexo por trás, o destaque é para a intérprete. As composições de mulheres até ficam famosas, mas elas não ganham o devido reconhecimento por esse

trabalho. Quanto aos instrumentos, estão presentes aqueles que compõe uma performática mais delicada, como o violão e a flauta. O espaço de atuação é muito delimitado seja por causa dos músicos ou da sociedade.

A composição crítica e questionadora surge no final da década de 70 com Rita Lee que abordava relações de gênero e apresenta uma nova mulher: “Ovelha negra”, “Cor-de-rosa choque”, “Elvira pagã” e outras. Assim começou o desmanche dos estereótipos de Capitu, Tigresa e Gabriela e que foi perpetuado por Marina Lima e Adriana Calcanhoto, ambas compositoras, instrumentistas e cantoras, que contestaram os padrões de corpo feminino e as relações heterossexuais.

Nas décadas que seguiram, aumentou o número de mulheres aos palcos, mas ainda era percebido como uma situação diferente. A partir da década 80 e 90 que os trabalhos de compositoras foram reconhecidos. As mulheres passaram a atuar em diversos ritmos, que antes eram considerados masculinos, como rock, samba e pagode.

Nos anos 90, muitas cantoras começaram a fazer sucesso e foram absorvidas pela indústria fonográfica de maneira rápida como Paula Toller, Marisa Monte e Zélia Ducan. Até hoje essas artistas continuam produzindo suas músicas-manifestos, tomando seus lugares ao palco e sendo espelhos para que novas mulheres sigam o exemplo.

2.4. Mulheres polêmicas e carnavalescas

Ao longo da história, algumas mulheres se sobressaíram por terem comportamentos fora dos padrões sociais da época. Em alguns casos, contribuíram para o movimento feminista, mudaram o curso da história nacional ou lançaram alguma novidade que depois foi perpetuada. Dentre esses inúmeros destaques, elencou-se três mulheres que se enquadram nos fatores: atitude transgressora, relação com o carnaval e contribuição para o feminismo.

Para primeira fase do feminista, a melhor representante seria Chiquinha Gonzaga que rompeu com o marido e contrariou o pai para viver do modo que queria. Também lutou pelo abolicionismo e o direito de cidadania das mulheres. Tornou-se musicista e compositora muito reconhecida com a primeira marchinha carnavalesca. Na segunda fase, quem mais chamou atenção foi Emilinha Borba que entrou muito nova no mundo da música, contra a vontade

da família, fez parte de grupos musicais e foi premiada por uma música no carnaval. Já na terceira fase, Leila Diniz atraiu olhares por seu comportamento e vocabulário.

2.4.1. Chiquinha Gonzaga

Mulher ousada desde os trajés até a conduta social, nem as relações familiar e amorosa foram discretas. Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida por Chiquinha Gonzaga, foi uma das mais polêmicas no Rio de Janeiro, na segunda metade do século 19 com seu comportamento e música.

Chiquinha foi compositora, pianista e regente, sendo a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil e por seus feitos tornou-se um marco na história musical do país. Ela encarou não apenas as dificuldades em ser mulher no meio de músicos, mas também o status social e econômica da sua família. Não era comum mulheres de classe alta estarem envolvidas em rodas de música, menos ainda música negra ou popular. A transgressão lhe rendeu o título de uma das maiores compositoras e instrumentistas brasileira, além de uma produção com mais de duas mil composições.

Nasceu de uma relação entre o primeiro-tenente de família do Império José Basileu Neves Gonzaga e a mestiça Rosa Maria de Lima, em 1847. Quando criança, Chiquinha recebeu uma educação burguesa com aulas de português, cálculo, inglês, religião e piano com o maestro Lobo. Apesar da diferença entre os pais, eles formavam uma família burguesa muito respeitada na cidade.

A possibilidade de estudar música já era avançada, numa época onde o papel da mulher era casar, servir o marido e cuidar dos filhos. Sair de casa sozinha e caminhar pelas ruas era insólito para a maioria das senhoritas, mas não para Chiquinha.

Aos dezesseis, ela foi obrigada a casar com o oficial da Marinha Jacinto Ribeiro do Amaral, que era oito anos mais velho. Em 1864, ela teve seu primeiro filho e no ano seguinte, nasceu uma menina. Inconformada com o casamento imposto pelo pai, ela seguia com seus estudos de piano e compunha valsas e polcas¹⁰, desagradando o marido.

¹⁰ É uma dança popular da República Tcheca, que durante o século XIX ainda fazia parte do antigo Império Austro-Húngaro. A dança foi introduzida nos salões europeus na era pós-napoleônica com o atrativo da aproximação física dos dançarinos, ao prever duas possibilidades de evolução do par

Em 1866, Jacinto obrigou a compositora a acompanhá-lo em viagens para o transporte de escravos, armas e soldados para a Guerra do Paraguai, mas como condição ela pediu para levar o piano. Durante a viagem, muito alvoroço foi causado pela música e por isso o marido a proibiu de tocar instrumentos e compor. Insatisfeita, ela retornou a casa dos pais, mas não recebeu apoio da família e descobriu a terceira gravidez, fato relevante para voltar a viver com o marido.

Após o nascimento do terceiro filho e muitas brigas entre o casal, ela decidiu separar-se do marido, abandonando a casa e levando junto apenas o primeiro filho. Desfazer um casamento desse jeito era algo inaceitável para a sociedade da época. O divórcio só foi aprovado no Brasil em 1977, mais de 100 anos depois.

Logo ela se apaixonou por um engenheiro e eles passaram a viver juntos, outra atitude muito à frente do seu tempo. Enquanto ele estava envolvido na construção da estrada de ferro da Serra da Mantiqueira, eles percorriam pelas cidades do interior, onde ninguém os conhecia. Ao retornarem ao Rio de Janeiro sofreram confrontos e condenações da sociedade que não aceitava esse tipo de relação. Separaram-se e Chiquinha foi viver sozinha.

Ganhava pouco dinheiro dando aulas de piano e ao visitar lugares boêmios da cidade conheceu Antônio da Silva Calado¹¹, que a introduziu nas rodas de choro. Ela passou a frequentar encontros de músicos e de improviso compôs a polca “Atraente”, em 1877, que foi seu primeiro grande sucesso. Nessa época, os músicos eram em sua maioria homens e eram vistos como vagabundos, principalmente se tocavam instrumentos que não eram bem vistos como tambores e violão.

A partir da necessidade de adaptar o som do clássico piano ao gosto popular, foi possível criar músicas e ritmos, tornando-se a primeira compositora

enlaçado: rodeando ou rápidos pulinhos nas pontas dos pés. A partir de um compasso binário simples com breves pausas regulares ao fim, que permitia aos pares a possibilidade de aproximação dos corpos que se chamou popularmente de dançar agarrado. Interpretada pela primeira vez no Brasil em 1845, a polca espalhou-se por todo o país e ficou muito famosa com as criações da compositora brasileira Chiquinha Gonzaga.

¹¹ Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior foi músico, compositor e flautista brasileiro. Os historiadores o consideram como um dos criadores do choro. Seu grupo ficou conhecido como "O Choro de Calado" e era formado por flauta de ébano, dois violões e um cavaquinho, no qual os três instrumentistas de cordas, tinham capacidade de improvisar sobre o acompanhamento harmônico, que é a base do choro.

popular do país. A partir da repercussão da primeira composição, Chiquinha se rendeu ao desejo de entrar no teatro e musicou o libreto de Artur Azevedo "Viagem ao Parnaso", o qual foi recusado por vários empresários por ela ser mulher, mas isso não a fez desistir. Em seguida, escreveu e musicou a peça "Festa de São João".

O sucesso só veio dois anos depois com a estreia da opereta de costumes "A Corte na Roça", no Teatro Imperial, no Rio de Janeiro, pela companhia portuguesa Souza Bastos. No mesmo ano, foi convidada para dirigir os músicos do teatro e a banda da Polícia Militar, conquistando respeito do meio musical e tornando-se a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Outro feito polêmico foi em 1887, quando ela fez um concerto com 100 violões, no Teatro São Pedro.

Durante esse período, Chiquinha se ocupava da música e também era forte ativista do movimento pela libertação dos escravos. Vendia várias partituras com o intuito de arrecadar fundos para a organização antiescravista Confederação Libertadora. A música "Caramuru" também foi vendida com o objetivo abolicionista e o dinheiro foi utilizado para comprar a alforria do escravo e músico José Flauta, mesmo antes da Lei Áurea.

Na convivência com muitos músicos, ela conheceu, em 1889, o músico português, João Batista Fernandes Lages, que vivia no Rio de Janeiro. Aos 52 anos, Chiquinha iniciou um relacionamento com o jovem de apenas 16 anos. Para não sofrer as críticas da sociedade mais uma vez, ela registrou o rapaz como filho, assim podiam viver juntos sem encarar moralismos de ser mulher separada e a diferença entre idades.

Em 1897, compôs no ritmo rural estilizado do corta-jaca o tango "Gaúcho", lançado na peça "Zizinha Maxixe", até então apenas instrumental e anos depois Machado Careca escreveu uma letra para a melodia e passou a chama-la de "Corta-Jaca". A música fez muito sucesso, sendo incluída na revista luso-brasileira "Cá e Lá", encenada em Portugal e executada numa audição no Palácio do Catete, sob comando da esposa do presidente Nair de Tefé. A execução da música de Chiquinha foi considerada uma quebra de protocolo e causou escândalo na sociedade e entre os chefes de poder brasileiro. Rui Barbosa comentou a música e a dança como "...a mais baixa, mais chula, a mais

grosseira de todas as danças selvagens, irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba".

Em 1899, durante o ensaio do Cordão Rosa de Ouro, no Andaraí, Chiquinha compôs a primeira marcha carnavalesca que está presente até hoje em nossos carnavais: "Ó Abre Alas". Musicou peças na Europa durante alguns anos e retornou ao Brasil em 1912, para assistir a "Forrobodó"¹², opereta escrita por Luíz Peixoto e Carlos Bittencourt e musicada por ela, que foi tão bem vista pelo público que realizou mais de 1500 apresentações.

Em 1917, Chiquinha participou da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o SBAT¹³. Também lançou campanha de arrecadação de fundos para construção de uma nova sepultura para Francisco Manuel da Silva, compositor do Hino Nacional Brasileiro. Em 1933, escreveu sua última obra, a música da peça "Maria", de Viriato Correia.

Chiquinha Gonzaga faleceu em 1935 e seu trabalho foi um marco na história da música brasileira. Durante a vida enfrentou todos os tipos de preconceitos por ser mulher, separada, artista e abolicionista. Teve muitos problemas com o governo por fazer campanha pela libertação de escravos e também pela República. É considerada revolucionária no movimento feminista por ter enfrentado as opiniões sociais e não se deixado limitar às regras de comportamento feminino. Com muita inteligência e liberdade, Chiquinha foi uma das pessoas responsáveis pela nacionalização da música brasileira em tempos que tudo vinha da Europa.

2.4.2. Emilinha Borba

Outra mulher que quebrou as barreiras da sociedade e foi muito querida pelo povo brasileiro, por seu trabalho musical, foi Emília Savana da Silva Borba,

¹² A peça, escrita por dois novatos e musicada por Chiquinha, tinha o subtítulo de "burleta de costumes cariocas". Forrobodó é ambientado em um bairro simples e a ação da peça ocorre durante uma soirée dançante em que personagens pobres tentam imitar o comportamento da elite. O resultado é uma caricatura ao descrever as gafes cometidas por eles; a peça revela ao grande público as gafeiras. Forrobodó criou o teatro de tipos populares e personagens caricaturados.

¹³ É uma sociedade de utilidade pública sem fins lucrativos que arrecada e distribui direitos autorais de seus associados. Também atua recolhendo os direitos de autores de outros países encenados no Brasil e, através das sociedades estrangeiras, os direitos de autores brasileiros encenados no estrangeiro.

conhecida como Emilinha Borba. Nascida no Rio de Janeiro contribuiu muito como intérprete para a história da música nacional.

Desde muito jovem e contra a vontade da família, ela apresentava-se em programas de calouros como "A Hora Juvenil", na Rádio Cruzeiro do Sul e "Calouros do Ari Barroso", no qual conquistou a maior nota já vista interpretando o samba "O X do Problema" de Noel Rosa. Passou a frequentar mais os programas de rádio e cantar nas emissoras.

Logo integrou o coro das gravações da Columbia e na mesma época formou uma dupla com Bidú Reis, chamada As Moreninhas. Elas se apresentaram em várias rádios por mais de um ano e gravaram a "Discoteca Infantil", um disco em 78 RPM, com a música "A História da Baratinha", numa adaptação de João de Barro. Após os shows a dupla se desfez e Emilinha começou a cantar sozinha na Rádio Mayrink Barro, onde foi contratada e nomeada de "Garota Grau Dez".

Em 1939, participou da gravação da marcha "Pirulito", cantada por Nilton Paz, mas para sua surpresa apenas o nome do cantor aparecia no disco. Neste ano, Emília Borba gravou seu primeiro disco com o samba "Ninguém Escapa" e o samba-choro "Faça o Mesmo", pela Columbia Discos. Devido ao evidente talento, Carmem Miranda¹⁴ tornou-se madrinha de Emília e a levou para um teste no Cassino Balneário da Urca, alterando sua idade para que pudesse trabalhar no local, já que ela ainda era menor de idade. O primeiro emprego no Cassino foi de crooner¹⁵, mas rápido passou a ser uma das principais atrações da noite.

Ainda em 1939, deu seus primeiros passos no cinema, atuando no filme "Banana da Terra", ao lado de grandes artistas da época como Carmen Miranda, Aurora Miranda, Dircinha Batista, Linda Batista, Almirante, Aloísio de Oliveira, Bando da Lua, Carlos Galhardo, Castro Barbosa, Oscarito e Virgínia Lane. No ano seguinte, esteve nos filmes "Laranja da China" e "Vamos Cantar", além disso gravou os sambas "O Cachorro da Lourinha" e "Meu Mulato Vai ao Morro" acompanhada de Radamés Gnattali e sua orquestra.

¹⁴ Cantora e atriz luso-brasileira que foi ícone e símbolo internacional do país no exterior. Sua carreira transcorreu Brasil e Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1950. Foi considerada pela revista Rolling Stone como a 15ª maior voz da música brasileira.

¹⁵ É um codinome dado a um cantor com estilo de canções populares, apelidado de pop tradicional. Um crooner é um cantor de baladas populares, acompanhado por uma orquestra completa.

É importante ressaltar que nesses anos o samba já é bastante popular e começa a fazer parte da cultura e da identidade do povo brasileiro, mas os cantores e músicos ainda carregam o estereótipo de vagabundos. As mulheres envolvidas com a música popular são mal vistas pela sociedade por trabalharem na noite e no meio de tantos homens, sendo comparadas até mesmo com prostitutas.

Em 1941, com o nome artístico de Emilinha Borba assinou contrato com a gravadora Odeon, gravou o segundo disco e lançou os sambas "Quem Parte leva Saudades", "Levanta José", "O Fim da Festa" e a marcha "Eu Tenho Um Cachorrinho". No ano seguinte, foi contratada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, firmando um contrato que foi renovado ao longo de 27 anos seguidos e lhe conferindo o status de "Estrela Maior" da emissora líder de audiência.

Emilinha atingiu o auge da sua carreira, tornando-se a cantora mais querida e popular do país. Teve participação efetiva em todos os programas musicais e foi a "campeã absoluta em correspondência" por 19 anos consecutivos de 1946 à 1964.

Em 1949, Emilinha já era a maior estrela da Rádio Nacional, mas as irmãs Linda Batista e Dirce Batista também eram muito populares e vencedoras, por anos consecutivos, do concurso para Rainha do Rádio. O torneio era coordenado pela Associação Brasileira de Rádio, os votos eram vendidos com a Revista do Rádio e a renda era destinada à construção de um hospital para artistas. Neste ano Emilinha gravou a marcha "Chiquita Bacana", que até hoje é tocada nos blocos de carnaval e passou a ser considerada a vencedora do concurso. Mas para surpresa de todos, a vencedora foi Marlene, uma cantora novata, provocando uma rixa entre os fãs de ambas. Somente em 1953, com muita campanha de marketing e shows por várias cidades, Emilinha foi coroada como Rainha do Rádio a partir do apoio popular.

Apesar de todo o sucesso, no início da década 50 sua carreira quase foi comprometida por uma gravidez. A cantora era muito popular e tinha forte apelo nas camadas simples pela personalidade e humildade de viver a fama. Além disso, nas revistas que escrevia ou entrevistas sempre falava sobre a igreja ou citava alguma oração. O nascimento de um filho poderia estragar tudo e por isso até hoje ninguém tem certeza sobre o assunto.

Após ganhar o título de Rainha do Rádio, Emilinha fez uma turnê pela região Sul do país e declarou que pretendia adotar uma criança. A criança ganhou o nome Artur Emilio, mesclando o nome do namorado com quem Emília se casaria poucos anos depois e o dela. Nada foi questionado pela imprensa ou pela sociedade e a história foi aceita normalmente. O silêncio dos fãs, até hoje, é sinal de que ela encontrou uma maneira de driblar a moralidade conservadora da época e ficar com seu filho, fruto de uma relação pré-conjugal.

O Brasil ainda era um país predominantemente rural, onde a maioria da população vivia em cidades pequenas do interior e era comum a fofoca acontecer a partir de qualquer caso de transgressão sexual. Essa moralidade prejudicou a vida de muitas mulheres, principalmente as mais pobres que eram expulsas de casa ou mudavam de cidade durante a gravidez e deixavam os filhos para adoção. Família e vizinhos não podiam saber de uma relação extra ou pré-conjugal, menos ainda de uma gravidez indesejada.

A vergonha sentida por essas mulheres não era quanto a gravidez em si, nem ao fato de serem solteiras, e sim, a conotação de relações sexuais fora do casamento que causava um escândalo, questionando a pureza da moça e a honra da família. Em alguns casos, a solução encontrada era obrigando o rapaz a casar-se e assumir a paternidade. Para sociedade dos anos 50, Emilinha podia ser uma estrela admirada, ser solteira e adotar uma criança, mas perderia o respeito e admiração dos fãs se admitisse a relação sexual com o namorado.

De 1968 a 1972, a cantora esteve afastada dos palcos por causa de um edema nas cordas vocais, realizou três cirurgias e precisou reeducar a voz para voltar a cantar. Passou 22 anos sem gravar nada e em 2003 lançou o CD "Emilinha Pinta e Borba", com participações de diversos cantores como Cauby Peixoto, Marlene, Ney Matogrosso, Luís Airão e Emílio Santiago. Em 2005, lançou o CD "Na Banca da Folia", com a temática do carnaval e teve participação de Luiz Henrique e MC Serginho.

Durante os últimos anos de vida, Emilinha fez diversos shows por todo o país e foi a primeira artista brasileira a fazer uma longa turnê com patrocínio exclusivo. O laboratório Leite de Rosas investia sempre em artistas internacionais e orquestras, mas também foi conquistado pela cantora e patrocinou shows na região Norte e Nordeste.

Ao longo da carreira fez grandes contribuições ao samba e ao carnaval, gravando marchinhas como “Vai com Jeito”, “Mulata ie-ie-ie”, “Pó de Mico” e “Marcha do Remador” que ainda embalam os foliões. Emilinha Borba, por ser artista mulher, enfrentou diversos moralismo da sociedade para seguir sua carreira e vida. Teve uma trajetória de sucesso e é considerada a mais autêntica representante da Era de Ouro do Rádio Brasileiro.

2.4.3. Leila Diniz

A atriz causou polêmica nas décadas de 60 e 70 pelo seu pensamento livre e comportamento fora das regras sociais. Leila contribuiu para uma revolução feminina, principalmente quanto a sexualidade, mas na época não era bem vista pelas feministas, era considerada pela esquerda como alienada e pela direita como vagabunda.

Nascida em Niterói (RJ) em 1945, Leila Diniz cresceu em meio a paixão da família pelo carnaval. Desde pequena frequentava blocos e bailes com os pais e a irmã.

Aos três anos de idade sapateando em cima do banco do bonde no trajeto entre Copacabana e o Tabuleiro da Baiana. Era o Carnaval de 1948, e a família Roque Diniz estava toda a caráter, fantasiada com os disparates apropriados ao momo da cidade. O pai, Newton Gaspar Dutra, militante comunista que acabara de sair da prisão, empunhava um pandeiro. Ao mesmo tempo que saudava a liberdade, ele dava ritmo para que a filha caçula, Leila Roque Diniz, evoluísse com graça no primeiro show público de que a família tem lembrança. (SANTOS, 2008)

A cena ocorreu durante o Bonde 13, baile de carnaval sob rodas, que percorria toda a zona sul, de Ipanema ao Largo da Carioca, com músicos e foliões. O trajeto durava cerca de meia hora com muitas marchinhas e pessoas fantasiadas e era a diversão garantida da família Roque Diniz.

Leila casou aos dezessete anos com o cineasta Domingos de Oliveira, mas o relacionamento não durou muito tempo. Apesar de ser professora, surgiu a oportunidade de trabalhar como atriz, estreando no teatro e em seguida na TV Globo. Participou de quatorze filmes, doze novelas e várias peças de teatro. Casou-se novamente com o cineasta Ruy Guerra e tiveram uma filha.

Ela quebrou muitos tabus da sociedade, principalmente em relação ao corpo da mulher. No período da gravidez, escandalizou ao ir à praia de biquíni,

enquanto as mulheres grávidas costumavam ficar em casa e se fossem à praia iam cobertas e de batas, jamais mostravam a barriga.

Durante um desfile da Banda de Ipanema¹⁶, na qual Leila era musa do grupo, ela vestia poucas roupas: um sutiã com estrelas no peito, um short muito justo com frutas costuradas e uma cartola com frutas e penas. Ela era mãe de uma criança muito pequena e estava acompanhando o desfile, mas em um determinado momento a atriz soltou o sutiã para amamentar a filha. O ato foi tão sério, que ela quase foi presa por mostrar os seios na rua. Todos comentavam a situação e julgavam absurdo uma mulher amamentar em público.

Ela falava abertamente da vida pessoal, acreditava no amor livre, na busca pelo prazer e felicidade. Concedeu entrevistas ao jornal O Pasquim, confessando “Você pode muito bem amar uma pessoa e ir para cama com outra. Já aconteceu comigo.” e em outro momento declarou “Tranço de manhã, de tarde e de noite”. A falta de pudores para tratar a sexualidade e o frequente uso de palavrão espantava a sociedade que a recriminava. Por outro lado, essa atitude pode ser vista como um ato de coragem pela liberdade de expressão em pela ditadura.

O impacto dessa entrevista foi tão grande que o governo militar estabeleceu um decreto, chamado Decreto Leila Diniz, impondo a censura prévia a imprensa, qualquer matéria só seria publicada após aprovação do governo. Em outra ocasião, o governo obrigou Leila a assinar um documento, no qual ela se comprometia a não falar mais palavrão. As autoridades proibiram que a imagem e o nome de Leila fossem veiculados nas emissoras de televisão porque acreditavam que ela era uma ameaça aos bons costumes e ao sistema.

Com as restritas oportunidades no cinema e na TV, para sobreviver ela conseguiu emprego como jurada de um programa de calouros, com Flávio Cavalcante e Danuza Leão. Certa vez, por conta de uma aposta entre participantes, Leila desfilou em cima de um carro pela Avenida Rio Branco, utilizando apenas duas peças brilhosas que lembravam fantasia carnavalesca.

¹⁶ Surgiu em 1964 criada por Ferdj Carneiro e liderada por Albino, junto com Jaguar, Zivaldo e a turma toda de O Pasquim e outros, em forma de desabafo e protesto, inovando nas tradições populares do carnaval. Seu lema é Yolhesman Crisbelle!, tirado da pregação de um desajustado, que vendia bíblias na Central do Brasil, e que supostamente identificaria o verdadeiro anjo do júízo final.

Perseguida pela polícia, acusada pelos atos imorais e por ajudar militantes de esquerda, a atriz precisou esconder-se por um tempo longe da capital. Após esse escândalo, a TV Globo não renovou o contrato, alegando razões morais para isso. Meses depois, ela iniciou a carreira de vedete, estreou a peça tropicalista “Tem banana na banda” e recebeu o título de Rainha das Vedetes pelo sucesso do seu trabalho.

Em 1972, Leila Diniz faleceu em um desastre aéreo, saindo da Índia para o Brasil. Ela estava trabalhando na promoção do filme “Mãos Vazias” que tinha gravado no ano anterior, mas com saudades da filha resolveu voltar antes da equipe. A notícia espalhou rápido e rádios, jornais e revistas noticiaram a morte da atriz e a homenagearam por sua carreira. Um amigo viajou para buscar o corpo, enquanto Marieta Severo e Chico Buarque passaram a cuidar da filha pequena por alguns anos.

Leila Diniz foi musa carnavalesca, defensora da liberdade sexual e quebrou os preceitos sociais, afrontando o moralismo e o governo de sua época. Entre aplausos por seu trabalho e ofensas por seu comportamento e palavreado, ela será lembrada como um símbolo a revolução feminina, dentre as mulheres que deram o ponta pé inicial para a liberdade do corpo.

3. Música e Política

É possível observar que ao longo dos anos, a música está fortemente atrelada a história brasileira, seja em movimentos políticos ou sociais. Em outros momentos também foi usada como transgressão de pensamento e comportamento como os grupos da jovem guarda e tropicália, que foram marcantes e são lembrados até hoje. Percebe-se que o cenário musical extrapola para o visual com roupas, cabelos e maquiagens e também interfere na linguagem com o uso de gírias e dialetos.

É inegável o forte poder social que a música exerce sob as pessoas, definindo até mesmo grupos como hippies ou roqueiros, unindo pessoas com gosto em comum e também excluindo outras, exercendo uma função aglutinadora. No caso de alguma tribos (MAFFESOLI, 2003), a performática está completamente atrelada à música, sendo possível até mesmo identificar o gosto musical e o posicionamento político de alguém através de sua aparência como uso de roupas pretas com metais; calças flare e cabelos longos; roupas de algodão coloridas.

De acordo com Maffesoli (1990), o conjunto de imagens, símbolos e imaginação compõe o “mundo imaginal” na vida cotidiana. O que faz com que isso se mantenha unido é o sensível e o poder de “estar junto” que determina o local e ressalta o sentimento tribal, de sentir-se bem com um grupo de pessoas que usufruem dos mesmos gostos e hábitos.

Existem novas formas de “construção da realidade” que estão presentes no cotidiano, sendo a sociedade o ambiente teatral onde “se exprimem, se opõem, se conjugam, se afrontam toda uma série de fatos” (MAFFESOLI, 1979, p. 168). A partir do vitalismo cotidiano, o autor afirma que a vida diária também pode ser considerada obra de arte. Para isso, é necessário compreender o social a partir da criatividade e construção social.

Eu chamo ética uma moral sem obrigação, nem sanção; sem outra obrigação de que se agregar, de ser membro do corpo coletivo, sem outra sanção da de ser excluído se cessar o interesse (inter-esse) que me liga ao grupo. Aí está a ética da estética: o fato de experimentar em conjunto qualquer coisa é fator de socialização. (MAFFESOLI, 1990, p.34)

É fundamental esse olhar do social a partir da forma, da ética da estética no cotidiano, percebendo a arte como conjunto da vida social. A partir do sensível

de “estar junto”, nota-se a obrigação da aparência e da experiência. Aqui o imaginário permite tanto crítica, quanto realização a partir das ações dos atores sociais.

A música em ambiente público tem um poder significativo, também de expressão política e identitária tanto para músicos, quanto para o público. Ocupação de espaços urbanos (ruas, praias e praças) com práticas culturais geram conversas significativas, interação e troca de conhecimentos, propiciando sociabilidades na cidade e um novo sentido ao local.

No caso da música na cidade do Rio de Janeiro, nota-se que a cidade é um grande palco de convergência, imaginários e afirmação de identidades. Segundo Néstor Canclini (2008), “não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais” (p.15). A cidade, não é apenas as construções e objetos materiais, é todas as cenas cotidianas que nela se expressam a cada minuto, são as interações e vivências.

Entretanto Massimo Canevacci (1997) explica que as mesclas híbridas das metrópoles conseguem atingir, em sincronia de tempos, espaços distintos. Para ele, “compreender uma cidade significa colher fragmentos. É lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas” (1997, p 35).

Considera-se a urbe como espaço comunicacional-interacional onde surgem dinâmicas socioculturais, modos de presença, apropriações e significações. É necessário abordar a cidade como um locus de comunicabilidade (qualidade daquilo que é comunicável), que dialoga constantemente, construindo espaços comunicantes de cultura. O conjunto objeto, homem, natureza, tempo, local e relações é o que arquiteta sentidos a territorialidade.

Nesse contexto já apresentado, destaca-se a música de rua que é produzida e promovida de forma espontânea e apresenta-se como uma prática festiva e capaz de mobilizar um público expressivo para manifestações. Essas territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) modificam, mesmo que de forma temporária, o espaço e geram novas cartografias. “É a partir, portanto, da experiência sensível na cidade que se

podem compreender as musicabilidades, ou seja, as práticas socioculturais que têm como élan a música” (FERNANDES,2011 apud HERSCHMANN e FERNANDES, 2014).

Além da música, o contexto e os atores, há outro fator fundamental para que esse movimento dê certo: a experiência. A presença física e a participação, seja cantando com o grupo, dançando passos coreografado, usando fantasias ou roupas específicas, são de suma importância para se sentir integrado. Os músicos amadores ou profissionais são os atores fundamentais desse território por fomentarem entretenimento ou ativismo musical, suscitando uma experiência diferenciada ao público.

3.1. Música e seus papéis

Na compreensão do mundo ocidental, o som sempre foi cercado de mistério: onipresente e efêmero, sem obedecer um raciocínio habitual com coisas, locais e configurações estáveis. A sensação de ouvir vai além do sentido do próprio corpo, engloba aspectos físicos, culturais e sociais, mexendo também com o imagético do indivíduo a partir daquela produção sonora e às vezes necessitando do complemento visual para ser entendido.

A partir disso, considera-se que música é som e movimento, relacionando produção musical e corpo, que desenvolvem conexões com diversas formas expressivas de cultura. Ao relacionar som, imagem e movimento, compreende-se a música além dos fatores estéticos, mas também como uma forma de comunicação, que possui linguagem e códigos, inserida em um espaço social delimitado. A música é universal, no que diz respeito a existência e importância na sociedade, e também demarca identidades e expressa crenças, entretanto é singular e de difícil apreensão, quando apresentada fora de contexto ou do meio cultural no qual foi pensada e desenvolvida.

Sob olhar da etnomusicologia, o som possui duas características: o som enquanto fenômeno físico e a sua concepção cultural. Segundo Merriam (1964), o som é o fenômeno único de um determinado instrumento ou estilo vocal, desenvolvido em uma rede de relações como afinação e escala. Já música seria o som culturalmente organizado, como um meio de interação social, produzida por especialistas (músicos) para outras pessoas (público), sendo o fazer musical

um comportamento aprendido, através da organização dos sons, possibilitando uma forma simbólica de comunicação entre indivíduo e grupo.

Os sons estão por todos os lados em nosso cotidiano e definem nosso comportamento mesmo que de maneira imperceptível. A música pode ser normativa, implicando em regras pré-estabelecidas socialmente como a execução do hino nacional que exige respeito e uma postura corporal específica (de pé e com a mão direita sob o peito) ou uma marcha fúnebre que anuncia o enterro de alguém no cemitério, ou ainda a marcha nupcial que informa a entrada da noiva na igreja dando início a cerimônia do casamento.

Em outros momentos a música pode ser vista como política e transformadora com letras que incentivem a luta e o poder, como as produzidas durante a ditadura militar. Muitas das canções compostas nos anos mais duros da ditadura reforçam a ideia de que a música serviu como uma importante ferramenta de comunicação, carregando as mais variadas mensagens sobre o Governo, o povo e as lutas. A música “Caminhando (Pra não dizer que falei das flores)” lançada em 1968, por Geraldo Vandré tornou-se um hino para os cidadãos que lutavam pela abertura política, retratando a revolta contra o regime. Outras marcantes desse período são “Cálice” e “Apesar de você” de Chico Buarque, criticando de forma velada o Governo.

A música também pode ser influenciadora, quando determinado propicia uma atmosfera local interfere na condição do sujeito. Por exemplo, uma música instrumental e tranquila em um consultório é usada para remeter calma aos pacientes que aguardam. Assim como sons da natureza (chuva, rio, pássaros) são utilizados como ferramentas facilitadoras em aulas de meditações e yogas em alguns espaços físicos e religiosos.

Nota-se que os sentimentos induzidos pela música têm implicações significativas para o comportamento social e que gêneros musicais diferentes provocam graus diferentes de excitação. Por exemplo, uma música rápida e em volume alto pode ser usada para elevar os níveis de agitação durante uma festa, enquanto uma canção de ninar serve para diminuir o nível de inquietação da criança. Portanto as formas de uso e apreciação musical variam de acordo com objetivos de quem executa e os gostos, as crenças e o grupo social do receptor. Assim como o “senso de música apropriada” é algo muito subjetivo e sujeito a

fatores culturais e situacionais, que despertam o comportamento a partir do que foi apreendido no seu grupo social.

O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, de representar um povo ou ideologia e também efetivar rupturas e desconstruções, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação. Para Jacques Attali (1995), a música surge a partir de um acordo de ordenação de ruídos criado pelo homem, resultando em um som estável e ordenado, ou seja, a cada nova relação social, brotam novos sons e ruídos que alteram a organização musical do ambiente, tempo e cultura que está inserido. Toda essa organização musical está diretamente ligada às forças produtivas, que se desenvolve de forma intangível ao entorno dos objetos, gerando novos ruídos e alterações sociais.

Outro ponto levantado pelo autor é que toda ruptura social foi antecedida por alterações musicais, estabelecendo assim a economia política da música como forma de relacionar a evolução das relações sociais, a dinâmica da economia e a história da organização da música. Para fazer essa relação, ele estabelece estágios musicais e estágios econômicos que estariam interligados, formando quatro redes de estrutura social: sacrificial, representação, repetição e composição.

No caso da pesquisa desenvolvida, a representação tem mais destaque no universo de fanfarras, no qual é construído um verdadeiro espetáculo com músicos, artistas de bambolê e perna de pau, caracterizados com fantasias. Durante a apresentação, outros elementos agregam valor, material ou não, ao show e a experiência do público como coreografias, serpentina, confete e até o cortejo em si pela cidade. A composição também é bem marcada nesse meio, no qual a produção musical se dá pelo prazer e não comercial. Aqui, a música está mais para ser vista como um modelo social radical em que o corpo é assumido com capacidade de produção, consumo e fruição. A música só existe enquanto produção coletiva, não possui valor financeiro, apenas segue o objetivo de satisfazer os envolvidos no processo produtivo, seja músico ou público.

Segundo Attali (1995), visualizando a organização da música como simulação da organização social, e as suas dissonâncias como representação

dos elementos que perturbam a ordem social, pode-se compreender as influências entre a música e o momento socioeconômico. Quando a música despertou o interesse do capitalismo, começou a ser tratada como mercadoria, surgindo as salas de concerto e a cobrança de entradas. A produção musical adquiriu características da economia capitalista e o valor de uso para o consumidor é o espetáculo.

3.2. Arte no espaço público

Ao pensar cidade percebe-se que é formada por edifícios, lojas, casas, praças, transporte compondo um espaço físico urbano, onde cada elemento é capaz não somente de edificar, mas de registrar mensagens, tornando-se ferramenta de comunicação e expressão de instituição ou indivíduos. Utilizar esse espaço como ferramenta de comunicação gera unidade identitária, cultural e de dominação, visto que a apropriação seria uma das dimensões estratégicas de manifestação de diversos grupos desde Governo e empresários até mesmo minorias. Isso acontece porque os espaços abrigam, registram e também são fontes de representação e de identidade nas relações ator-cidade.

A concentração populacional, os centros políticos e culturais abrangem manifestações de uma complexa rede de atores, meios de comunicação e formas específicas de comunicar que transcendem a concreção física e tornam-se a mensagem de si. Os mais distintos sujeitos com atuações urbanas, políticos e culturais vem se apropriando dos espaços pra explicitar suas mensagens e com isso colocar a manifestação como uma expressão de identidade e resistência. Esses atores integram o sistema de cultura e mídia e que segundo McLuhan (1964), esses sistemas e os meios de comunicação, modificam as percepções de mundo e conseqüentemente as relações.

Cada ator, seu corpo, gestos e ações são mensagens e representações da força de um grupo social e também pode ser entendido como mídia.

Com o papel que a informação e comunicação alcançaram em todos os aspectos da vida social, o cotidiano de todas as pessoas assim se enriquece de novas dimensões. Entre estas, ganha relevo a sua dimensão espacial, ao mesmo tempo em que esse cotidiano enriquecido se impõe como uma espécie de quinta dimensão do espaço banal, o espaço dos geógrafos (SANTOS, 1996).

Refletindo sobre o cotidiano de grandes cidade e essas relações estabelecidas, notam-se fatores pertinentes: privatização de espaços; especulação imobiliária; enobrecimentos de alguns bairros; expulsão dos pobres para locais mais afastados e gentrificação da cidade. Esse processo chamado de “espetacularização” (DEBORD, 1997; JACQUES, 2005) transforma o espaço urbano em um cenário e a experiência urbana é resumida à circulação disciplinada por quem tem o poder hegemônico. A partir de princípios conservadores e de segregação, o espaço urbano ganha um sentido mercadológico. De acordo com Debord (1997), seriam três etapas características da espetacularização urbana: o embelezamento e modernização das cidades; a venda desses locais de representação; e a imagem de marca da cidade que foi criada pelo marketing.

Para Jacques (2005), a política e o planejamento urbano são frutos de uma estratégia de mercantilização do espaço, com o intuito de criar uma cultura única, uma identidade, que muitas vezes segue o modelo internacional de homogeneização ditado por grandes empresas e financiadores. A cidade-espetáculo pode eclodir de acordo com os interesses da hegemonia e tornar-se cidade-museu, cidade genérica, cidade-shopping, etc.

É importante perceber que o processo de globalização propicia a competição entre os países por investimentos de multinacionais e também destaque internacional. O Rio de Janeiro esteve por décadas se preparando para ser cidade turística, em âmbito mundial, e não à toa sediou Pan-Americano (2007), Rock in Rio (2011, 2013, 2015), Rio + 20 (2012), Jornada Mundial da Juventude (2013), Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo (2014) e Jogos Olímpicos (2016).

Muitos efeitos da espetacularização passam a organizar a dinâmica urbana e atuam de maneira estrutural para empregar um padrão cultural de pensamento, comportamento e ação, consolidando de vez o processo. Cidades turísticas como Rio de Janeiro estão ancoradas num mesmo pensamento para economia, entretenimento, cultura e todos os setores para movimentar o turismo, generalizando o padrão interativo entre pessoas e locais. Essa lógica está presente em todo processo de crescimento e mudanças que a cidade passou ou passará, visto que está penetrada nos discursos e comportamentos e se farão

presentes e visíveis desde o planejamento, passando pelas ações do Governo até a forma de lidar da população.

É imprescindível ressaltar que a partir dessa nova configuração de cidade, ocorre um empobrecimento da experiência urbana atores-espaço, causada pela limitação civil, criativa e interacional que os modelos impõem, até mesmo não explorando ou ignorando a complexidade que está nos entornos. É necessário combater essa disposição aos acordos de abordagem que disfarça espaços limitantes próprios como se fosse coexistência pacífica de cada grupo, escondendo conflitos e silenciando expressões.

As ideias situacionistas sobre a cidade, principalmente contra a transformação dos espaços urbanos em cenários para espetáculos turísticos, levam a uma hipótese clara: a existência de uma relação inversamente proporcional entre espetáculo e participação popular. Ou seja, quanto mais espetacular forem as intervenções urbanísticas nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população nesses processos e vice-versa. (JACQUES, p. 18, 2005)

Assim, compreende-se os espaços e a cidade como locais de inter-relações complexas no qual o espaço é construído como meio de comunicação entre os atores, sendo fundamental para a percepção das múltiplas relações que tecem os diferentes e suas formas de expressão no mesmo espaço. Essas conexões propiciam um fortalecimento da “imagem da cidade” como local de expressão universal, onde se faz presente a cultura local e dinâmicas de outras forças como a mercadológica. Essas relações são ainda mais complexas se percebe-se que a cidade e suas apropriações podem ser vistas como obras de arte que vão além dos significados mediáticos e constituem expressão social e cultural.

A análise do espaço urbano e o reconhecimento como dimensão midiática mostra os efeitos das estratégias comunicativas sob o urbano, a cidade e as formas de relacionar e expressar. Esses fatores apontam as implicações desse tipo de tática comunicacional e sobre as formas de relação cidade-atores quanto a representação e os movimentos de arte de rua.

Se o espaço público é reconhecido como locus do conflito, logo compreende agentes e também movimenta agenciamentos diversos e contraditórios. No outro lado, a arte seria o locus da experiência, gerando percepções espaço-temporais mais complexas do que os atribuídos à vista do

cenário. A partir dessa visão, qualquer abordagem sobre o espaço urbano que não considere a dimensão política e qualquer atuação artísticas que não considere dimensão contextual, seria meramente especulação.

Ambos espaços, público e artístico, constituem dinâmicas que promovem e também resultam dos modos de articulação entre corpo e ambiente (não físico, mas conjunto de condições favoráveis ao corpo). A partir de uma articulação entre teoria e arte seria possível pensar locais favoráveis a experimentações, novos procedimentos e até mesmo um novo enquadramento das relações corpo e cidade.

A articulação entre arte e cidade passa diretamente pela desterritorialização e por repensar conceitos como tempo, espaço, corpo e ambiente. Somente assim é possível traçar novos modos de se relacionar com coerência aos sentidos e aos conhecimentos. De acordo com Thagard (2000), o debate entre arte e espaço urbano é um processo de constante construção e desconstrução, formando uma zona de transitividade, elaborada a partir da cooperação dos lados sob suas condições e suas buscas para reorganizar o funcionamento cotidiano de cada um.

A articulação desse debate se torna mais difícil porque existe um processo estético segregador e não crítico na espetacularização urbana que é responsável diretamente por uma diminuição da participação do indivíduo quanto a cidadania, estética ou arte dentro desse espaço. A relação corpo-cidade deveria apontar diversos caminhos, soluções alternativas, linhas de fuga, resistências da arte e do próprio corpo, mas o empobrecimento da experiência urbana também resulta na perda de vigor dos corpos e expressões, tornando alguns espaços como meros cenários. Por outro lado, se articular o corpo do sujeito com outro corpo urbano podem surgir reflexões sobre o espaço e as intervenções nas artes.

Com novos modelos de cidade, repletos de espaços privatizados ou não apropriados, há mudanças nas relações espaços-corpo, corpo-sujeito, corpo urbano, estabelecendo uma necessidade maior do sujeito apropriar, praticar e vivenciar esse espaço urbano e modificá-lo. Dessas novas relações surgem inquietações que vão resultar em intervenções na cidade, pensando o corpo enquanto poder de micro resistência e gerando novos caminhos e formas de expressão do sujeito.

Eu considero que toda manifestação artística por si só já é um ato político. Os posicionamentos que a maioria das fanfarras adotaram quando foi necessário, a preocupação em se colocar, em se manifestar enquanto está tocando, o material divulgado nas páginas, tudo isso é ativismo. Eu vejo a música como uma engrenagem nos movimentos das ruas. A gente atua na ocupação dos espaços públicos, e aproveitando todas as chances de espalhar a palavra que nos move quando fazemos apresentação nas ruas. Fora Temer, Fora Pezão, a gente está sempre dando um jeito de encaixar nas músicas.¹⁷

Ao cogitar uma intervenção artística é primordial pensar o local e tudo o que o envolve como história, geografia, acessibilidade e elementos sócio espaciais. Esse espaço pode ser receptor não necessariamente fixo, mas variável ou transitório, sendo multiplicador e gerando mais visibilidade e interatividade para a intervenção, levando em consideração os indivíduos e o fluxo urbano. Seguindo essa perspectiva, compreende-se arte da intervenção urbana, seja ela visual, sonora ou tátil, como uma forma de manifestação que envolve a transversalidade de uma rede e surgem em diversos campos e dimensões, sendo capaz de ultrapassar fronteiras da própria arte porque a linguagem artística se mescla com a vida cotidiana.

O efêmero, a descontinuidade e a fragmentação têm sido descongelados no clima contemporâneo, umedecendo terrenos da produção e reprodução material e simbólica. Esta problemática renova, nestes termos, aquela da arte. Interroga-se não mais sobre “a”, mas sobre “as” identidades que se mostram, que se definem e redefinem no ambiente urbano. Neste movimento, a arte participa desta reflexão sobre o que é, o que deveria ser, o que têm sido esses espaços da urbanidade, eminentemente conflitantes e que têm se caracterizado, na sua situação mais recente, pela ausência de grandes projetos coletivos. (PALLAMIN, 2000, p. 18)

Tratar a cidade, os atores, as forças dos espaços como um meio destinado a esse tipo de arte é pensar na sociedade como um todo, romper as barreiras invisíveis de cada espaço, visando interagir de maneira direta ou não para causar as mais diversas reações, passando a sua mensagem e construindo uma obra inter-relacional com o meio sócio-político e cultural. Nesse espaço

¹⁷ Entrevista com Ju Storino, percussionista da Metais Pesados e ativista feminista, concedida no dia 05 de fevereiro de 2017.

participativo surge uma arte que atua na micropolíticas, mais acessível, menos “museável” e que muitas vezes é questionadora sob os indivíduos e os lugares sociais aceitos e idealizados.

Ressalta-se que a natureza do lugar idealizado pode favorecer a integração do espaço e o meio cultural, podendo ser grande e movimentado ou quase vazio, pois o importante é a adequação do espaço e natureza da arte que será ali apresentada. Em contraponto fala-se do “não lugar” (AUGÉ, 2012)¹⁸ como espaços públicos, concebidos a partir de estilos arquitetônicos e princípios estéticos determinados pela sociedade de consumo e que se adaptam as condições espaciais a fim de abrigar ações artísticas elaboradas por uma indústria cultural de massa e visando um simples consumidor daquele produto final pronto.

Assim nota-se que a territorialidade é um dos fatores principais no processo de intervenção artística. O entendimento desse conceito é um tanto subjetivo porque passa por questões multidimensionais que vão além da geografia, estando relacionado também a economia, cultura e psicologia. Territorializar é condição social e temporal, envolve a relação ao espaço, condutas, sentimentos de pertencimento e representações e traduz muito de cada inserção em determinado espaço ao ponto de apropriá-lo e requalificá-lo.

A territorialidade associa-se à promoção de identidade. Neste sentido, agencia solidariedades e arregimenta interesses, criando campos de ação balizados e, por vezes, inéditos em relação àqueles envolvidos, delineando lhes um lastro de relações simbólicas que os situa social e culturalmente.

Controle, defesa, estabelecimento de hierarquias ou fronteiras (tais como público / privado, pessoal / impessoal, conhecido / desconhecido, confiável / desconfiável, íntimo / social) figuram no elenco das possíveis funções da territorialidade. (PALLAMIN,2000, p. 31)

Partindo dessa concepção, pode-se dizer que a arte urbana surge de uma necessidade de afirmação dessa territorialidade. De acordo com Pallamin (2000), essa arte “é vista como um trabalho social, um ramo da produção da

¹⁸ No pensamento de Augé (2012) o espaço aparece como um das transformações acelerada, sendo uma figura de excesso. Seria o excesso às constantes transformações espaciais, à mobilidade social, à troca de bens e serviços e ao enorme fluxo de informação que nos remetem a ideia que o mundo encolheu. “Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados ou refugiados do planeta.” (AUGÉ, 2012, p.36)

cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais” (p. 20). Porém tanto para fazer, quanto para assimilá-la é fundamental o exercício da sensibilidade, permitir a experimentação, estar disposto a interagir com o outro e o espaço para que seja efetiva a comunicabilidade da arte. Esses pontos, quando aplicados, propiciam o crescimento da cultura como poder de fala e garantem a liberdade de expressão.

Para a presente dissertação a música produzida nos espaços urbanos é tido como a principal arte e por isso foi a única analisada no cenário. Os sons da rua são históricos e tem como característica impactar desde pessoas que estão passando por ali distraídas, outras vezes interessados em música e também pessoas de baixas camadas populares.

Fazer música na rua você sempre terá um encontro infinito de possibilidades. Todos passam pela rua, todas as classes sociais, todas as crenças, todas as raças. Na rua, em relação ao público, nós não temos somente o público específico que conhece o tipo de trabalho que você faz e sim você tem a todos e ali naquele momento todos estão juntos apreciando a tua arte.¹⁹

Apesar da discussão sobre arte urbana ser mais recente, a prática de tocar/cantar nas ruas é muito antiga e frequente principalmente nas cidade de Salvador e Rio de Janeiro, com a presença dos trovadores, depois surgiram os seresteiros, em seguida cancioneiros, todos sempre demonstrando os sentimentos na canções, dedicadas à moças ou à cidade. A cantoria iniciava de noite e seguia até o amanhecer, alternando com bebidas e comidas. Os encontros eram repletos de pessoas, os assuntos populares eram os mais interessantes nas mesas e os aplausos sempre garantidos ao final como se eles fossem realmente grandes e famosos artistas.

No fundo, esses românticos cantores de modinhas, para os quais se criaram nomes como serenateiros, senatistas, sereneiros e seresteiros, vinham representar o papel de artistas aos quais a evolução social urbana encarregava de dar voz à alma musical do povo, numa época em que - pela inexistência dos meios de reprodução sonoro, só possíveis com o advento do disco - a profissão de cantor ainda não existia e, portanto, a divulgação das canções dependia, como em tempos medievais, da iniciativa e do talento de humildes e anônimos menestrelis.(TINHORÃO, 1991, p. 14)

¹⁹ Entrevista com Luis Queiroz, integrante do Kosmo Coletivo, concedida em 16 de março de 2017.

Em algumas pesquisas sobre a vida popular nas cidades mostram a existência de uma relação entre urbanismo e a atuação desses artistas, como em Campinas que após a instalações de lampiões na ruas os grupos de seresteiros tiveram mais presença.²⁰ A explosão sonora dos vendedores cantantes, dos músicos de calçada ou de bandas no coreto oferece uma nova dinâmica para a cidade.

Ao percorre caminhos na cidade do Rio de Janeiro é comum ver artistas de rua atuando no metrô, nas praças, na praia ou em cortejo pelas ruas. Essa é uma forma de ganhar dinheiro fora do palcos ou também a prática de uma ideologia relacionada a democracia cultural.

O meio das casas de shows e produtores de eventos musicais, até mesmo aquele alternativo e underground, se tornaram inversos e os caminhos foram se afunilando! Por conta do artista levar a sua própria arte para tais casas e tais produtores e ao invés de serem valorizados artisticamente e financeiramente, acontecia o inverso, o artista era só um meio de tais produtores e casas ganharem dinheiro, no qual o artista não ganhava nada e ainda tinha que pagar pra tocar, sendo as vezes obrigados a vender ingressos. Então com a possibilidade de trabalhar na rua, isso fez com que o próprio artista despertasse mais o teu valor como artista, podendo criar livremente e podendo se apresentar para todas as pessoas!²¹

A gente chegou aqui no Rio tem uns meses. Falaram pra gente que era a cidade pra artista, mas até agora não tivemos oportunidade. Estamos tocando sempre aqui pela praia porque tem muita gente. (...) A música é colombiana mesmo pra mostrar nossa cultura e ser diferente também acho que as pessoas dão mais dinheiro. Não é fácil, somos quatro e o dinheiro dá só pra comer mesmo.²²

²⁰ História contada pelo cronista Geraldo Sesso Junior no livro *Retalhos da Velha Campinas* (1970).

²¹ Entrevista com Luis Queiroz, integrante do Kosmo Coletivo, concedida em 16 de março de 2017.

²² Entrevista com Carlos Andres, percussionista, colombiano, concedida no dia 24 de maio de 2015. Ele chegou no Rio de Janeiro há 4 meses e toca na praia de Ipanema com outros músicos também colombianos.



Kosmo Coletivo tocando nas ruas do Centro.
Foto: cedida por Luís Queiroz

Outros artistas relataram a experiência de tocar no espaço público como principal motivador de sua arte, ressaltando a interação com as pessoas e a possibilidade do público conhecer o que era o mundo até então desconhecido. Nesse ponto de vista, a arte é transformadora tanto para o músico, quanto para o público durante a apresentação.

Lógico que a gente precisa se sustentar, comer, morar e tudo. Mas tocar na rua e nas baixadas tem uma questão a mais que é levar cultura pra galera que não tem acesso a isso. Pra muita gente o entretenimento é televisão ou festa no bairro. Poucas pessoas da baixada já foram a um concerto, já viram um instrumento de perto e isso não é só porque esses programas são caros, mas é porque mesmo quando são gratuitos essas pessoas acham que não se encaixam ali ou nem sabe do que se trata. Quando a gente faz uma apresentação elas curtem, perguntam e as crianças sempre querem pegar no instrumento e rola uma troca de experiência incrível pros dois lados.²³

Quando você vai a um show você tá esperando aqueles artistas tocarem e pagou ingresso por isso. Nas ruas é diferente, a gente toca para quem tá passando por ali e simplesmente para pra ver. No transporte público, as pessoas ficam surpresas porque elas estão ali no metrô ou no ônibus e você chega pra tocar, não é algo que elas esperam. Algumas gostam, outras reclamam e daí temos que parar. Na rua é mais livre, quem gosta, para e quem não gosta, segue.²⁴

²³ Entrevista com Thales Rodrigues, saxofonista e integrante do coletivo AME- Artistas Metroviários, concedida no dia 17 de maio de 2015.

²⁴ Entrevista com Joana Alvarez, saxofonista, concedida no dia 10/04/2016. Ela começou a tocar nas ruas e transportes públicos há 3 anos ao lado do namorado músico.

Existem diversos tipos de trabalhos artísticos e também de artistas profissionais ou amadores espalhando sua arte pela cidade como forma de sustento, lucro financeiro ou gratuita. Não cabe a essa pesquisa analisar essa diversidade, mas registra-se aqui algumas das modalidades mais encontradas durante a pesquisa de campo: artistas tocando e pedindo dinheiro no chapéu; artistas vendendo materiais como CD ou blusas; e também artistas que se apresentam e recebem contribuições espontâneas, sem pedidos.

3.3. Fanfarras e o movimento de neofanfarrismo

Após muitos anos de rodas de choro na cidade, o que emergiu nos últimos dez anos foram as fanfarras movimentando um volumoso número de pessoas e ocupando espaços institucionais ou não pela cidade. Essa movimentação é vista muitas vezes como a “cultura de rua carioca”, na qual é muito comum o encontro de amigos ao ar livre para beber, comer ou conversar.

Isso é o Rio de Janeiro do carioca de verdade e não do turista. Eu vim de outra cidade que não tem muita música e festa de graça em qualquer lugar. Adoro viver aqui e vir pros blocos e fanfarras porque é uma opção divertida e barata. (...) Venho com meus amigos e meu namorado e a galera toca de tudo aqui, então todo mundo fica feliz. Geralmente a gente compra cerveja e algum lanche aqui nos ambulantes mesmo e pronto. Dá pra dançar, cantar ou só ouvir também.²⁵

Nessa dissertação, entende-se a fanfarra como um tipo de arte urbana, que utiliza a música como forma de emancipação e uma prática libertária de experiências para músicos e público de formas distintas. Esses grupos conseguem mobilizar centenas de pessoas: músicos profissionais e amadores (que chegam para aprender novas técnicas ou ajudar na potência sonora), ambulantes (que aproveitam a movimentação para vender bebidas, comidas e até mesmo acessórios carnavalescos) e o público (que busca diversão gratuita entre os amigos).

O movimento de ocupação da cidade ganhou força com o Carnaval dos blocos de rua, no início do século XXI, emergindo Boitatá, Céu na Terra e Boi

²⁵ Entrevista de Marília Coutrim, baiana residente no Rio há 4 anos, concedida em 07/05/2015.

Tolo, que fomentaram uma expansão espacial e também temporal da folia carnavalesca, que passou a ser estender por todo o verão (HERSCHMANN, 2013). A apropriação do Carnaval de escolas de samba, dito por muitos anos como único oficial, pelo Governo e por grandes empresas foi o ponto motivador para ocorrer uma mobilização em prol de uma festa mais livre e democrática.

Constatou-se que o meio carnavalesco é orientado por músicos profissionais e amadores, maioria de classe média e moradores da zona sul da cidade, com idade entre 20 e 40 anos e que buscavam uma retomada da cultura da Lapa e reviver os antigos Carnavais de rua.

Na primeira década do século XXI, com o sucesso dos blocos e o surgimento de oficinas musicais, financeiramente mais acessíveis, novos grupos musicais começam a ocupar espaços públicos com atuações socioculturais como Cinebloco, Orquestra Voadora, Os Siderais.

Uma coisa interessante pré-Voadora é que as pessoas que tocavam principalmente sopro, percussão é uma coisa mais orgânica se a pessoa não souber, o passo inicial era bem complicado. Eu gostava de trombone e não fazia ideia de como estudar, se procurava um professor particular ou me inscrevia na [escola] Villa Lobos. O acesso passa a ser diferente. O legal disso é ser acolhedor, tem pessoas mais experientes e pessoas iniciantes no mesmo instrumento e tem espaço pra todo mundo. Até então quem tocava era aquele grupo que tocava e pronto. (...) Com a oficina da Voadora você colocou gente tocando na rua que nunca tinha tocado nada, teve um primeiro contato com um trompete, tá tirando o som, mas não tem noção de harmonia, mas tá tocando. É meio doido isso, mas funciona. Tem várias complicações, mas é isso aí e por isso foi um divisor de águas. A Orquestra Voadora colocou gente muito verde na rua que ao longo dos anos já tá mais cascudo e outros não. Depende muito da curva de aprendizado de cada um e o quanto a pessoa se dedica porque tem gente que estuda o ano inteiro e outro que só pegam no instrumento no carnaval.²⁶

Segundo Herschmann (2013), alguns fatores colaboraram para esse segundo *boom*: a produção e consumo de samba e choro nas casas de show da Lapa propiciaram que esses novos artistas mergulhassem nesse universo; emergiram blocos com perfil mais juvenil e repertório diversificado que mesclam sambas, marchinhas com novas temáticas (trilha sonora de filmes ou videogames); alguns músicos que já tocavam nas ruas ou até em palcos para

²⁶ Entrevista com Marco Antônio Barros, trombonista do bloco Fanfarra Black Clube, concedida em 09 de fevereiro de 2017.

pequenas apresentações percebem a possibilidade de tocar para um grupo maior de pessoas e num verdadeiro palco aberto; devido as dificuldades de acesso e a crise da indústria da música, os artistas investem em interagir mais com o público durante os shows e nas redes sociais, conquistando fãs; o desejo de reinventar e repaginar a tradição carnavalesca; a sensação de segurança nas ruas da cidade, transmitida pelos programas de Governo e pela mídia; o uso de redes sociais para mobilizar músicos, organizar eventos e ter um contato mais informal com o público.

Eu nunca fui muito de carnaval. Um dia eu fui no Boitotá e descobri uma galera tocando outras músicas e assim que eu cheguei lá eles tavam tocando o tema do rei leão. Achei engraçado, fiquei por ali e foi muito melhor pra mim do que Boitotá. Esse foi o meu primeiro contato com alguém tocando um repertório diferente de metais. Achei maneiro, mas não tive vontade de virar músico só de assistir. (...) Eu acho que eu fui comprado pela segunda onda, um pouquinho antes da oficina da voadora. Eu entrei na primeira turma da oficina da Voadora e posso dizer que isso possibilitou eu aprender trombone de uma forma mais acessível. Eu só fiquei 2 meses nessa oficina. O repertório diferenciado e levar músicas diferentes das tradicionais pro carnaval que fizeram eu ficar e continuar. E uma vez que eu tava lá dentro, gosto da ideia de manter o carnaval raiz também com marchinhas.²⁷



Ensaio aberto da Orquestra Voadora, em 2014.
Foto: cedida pela Fanfarra

Dessa nova movimentação musical da cidade e da vontade de ocupar espaços públicos, emergiram as fanfarras cariocas, ressignificando diversas

²⁷ Entrevista com Richard Barros, trombonista do Ataque Brasil, concedida em 03 de fevereiro de 2017.

localidades com dança e música. A ideia principal é a ocupação democrática e a inclusão social de diversas idades, classes socioeconômica e até mesmo moradores de rua durante os cortejos. Devido a questões geográficas e sonoras, os cortejos e ataques²⁸ ocorrem mais na área central da cidade, onde a mobilidade da zona sul e zona norte são facilitadas pelos transportes públicos e por praticamente não existir residências, o que causaria incômodo sonoro aos moradores.

Historicamente o carnaval de fanfarras do Rio ocupa principalmente uma porção específica do território: o centro da cidade e a "baixa" zona sul - bairros do Catete, Santa Teresa, Glória e Flamengo. Alguns blocos conseguem transcender, diante da necessidade de se levar cultura a outros pontos da cidade, normalmente menos privilegiados nesse sentido, Paquetá é um bom exemplo dessa migração. (...) Sou um incentivador da migração das fanfarras para áreas menos "colonizadas" por nós. No pré-carnaval de 2017 ajudei a colocar na rua o Arara y Boia, que saiu em Niterói, mas creio que chegar a alguns outros pontos não apenas é importante como fácil - bairros como o Grajaú e o Méier tem estruturas favoráveis.²⁹

É importante ressaltar que as fanfarras presam muito pela interação com o público seja através da música, coreografias ou performances. As apresentações costumam ser grandes espetáculos gratuitos, onde os atores são tanto músicos, quanto público e somente pela dupla convivência que a experiência se dá. Pode-se falar que os músicos assumem um papel de agentes de inovação porque contribuem na revitalização da cidade e aplicam ações inclusivas e cidadãs diante de problemas sociais recorrentes.

Apesar de aparentar algo muito revolucionário, essa prática musical tem uma origem militar muito antiga na Europa e estava atrelada a ideologia de nação propagada pelo Estado e pela Igreja, com a função de comunicar mensagens em celebrações oficiais junto à população. Somente no século XX que surgiram as fanfarras populares, destacando-se como uma das pioneiras a Fanfare des Beaux-Arts (PIERRE e BRIDENNE, 2007), composta inicialmente de sax, trombone, viola e corneta fizeram o primeiro cortejo em homenagem ao Prix de

²⁸ As apresentações de fanfarras são chamadas de ataques musicais.

²⁹ Entrevista com Rolf Bateman, trompetista da fanfarra Black Clube, concedida em 14 de fevereiro de 2017.

Rome³⁰. A banda era considerada um treinamento barulhento de estudantes que acontecia nas ruas, durante a noite. Com o tempo, a mistura de instrumentos, canto e alegorias tornou-se mais frequente e conquistou a massa popular.

Esse modelo musical chegou a Nova Orleans com algumas mudanças e denominando-se brass band, tornando-se bastante popular. Por conta da área portuária propícia para trocas e hibridação de culturas, a música produzida tinha influência de bandas militares e folk africano e eram utilizados os mais diversos instrumentos desde trompete até clarinete e várias percussões.

Nos anos seguintes, as fanfarras se multiplicaram nas universidades com uma linguagem mais lúdica e aderindo instrumentos mais leves para garantir a mobilidade. Os universitários tocavam em festas e confraternizações e também organizaram concursos de fanfarras entre as universidades, mesmo diante de críticas dos profissionais e acadêmicos de artes. As roupas seguiam na linha do humor-crítico com uso de peças e acessórios exagerados como diabinhos ou perucas chamativas.

No Brasil, as fanfarras chegaram com características militares e atuação em desfiles cívicos no país inteiro. Ao longo dos anos e com a influência europeia, alguns artistas do Rio de Janeiro começaram a produzir um novo tipo de som, utilizando instrumentos de metal e percussão, bastante similar a nova roupagem das fanfarras, menos tradicional e mais carnavalesca, engajando o movimento do neofanfarrismo na cidade.

3.4. Música no cotidiano da cidade

Nos últimos anos, as manifestações artísticas e culturais tem tido destaque na cidade do Rio de Janeiro. O papel de Cidade Maravilhosa, do futebol do Flamengo e dos desfiles de escola de samba é deixado um pouco de lado. Emerge o Rio do carnaval de rua, das rodas de samba pelas ruas do centro, da intervenção no Jardim do MAM, das performances na praia, etc.

Desde as manifestações de 2013, fala-se muito em ocupação de espaços, manifestação passiva (sem violência), expressão popular e outros termos ligados a essa cede por espaço de fala e democracia. Vive-se um *boom* de

³⁰ Trata-se de uma bolsa de estudos, concedida pelo governo francês, destinada aos estudantes de artes que se destacassem em pintura, escultura e arquitetura. A premiação que foi criada em 1663 tinha eliminatórias bastante exigentes e só foi extinta em 1968.

práticas culturais que buscam ocupar espaços urbanos públicos (ruas, praças, praias) de forma democrática com o objetivo de expressar uma ideologia (não necessariamente político-partidária), gerar conversas significativas, interação entre pessoas, trocas de conhecimentos e energias.

Existe um cenário delicado de insatisfação estadual e municipal que excita os ânimos da população e dos artistas. Percebe-se uma tendência a ocupação das ruas do Centro, na nova Orla com espaços revitalizados e no Boulevard Olímpico e ao mesmo tempo uma tentativa popular de resgatar os espaços que estão abandonados seja pelo poder público ou pela população e dar novo sentido ao “local morto”.

A cidade do Rio de Janeiro é representativa dessas dinâmicas em que os espaços são redefinidos seguindo os “fluxos” e os “fixos”, as continuidades e as discontinuidades cotidianas são balizadas por modos de estar, de vivenciar e de experienciar os locais e lugares por meio de uma prática cultural glocal, a qual, em virtude de todos os seus possíveis movimentos contrastantes entre distâncias e proximidades, “faz também redescobrir a corporeidade”. (HERSCHMANN, FERNANDES, 2014, p. 14)

Devido a essas tentativas de ocupação pontuais, nota-se lugares dúbios que ora são publicamente tomados e festejados e ora são individuais, mas ao mesmo tempo dão vida a cidade. Entende-se cidade como uma teia de relações e significados. Trata-se de um grande palco de convergência, imaginários e afirmação de identidades. Partindo da visão de Canclini (2008), é possível perceber a cidade além dos mapas geográficos, mas também por todo o mapa emocional que é traçado por cada indivíduo. A cidade e seus espaços são formados não por arquitetura, mas por interações, vivências.

As sociabilidades empregadas em um espaço constituem uma vivência daquele grupo, naquele momento e assim um mesmo local pode ter significações diversas. Dessa forma, a territorialidade pode ser compreendida a partir de vários olhares como fala Michel de Certeau sobre as “artes do fazer” no cotidiano. Para o autor, “planejar a cidade é ao mesmo tempo pensar na própria pluralidade do real e dar efetividade a este pensamento no plural: é saber e poder articular.” (1998, p. 172).

Considera-se a urbe como espaço comunicacional-interacional onde surgem dinâmicas socioculturais, modos de presença, apropriações e

significações. É necessário abordar a cidade como um locus de comunicabilidade (qualidade daquilo que é comunicável), que dialoga constantemente, construindo espaços comunicantes de cultura. O conjunto objeto, homem, natureza, tempo, local e relações é o que arquiteta sentidos a territorialidade.

O território é o produto de uma territorialização dos meios e ritmos [...] Precisamente há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos [...] A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 120)

A música no espaço público movimenta artistas, territórios e pessoas, atingindo campos físicos e emocionais, e também modificando esses espaços. As territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) modificam a urbes, promovem sociabilidade e despertam sentimentos. É uma experiência singular para artistas e público, que juntos fomentam a ocupação democrática do espaço público e o ativismo musical. A partir da observação, infere-se que os agrupamentos musicais espontâneos ou agendados potencializam encontros e afetividades, sendo a música o principal elemento.

Tudo que eu fiz e faço até hoje foi por intermédio da ProArte. [...] Se eu começasse com esporte mais novo, eu seria esportista e não músico. O que eu sinto é só de ver a galera. Tu tá tocando assim e ver a galera se divertindo. Eu adoro me divertir e conseguir transferir esse sentimento pras outras pessoas. O fato de você tá fazendo alguém dançar, chorar, ou que seja, se emocionar é muito maravilhoso. Eu fico 13, 14 horas tocando direto pra alegrar a galera em troca da felicidade. No carnaval, eu nem ganho muito dinheiro e o pouco que ganho, eu bebo. Eu não sou ambicioso, eu sou criança mesmo.³¹

A miscelânea do grupo, o tipo de música, as características geográficas e de arquitetura do local geram uma ressignificação para o espaço durante aquela ação e influenciam a curto ou longo prazo na urbes. Como é o caso da rua do Ouvidor e da Pedra do Sal, que já são conhecidos pela presença agendada de rodas de samba.

Durante a presença constante no meio dos grupos de música, percebe-se um discurso voltado para o ativismo musical de rua (HERSCHAMANN, 2010)

³¹ Entrevista com Tarcísio Cisão, saxofonista, integrante do Céu na Terra e idealizador do bloco Amigos da Onça, concedida em 20 de maio de 2015.

e 2011), o qual é bem diferente das lutas sociais da décadas de 60 e 70, pois não tem agendas definidas ou hierarquias. Na verdade, possui características mais similares ao ciberativismo abordado por Malini e Antoun (2013), pois os encontros são promovidos por coletivos e combinados via redes sociais. É um tipo de manifestação que começa no meio online e se concretiza com práticas presenciais no meio off-line.

Além da música, o contexto e os atores, há outro fator fundamental para que esse movimento dê certo: a experiência. A presença física e a participação seja cantando com o grupo, dançando algo coreografado, usando fantasias ou roupas específicas é de suma importância para se sentir integrado.

A música ao vivo (shows, bailes, festas) é uma das mais apreciadas experiências do usuário. É o corpo ganhando relato e vivência. Segundo Gabriel García Márquez, “não é uma questão de estudar, e sim, de viver”. Ou seja não basta compreender o movimento, mas sim experienciá-lo.

Apesar de ressaltar as ações no Centro da cidade, essas práticas extrapolam esses espaços e acontecem também em outras zonas da cidade como a norte e a sul. Porém há diferentes modos de fazer (DE CERTEAU, 1998) porque cada grupo atua de um jeito e o território também influencia tanto no que é permitido, quanto na recepção. Entende-se território como espaço físico e estrutural, bairro e características sociopolíticas e econômicas do local.

4. Na roda das fanfarras

É inegável que a cultura de rua é uma das características da vida carioca. A população gosta de atividades ao ar livre em praias, praças e ruas, seja para praticar exercícios, passear ou beber uma cerveja e a música sempre fez parte desses ambientes. Nos últimos anos, houve um crescimento do número de grupos, fazendo ativismo musical (HERSCHMANN, 2010) e propiciando encontros e socializações em espaços públicos.

O movimento de neofanfarrismo carioca aumentou consideravelmente o número de fanfarras: Orquestra Voadora, Os Siderais, Cinebloco, Sinfônica Ambulantes foram algumas das que surgiram no anos 2000 com o intuito de fazer música diferente e ocupar os espaços.

Os blocos da família, das marchinhas, parecia não ter mais espaço pra comportar toda aquela intenção, aquele ímpeto

criativo, e nem para a multidão que já se formava ao longo do anos, formada pelas pessoas que viram o quanto era bobagem sair do Rio na época mais divertida do ano. Novas tendências foram assimiladas. A Orquestra Voadora, principalmente, trouxe a pressão da música tocada a plenos pulmões, a inovação do repertório inclinado à novidade do rock, da MPB e outras músicas que nem sei encaixar em estilos musicais. O carnaval do Rio passou a viver um boom também populacional, todo mundo queria ver os caras tocando. Outras tendências artísticas para além da música também apareceram, como as pernas de pau, os malabares e as coreografias. Cresceram as discussões sobre a ocupação dos espaços sem a obrigatoriedade das autorizações do poder público, e sobre o ativismo político dos blocos. E daquele miolo muitas outras fanfarras surgiram seguindo esta mesma tendência, ou até misturando as características destes dois momentos. Encontrar as fanfarras e blocos mais vazios se tornou, além de um enorme desafio, um indício de popularidade das pessoas, e a dinâmica do surgimento de novos blocos passou a acontecer em uma tônica mais livre, espontânea e menos comprometida com a técnica.³²

Os músicos acreditam que a produção musical nas ruas gera mais interação com o público e experiência para o consumidor. Os espaços ocupados por essas fanfarras (a maioria se apresenta no Centro da cidade) contribui para as transformações de territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN, FERNANDES, 2012), já que quebra a rotina daquele lugar e o transforma em uma área sem violência ou no encontro de amigos após o trabalho.

Os grandes mestres da Voadora não ensinaram só música. A gente aprendeu muito com eles. Os Siderais tem uma coisa de vamos ocupar o espaço, tem uma ideia de se engajar com causas sociais. É muito tranquilo e é muito maneiro fazer show, eu já me movimentei várias vezes com a Black e o Ataque Brasil pra fazer show em creche, em escola. Com o Ataque Brasil a gente fez várias OcupaEscola, que era um projeto que todo sábado tinha o dia de atividades culturais em alguma escola. Ao longo de 2015 e 2016, a gente fez pelo menos um a cada dois meses e praticamente isento de cachê, só ajuda de custo pra chegar lá. (...) Muitas vezes a gente sabe que as bandas estão indo só pra ocupar as praças mesmo e pelo seu ideal. É uma consciência de cidadão que é bem comum nesse grupo.³³

A composição desses blocos e grupos era majoritariamente masculina até 2010 porque havia poucas mulheres que tocavam instrumentos nesse espaço.

³² Entrevista com Rolf Bateman, trompetista da Fanfarra Black Club, concedida em 14 de fevereiro de 2017.

³³ Entrevista com Richard Barros, trombonista do Ataque Brasil, concedida em 03 de fevereiro de 2017.

Muitas desses grupos ainda são exclusivamente masculinos como a própria Orquestra Voadora, Os Siderais, Ataque Brasil, O bagunço. Além disso, as ruas sempre foram consideradas um “espaço não apropriado” para mulheres.

Eu toco há quatro anos no Carnaval, mas todo ano meu pai reclama. Quando os ensaios intensificam ele já começa a falar porque é muito tarde e eu estou na rua, é perigoso voltar sozinha pra casa ou porque tem bebida no meio. No Carnaval mesmo ele fica ligando e querendo saber onde estou porque acha que não é lugar pra mulher estar andando por causa de roubos, violências e assédios. Já tive namorado também que reclamava muito. É uma ideia muito machista sobre as mulheres que curtem e fazem o carnaval.³⁴

Em 2016, o Instituto Data Popular fez uma pesquisa³⁵ acerca do pensamento masculino sobre a mulheres que participam do Carnaval e os resultados apontaram que 49% dos homens acreditam que mulheres que participam de blocos e desfiles não são “direitas” e 61% deles acham que se a mulher solteira está em algum bloco de carnaval não pode reclamar de possíveis cantadas nesse ambiente. Percebe-se que o machismo está de certa forma naturalizado nessa situação e o comportamento masculino retrata um pensamento no qual a mulher seria propriedade dele e estaria acostumado com os “elogios”.

De modo geral, na história do país sempre houve preconceito com mulheres artistas como já se falou anteriormente em outro capítulo e pode-se lembrar de famosas como Chiquinha Gonzaga, Carmem Miranda e Leila Diniz que hoje são reconhecidas, mas também sofreram com o machismo social. Os relatos recolhidos durante a pesquisa não foram muito diferentes desse cenário tão antigo. Algumas já tocavam instrumentos, mas de forma erudita e se sentiram motivadas a participar pela ideologia de um grupo específico.

Eu sempre toquei, desde antes de entrar pros blocos. Toco saxofone soprano, antes tocava clarineta. Quando eu vi o Planta pela primeira vez, achei bonita a presença dos músicos, achei uma forma bonita e possível de estar presente. Tocar é mais bonito do que só olhar e eu sabia tocar. Então parti pra ação. Percebi também que ao oferecer minha presença como instrumentista, e não apenas como foliã, sou mais valorizada, minha participação é mais significativa.³⁶

³⁴ Entrevista com Flavia Magioli, percussionista, concedida em 16 de agosto de 2016.

³⁵ Saiba mais em: <https://catracalivre.com.br/materia-especial/carnaval-sem-assedio-2017/>

³⁶ Entrevista com Flávia Soares, saxofonista do Planta na Mente, concedida em 12 de agosto de 2016.

Outras tiveram grande influência familiar para se envolver no universo musical e ao longo dos anos foram incentivadas por professores.

Cresci ouvindo a família do meu pai (Paraense) batucar instrumentos de percussão em festas familiares e em 1998 entrei num curso de percussão ministrado pelo mestre Riko na Escola de Música Villa Lobos. Depois me matriculei na escola e estudei violão e percussão paralelamente. Iniciei tocando pandeiro em grupos de choro e samba, além de fazer parte do grupo de percussão (Bloco) regido pelo mestre Riko, que veio a tocar em diversos lugares cenário carioca e também nos desfile mirins da Sapucaí.³⁷

Há também mulheres que participam de diversos blocos carnavalescos e fanfarras, mas o aprendizado do instrumento e o contato musical veio através de outro estilo.

Eu fui da primeira turma do Rio Maracatu há 10 anos e por isso minha inserção não foi cheia de preconceito. Nessa cultura a mulher é exaltada não apenas na dança, mas também nos instrumentos e nas toadas. Aprendi todos os instrumentos lá: alfaia, agbê, ganzá, agogô porque aprendi uma cultura toda. E depois fui aplicando isso em outros ritmos e nas fanfarras que tocam muito samba e marchinhas.³⁸

Sempre fui ligada às atividades musicais do Colégio, mas realmente me envolvi com a percussão aos 18 anos quando me tornei ogã de um centro de umbanda e comecei a estudar sobre ataque e seus ritmos. Tive um grande amigo/mestria, Dino, que me ensinou bastante do que sei. Em 2012 toquei na Banda de Ipanema e em alguns blocos na Lapa.³⁹

Outras meninas eram frequentadoras desses blocos e já consideravam alguns amigos como ídolos. “Eu via eles tocando todo dia no carnaval. Um dia eu estava com Diego, Cisão e Gabriel, quando eles falaram que estavam tocando há 19 horas seguidas. E eu pensei que queria fazer isso também.”⁴⁰

A oportunidade para a maioria delas aprenderem veio com o Oficina da Orquestra Voadora em 2013, que ensinava sopro e percussão, em aulas

³⁷ Entrevista com Thaís Bezerra, professora de música, maestrina do Multibloco, Terreirada Cearense e Banda da Escola Municipal João Barbalho, percussionista da Damas de Ferro, concedida no dia 07 de março de 2017.

³⁸ Entrevista com Clarisse Hammerli, percussionista do Tupiniquim Amostrado, concedida em 12 de agosto de 2016.

³⁹ Entrevista com Carina Rocha, percussionista e maestrina do Musicalidade, concedida em 22 de março de 2017.

⁴⁰ Entrevista com Sabrina Bairros, integrante da Damas de Ferro, concedida em 8 de abril de 2016.

semanais, no Circo Voador. As oficinas surgiram com o intuito de troca de conhecimentos entre músicos de diferentes níveis e com diversas referenciais e a primeira turma teve 140 participantes, sendo cerca de 70 mulheres⁴¹. São trabalhadas questões relativas ao ritmo, expressão, percepção e improviso, para que cada participante possa desenvolver suas potencialidades musicais e criativas.

No Boi Tolo a gente sempre teve mulher tocando e a diretoria do bloco é formada por muitas mulheres. Não sei exatamente a proporção naquela época, mas me lembro de ter duas percussionistas que eram muito boas e rodam em todos os blocos durante o Carnaval. (...) A gente chegou a ter uns ensaios meio oficinas de tamborim, mas depois parou. De fato a OV abriu portas pra muita gente no meio musical e hoje temos muitas mulheres tocando bem em todos os naipes.⁴²

Mesmo com as oficinas abertas, a quantidade de mulheres que procuravam as aulas era pouco, mas tem crescido nos últimos anos junto com a popularização das fanfarras. “A gente queria criar uma brass band só de mulheres, mas simplesmente não tinha mulher para tocar”⁴³. Outras mesmo inseridas nesse ambiente, ainda se sentiam desvalorizadas ou com menos poder do que os homens que tocavam no mesmo grupo.

Eu fui da primeira turma da Voadora. Cheguei lá, experimentei o xequerê e não gostei. Terminei indo para caixa robocop, que é uma ala extremamente masculina e tinha gente que me dizia que era melhor eu mudar porque a caixa é pesada e tem mais estrutura de metal. São 27 quilos de instrumento, mas eu não desisti. Hoje toco em vários blocos e mesmo assim se estou num lugar onde tem eu e um caixeiro homem, com certeza vão dizer pro homem puxar a música. É como se eu não tivesse tanta capacidade.⁴⁴

Apesar da opinião popular, o que o Carnaval carioca mostra é uma grande participação feminina nas composições, baterias e alas dos blocos de rua. Atualmente, a Orquestra Voadora possui cerca de 90 mulheres, com a faixa etária de 21 a 45 anos e de diversas profissões. O protagonismo da mulher é explícito em alguns instrumentos, como a alfaia que é formada 98% por mulheres

⁴¹ Dados cedidos pela Orquestra Voadora.

⁴² Entrevista com Edu Pereira, organizador do Cordão do Boi Tolo, concedida em 20 de janeiro de 2017.

⁴³ Entrevista com Carol Schavarosk, trombonista e integrante da Damas de Ferro, concedida em 8 de abril de 2016.

⁴⁴ Entrevista com Flávia Maglioli, percussionista, concedida em 16 de agosto de 2016.

e também o xequerê que é quase unanimidade (exceto por um homem).⁴⁵ Além disso, diversos blocos tem aberto oficina regularmente como Monobloco, Sargento Pimenta, Multibloco, Terreirada Cearense, Agytoê e outros.

Se o universo de fanfarras já é complicado para instrumentistas, é mais restrito ainda para maestrinas. Durante as conversas informais com músicos era recorrente a lembrança de três mulheres de grande reconhecimento por seu trabalho musical e de maestria.

Quando comecei a tocar percussão há 20 anos atrás, me apaixonei completamente pelo universo musical. Me formei em outra faculdade (Fisioterapia na UFRJ), cheguei a estudar medicina por 2 anos, larguei tudo pra me dedicar exclusivamente à música, educação musical e percussão. Desde o início, toquei em grupos de choro e samba e era a única mulher destes grupos. Anos depois fui convidada para fundar o Multibloco e conduzir a oficina junto com Lino Amorim. Nossa parceria foi muito natural e iniciei neste desafio de ser regente do Bloco (bateria que hoje tem mais de 100 integrantes) e atualmente rejo também o Bloco da Terreirada Cearense à convite de Igor Conde e Geraldo Junior (bateria com mais de 100 integrantes também). Acho que ser uma das poucas regentes no meio carnavalesco indica que a luta feminista está avançando, porém temos muito a caminhar. Por exemplo nas escolas de samba que toquei o número de ritmistas mulheres é bem maior de que quando comecei, mas nestas escolas não vi mulheres ocupando cargo de direção de bateria ou maestrina de bateria.⁴⁶

Infelizmente a dominância no protagonismo carnavalesco ainda é dos homens, e não é por falta de capacidade das mulheres, e sim porque os talentos são vistos e ignorados, ou simplesmente, deixados em segundo plano. E isso muitas acontece, inclusive em blocos feministas.

Estamos caminhando lentamente para o nivelamento do protagonismo musical no carnaval, mas por uma série de questões ainda estamos longe de conseguir. Se considerarmos outros blocos que não se enquadram no quesito fanfarra e nas escolas de samba, então, esse objetivo se torna muito mais distante.

Fico feliz por ter sido citada, e afirmo que isso se deve à minha resistência diante do cenário. Obviamente tive decepções, mas a indignação sempre foi maior. Por isso a palavra empoderamento é tão importante. As mulheres devem se empoderar, assumir responsabilidades, buscar espaços onde tenham reconhecimento e não sejam apenas mais um número.⁴⁷

⁴⁵ Dados repassados pela produção da Orquestra Voadora.

⁴⁶ Entrevista com Thaís Bezerra, percussionista e maestrina do Multibloco e Terreirada Cearense, concedida em 07 de março de 2017.

⁴⁷ Entrevista com Carina Rocha, percussionista e maestrina do Musicalidade, concedida em 22 de março de 2017.

Durante os últimos 6 anos, a quantidade de oficinas tem aumentado e mais mulheres estão interessadas em aprender. Algumas ainda são inseridas em instrumentos específicos como tamborim e xequerê, mas muitas já conquistaram caixas, surdos e tubas. Outras que já estão inseridas e compreendem a importância dessa representatividade feminina no carnaval buscam grupos, nos quais possam ser mais acolhidas e exercer protagonismo.

O que acontece é que os homens se sentem mais confiantes por uma questão de aceitação da sociedade, inclusive dos próprios músicos. Por diversas vezes, inclusive no carnaval desse ano (em 2017), fui abordada por mulheres e principalmente homens, que ficavam surpresos com o fato de eu, mulher, tocar surdo, caixa e timbal. Reparem que também toco ganzá, agogô e outros menores e mais delicados, mas a surpresa se dá pelo fato de que toco bem qualquer um dos instrumentos masculinos, como se pelo fato de ser mulher, já fosse ousado demais eu saber tocar um deles.⁴⁸

Atuo no movimento feminista desde adolescente. Tenho feminismo como um dos pilares da minha educação desde casa. Pra mim o Rodadas era enfim, o meu espaço nessa nova onda do feminismo do século XXI e dentro do Carnaval e da música que eu tanto amo. A empolgação, a sensação de acolhimento, de estar colaborando numa construção feminista linda dentro da delícia que é o Carnaval.⁴⁹

Os grupos escolhidos como objetos de estudo surgiram há menos de cinco anos, portanto fazem parte do neofanfarrismo da cidade, e nasceram com intuito de ampliar o destaque da mulher seja na atuação musical ou em suas pautas. Durante a pesquisa, observou-se que as participantes são, em maioria, de classe média e possuem de 19 a 56 anos. Muitas começaram a tocar instrumentos em outros blocos como Orquestra Voadora e Boi Tolo.

Os grupos Damas de Ferro e Mulheres Rodadas atuam durante o carnaval carioca, fazendo cortejo, batalhas ou contribuindo na potência sonora com outras fanfarras. Elas também estão presentes em manifestações feministas em forma de apoio e representatividade na luta contra o machismo. As participantes de ambos grupos são engajadas nas causas relativas ao feminino e querem

⁴⁸ Entrevista com Carina Rocha, percussionista e maestrina do Musicalidade, concedida em 22 de março de 2017.

⁴⁹ Entrevista com Clarisse Hammerli, percussionista da Tupiniquim Amostrado, concedida em 12 de agosto de 2016.

fomentar esse protagonismo da mulher nos ambientes, até então de grande maioria masculina.

As performances são muito presentes nas fanfarras através das roupas, danças, teatralização ou manifestos. Nas apresentações, a caracterização é marcante seja nas fantasias luxuosas e sensuais da Damas de Ferro ou nas fantasias empoderadas e bem-humoradas do Mulheres Rodadas. O corpo é usado como instrumento de performance nas alas de danças e bambolê, além disso, participantes e público escrevem frases feministas pelo corpo.

4.1. Damas de Ferro

A Damas de Ferro é a primeira brass band carioca formada só por musicistas profissionais ou amadoras. A banda surgiu há três anos e atualmente possui 13 integrantes que dividem seu tempo entre a música, vida profissional e familiar. O grupo de mulheres é bastante diversificado com designers, artistas plásticas, engenheiras e cientistas sociais e possuem influências musicais diferentes, mas elas buscam mesclar as identidades pessoais de cada uma na construção de um repertório eclético com mpb, jazz, música do leste europeu, samba e rock n roll.

A ideia de ter uma banda só de mulheres foi da Carol Schavarosk, que já tocava trombone há um ano e se questionava sobre a posição das musicistas dentro das fanfarras, que eram em sua grande maioria liderada por homens. Ela participou da primeira turma de oficina da Orquestra Voadora e começou a busca por outras mulheres que tivessem interesse em formar uma banda.

Eu lembro de ter ido a um show de um grupo que eu gostava muito e eu tava lá na frente porque queria ver de perto e tinham várias outras meninas também naquela confusão da frente do palco. Mas existia uma diferença ali porque muitas estavam ali na frente porque eram apaixonadas e achavam os caras o máximo. Eu estava ali porque queria ver os instrumentos de perto e pensava em um dia estar no palco tocando também.⁵⁰

⁵⁰ Entrevista com Carol Schavarosk, trombonista da Damas de Ferro, concedida em 10 de abril de 2016.



Damas de Ferro em foto para o jornal Extra.
Foto: arquivo pessoal da Fanfarra

O fator principal para entrar na banda não é quão bem você toca ou quanto tempo, e sim querer exercer esse papel de destaque e se comprometer com os ensaios semanais e shows.

A Carol me chamou pra banda e o nosso pensamento foi esse de mostrar que a mulherada pode fazer tanto quanto o homem. Eu tinha dois meses de instrumento e a gente está ai até hoje. (...) Se eu vejo um grupo com proposta legal, eu meto a cara. Estou no Boi Tolo, no Ceú na Terra e outros blocos e nunca me senti incapaz por ser mulher.⁵¹

Dentre as integrantes, apenas três estudaram música em escolas específicas e as demais aprenderam instrumentos já adultas e inspiradas por amigos que tocavam em blocos de carnaval. Elas já frequentavam show e cortejos de fanfarras como Orquestra Voadora, mas além de ser apenas público, havia o desejo de estar no palco participando e contribuindo para música instrumental de rua.

Segundo Sabrina e Carol, foi difícil encontrar outras meninas dispostas a entrar no projeto porque existiam poucas que sabiam tocar e que queriam estar nesse ambiente de fanfarra de rua. Vários fatores influenciam nesse processo: saber um instrumento para tocar novas músicas; estar nas ruas tocando sem segurança; sofrer julgamentos sociais por participar do carnaval.

⁵¹ Entrevista com Sabrina Bairros, saxofonista da Damas de Ferro, concedida no dia 8 de abril de 2016.

Não existe um incentivo pra mulher ser musicista. (...) A mulher não sabe tocar instrumento para chegar num bloco ou numa banda e tocar. Se você chega hoje num bloco de carnaval, a maioria das mulheres aprendeu a tocar adulta. A nossa galera da oficina da Orquestra Voadora é uma média de 30 anos porque é quem já tá estável, já se formou e agora pode fazer um instrumento. (...) Essas mulheres começaram a ver que tem espaço para gente nesse meio.⁵²

A banda, que começou com apenas três pessoas, enfrentou vários desafios como conseguir mulheres dispostas a ensaiar com frequência, elaborar arranjos para o repertório escolhido, e até mesmo comprar um instrumento sem que ninguém soubesse tocá-lo. As meninas que até então tocavam apenas sax e trombone, precisavam de alguém que tocasse tuba para equilibrar o som. Mas não havia nenhuma mulher tubista nesse meio. Elas compraram o instrumento e convidavam pessoas que gostariam de aprender para integrar a banda.

Além de integrantes da Damas de Ferro, existe uma relação de amizade entre as meninas e consideram a banda como um coletivo musical. Todas as decisões desde repertório até contrato de show são discutidas entre todas. Para algo ser aprovado, a maioria deve estar de acordo e não pode haver nenhuma que esteja totalmente descontente. Elas acreditam que todas precisam ser ouvidas e estar confortáveis com as decisões e atuações em conjunto.



Damas de Ferro se preparando para a primeira batalha em 2014
Foto: arquivo pessoal da fanfarrã

⁵² Entrevista com Sabrina Bairros, saxofonista da Damas de Ferro, concedida no dia 8 de abril de 2016.

Durante os 4 anos de existência algumas mulheres passaram pela banda e contribuíram de diversas forma e muitas vezes por motivos pessoais (horários, trabalho, financeiro...) precisaram se desligar. “Isso é natural no meio de fanfarras e eu acredito que uma banda com 12,13 ou14 integrantes é mais difícil manter um padrão e permanência do que um quinteto, por exemplo” (SCHAVAROSK, 2016). Além das integrantes fixas, há duas subs⁵³, sendo uma no trompete e outra na tuba que ainda são iniciantes e estão aprendendo aos poucos os arranjos musicais. De acordo com o Carol, o critério atual pra entrar na banda é a dedicação ao projeto:

A gente tá buscando se profissionalizar. Mais da metade da banda já está estudando sério e trabalha com música profissionalmente. E lógica que a técnica é importante e é um fator decisivo. Às vezes uma pessoa que tá muito dispostas e tá afim de correr atrás é mais interessante do que outro tipo de pessoa. A gente sempre procura avaliar bem e então nem sempre o critério de escolher uma integrante é a técnica.⁵⁴

Pensando em um recorte de classe socioeconômica, pode-se dizer que o grupo é formado por mulheres de alto nível de escolar, que moram em diversos regiões da cidade (desde bairros mais nobres até baixada), a maioria de classe média. A banda conta com a participação de três meninas negras, o que favorece a representatividade no que diz respeito a um recorte de raça. Quanto ao gênero, Damas de Ferro pode ser considerada o grupo com melhor representatividade feminina englobando também transexual.

Criada com o objetivo de ter representatividade feminina no meio musical, o desafio de aprender instrumentos que nunca tiveram contato e atuar no movimento neofanfarrista que tem grande predominância masculina já atesta que Damas de Ferro é uma fanfarra feminista. Além de vários pontos relevantes que justificam a bandeira do feminismo que elas levantam, outra questão motivadora passa técnica musical, que constantemente é questionada e julgada por elas serem mulheres como afirma Carol:

Se você é mulher e você toca mal é porque você é mulher. Mas se você toca bem é porque você é mulher cricri, que enche o saco até tocar bem porque quer ser perfeitinha. Então olha só o

⁵³ Subs vem do termo substituto e é usado entre as fanfarras para nomear músicos fixos, mas que não tocam sempre em apresentações.

⁵⁴ Entrevista com Carol Schavarosk, trombonista da Damas de Ferro, concedida em 14 de fevereiro de 2017.

que acontece com a gente! O que quer que a gente faça, as pessoas vão reclamar porque ainda existe essa visão machista perante qualquer atividade feminina que seja além do esperado. Apesar de que para gente tocar música é muito óbvio e a gente não se sente as diferentonas porque toca uns instrumentos.⁵⁵

O nome inicial era “Lady Brass” e foi muito criticado por amigos e familiares por ser um nome em inglês e complicado de pronunciar. Em pouco tempo, elas tentaram versões traduzidas e surgiu a Damas de Ferro, que fala de mulheres e remete aos instrumentos de metais. Apesar desse nome, elas garantem que não tem referência a Margareth Thatcher, nem ao Iron Maiden.

O repertório da brass band é bem vasto e diverso, tocam desde samba, forró até rock. Para escolha das músicas, o critério utilizado é o gosto das integrantes e a montagem do arranjo. Apesar de ser uma banda feminina, não fazem restrições quanto a tocar músicas de cantores homens, tendo Chico Buarque, Elvis Presley e Beatles em suas listas.

Participantes das duas edições do Honk na cidade, é surpreendente a relação delas com o público durante a apresentação, envolve uma performática de roupas e coreografias simples e o público responde a tudo isso cantando as músicas e mergulhando em êxtase total. Pode-se dizer que Damas de Ferro é a única fanfarra com forte representatividade feminina durante o festival e tendo a responsabilidade de fazer música de qualidade.



Damas de Ferro no primeiro Honk, em 2015.
Foto: PH de Noronha.

⁵⁵ Entrevista com Carol Schavarosk, trombonista da Damas de Ferro, concedida em 14 de fevereiro de 2017.

Devido a essa representatividade e a proposta musical, Damas foi convidada, ano passado, para participar da Feira Literária Internacional de Paraty que propõe ser uma verdadeira manifestação cultural na pequena cidade. Em 2016, a homenageada do evento foi a poeta Ana Cristina César e a programação garantiu 44% das atividades com destaque às mulheres. A feira busca o diálogo permanente entre as diversas formas de artes, propagando vivências focadas na pluralidade.



Damas de Ferro em apresentação em Paraty
Foto: Arquivo pessoal da Fanfarra

Além do Honk e da FLIP, em 2016 a banda participou de 2 concursos: o Concurso de Bandas do Teatro Municipal Ziembinski e o Prêmio Profissionais da Música 2017. No primeiro concurso, elas não levaram o grande prêmio e no segundo, elas ficaram entre os cinco melhores colocados na categoria som de rua, mas a grande final da premiação será no mês de maio, em Brasília. Uma das etapas da premiação era voto popular e elas aproveitaram as redes sociais para mobilizar amigos e fãs nessa votação.



Nós tínhamos a expectativa de participar e ver como essas coisas funcionam de perto. No segundo, o intuito foi mais de representar porque não havia nenhuma outra fanfara inscrita e nada do que parecesse com o que a gente faz e acho que ter mulheres fazendo fanfara num evento em que presa a música de rua é de extrema importância. Então a intenção de se inscrever foi pela representatividade e firmar nosso movimento né? Precisamos sair desse nosso microuniverso.⁵⁶

A participação carnavalesca da Damas de Ferro ocorre há três anos no pré-carnaval durante a Batalha Profana, evento criado e promovido pela própria banda, com o intuito de “duelar” com outra fanfara. A terceira edição foi na praça Tiradentes, uma semana antes do Carnaval e teve participação da fanfara Trombetas Cósmicas do Jardim Elétrico. Em entrevista, elas comentaram sobre essa apresentação ser prévia aos dias de folia para não serem confundidas com bloco e também para romper com a constante associação de que fanfarras são ligadas ao Carnaval porque na verdade elas atuam durante o ano inteiro. Já no

⁵⁶ Entrevista com Carol Schavarosk, trombonista da Damas de Ferro, concedida em 14 de fevereiro de 2017.

período carnavalesco, elas tocaram juntas nos blocos Boi Tolo, Céu na Terra e Orquestra Voadora.



Damas de Ferro se apresentando na batalha de 2017.
Foto: arquivo pessoal da Fanfarra

A grande novidade para 2017 será o lançamento de uma música autoral que foi escrita pela percussionista Michele Krimer, que além de integrante da Damas, é idealizadora do bloco Toco Xona, durante processos criativos colaborativos e improvisos nos ensaios. “Eu partei de um processo absolutamente criativo, sem pensar em nada, apenas em forma musical e comecei a construir dentro do ensaio pedindo para cada uma fazer um trecho e fui juntando.”⁵⁷ A música chamada Ovulação busca refletir os ciclos naturais e ganhará um videoclipe feito a partir de animações de projetos feministas.

4.2. Mulheres Rodadas

O bloco Mulheres Rodadas surgiu em 2015, após as manifestações indignadas sobre a foto em que um rapaz segurava um cartaz com os dizeres “Eu não mereço mulher rodada”. Logo o caso gerou muitos comentários na internet e um Tumblr foi criado, ironizando a expressão com animações e fotos de mulheres girando, acompanhadas com frases de humor. Há desde bailarinas executando belos giros até o desenho Frozen.

⁵⁷ Entrevista com Michelle Krimer, trombonista da Damas de Ferro e idealizadora do bloco Toco Xona, concedida em 14 de fevereiro de 2017.



Imagem que motivou a criação do bloco
Foto: página do Mulheres Rodadas

Na mesma linha bem-humorada, as jornalistas e amigas Renata Rodrigues e Débora Thomé criaram um evento no Facebook convocando “quem já rodou muito pelo carnaval, venha rodar com a gente na quarta-feira de cinzas”. O número de interessados foi crescendo ao longo dos dias e próximo ao carnaval já possuía mais de três mil pessoas confirmadas.

Na verdade, quando o projeto começou a gente tinha pretensões bem modestas. A primeira conversa que eu tive com a Débora a gente falou de juntar alguns amigos e vamos para rua dar uma resposta para essa coisa escrota de machismo de dizer que mulher é rodada. A coisa do bloco veio porque estávamos as vésperas do carnaval. Se isso tivesse acontecido em junho, talvez eu não tivesse pensado nisso.⁵⁸

Preocupadas com a dimensão da brincadeira, elas chamaram alguns amigos músicos e definiram músicas relacionadas à luta contra o machismo. No dia marcado, o Largo do Machado estava lotado, reunindo cerca de duas mil pessoas. A música tema foi “A Roda”, de 1987 e outras composições que retratam empoderamento feminino também fizeram parte. Por ser um bloco recente e sem pretensões se de fato aconteceria, a bateria foi composta pelas meninas da Damas de Ferro e os rapazes da fanfarra Ataque Brasil, que mesmo

⁵⁸ Entrevista com Renata Rodrigues, idealizadora do bloco, concedida em 27 de maio de 2016.

sem muitos ensaios conseguiram tocar juntos um repertório que foi pré-estabelecido.



Desfile do Mulheres Rodadas em 2015.
Foto: arquivo pessoal do Bloco



Desfile do Mulheres Rodadas em 2015.
Foto: arquivo pessoal do Bloco

Além da música, houve manifestações espontâneas de pernaltas e bambolistas fazendo performance de giros e incentivando brincadeiras de roda. Muitas pessoas levaram cartazes com frases contra o machismo, com fotos de feministas famosas e questionando o que é ser rodada. As saias rodadas foram

presença garantida por mulheres e homens. Outras fantasias como mulher maravilha, guerreiras, princesas e encenações da famosa propaganda americana “We can do it” também estiveram presente no cortejo.

Para o desfile de 2016, os ensaios começaram em novembro de 2015. Os primeiros encontros, na praça Paris, tinham cerca de 20 pessoas presentes, sendo músicos profissionais ou amadores. Os arranjos musicais foram elaborados pelos músicos Rômulo Cardoso, Richard Barros e a instrumentista Carina Rocha, pensando formas simplificadas já que mais músicos chegariam ao grupo próximo ao carnaval. Os ensaios eram sempre às sextas-feiras, de 19h às 22h, na praça Paris, em um clima bem informal com constantes brincadeiras e os músicos se dividiam em grupos de acordo instrumento para praticar. Após o ensaio, era comum o grupo ir para algum bar no bairro da Glória ou Lapa, conversar sobre o desenvolvimento do bloco ou outros assuntos mais gerais.

No início de 2016, esse grupo de músicos aumentou, atingindo até 63 pessoas que tocavam sopro (sax, trombone, trompete) e percussão (bumbo, surdo, caixa, alfaia, xequerê, agogô, ganzá). O repertório foi definido com as lideranças do bloco, que analisavam como a mulher era retratada em cada música e assim optavam pela inserção ou não. A música tema escolhida foi “A luz de Tieta” inspirada na primavera feminista⁵⁹ e na luta das mulheres contra um projeto do Deputado Eduardo Cunha⁶⁰. O refrão sofreu pequenas alterações e questionava os direitos da mulher sob o próprio corpo “Eta eta eta o Eduardo Cunha quer controlar minha buceta.”.

Durante o pré-carnaval, o bloco ganhou mais integrantes que traziam trabalhos artísticos e performáticos na ala de bambolê, malabares e perna de pau. A inserção oficial do bambolê no bloco garante a brincadeira com esse simbólico do “rodadas”, com coreografias que destacam ainda mais a liberdade feminina e com fantasias que representam Mulher Maravilha, Frieda Kahlo, Madonna e outras mulheres famosas. No dia do desfile, outros artistas, em sua grande maioria mulheres, aumentaram esse grupo de bambolês e pernaltas, fazendo danças coletivas e performance individuais.

⁵⁹ 2015 foi o ano de boom das lutas feministas no Brasil, com ocupações de ruas e protestos. Saiba mais em: <http://thinkolga.com/2015/12/18/uma-primavera-sem-fim/>

⁶⁰ O projeto de lei 5069, de autoria do presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB) “tipifica como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo e prevê penas específicas para quem induz a gestante à prática de aborto”.



Desfile do Mulheres Rodadas em 2016.
Foto: Arquivo pessoal

A penalta Raquel Potí esteve representando Leila Diniz, que foi homenageada pelo bloco. A artista usou uma réplica de fantasia do último desfile da atriz junto a Banda de Ipanema, em 1972. A roupa tinha estrelas cobrindo os seios e frutas na parte inferior. Na ocasião, Leila quase foi presa por atentado ao pudor porque amamentou a filha durante o cortejo e deixou os seios a amostra. Raquel Potí⁶¹ encenou essa situação em alguns momentos do trajeto e gostou do convite do bloco para realizar esse trabalho: “Leila Diniz é um ícone da liberdade, coragem e da transgressão em relação aos costumes da mulher no Brasil e no mundo. É uma fantasia bem representativa”.

⁶¹ Entrevista com Raquel Potí, artista, gravada em 10 de fevereiro de 2016.



Desfile do Mulheres Rodadas em 2016.
Foto: PH de Noronha.

Diferentemente da Damas de Ferro, a proposta do bloco Mulheres Rodadas, não é ser composto exclusivamente por mulheres, e sim ser um espaço de expressão artístico para mulheres e para levantar questionamentos e reflexões sobre o papel da mulher na sociedade. É notável que o bloco aparece constantemente nas mídias por causa do nome e de seu apelo, mas também consegue levar a outras pessoas esse deslocamento da representação da mulher nos blocos carnavalesco.

A predominância masculina nos blocos não é de hoje. (...) O carnaval historicamente teve momentos em que a participação feminina foi garantida e outras em que a participação feminina foi rechaçada, bem no começo do carnaval. Hoje o que você vê é que as mulheres participam dos blocos, elas estão nas oficinas predominantemente como alunas, mas nas funções de liderança e quando a coisa se profissionaliza mais o funil é enorme. Embora você veja mulheres em destaque hoje, são poucas ainda. A gente esbarra numa coisa: eu chamei várias mulheres pra vir pro bloco, mas algumas não toparam e não abraçaram a causa e tem homens que tocam e que estavam dispostos a estar conosco.⁶²

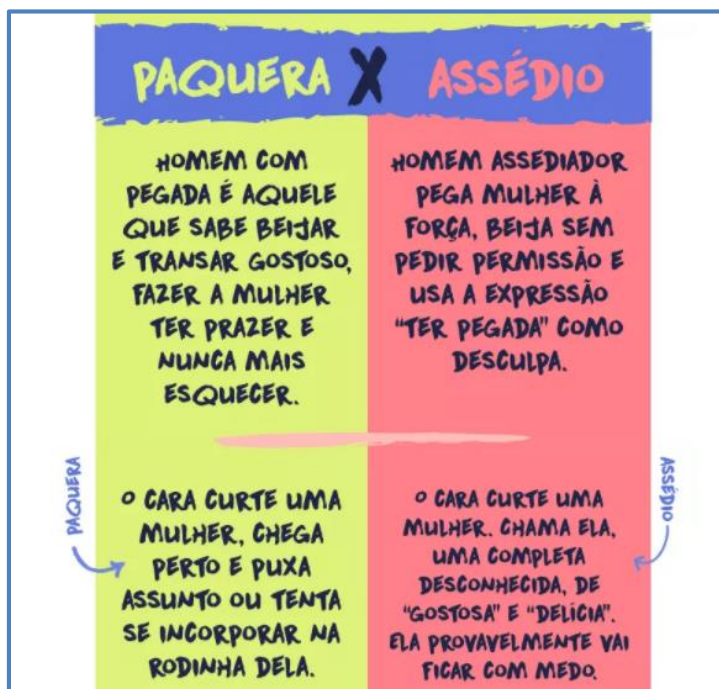
O bloco participou da campanha #CarnavalSemAssédio que foi promovida pelo site Catraca Livre e pela ONU Mulheres. Este foi o segundo ano de parceria da ONU Mulheres⁶³, que distribuiu materiais de conscientização

⁶² Entrevista com Renata Rodrigues, idealizadora do bloco, concedida em 27 de maio de 2016.

⁶³ Saiba mais em: <http://www.onumulheres.org.br/pequim20/carnaval-2015/>

sobre o assédio sexual e orientava o que fazer em situações desconfortáveis. Já a Revista AzMinas⁶⁴ também fez parceria em 2016 e distribuiu, durante o cortejo, um guia que explicava as diferenças entre paquera e assédio.

Eles (ONU Mulheres) tiveram certo receio sobre apoiar um bloco de carnaval, mas quando eles viram que a gente falava contra o machismo, pelo empoderamento das mulheres e eles deram o apoio institucional. Eles não deram apoio financeiro, rolou uma parceira mesmo que foi bom pras duas partes: nós ajudamos a propagar a campanha deles e distribuir o material no bloco.⁶⁵



⁶⁴ Saiba mais em: <http://azmina.com.br/2016/01/guia-pratico-e-didatico-da-diferenca-entre-paquera-e-assedio-para-voce-nao-ser-um-canalha-neste-carnaval/>

⁶⁵ Entrevista com Renata Rodrigues, idealizadora do bloco, concedida em 27 de maio de 2016.



Desfile do Mulheres Rodadas em 2016.
Foto: Arquivo pessoal

Alguns meses após o carnaval de 2016, a preparação pro ano seguinte já se iniciou com a novidade das oficinas. O bloco criou uma oficina própria, na qual pessoas mais experientes (não necessariamente profissionais) ministram aulas instrumentais, com custos mais baixos, para mulheres. A intenção é estimular mais mulheres a entrarem no mundo da música e se sentirem tão capazes quanto os homens de aprender instrumentos como sax, caixa, trompete e qualquer outro.

Nós somos um espaço que pensa essas questões do posicionamento da mulher, quem somos nós nesse cenário, pensa como o machismo se dá nessa formação e nesses espaços. Temos a preocupação e a intenção de formar e instruir mulheres que querem esse protagonismo. (...) Não vamos negar que tem muita mulher nos blocos e que tá estudando música há tempo e toca em diversos lugares. Mas embora os blocos sejam espaços pseudodemocráticos, o espaço das mulheres é muito marcado dentro deles e nós queremos que cada mulher tenha liberdade de escolher onde quer estar e o que quer tocar.⁶⁶

⁶⁶ Entrevista com Renata Rodrigues, idealizadora do bloco, concedida em 27 de maio de 2016.



Oficina do Mulheres Rodadas após ensaio.
Foto: Arquivo pessoal da Pesquisadora

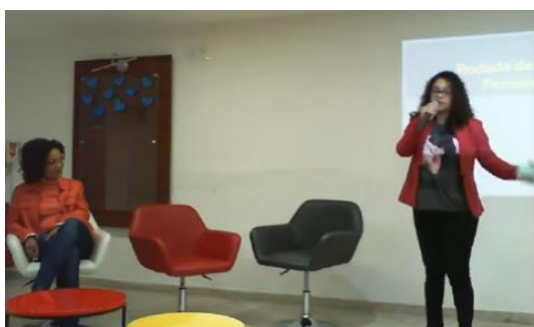
As oficinas atraíram muitas pessoas, em grande maioria mulheres, que tinham vontade de aprender algum instrumento ou simplesmente participar do bloco e também pessoas que queriam aprender mas não tinham condições financeiras de participar de outras oficinas. Os alunos eram divididos por instrumentos e as aulas ministradas por pessoas da atual liderança do bloco, composta por Rômulo Cardoso (surdo e agogô), Flávia Soares (sopro), Fábio Cezanne (caixa e repique) e Patrícia Santos (xequerê).

O desafio para os coordenadores de naipe era grande porque incluía ensinar os ritmos básicos, fazer arranjos de acordo com o instrumento e treinar os arranjos a partir de cada ritmo já concluído. Alguns desses instrutores nunca tinham dado aula ou ensinado uma segunda pessoa, mas estavam ali porque acreditam no projeto que estava sendo construído. Segundo Renata Rodrigues, a parte mais complicada era a escolha do instrumento:

A gente teve uma ideia maneira e tava empolgado com isso, mas a realidade é bem diferente. Chega gente aqui dizendo que quer tocar, mas não sabe qual instrumento. Você mostra os naipes e a pessoa não sabe nem o nome do instrumento ou nunca nem segurou ou tocou um surdo, um ganzá. É bem complicado porque a maioria das mulheres que chegam aqui hoje nunca tiveram contato algum com “fazer música” e a gente tem a responsabilidade de ensinar tudo e de forma prazerosa.⁶⁷

⁶⁷ Entrevista com Renata Rodrigues, idealizadora do bloco, concedida em 10 de julho de 2016.

Nesse mesmo momento de início das oficinas também começaram a ser promovidas as Rodadas de Conversa, que consistiam em debates realizados, um vez por mês, antes do ensaio tratando de temáticas feministas. Os encontros, apesar de especializados e compostos por pessoas mais experientes, não entraram no campo de discussão teórica ou intelectual e se mantiveram no campo das experiências pessoais e de atuação dos coletivos, abordando Feminismos do século XXI⁶⁸, Feminismo Negro⁶⁹, Feminismo Radical⁷⁰. Durante as rodas ficou perceptível que grande parte das participantes do bloco até então não tinham muito envolvimento com manifestações feministas e com a militância do movimento, se colocando quase sempre apenas como ouvintes. Os encontros se mantiveram às sextas-feiras de noite, mas agora não mais na praça e sim num espaço fechado no bairro da Glória.



Rodadas de Conversa 1, 2 e 3 promovidas pelo Mulheres Rodadas.
Fotos: Tamyres Rodrigues.

Ao longo de 2016 foi possível perceber a formação de um grupo mais heterogêneo do que nos anos anteriores, provavelmente devido aos meios de divulgação da oficina e também pela identidade do bloco na mídia. O bloco

⁶⁸ Aconteceu em 20 de maio de 2016 e teve como palestrante Verena Toste, doutora em Estudos Sociais e Políticos da UERJ.

⁶⁹ Aconteceu em 10 de junho de 2016 e teve como palestrante Flávia Oliveira, jornalista e comentarista da Globo News.

⁷⁰ Aconteceu em 01 de julho de 2016 e teve como debatedoras Júlia Fernandes, integrante do Núcleo de Mulheres da UFRJ, Cíntia Lúcia Alves, integrante do coletivo Comigo Ninguém Pode e Eugênia Rodrigues, integrante da Frente de Mulheres da UERJ.

passou a ser constituído majoritariamente por mulheres, de classe média ou alta, que possuem um nível alto de escolaridade⁷¹ e são economicamente ativas. Outra característica relevante foi a frequente presença de crianças no ensaio, levadas pelas próprias mães porque não tinham com quem as deixar.

Outro ponto interessante foi observar que havia poucas moradoras da zona norte ou baixada fluminense, sendo a maioria da zona sul ou tijuca, reforçando o recorte de classe econômica já citado. Além disso, a presença de poucas mulheres negras também nos remete a mais um recorte, agora de raça, que perpassa pelo econômico já que as negras presentes são mulheres de elevado nível de instrução e com poder aquisitivo.

A atuação do bloco está cada vez mais frequente, se fazendo presente em movimentações além do carnaval ou feministas. Nesse último ano, o Rodadas participou da Feira de Vila Mimosa, uma região conhecida pela prostituição; do Dia da Mulher Latino-Americana, no Parque das Missões⁷² e do lançamento do projeto He for She, da ONU Mulheres, ampliando o contato com o público, captando novos fãs e garantindo repercussão na mídia tradicional.



Parte dos bloco após apresentação no evento da ONU, no Museu do Amanhã.
Foto: Meia Luz Fotografia

⁷¹ A maioria das integrantes fizeram graduação ou são universitárias.

⁷² Localizado entre Duque de Caxias e Rio de Janeiro e na imbricação de importantes vias da Região Metropolitana, o Conjunto Habitacional Trevo das Missões teve sua origem relacionada à construção da Linha Vermelha que, em 1992, fez com que inúmeras famílias fossem removidas de suas casas. Atualmente, moram cerca de 10 mil pessoas no local.

O desfile de 2017 aconteceu no mesmo dia e horário que os anos seguintes, pela manhã no Largo do Machado, reunindo mais de 100 integrantes e três mil foliões. O início da apresentação foi marcada por um “grito de guerra” do grupo que falava “Eu organizo o movimento. Eu oriento o Carnaval”, trecho a música Tropicália.

A frente do bloco havia vários estandartes homenageando mulheres famosas como Clementina de Jesus, Chiquinha Gonzaga e Gretchen, seguidos pela ala da bambolê e dos pênaltos, que trouxeram personagens importantes como Elke Maravilha e Mafalda. Pode-se dizer que o destaque desse ano foi a participação do grupo transexual Mulheres de Tebas, que estiveram presente no desfile e interagiram com as alas artísticas.



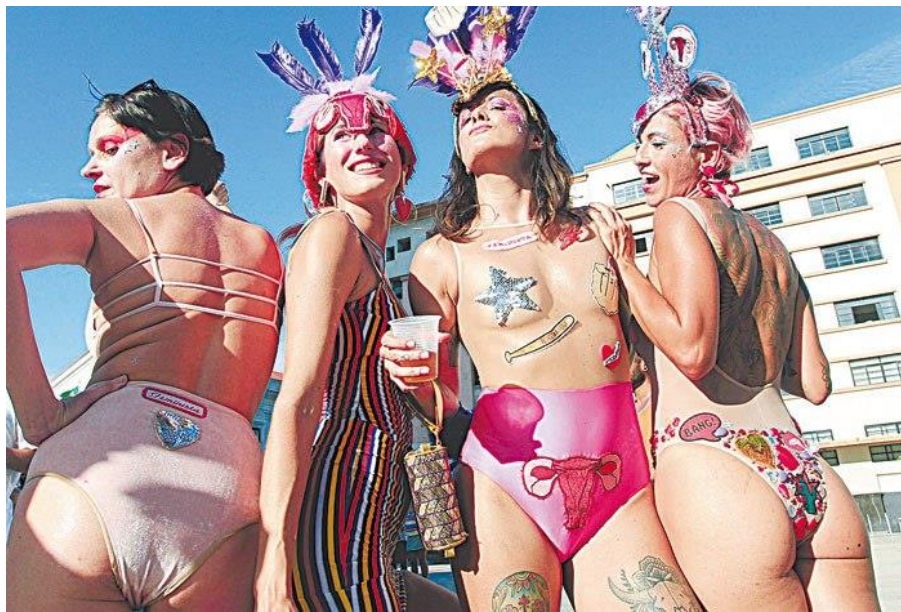
Desfile do Mulheres Rodadas em 2017.
Foto: Arquivo pessoal do Bloco



Desfile do Mulheres Rodadas em 2017.
Foto: Marcello Vale

Além de Tropicália, outras músicas de Caetano Veloso estavam no repertório como Tieta (música tema do ano anterior) e Reconvexo. O repertório também tinha o funk É Hoje, os sambas Alguém me Avisou, Marinheiro Só e Lenda das Sereias, o samba-reggae Eu Também Quero Beijar e os groove Poderosa e Groove is in the Heart.

As fantasias de músicos e foliões trouxeram vários questionamentos e reflexões sob a causa feminista. A violência contra mulher foi abordada de diversas maneiras nos trajes e performances ao longo do cortejo. Também foi perceptível um maior número de mulheres com os seios descobertos, propondo uma reflexão sobre a objetificação e fetiche sob o corpo da mulher, que deveria ser tão naturalizado quanto do Homem.



Desfile do Mulheres Rodadas em 2017.
Fotos: PH de Noronha

A pretensão delas é que no próximo ano haja mais mulheres não apenas tocando instrumentos no bloco, mas em outras fanfarras também. O desejo de que as mulheres também possam ocupar posições de lideranças dentro das fanfarras como arranjadoras, maestrinas e comandos de naipes e alas.

4.3. Carnaval das mulheres

O carnaval de 2017 envolveu uma série de reflexões para todos os blocos sobre o repertório e conseqüentemente a mensagem que eles estavam passando ao público. O debate sobre algumas marchinhas preconceituosas ou “politicamente corretas” já existia e em grande parte foi levantado por mulheres

instrumentistas que questionavam a execução de músicas como Teu Cabelo Não Nega⁷³, Mulata Bossa Nova⁷⁴ e Maria Sapatão⁷⁵, devido aos trechos abaixo.

O teu cabelo não nega, mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega, mulata
Mulata, eu quero o teu amor
(Teu Cabelo Não Nega – Lamartine Lobo)

Mulata bossa nova
Caiu no Hully Gully
E só dá ela
lê lê lê lê lê lê lê lê
Na passarela
(Mulata lê lê lê – João Roberto Kelly)

Maria Sapatão
Sapatão, Sapatão
De dia é Maria
De noite é João
(Maria Sapatão – João Roberto Kelly)

⁷³ A marcha-rancho Teu Cabelo Não Nega foi composta por Lamartine Lobo e gravada por Castro Barbosa em 1931. A música foi lançada no Carnaval do ano seguinte, fazendo grande sucesso. Nos anos seguintes, houve alterações na letra e no arranjo musical, mas o refrão se manteve. Ver mais em: <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/banir-marchinhas-incorretas-e-inutil-mas-e-preciso-refletir-sobre-letras.html>

⁷⁴ Sucesso de João Roberto Kelly foi composto em homenagem à primeira mulher negra a concorrer ao título de Miss Brasil. A mulata da canção é Vera Lúcia Couto, eleita Miss Estado da Guanabara em 1964. Ao vê-la desfilando durante o concurso, Kelly ficou admirado com a beleza e elegância da modelo e escreveu a música.

⁷⁵ Maria Sapatão é uma famosa marchinha de autoria de João Roberto Kelly que se popularizou na voz do velho guerreiro Chacrinha, que também ajudou na composição da canção. Foi uma das músicas mais executadas do Carnaval de 1981 e responsável pela popularização do termo sapatão associado a mulheres lésbicas.

A discussão só despontou após desentendimentos agressivos entre os músicos, durante a Abertura do Carnaval Não-Oficial, na qual musicistas se recusavam a tocar e pediam para que todos parassem, mas músicos prosseguiram tocando a marchinha Mulata Bossa Nova. Nas semanas seguintes, a polêmica sob o termo “mulata” foi extensa, demandando tempo e compreensão dos dois lados: os que consideram o termo racista e preconceituoso, sugerindo não executar a canção; e os que consideram a música como uma homenagem histórica que deve continuar a ser propagada.

Alguns blocos e fanfarras consideraram melhor retirar as músicas do repertório já que alguns integrantes (principalmente mulheres negras) se sentiam ofendidas e objetificadas nas músicas. Outros decidiram manter pelo argumento histórico.

Somos um coletivo e prezamos pela pluralidade no Carnaval. Nem todo mundo precisa pensar igual. 'O Teu Cabelo Não Nega', por exemplo, é datada. A gente tem que olhar para o contexto, tem que entender como ela foi feita. Hoje ela tem uma importância por estar trazendo essa discussão. Não quer dizer que a gente deva rechaçar. A gente entende a importância de debater o preconceito racial, o machismo e tudo mais, mas Carnaval não é o lugar do politicamente correto.⁷⁶

Em relação aos objetos de estudos da presente dissertação, a Damas de Ferros não se manifestou publicamente até porque elas tocam no carnaval de forma integrada a outras fanfarras e blocos. Em entrevista para esse trabalho, elas pontuaram que a preocupação com as letras de música em geral sempre foi motivo para conversas internas e que jamais reproduzem qualquer música de cunho machista, também alegaram que já chegaram rever o repertório porque acreditam na importância de estar sempre revendo o que é feito e o discurso por trás da arte. Algumas integrantes se manifestaram de forma individual, sendo contra a execução de músicas que possam ofender músicos ou foliões, seja por raça, gênero ou opção sexual.

O que está em questão, mais do que a etimologia das palavras, é o papel da mulher no carnaval. Onde está a voz da mulher no carnaval? Quando pedimos para que nos ouçam, para que não toquem, muitos fazem ouvido de mercador ou reproduzem mais violência contra quem questiona. Como vamos fazer carnaval

⁷⁶ Entrevista de Jean Beyssac, coordenador do bloco Céu na Terra, ao site UOL. Saiba mais em: <https://carnaval.uol.com.br/2017/noticias/redacao/2017/02/01/vale-tudo-marchinhas-politicamente-incorretas-geram-debate-entre-blocos.htm>

sem parceria, sem parceria com o puxador? (...) A discussão não é nova. Quem não vê problema é quem nunca foi vítima.⁷⁷

No Rodadas ocorreu uma reunião com os integrantes porque mesmo sem tocar Mulata Bossa Nova, havia outra música que continha o termo considerado racista.

Viva a mata, ta, ta ta ta

Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

(Tropicália – Caetano Veloso)

Algumas mulheres se sentiam incomodadas ao tocar a música Tropicália por entenderem o termo por si só como ofensivo, mas durante o debate a maioria não concordou e a música foi mantida no repertório e respaldado com os argumentos⁷⁸ da saxofonista e integrante da diretoria do bloco, Flávia Soares:

O modus operandi do tropicalismo, o acercamento inconsciente a uma verdade, onde colocamos muitos elementos, convergentes ou não, dentro de um liquidificador e, depois de bater, servimos o coquetel decorado com purpurina. Nós já cantamos sambas que davam porrada em mulher, já lemos boletim de ocorrência pras delegadas da DEAM, temos mulher de peito de fora no desfile e temos mulher questionando objetificação. Botamos na mesma mesa as feministas radicais da uerj e as patricinhas gratidão, temos homens no bloco, temos homens notificados em repúdios públicos no bloco, temos crianças e suas mães solteiras, e temos mães casadas, e os maridos delas, temos as minas muito novinhas e temos as mulheres maduras e sábias, temos maconheiras, cachaceiras, católicas, evangélicas e materialistas históricas. Tocamos nos puteiros e nos auditórios de museu. O nosso carnaval é feito com tecnologia tropicalista, de objeto se apropriando de discurso e virando sujeito, ou, melhor, rasurando este limite sujeito-objeto.

O bloco foi procurado por diversos meios de comunicação para se pronunciar a respeito da “proibição das marchinhas” e em suas declarações afirmou ser contra ofensas a qualquer pessoa, mas alegaram que a marchinha polêmica não fazia parte do repertório.

⁷⁷ Entrevista com Ju Storino, percussionista da Metais Pesados, concedida em 05 de fevereiro de 2017.

⁷⁸ Parte do texto recebido por email no dia 31 de janeiro de 2016, explicando os motivos da música ser escolhida para o repertório do bloco.

Não se trata de censura, não somos polícia do carnaval. O compositor não é o culpado, a marchinha é só reflexo da sociedade. Mas se as integrantes do nosso bloco se sentem incomodadas com as letras, por que nós vamos cantar? (...) As marchinhas discutem a sociedade e as fantasias fazem críticas. Inclusive este ano provavelmente vamos ver fantasias criticando o politicamente correto.⁷⁹

Essa situação, que apareceu de forma inesperada durante a pesquisa, reafirma os pontos relevantes a representação (HALL,2016) dentro do grupo. Ao acompanhar as discussões é notório que mapas conceituais diferentes criaram a grande problemática sobre as músicas e as mulheres (principalmente negras) sentiram uma ruptura com o pertencimento que antes existia. A linguagem e o seu significado foram o principal debate entre os blocos.

Originalmente, o termo mulata vem da palavra mula, que seria o cruzamento de duas espécies diferentes, considerando assim os negros como uma espécie diferente da humana. Quanto ao signo, o termo remete a ideia de uma mulher negra com corpo cheio de curvas e numa posição de passista (poucas roupas e sambando), na qual a exaltação da sexualidade é evidente. Ambos os casos podem ser considerados racistas e constrangedores. Hall (2016) compreende que o sistema de representações é formado pela dimensão simbólica da linguagem que permite a correspondência dos diversos mapas conceituais, bem como do conjunto de signos.

Para tratar da representação é necessária a aceitação de um relativismo cultural que terá falta de equivalência e constante necessidade de tradução dos signos para ambos lados. É imprescindível muito cuidado para não ser conduzido a uma visão estereotipada do assunto, nesse caso de mulheres negras como hipersexualizadas.

Apesar dos muitos avanços feministas ao longo dos anos e de uma forte militância do feminismo negro que possui causas próprias relacionadas a raça e cultura ancestral, o termo “mulata” ainda provocou muita polêmica e divisões entre as pessoas. É certo que fala-se aqui de um grupo específico que faz parte duas vezes das minorias: mulheres e negras. Segundo Louro (2006), são os

⁷⁹ Entrevista de Débora Thomé, idealizadora do bloco Mulheres Rodadas, ao jornal O Estado de São Paulo em 11 de fevereiro de 2017. Saiba mais em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,carnaval-perde-o-deboche-da-marchina,70001662285>

sujeitos excêntricos que não eram reconhecidos como legítimos e sim como problemáticos e nos últimos anos vem conquistando voz.

A causa foi totalmente abraçada pela Damas de Ferro, mesmo que feminismo negro não seja a bandeira principal delas, por compreenderem a luta dessas mulheres e presarem por espaços empáticos onde todas, musicistas e público, se sintam à vontade. Já o Mulheres Rodadas propôs ousadamente uma ressignificação do termo, mas de fato não houve nenhum diferencial, ação ou performance relacionado à mulheres negras durante o cortejo de 2017.

Não dá para negar que ambos objetos são presença marcantes quando se fala de carnaval x mulher. Assim como ao longo da história brasileira várias mulheres ligadas a música e ao carnaval foram polêmicas em suas falas e contribuíram, mesmo que indiretamente, para o movimento feminista de sua época, esses dois grupos fazem grandes contribuições ao pós-feminismo (CORNWALL, 2013; BUTLER, 2003, 2002; LOURO, 2006) incentivando a participação de mulheres na arte e lutando pelo protagonismo feminista no meio neofanfarrista.

Apesar disso ainda percebe-se nos objetos uma delimitação no “ser mulher” já que mulheres transexuais parecem estar longe desse universo. Na Damas de Ferro há uma única integrante trans Alice Pereira, que passou pela cirurgia de transformação há 1 ano, mas que já tocava em blocos como Fogo e Paixão antes do processo.

Eu achava que ia sofrer muita discriminação, achava que ia ter que me afastar de grande parte das pessoas que eu conheço, achava que elas não iam mais falar comigo. Mas eu me surpreendi totalmente com o apoio que estou recebendo de todo mundo, da minha família, amigos, do Fogo e Paixão. Eu sinto que eu estou tendo muita sorte nesse processo porque são muitas pessoas me apoiando.⁸⁰

No Mulheres Rodadas não há presença alguma de transgêneros, mas no cortejo de 2017 entre os destaques estava o grupo cênico Mulheres de Teba, que fazem parte de um projeto de formação teatral realizado com o público de transexuais e travestis. Não se vai negar a importância de ter essas pessoas no desfile e trazer essas questões para sociedade, mas deve-se ressaltar que não

⁸⁰ Entrevista de Alice Pereira ao site G1 em 09 de fevereiro de 2017. Mais informações: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/musa-transexual-do-fogo-e-paixao-passara-seu-primeiro-carnaval-apos-mudanca-de-genero.ghtml>

houve integração das pessoas trans com os participantes do bloco (músicos e bambolistas) ao longo dos meses de ensaios.

Cabe aqui o questionamento já levantado por Butler (2003) sobre qual o conceito de mulher como o único sujeito do feminismo. A autora defende que gênero é uma construção social, não relacionada ao sexo binário estipulado no nascimento e a partir dessa visão plural haveriam diversos conceitos de feminino e masculino. Portanto, a identidade de gênero é o gênero com o qual uma pessoa se identifica, que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento, ou seja, uma pessoa pode nascer com um sexo biológico (homem ou mulher) e se identificar com o gênero oposto (masculino ou feminino).

Historicamente, as pessoas que não se enquadram dentro das perspectivas que o imaginário social dita em relação às normas de gênero e ao que vem a ser a representação social da figura do masculino e do feminino são discriminadas. Diante disso, a Teoria Queer (BUTLER, 2010; LOURO, 2001) foi elaborada como forma de repensar novas e antigas perspectivas da construção social que levam a discriminação e o preconceito com as identidades transgênero, e uma tentativa de problematizar a desnaturalização das questões que envolvem os sexos biológicos.

Diante de um padrão social normatizador, pessoas que fogem do heteronormativo são vítimas de preconceito, violências físicas e exclusão estrutural (dificuldade de acesso à educação, mercado de trabalho qualificado e uso de banheiros). As mudanças corporais realizadas pelas travestis e transexuais implicam em dificuldade de convivência nos espaços sociais normatizados, como se fossem um problemas.

Pela falta de acolhimento na família e compreensão na escola, as ruas deveriam ser um espaço público livre para a sociabilização, mas para pessoas transgênero é mais um espaço de preconceito e exclusão. A presença de travestis e transexuais nas ruas está fortemente atrelada a prostituição, que muitos são submetidos para sobreviver.

Deve-se observar que a maior parte dos ensaios e apresentações das fanfarras é na área do centro, local este que também possui uma grande presença de transgêneros. No bairro da Glória e Lapa, a situação fica mais evidente quando grupos ensaiam na praça Paris ou nos Arcos da Lapa e a

alguns quarteirões se vê vários travestis, sem que haja qualquer tipo de interação entre os dois grupos, parecendo estarem músicos e trans em universos distintos. Percebe-se que ainda há um longo caminho a percorrer para que todas as mulheres estejam integradas na sociedade e muitas pautas ainda precisam emergir dos feminismos.

A representação política é fundamental nas frentes de luta e somente a partir da performatividade (BUTLER, 2011), a relação sujeito-sociedade será mutuamente ativa, quebrando leis sociais. A cultura é propiciadora da exclusão desses corpos abjetos, que não se encaixam na estrutura binária, e é de extrema importância romper as categorias pré-estabelecidas dando espaço a essas pessoas no meio social, profissional e artístico.

O espaço artístico, principalmente o musical, é um dos caminhos escolhidos por jovens minorias que buscam representação para refletir suas identidades, tornando a música um manifesto político e social (HERSCHMANN, 2009). É notório e foi aqui relatado um conjunto de práticas e intervenções laboradas pelos dois objetos de estudo que os caracterizam como engajados na micropolítica que vivem, através das músicas, danças e roupas.

Na recorte dessa dissertação, destaca-se a arte de rua (música) como uma forma de comunicação de manifesto (BOAL, 2003) no movimento pós-feminista na cidade e ao mesmo tempo propiciando o empoderamento feminino através do expressão do corpo (SIQUEIRA; ALVES, 2008). Isso é evidenciado durante as batalhas de fanfarras promovidas pela Damas de Ferro e também pelo paródia da música Tieta criada pelo Mulheres Rodadas, nas quais mulheres estão nas ruas tomando espaços e deixando seu posicionamento sociopolítico ou cultural.

Para Damas e Rodadas, a ocupação do espaço público fomentando pelas fanfarras vai além da expressão não-hegemônica e da arte, é mostrar a presença de mulheres na rua, exercendo funções que não se espera delas e levando suas mensagens de luta feminista, mesmo que não englobe todas as vertentes. O ativismo musical (HERSCHMANN, 2010; 2011) é um caminho alternativo encontrado para dar vazão as suas insatisfações cotidianas, que pode ser atrelado ao ciberativismo (MALINI E ANTOUN, 2013) para promover encontros e concretizar ações além do mundo virtual, ainda assim fortalecendo a interação dentro dessa rede que tem se construído.

A produção sonora e a performance são os elementos principais que suscitam a experimentação, garantindo a interação e vivência de atores e público. A performance como expressão cênica ou como linguagem híbrida com a arte plástica é um arte de fronteira descrita por Guinsburg (2002) e Cohen(2007). É evidenciado nas roupas de cabaret das Damas de Ferro, encenando mulheres insinuantes que ainda assim tocam e dançam durante todo o show ou nas fantasias utilizadas por músicos e público no Mulheres Rodadas. A ala de bambolês e pênaltas possuem uma atuação cênica e poética mais ampla, já que buscam traduzir em cenas e coreografias toda a mensagem que o bloco deseja repassar para sociedade.

Nesses casos, a performance seria um fenômeno que sai do contexto ao mesmo tempo que encontra lugar nele, ultrapassando o andamento comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2000). A relação entre o contexto social que está inserido e a experiência vivida pelo indivíduo é a base de construção de significados. Em cada apresentação dos objetos a participação da comunidade local é mais importante até que o resultado efetivo que se esperava porque o espetáculo performático é capaz de transformar mesmo que momentaneamente aquele espaço, gerando identificação, interação ou descobertas.

5. Considerações Finais

Nessa dissertação buscou-se analisar as representações femininas nos grupos de fanfarras cariocas, tomando como objetos de estudo a banda Damas de Ferro e o bloco Mulheres Rodadas, que possuem grande destaque nesse meio. Por tudo que foi observado durante esses meses de pesquisa, pode-se afirmar que existe um expressivo número de mulheres tocando em fanfarras e blocos de carnaval, mas o protagonismo ainda é pouco.

Durante as conversas informais e entrevistas, constatou-se diversos fatores que possam ser impeditivos para esse destaque: o contato da mulher com a música é tardio e não há incentivo durante a infância ou adolescência para esse papel; o desenvolvimento musical pode ser mais lento devido ao não conhecimento de notas musicais, instrumentos e ritmos, enquanto muitos homens aprenderam desde cedo a tocar violão, baixo, pandeiro; muitas mulheres não conseguem dedicar tantas horas de estudo ao instrumento por dia porque precisam desenvolver outras atividades como profissional, dona de casa e mãe; ainda há uma visão machista sob a mulher musicista de carnaval.

Ficou claro que o segundo boom do Carnaval carioca e principalmente a oficina da Orquestra Voadora foram propiciadores para a formação de novos músicos e uma abertura considerável para as mulheres no meio de fanfarras. Assim como o diferencial rítmico do movimento trouxe mulheres de outros estilos musicais como maracatu, clássico e até religioso para o neofanfarrismo e o carnaval, também possibilitou que essa fosse uma nova forma de luta feminista.

A retomada das manifestações nas ruas e protestos têm sido muito marcantes na nova onda feminista do século XXI e a ocupação dos espaços urbanos através da música vem a calhar com o pós-feminismo. Cada música, roupa, coreografia compõe um discurso bem idealizado pelos grupos dentro da micropolítica que os cerca.

Nesse contexto, a performance aparece com uma tendência mais teatral construindo histórias através das fantasias e atitudes e muito demarcada por músicas conhecidas desse meio de pessoas e também frases de impacto que expressam características das fanfarras (“Éééé Voadooooor”; “Mulheres! Rodadas!”; “Só tem Rodada aqui!”). A “arte plástica” pode ser associada aos estandartes de blocos e outros ativismos que revelam a identidade visual daquele grupo em seus desenhos, traços, materiais, enfeites e cores.

Todas essas características também deixam explícito a intenção de cada grupo musical e as suas propostas de enfretoamento político, social ou cultural. Os ativismos já existiam de forma individual em cada integrante e a música é usada como união de todas essas frentes e uma forma de expressão das ideologias. Qualquer ato artístico é também político, visando reflexões e questionamentos em um outro nível mental distinto dos protestos e marchas.

Levando em conta o que foi observado dentro dos objetos de pesquisa e outras fanfarras é preciso ressaltar que a atuação das mulheres musicistas é reconhecida como forma de luta e resistência, mas ainda deixa a desejar na reflexão sobre qual é esse feminismo e para quem ele está servindo? O perfil dos participantes ainda é em maioria muito central com sujeitos brancos e de classe média, deixando sujeitos excêntricos em minoria como a participação de mulheres negras e quase extinção de transexuais e travestis.

Mulheres brancas com privilégios financeiros e educacionais ainda comandam o movimento feminista nesse espaço e aparentemente lhe conduzem em uma vertente libfem, que defende pautas capitalistas como a inserção da mulher no mercado de trabalho, independência financeira e liberdade sexual. O grande problema dessa vertente é a falta de problematização sobre a própria mulher e que suas pautas advêm da teoria e não das vivências reais femininas, então nem sempre atendem o grupo de mulheres que nele se mobiliza. Embora o universo neofanfarrista pareça acolhedor, ativista e com uma certa preocupação social ainda é extremamente classista.

Por todos esses aspectos infere-se que o perfil dos músicos influencia diretamente na ocupação de territórios que eles se propõe a fazer, os deixando de certa forma numa zona de conforto territorial e sociocultural. Essa seria uma possível maneira de compreender as raras apresentações na zona norte e mais raras ainda presenças nas favelas e regiões de risco da cidade.

Assim como em décadas passadas Chiquinha Gonzaga, Emilinha e Leila Diniz foram mulheres polêmicas e que pautaram diálogos feministas na sociedade e mídia, não resta dúvidas sobre o papel exercido pelas Damas de Ferro e o bloco Mulheres Rodadas como representantes feministas no cenário de música de rua carioca e que a performatividade com seus instrumentos e em seus corpos são os meios para dialogar no espaço urbano e passar suas respectivas mensagens. Mas faz-se necessário apontar que essa

representatividade ainda não atinge todas as possibilidades e não é garantida integralmente por todas as integrantes.

É imprescindível esclarecer que ambos atuam na propagação do feminismo mesmo que de formas diferentes: Damas como protagonistas que buscam competir de igual pra igual com fanfarras masculinas; Rodadas como fomentador de novas musicistas dentro de suas oficinas e o grupo que mais trabalha a liberdade feminina com a mídia e sociedade.

Apesar das críticas aqui expostas, deseja-se ressaltar que o movimento neofanfarrista e a atuação de mulheres como instrumentistas não profissionais são fenômenos recentes, com menos de uma década, e seria impossível os dois grupos darem conta de uma ampla e eficaz construção de territorialidades sônico-musicais com suas performances na cidade. Além disso, é necessário apontar as dificuldades que elas encontram enquanto mulheres fazendo arte nas ruas: ambiente inseguro; assédios verbais e físicos; julgamentos sociais.

Deixa-se aqui registrado que com a aproximação do carnaval, já no início de 2017, surgiram dois novos blocos feministas “Maria Vem Com As Outras” e “Bloca Buceta Também Coça” que por falta de tempo não foram incluídos nessa dissertação. Mas fica como sugestão para uma futura pesquisa compreender as motivações para o surgimento desses novos blocos: seria o aumento de blocos com essa causa ou seria uma busca por mais representatividade nesse cenário musical e feminista?

6. Fontes

6.1. Bibliografia

ADRIÃO, Karla Galvão; TONELI, M. J. ; Maluf, Sonia . O movimento feminista brasileiro na virada do século XX: reflexões sobre sujeitos políticos na interface com as noções de democracia e autonomia. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), v. 19, p. <http://dx.doi.o>, 2011.

AUGÉ. Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª Edição, Papirus, Campinas, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBERO, Jesús Martín. *Pistas para entre-ver meios e mediações. Dos meios às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BELTRÃO Jr, Synval. A cultura brasileira e a mulher: uma leitura através da música popular. In: *Caravelle*, nº 57, 1991. Número consacrado au Brésil. pp. 133-145,

BELTRÃO Jr, Synval. *A Musa — Mulher na Canção Brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. SP: Brasiliense, 2004.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós. 2002

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo, Studio Nobel, 1997

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Néstor. *Ideologia, cultura y poder*. Buenos Aires: UAB, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento*. p. 15-31. In: COELHO, Teixeira. (Org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CANCLINI, Néstor. *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. In: CANCLINI, Néstor Garcia (org). *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1987, p. 13-59.

CASTELLS, Manuel. A transformação do mundo na sociedade em rede. In:

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: Movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Cap. 6. p. 161-181.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Arte do fazer*. Petrópolis. Vozes, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESCOBAR, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Veja, 1998. CPA.

FEMENÍAS, Maria Luísa. *Judith Butler: introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.

FERNANDES, C. S.; MAIA, J.; HERSCHMANN, M. *Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em Cena*. 1. ed. Guararema, SP: Anadarco, 2012.

FERNANDES, Cíntia S. "Musicabilidade e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do centro do Rio de Janeiro". In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIBERT, Gérome. *Les Nouveaux courants musicaux: simples produits des industries culturelles*. Nantes: Éditions Sèteun, 1998.

GUINSBURG, Jacó. A Poesia do Corpo: uma Reflexão sobre a Criação Estética do Ator. Com Sônia Azevedo. In: *Diálogos sobre o Teatro*. Armando Sérgio Silva, organizador. EDUSP. Diálogos Sobre o Teatro, v. -, p. -, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. 11. ed. Rj: Dpca, 2006.

- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 14. ed. Sp: Edições Loyola, 2005.
- HERSCHMANN, M. *Brasil: cidadania y estética de los jóvenes de las periferias y favelas (el hip hop en Brasil)* In: Entre saberes desechables y saberes indispensables (agendas de país desde la comunicación). 1 ed. Bogotá : Centro de Competencia en Comunicación para América Latina – Friedrich Ebert Stiftung, 2009, v.1, p. 121-160.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia Sanmartin. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. 24. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LATOUR, B. *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC, 2012
- LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *A ética da estética*. Rio de Janeiro: CIEC, Escola de Comunicação da UFRJ. 1989.
- MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences*. Pour une éthique de l'esthétique. Paris: Plon, 1990.
- MARQUES, Fábio Cardoso. Uma reflexão sobre a espetacularização da imprensa. In: CASTRO, Valdir; COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *Comunicação e sociedade do Espetáculo*. Sp: Paulus Editora, 2006. p. 33-58.
- MATOS, Maria Izilda S. *Sensibilidades feminina: poética e música em Dolores Duran*. Revista Labrys: estudos feministas n.5, Jan-Jul 2004.
- MCROBBIE, A. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage, 2009.
- MCROBBIE, A. Post-Feminism and Popular Culture. In: *Feminist Media Studies*, vol. 4, nº 3. Londres: Taylor & Francis, 2004, p. 255–264
- PIERRE, Jean L.; BRIDENNE, Michel. *Guide de las fanfares*. Paris: Irma, 2007.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- QUEIROZ, Maria I. Pereira. *Relatos orais: variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo, CERU e FFLCH/USP, 1991.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34, 1997.

SHUMAKER, S. *Dicionário de mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

SILVA, M.M. "Mulher, identidade fragmentada." In: ROMEIRO, E. (org.). *Corpo, mulher e sociedade*. Campinas: Papirus, 1995, pp. 109 -123

SIQUEIRA, Denise da Costa de Oliveira; ALVES, Roberta de Souza Arcoverde. *Corpos, utopias: Dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania*. Em questão, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 63-77. junho/2008.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Mirian. *A revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

WALBY, Sylvia. Gênero. In: *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ZALUAR, Alba. *Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas*. In: CARDOSO, R (org). *A aventura antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.1964.

6.1. Hemerografia

COSTA, Suely G.. Movimentos Feministas, feminismos. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, SC, v. 12, n.Especial, p. 23-36, 2004.

FERNANDES, Cíntia SanMartin. *Territorialidades nômades: Comunicação, moda e música no Rio de Janeiro*. Revista Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p.4-18, 2013. Rio de Janeiro.

GALLINA, Justina Franchi. *Pós-feminismo através de Judith Butler*. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 556-558. agosto/2006.

GUATTARI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. Espaço e Debates, n.16, pp. 109-20.

GARCIA, Sylvia Gemignani. Cultura, dominação e sujeitos sociais, Tempo Social. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 8 (2), 1996, pp. 149-176.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. XVII Congresso da Anppom, São Paulo, 2007.

GONZALES, Zuleika Köhler; BAUM, Carlos. Desdobrando a Teoria Ator-Rede: Reagregando o Social no trabalho de Bruno Latour. Revista Polis e Psique. V. 3, p.142 – 157, 2013.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro*. IN: Encontro Anual da Compós, 23, 2014, Belém.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C.S. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. Revista Fronteiras.v.17, p.290 – 301, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias Urbanas - a arte de andar pelas cidades. In: ARQTEXTO 7, Rio Grande do Sul, n.7, p. 16-25, 1º semestre de 2005.

LUCENA, Maria Inês Ghilardi; CARVALHO, Caroline Souza. *Representações do feminino na música de Rita Lee*. In: ENCONTRO DE INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO, 2014, Campinas. Anais do IV Encontro de Iniciação em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação. Campinas: 2014.

PEDRO, Joana. *Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.26, nº 52, 2006.

REVISTA CULT. São Paulo: Bregantini, v. 206, 2015.

REVISTA CULT. São Paulo: Bregantini, v. 207, 2015.

REVISTA CULT. São Paulo: Bregantini, v. 208, 2015.

RODRIGUES, Carla. Entrevista com Judith Butler. Revista Cult, São Paulo, v. 205, 2015.

SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória*. Revista Estudos Feministas (UFSC. Impresso), UFSC, v. 12, n.2, p. 35-50, 2004.

SARTI, Cynthia. *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro*. Cadernos Pagu (UNICAMP. Impresso), Campinas, UNICAMP, n.16, p. 31-48, 2001.

6.2. Sites

#CarnavalSemAssédio luta pelo fim da violência contra a mulher. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/carnavalsemassedio-luta-pelo-fim-da-violencia-contra-mulher/>

Abre alas, elas querem passar (sem assédio). Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/abre-alas-elas-querem-passar-sem-assedio>

Alice Pereira, mulher trans no país do Carnaval. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/alice-pereira-mulher-trans-no-pais-do-carnaval/>

As doze maiores mulheres da MPB, 2015. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br/acontece/as-doze-maiores-mulheres-da-mpb/> . Acessado em: 14/06/2016.

As mulheres do Rio se unem contra assédio em blocos, mas são alvo de agressão a cada 3 minutos no Carnaval. Disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/2017/03/02/as-mulheres-do-rio-se-unem-contra-assedio-em-blocos-mas-sao-alv_a_21872246/?ncid=fbklnkbrhpmg00000004

Bloco Mulheres Rodadas decide manter Tropicália no repertório. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bloco-mulheres-rodadas-decide-manter-tropicalia-no-repertorio-20848929>

BRAZIL, Daniel. Samba: a perpétua renovação, 2007. Disponível em: <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/especial/samba-perpetua-renovacao>. Acessado em 08/06/2016.

Carnaval não oficial do Rio retira do repertório letras controversas. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-02/carnaval-nao-oficial-do-rio-retira-do-repertorio-letras-controversas>

Carnaval perde o deboche da marchinha. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,carnaval-perde-o-deboche-da-marchina,70001662285>

CORNWALL, Andrea. *Trilhas do empoderamento de mulheres*. Revista Feminismos, Salvador, v. 1, n. 2, 1 maio/2013. Disponível em: <http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/view/49>. Acesso em: 27/12/2015.

CORPOCIDADE: DEBATES EM ESTÉTICA URBANA, 1., 2008. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: < <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/>> . Acesso em: 20/04/2016.

COSTA, Neusa Meirelles. A mulher na música popular brasileira. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0405.html>. Acessado em: 17/05/2016.

Discussão sobre marchinhas polêmicas toma redes sociais. Disponível em: <http://noticias.band.uol.com.br/cidades/rio/noticia/100000842932/discussao-sobre-marchinhas-polemicas-toma-redes-sociais.html>

Esquerdistas querem banir marchinhas de Carnaval por serem “ofensivas às minorias”. Disponível em: <https://jornalivre.com/2017/01/31/fascismo-cultural->

[esquerdistas-querem-banir-marchinhas-de-carnaval-por-serem-ofensivas-as-minorias/](#)

LOURO, Guacira Lopes. *Feminilidades na pós-modernidade*. 2006. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys10/riogrande/guacira.htm>. Acessado em: 23/02/2016.

Marchinhas clássicas começam a ser banidas de blocos de carnaval do Rio. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,marchinhas-classicas-comecam-a-ser-banidas-de-blocos-de-carnaval-do-rio,70001647658>

Marchinhas de Carnaval ofensivas serão excluídas do repertório de blocos de rua. Disponível em: <http://carnaval.ig.com.br/rio/2017-01-31/marchinhas-de-carnaval.html>

Marchinhas de carnaval: blocos negam censura, e pregam diversão com respeito. Disponível em: <https://conexoplaneta.com.br/blog/mulheres-rodadas-o-eco-da-voz-feminina-no-carnaval-de-rua-do-rio/>

Marchinhas tradicionais ameaçadas. Disponível em: <http://www.agenciabr.com.br/noticia/marchinhas-tradicionais-ameacadas/>

Maria Sapatão e Cabeleira do Zezé estão fora da folia. Disponível em: <http://entretenimento.band.uol.com.br/bandfolia/noticia/100000842958/maria-sapatao-e-cabeleira-do-zeze-sao-banidas-da-fofia.html>

'Maria Sapatão' e 'Cabeleira do Zezé' são banidas da folia carioca. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/maria-sapatao-zeze-sao-banidos-da-fofia-carioca-20846897>

'Maria Sapatão' e 'Cabeleira do Zezé' são banidas de blocos no RJ. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/maria-sapatao-e-cabeleira-do-zeze-sao-banidas-de-blocos-no-rj/>

Michele Krimer, por um feminino sem estereótipos. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/michele-krimer-por-um-feminino-sem-estereotipos/>

Mulheres Rodadas: o eco da voz feminina no Carnaval de rua do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://conexoplaneta.com.br/blog/mulheres-rodadas-o-eco-da-voz-feminina-no-carnaval-de-rua-do-rio/>

Não só de purpurina se faz Carnaval. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/01/12/nao-so-de-purpurina-se-faz-carnaval-ha-espaco-para-lutas-politicas/>

Negoçada, uma roupa de Carnaval que fala sobre feminismo. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/negoçada-uma-roupa-de-carnaval-que-fala-sobre-feminismo/>

O lado sombrio do Carnaval. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/materia-especial/carnaval-sem-assedio-2017/>

Os 100 maiores artistas da música brasileira, 2014. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-artistas-da-musica-brasileira/>. Acessado em: 13/06/2016

PASCHOAL, Márcio. A mulher por trás da canção, 2015. Disponível em: <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/artigo/mulher-por-tras-da-cancao>. Acessado em: 08/06/2016

Quem dá a letra do seu carnaval? Disponível em: <http://www.generonumero.media/especial-carnaval-2017/>

Raquel Potí comanda pernas de pau a favor da liberdade feminina. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/raquel-poti-comanda-pernas-de-pau-favor-da-liberdade-feminina/>

Topless no Carnaval de rua do Rio: Como as foliãs encaram a experiência, o medo e o assédio. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2017/02/24/topless-no-carnaval-de-rua-do-rio-como-as-folias-encaram-a-expe-a-21721382/>

Vale tudo? Marchinhas politicamente incorretas geram debate entre blocos. Disponível em: <https://carnaval.uol.com.br/2017/noticias/redacao/2017/02/01/vale-tudo-marchinhas-politicamente-incorretas-geram-debate-entre-blocos.htm>

5.3 Entrevistas

Entrevista com Alice Pereira, trompetista e integrante da Damas de Ferro.

Entrevista com Carina Rocha, percussionista e maestrina do Musicalidade.

Entrevista com Carol Schavarosk, trombonista e integrante da Damas de Ferro.

Entrevista com Clarisse Hammerli, percussionista da Tupiniquim Amostrado.

Entrevista com Edu Pereira, coordenador do Boi Tolo.

Entrevista com Flávia Maglioli, percussionista.

Entrevista com Flávia Soares, saxofonista do Planta na Mente.

Entrevista com Igor Borbo, coordenador do Boi Tolo.

Entrevista com Joana Alvarez, saxofonista e integrante da Damas de Ferro.

Entrevista com Ju Storino, percussionista da Metais Pesados.

Entrevista com Juan Diaz, saxofonista da Besame Mucho.

Entrevista com Luís Queiroz, integrante do Kosmo Coletivo.

Entrevista com Marco Antônio Barros, trombonista da Fanfarra Black Clube.

Entrevista com Marina Ferreira, percussionista do Maria Vem Com as Outras.

Entrevista com Marina Maia, percussionista do AfroJazz.

Entrevista com Michele Krimer, trombonista da Damas de Ferro.

Entrevista com Rachel Barros, percussionista e maestrina do Vem Cá Minha Flor.

Entrevista com Raffa Chinelli, percussionista da Fanfarra Black Clube e Vem Cá Minha Flor.

Entrevista com Raquel Potí, artista e pnalta.

Entrevista com Renata Rodrigues, idealizadora do bloco Mulheres Rodadas.

Entrevista com Richard Barros, trombonista do Ataque Brasil.

Entrevista com Rolf Baterman, trompetista da Fanfarra Black Clube.

Entrevista com Sabrina Abreu, percussionista do Maria Vem Com as Outras.

Entrevista com Sabrina Bairros, saxofonista e integrante da Damas de Ferro.

Entrevista com Tarcísio Cisão, saxofonista do Céu na Terra e idealizador do Amigos da Onça.

Entrevista com Thaís Bezerra, percussionista e maestrina do bloco Multibloco e do Terreirada Cearense.

Entrevista com Thales Rodrigues, integrante do coletivo AME- Artistas Metroviários.

Entrevista com Vinícius Neves, percussionista da Contragolpe.

ANEXO A – Perguntas base para entrevista com músicos de rua

- Nome, idade, profissão e tempo tocando nas ruas.
- O que lhe motivou a tocar na rua?
- Como você vê a diferença de tocar na rua/transporte público e nos palcos?
Existem vantagens e desvantagens?
- Como é essa experiência de tocar na rua? (Pessoas, dinheiro, performance, sentimentos...)
- Você percebe alguma diferença entre os músicos do gênero masculino e feminino? (quantidade, instrumentos específicos, desenvolvimento no instrumento ou habilidade musical)

ANEXO B – Perguntas base para entrevista com músicos de fanfarras

- Nome, idade, profissão, qual fanfarra participa e quanto tempo toca instrumento.
- Como foi sua inserção no meio musical e de neofanfarras?
- Alguns pesquisadores anteriores a mim tratam o surgimento das fanfarras a partir de dois momentos do Carnaval carioca: o primeiro é com o surgimento dos Boitatá, Céu na Terra e Boi Tolo e depois um segundo momento com Orquestra Voadora, Cinebloco, Super Mário Bloco e o boom do neofanfarrismo. Você viveu esses dois momentos? O que você lembra de mais característico de cada um deles?
- Hoje como você vê a atuação desses blocos/fanfarras na cidade? (formação musical, espaço, repertório, causas sociais e políticas)
- Como é a atuação da fanfarra em que você está inserido e como você participa dessa territorialidade sônico-musical (ocupação através da música) na cidade?
- Você percebe alguma diferença entre os músicos do gênero masculino e feminino? (quantidade, direcionamento para instrumentos específicos, desenvolvimento no instrumento ou habilidade musical)

ANEXO C – Matéria da Agência Brasil sobre a pesquisa do Instituto Data Popular que mostra a visão masculina sob as participantes do Carnaval

Homens têm visão machista sobre participação da mulher no carnaval de rua

Pesquisa feita pelo Instituto Data Popular, como contribuição à campanha Carnaval Sem Assédio, do site Catraca Livre, mostra que a maior parte da visão masculina ainda é machista em relação à participação de mulheres nos festejos de rua.

A pesquisa foi feita entre os dias 4 e 12 de janeiro, com 3,5 mil brasileiros com idade igual ou superior a 16 anos, em 146 municípios.

“O que existe por parte dos homens é uma naturalização do machismo”, disse hoje (6) à Agência Brasil o presidente do Instituto Data Popular, Renato Meirelles. De acordo com a sondagem, 61% dos homens abordados afirmaram que uma mulher solteira que vai pular carnaval não pode reclamar de ser cantada; 49% disseram que bloco de carnaval não é lugar para mulher “direita”; e 56% consideram que mulheres que usam aplicativos de relacionamento não querem nada sério.

Segundo Meirelles, o homem ainda tem uma visão de que a mulher é propriedade dele e que ela é feliz dessa forma, “como se a mulher tivesse que ser grata pela grosseria dele”. A pesquisa confirma a percepção distorcida do sexo masculino que a mulher, ao participar de bloco de rua, quer ser assediada. “Isso tem a ver com o processo histórico-cultural no Brasil”, disse.



Renato Meirelles lembrou que qualquer tipo de abordagem sem o consentimento da mulher é assédio. E o assédio, além de ser moralmente errado, dependendo do tipo é crime, e moralmente não funciona, lembrou.

A sondagem revela também que na percepção de 70% dos homens, as mulheres se sentem felizes quando ouvem um assobio, 59% acham que as mulheres ficam felizes quando ouvem uma cantada na rua e 49% acreditam que as mulheres gostam quando são chamadas de gostosa.

O lado feminino do assédio será objeto de outra pesquisa que o Instituto Data Popular divulgará mais adiante.

URL de origem: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-02/homens-tem-visao-machista-sobre-participacao-da-mulher-no-carnaval-de-rua>

ANEXO D - Campanha da ONU Mulheres para o Carnaval 2015

Carnaval 2015

Campanha de comunicação

No clima da diversão carnavalesca e da paquera, a campanha “Neste carnaval, perca a vergonha, mas não perca o respeito” foi promovida pelas Nações Unidas e parceiros, no período de 9 a 28 de fevereiro de 2015, para chamar a atenção de foliões e foliões sobre a importância de manter a festa livre de assédio e violência. Ao slogan principal, somam-se os comandos “Neste carnaval, perca a vergonha. Denuncie. Ligue 180” e “Neste carnaval, perca a vergonha. Proteja-se. Use camisinha”.



Liderada pela ONU Mulheres no marco da campanha global Pequim+20 “Empoderar Mulheres. Empoderar a Humanidade. Imagine!” sobre os 20 anos da Plataforma de Ação de Pequim, a mobilização foi realizada em parceria com o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), o ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados), o UNAIDS (Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS) e a OPAS/OMS (Organização Pan-americana de Saúde e Organização Mundial de Saúde). Contou ainda com o apoio institucional das Secretarias de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM-PR) e do Município do Rio de Janeiro (SPM-Rio).



Criação pro bono da agência de publicidade Propeg Comunicação SA e seus parceiros, a campanha atuou sobre situações concretas do comportamento da sociedade brasileira, voltando-se a mulheres e homens jovens e adultos que vivenciam o carnaval de rua. Segundo a pesquisa do Instituto Avon/Data Popular, realizada em

dezembro de 2014, 96% da juventude considera que existe machismo no Brasil, 53% das mulheres jovens e 49% dos homens jovens aprovam valores machistas

e 78% delas já foram assediadas em locais públicos. Além disso, uma outra pesquisa conduzida pelo Ministério da Saúde e divulgada em janeiro de 2015, revela que 45% da população não usa camisinha nas relações sexuais.



Vídeos animados - Com o mote “Chega melhor, quem chega direito”, o fluxograma da paquera traçou os caminhos do relacionamento entre mulheres e homens, com cantadas sugestivas e dicas para eles sobre como quebrar o gelo com a gata.

No fluxograma, também foram indicadas as recusas das mulheres e esses sinais devem ser respeitados pelos homens sem uso de práticas agressivas. É o “bloco que segue”, fim da paquera sem investidas agressivas. No desfecho positivo, o amor de carnaval prevalece com a mensagem “Neste carnaval, perca a vergonha, mas não perca o respeito”.

A outra versão da animação “Ter pegada não é faltar com respeito” voltou-se ao homem para ele que compreenda os limites da paquera, enquanto para a mulher incentiva o reconhecimento da abordagem agressiva, constrangimento ou violência e orientação para a denúncia por meio do Ligue 180, da SPM-PR, e do comando “Neste carnaval, perca a vergonha. Denuncie. Ligue 180”. Na saída positiva, é estimulado o uso do preservativo na mensagem “Neste carnaval, perca a vergonha. Proteja-se. Use camisinha”.



Paquera sem agressividade - Do fluxograma da paquera derivaram filme para internet e mídia televisiva gratuita, ventarolas para distribuição em blocos do Rio de Janeiro e cartazes para cerca de 5.000 ônibus da frota carioca de ônibus. Em Salvador, foliões e foliões do bloco Os Mascarados assistirão ao filme “Ter pegada não é faltar com respeito”.

Na internet, essas peças foram compartilhadas nas redes sociais e tiveram missões especiais pro bono do Instamission, Instagram do Bem. Teve exposição nacional por meio da veiculação de filme animado na TV Globo, com programação de grade nacional, e pela internet. Atuou fisicamente em 25

municípios, sendo 16 capitais: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, João Pessoa, Recife, Natal, Vitória, Goiânia, Maceió, Porto Alegre, São Luis, Fortaleza, Sorocaba, Campinas, Jundiaí, Indaiatuba, Ribeirão Preto, São José do Rio Preto, Valinhos, Campos dos Goytacazes e Macaé por meio de veiculações em TVs de circuitos de metrô, ônibus, prédios comerciais, shoppings centers e supermercados.

ANO DAS MULHERES DA MANGUEIRA



No Rio de Janeiro, a Estação Primeira de Mangueira, parceira da agência, levou para a Sapucaí um samba-enredo em homenagem às mulheres, em linha com a parceria estabelecida entre a Mangueira e a ONU Mulheres no âmbito da campanha Pequim+20. A ação se iniciou no ensaio da Mangueira, realizado na véspera do desfile na Quadra da Mangueira, que contou com a presença de cerca de 500 pessoas. Ventarolas personalizadas da campanha “Neste Carnaval, perca a vergonha, mas não perca o respeito”, com o samba-enredo da Mangueira, foram distribuídas para todos os presentes, que foram apresentados à campanha e também usaram o produto para aprender o samba-enredo “Agora chegou a vez, vou cantar: Mulher brasileira, mulher de mangueira em primeiro lugar”.

BLOCOS CARNAVALESCOS – CARMELITAS E MULHERES RODADAS



As ações da ONU Mulheres também marcaram presença em dois grandes blocos de carnaval do Rio de Janeiro, o Carmelitas (bloco da Associação Sebastiana) e o Mulheres Rodadas. De forma criativa, foram distribuídas as populares “ventarolas”, ilustradas com um fluxograma que orientava a denunciarem experiências de agressão, intimidação ou violência pelo 180, o disque denúncia da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (SPM-PR). O tradicional bloco Carmelitas recebeu cerca de 15 mil foliões.



No bloco “Mulheres Rodadas”, que saiu este ano pela primeira vez como uma forma de protesto contra o machismo e recebeu mais de 2 mil foliões, a ação foi endossada pelas líderes do projeto. Durante o bloco, homens, mulheres, crianças e idosos percorreram as ruas do Flamengo defendendo os direitos das mulheres,

além de protestar contra todos os tipos de violência e preconceito.



Em Salvador, no bloco Os Mascarados a campanha integrou-se às iniciativas de prevenção ao HIV/Aids, coordenadas pelo UNAIDS, por meio da exibição do filme “Ter pegada não é faltar com o respeito”. O vídeo foi veiculado no painel de LED do trio elétrico para milhares de foliãs e foliões na quinta-feira de carnaval.

URL de origem: <http://www.onumulheres.org.br/pequim20/carnaval-2015/>

ANEXO E – Matéria do site UOL sobre o debate das marchinhas

Vale tudo? Marchinhas politicamente incorretas geram debate entre blocos.

Giselle de Almeida

Do UOL, no Rio

01/02/2017 16h06

Tocar ou não tocar, eis a questão. A menos de um mês da folia, algumas marchinhas clássicas, com versos considerados preconceituosos, foram parar na berlinda em alguns blocos de Carnaval, como A Espetacular Charanga do França, em São Paulo, que cortou "O Teu Cabelo Não Nega", por conta de frases como "Mas como a cor não pega, mulata / Mulata eu quero teu amor".

Segundo o músico Thiago França, criador do bloco, a decisão de tirar a música do repertório veio depois de alguns anos de questionamento a respeito do assunto.

"É uma afirmação racista. Deixar essa música de fora não deixa a festa menos animada e a gente consegue fazer um baile em que todo mundo se diverte numa boa. Sou responsável por 50 músicos, 20 pessoas da produção e cerca de 10 mil pessoas que vão com a gente para a rua. Tenho essa preocupação de não ofender quem está ali. A sátira deve existir com quem é opressor, não com quem é oprimido. Por outro lado, não quero insinuar que quem toca é racista. Cada um sabe de si. Essa decisão faz sentido para mim", afirma ele, que afirma não haver consenso, por exemplo, sobre "Cabeleira do Zezé", que ele próprio considera ter "um viés de brincadeira, de sacanagem".

Thiago de Souza, do grupo Marcheiros, que já cantou sobre o "Japonês da Federal" no Carnaval passado, este ano faz alusão à polêmica com "Minha Última Marchinha (a marchinha do fim das marchinhas)", com os versos "Mamãe eu não quero mais nada / Devolveram o coração do jacaré / As águas que iam rolar secaram / E até cortaram a cabeleira do Zezé".

"A música não precisa ser crucificada, mas talvez seja incompatível com os dias de hoje. Mas se você proibir, quem tocar vai ser implicado nas leis de

racismo por apologia? Os efeitos disso são enormes. O debate é válido. Quem somos nós para dizer como achamos que o outro deve ou não sentir", diz.

Grupos ouvidos pelo **UOL**, no entanto, como os cariocas Céu na Terra e o Mulheres Rodadas, fogem da polêmica e garantem que não vão mexer no setlist por causa da discussão, que já virou alvo de críticas no tribunal da internet. Segundo a reportagem apurou, uma confusão durante um desfile de pré-Carnaval no Rio, em que um grupo de mulheres ritmistas teria se ofendido com algumas músicas tocadas na ocasião, motivou o auê.

Envolvido na polêmica mesmo não tendo marchinhas em seu repertório, o Mulheres Rodadas não pretende abrir mão de "Tropicália", de Caetano Veloso - "enquadrada" por apresentar o termo "mulata". Renata Rodrigues, uma das líderes do coletivo, é a favor de discutir o repertório se houver reação adversa, mas não da patrulha.

"O debate é positivo, a festa do Carnaval não é igual para todo mundo. Existem grupos que sofrem racismo e assédio dentro do Carnaval e questionar as músicas que são tocadas faz parte desse processo de tomada de consciência. Estamos atentas a esse debate", afirma Renata.

Autor de hits da folia como "Maria Sapatão" e "Cabeleira do Zezé", o compositor João Roberto Kelly diz que não deu importância à discussão, que considera um exagero.

"Os blocos evidentemente vão tocar. Isso é uma bobagem. Eu não tenho nada contra e respeito todo mundo que possa criticar, minha vida é pautada por respeitar todo mundo. Mas são músicas com mais de 50 anos, consagradas pelo povo. Ninguém fez nada com intenção de ofender. Carnaval é uma grande brincadeira, a gente se fantasia de mulher, goza do careca, do barrigudo... Dentro desse contexto nada pode ser ofensivo", defende ele, que, por sua vez, critica letras com palavrões e incitação a drogas e violência.

Jean Beyssac, um dos coordenadores do tradicional Céu na Terra, também minimiza o assunto.

"Nossa orientação é se manter neutro. Somos um coletivo e prezamos pela pluralidade no Carnaval. Nem todo mundo precisa pensar igual. 'O Teu Cabelo Não Nega', por exemplo, é datada. A gente tem que olhar para o contexto, tem que entender como ela foi feita. Hoje ela tem uma importância por estar trazendo essa discussão. Não quer dizer que a gente deva rechaçar. A

gente entende a importância de debater o preconceito racial, o machismo e tudo mais, mas Carnaval não é o lugar do politicamente correto. Não é ter um olhar permissivo, mas contemporizar", diz.

Já Vitor Velloso, da Orquestra Royal (da marchinha "Pinto por Cima", que ironiza o prefeito de São Paulo, João Doria), afirma que o grupo já havia deixado de tocar algumas das marchinhas criticadas de forma natural. E faz uma reflexão sobre o tema.

"A gente toca várias consagradas e no ano passado, nos últimos shows, paramos de tocar algumas. Não por polêmica, mas por sentir que estavam fora do tempo. Em vez desse discurso de que o mundo está chato, precisamos ter criatividade. Se alguém se ofende hoje é porque a gente evolui como sociedade, acho natural. Cadê as marchinhas que têm que aparecer, falando da diversidade? Esse é o nosso desafio", analisa.

URL

de

origem:

<https://carnaval.uol.com.br/2017/noticias/redacao/2017/02/01/vale-tudo-marchinhas-politicamente-incorretas-geram-debate-entre-blocos.htm>

ANEXO F – Matéria do site Estadão sobre o debate das marchinhas

Carnaval perde o deboche das marchinhas

“Quando a mulher é boa/ é boa, muito boa/ o homem deve ter cuidado e capricho/ também quando ela é feia/ é feia, muito feia/ pode matar que é bicho”.

Em 1949, Francisco Alves cantava a marchinha carnavalesca composta em parceria com Haroldo Lobo e Milton de Oliveira e o cordão ia atrás, sem que ninguém fosse tachado de misógino nem violento. Passados quase 70 carnavais, letras que carregam preconceitos contra mulheres, gays e negros vêm suscitando reflexões em foliões e pesquisadores, que levantam a questão: o politicamente correto tira a espontaneidade e a irreverência da festa?

Não pode chamar de mulata. Tripudiar da cabeleira do Zezé também não. Mulheres em papéis inferiores, objetificadas? Não! Alguns blocos de carnaval paulistanos aderem ao politicamente correto e prometem vetar marchinhas tradicionais, adaptar algumas letras ou mesmo executar músicas apenas na versão instrumental.

É o caso do Bloco Bastardo, agremiação fundada em 2013 e que circula por Pinheiros com um repertório que mescla marchinhas tradicionais e outras menos conhecidas. “Acho importante promovermos uma discussão. Algumas marchinhas são de outros tempos e uma leitura contemporânea evoca temas de racismo e misoginia, por exemplo”, comenta Pedro Gonçalves, um dos fundadores do bloco.

“O núcleo da música do bloco já está estudando esta questão, no sentido de evitar marchinhas antigas que reproduziam costumes da época, para que hoje as pessoas não cantem no automático sem questionar isso”, diz Pablo de Sousa, também fundador do Bloco.

Há dois anos, o bloco cortou de seu repertório a clássica O Teu Cabelo Não Nega, composta por Lamartine Babo em 1932. “Neste caso específico, a leitura que eu faço é outra”, afirma Gonçalves. “Eu não concordo que seja racista: em minha interpretação, o eu-lírico quer a cor (negra), mas como a cor não pega, ele se contenta com o amor. Mas tem muita gente que faz a leitura de a cor

negra, na música, seria comparada a uma doença, mas como é uma doença que 'não pega', o eu-lírico quer o amor.”

Gonçalves conta, entretanto, que como muitos dos cantores e percussionistas do bloco simplesmente paravam de executar a canção quando era a vez desta, o grupo optou pelo veto.

No caso da Cabeleira do Zezé, composta por João Roberto Kelly, em 1964, a solução foi intermediária: substituiu-se o verso “corta o cabelo dele” por “solta o cabelo dele”.

“Em minha opinião, se há alguma música que realmente incomoda muito, vale a pena pensarmos em tirá-la completamente ou tocarmos só uma versão instrumental”, completa ele. “Minha intenção é promover um questionamento do repertório atual, e incluir também marchinhas depois de uma pesquisa histórica em canções mais antigas que tenham sido engajadas, que tragam ideias libertárias.”

Leveza e alegria.

Kelly, que também compôs "Maria Sapatão", em 1981 - outra marchinha acusada de incitar a homofobia -, diz que as alterações nas letras são algo inédito. “Em mais de 50 anos de carreira, isso jamais me aconteceu. Esse repertório é tradicional do carnaval, nunca tive a intenção de ofender ninguém. O Zezé da ‘Cabeleira’ não parecia gay, ele parecia um Beatle, por ter cabelo comprido. São músicas que servem à leveza e à alegria do carnaval, não são para serem cantadas em setembro”, diz Kelly. “Fiz ‘Maria Sapatão’ sob encomenda porque o Chacrinha pediu. Fiz ‘Mulata iê iê iê’, que é um elogio rasgado à mulata. É ridículo criticarem a palavra, a mulata é a tal”.

É injusto descontextualizar as marchinhas do momento histórico em que eles foram escritas e condenar seus autores, defende a historiadora Rosa Maria Araujo. Presidente do Museu da Imagem e do Som e autora, com o jornalista Sergio Cabral, de “Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha”, musical de sucesso há 10 anos, ela se debruçou sobre cerca de 1400 músicas, para selecionar 100.

O espetáculo é dividido em blocos temáticos, e um deles abarca justamente as marchinhas preconceituosas, como, por exemplo, “Vai ver que é” (Carvalhinho/Paulo Gracindo). A letra diz: “Se veste de baiana/ pra fingir que é

mulher/ vai ver que é (...) Cuidado, minha gente/ com esse tipo de rapaz/ diz que é gente bem/ e ninguém sabe o que ele faz”.

“A sociedade evoluiu, graças aos movimentos sociais. As marchinhas são crônicas de sua época, a realidade do dia a dia, não significa necessariamente que os compositores eram racistas nem homofóbicos. Acho que essa discussão está vindo à tona agora não só porque os preconceitos são mais debatidos, mas também por conta do aumento do conservadorismo no País”, avalia Rosa Maria.

Reflexo da sociedade.

A jornalista Débora Thomé, fundadora do bloco Mulheres Rodadas, que, por ser formado por feministas toca músicas de compositoras e que ressaltem a liberdade feminina, acredita que as reflexões sobre as marchinhas não destoam do clima carnavalesco. O repertório do grupo, que desfila há três anos, não inclui “O teu cabelo não nega” e “Maria Sapatão”.

“Não se trata de censura, não somos polícia do carnaval. O compositor não é o culpado, a marchinha é só reflexo da sociedade. Mas se as integrantes do nosso bloco se sentem incomodadas com as letras, por que nós vamos cantar?”, pontua Débora, lembrando que habitualmente carnaval é permeado por política. “As marchinhas discutem a sociedade e as fantasias fazem críticas. Inclusive este ano provavelmente vamos ver fantasias criticando o politicamente correto”.

Mas outros blocos também tiveram a preocupação com as letras das marchinhas tradicionais. O tema foi debatido no bloco Quizomba, que nasceu no Rio de Janeiro e desfila no carnaval paulista desde 2011. Na edição deste ano, o grupo terá a estética tropicália e a temática de luta contra a misoginia e o machismo.

Para o diretor e mestre de bateria, André Schmidt, é possível manter a veia lúdica da festa sem deixar de fazer uma reflexão. Em meio ao debate, Schmidt recebeu uma lista de 15 marchinhas que não deveria tocar, mas ponderou: “Menos, também não é para tanto. Cada um avalia da forma que quiser. O carnaval também é momento e espaço de conscientização, de parar para pensar, e isso é importante. Mas é um momento de brincadeira também. E logicamente nós do Quizomba não queremos brincar com racismo ou homofobia”, explica.

'Politicamente correto'.

Pensando nisso, Schmidt destaca que a letra de uma das mais famosas marchinhas de carnaval será revisada: em vez de "corta o cabelo dele", o Quizomba no carnaval deste ano vai cantar "não corta o cabelo dele". Uma canção já barrada é o axé Fricote, de Luiz Caldas. "Achamos bem preconceituosa. Já nos propuseram tocar essa música e vetamos essa possibilidade", diz Schmidt, sobre a música cujos versos iniciais diz "nega do cabelo duro/ que não gosta de pentear".

"Antigamente, a gente não precisava se preocupar com isso. Fazia parte da festa e a própria banda escolhia o seu repertório. Hoje, o mundo nos exige mais atenção e sensibilidade", reconhece Cleber Paradela, um dos organizadores do bloco Vem Ni Mim Que Eu Tô Com Tudo. "Por isso, iremos avaliar o repertório para não sermos coniventes com o que não é correto." Ele não deu exemplos, entretanto.

Outro grupo que admite este cuidado com o repertório mas não quis dar exemplos de músicas vetadas é o Bloco do Ó. "Tenho achado o discurso reducionista. Porque esgrachar um tema também é expor a questão, trazer a discussão. E não vou fazer do carnaval nenhum tipo de palanque", diz uma das organizadoras, Stefania Gola. "Mas temos reuniões para definir o repertório. E o que eu garanto que não toca no Ó é música ruim. E o Bloco do Ó é tocado basicamente por mulheres, tem uma presença negra fortíssima e é um espaço aberto para todo tipo de diversidade."

Maldade.

O debate também tem vez no bloco Coração do Tucuruvi. "Estamos vivendo um momento complicado, em que muita coisa ofende alguém", preocupa-se o fundador do grupo, Rodney Magalhães de Barros. "Acredito que quando foram criadas, essas marchinhas não tinham maldade. Mas hoje podem ter mesmo uma interpretação ruim. A maldade do ser humano tem transformado em crime as coisa mais imples." Ele diz que avalia ainda quais músicas podem ser tiradas do repertório. "Porque, infelizmente, hoje há quem use todo tipo de situação para prejudicar o outro."

Presidente da Abasp, a associação dos blocos de carnaval de São Paulo, o carnavalesco Candido José de Souza Neto, o Candinho, é contra essa onda

politicamente correta. “Quem proíbe esta ou aquela música não conhece absolutamente nada do sentido do carnaval popular”, afirma. “A brincadeira do carnaval é justamente satirizar, criticar, isso faz parte da brincadeira.”

Candinho ressalta, entretanto, que a instituição que ele preside não emitiu e nem pretende emitir nenhuma orientação aos blocos associados. “Cada um faz o que quer, este é o espírito do carnaval”, diz. “Somos a única entidade completamente democrática.”

O bloco mais antigo de São Paulo, o Esfarrapado, nasceu em 1947 com o objetivo de preservar as tradicionais marchinhas. O atual presidente, Maurizio Bianchi, sequer cogita fazer alterações, principalmente para não desagradar o público. “É um atrativo. Remonta ao verdadeiro carnaval de rua. Cabeleira do Zezé, Nega Maluca, Mamãe eu quero... Todas essas músicas marcaram época. Nunca tivemos crítica negativa. As pessoas nem pedem para tocar outras músicas. E a cada ano aumenta a participação de crianças e famílias”, diz.

Democracia.

“Eu posso ter minhas convicções pessoais, mas no período do carnaval não dá para manter esses controles, não”, acredita o músico Alberto Tsuyoshi Ikeda, professor de Etnomusicologia e Cultura Popular do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), que desenvolve pesquisas sobre o carnaval há mais de 30 anos. “Os movimentos que defendem as minorias têm todo o direito de reclamar, de protestar, mas o carnaval é um grande caldeirão. Cada grupo, cada localidade vai pautar e vai aderir a uma determinada linha.”

Ikeda lembra também o contexto histórico da época da criação de cada marchinha. “É como as escolas infantis que proíbem a criança de cantar ‘Atirei o Pau no Gato’”, compara. “Na época em que foram compostas, aquelas músicas preconceituosas refletiam o pensamento dominante vigente. Não dá para dizer se é correto ou incorreto cantá-las hoje. Mas só o fato de promover uma discussão já é válido.”

URL de origem: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,carnaval-perde-o-deboche-da-marchina,70001662285>