



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA MÍDIA E MEDIAÇÕES SOCIOCULTURAIS

FABIANO THOMAZ LACOMBE

CARNAVAIS DOS SUBÚRBIOS CARIOCAS: blocos de rua e re-existências

RIO DE JANEIRO
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA MÍDIA E MEDIAÇÕES SOCIOCULTURAIS

Fabiano Thomaz Lacombe

CARNAVAIS DOS SUBÚRBIOS CARIOCAS: blocos de rua e re-existências

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fabiano Thomaz Lacombe

CARNAVAIS DOS SUBÚRBIOS
CARIOCAS: blocos de rua e re-
existências

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Aprovada em:

Micael Herschmann. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Cíntia Sanmartin Fernandes. Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Flávia Magalhães Barroso. Doutora em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Jess Reia. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). University of Virginia.

José Alberto Salgado e Silva. Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AGRADECIMENTOS

Agradeço às funcionárias e aos funcionários da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – dos terceirizados, responsáveis pela limpeza e segurança, aos profissionais da secretaria e aos professores – pelo apoio e suporte em um período de tanta dificuldade para as instituições de ensino universitário, dada a (falta de) política implementada pelo Governo Federal desde 2019. Agradeço especialmente ao meu orientador Micael Herschmann, que, para além de colaborar com questões específicas da pesquisa, soube guiar com serenidade e atenção uma pesquisa em um momento delicado de pandemia.

Agradeço aos colegas, alunos do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (e de diversas outras instituições) com os quais dividi dúvidas e ideias relativas a inúmeros assuntos. Especialmente à Andréa Estevão, que deu a sugestão de recorte para esta pesquisa.

Agradeço à CAPES pelo financiamento durante os últimos meses da jornada, muito importantes para a realização desta pesquisa.

Agradeço a minha companheira na maior parte do processo, Joana Penna, pela ajuda com problemas práticos (revisões ou ensaios para apresentações) e afetivos, em diversos momentos difíceis do percurso.

Agradeço a minha família e amigos próximos pelo suporte e por ideias que acabaram moldando o texto. Especialmente à Laila Sandroni e Miguel Palmeira, interlocuções fundamentais para pensar diversas questões da tese.

Por fim, agradeço às pessoas ligadas direta ou indiretamente aos Blocos de rua que dedicaram tempo para conversas sobre a pesquisa comigo. Mesmo que muitas nem apareçam no texto, todas foram importantes para a construção do trabalho.

RESUMO

LACOMBE, Fabiano Thomaz. **Carnavais dos subúrbios cariocas: blocos de rua e re-existências**. Rio de Janeiro, 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho analisa Blocos de rua carnavalescos nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, suas sociabilidades e suas práticas dissensuais. Além de uma historicização do carnaval de rua, com enfoque nessas áreas citadinas, é realizada uma cartografia da atuação de alguns grupos em atividade no início do século XXI: Cacique de Ramos, Loucura Suburbana e Charanga Talismã. Nota-se que esses Blocos, frente às urgências de seus tempos, articulam diferentes projetos de *re-existência*. Os impactos diretos e indiretos das territorialidades sônico-musicais geradas por esses grupos são avaliados – demarcando o que há de comum e de dissemelhante entre eles e ainda estabelecendo comparações com outros grupos carnavalescos – e relacionados a diferentes construções de imaginários ligados aos subúrbios do Rio de Janeiro. Destacam-se o acionamento de noções de tradição (sobretudo ligada ao samba) e a interculturalidade das articulações entre arte e política que denominamos aqui de *ativismo*. Ressalta-se, ao fim, um devir-suburbano que atravessa a cidade, impactando-a.

Palavras-chave: Subúrbio; bloco de carnaval; sociabilidade; tradição; ativismo

ABSTRACT

LACOMBE, Fabiano Thomaz. **Carnavais dos subúrbios cariocas: blocos de rua e re-existências**. Rio de Janeiro, 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This research analyzes Carnival *Blocos* in the streets of the suburbs of Rio de Janeiro, focusing on their sociability and dissent practices. In addition to a historical overview of street carnivals in these city areas, a cartography of the performance of some groups active in the early 21st century is carried out: Cacique de Ramos, Loucura Suburbana, and Charanga Talismã. It is observed that these Carnival *Blocos*, confronted with the urgencies of their times, articulate different projects of *re-existence*. The direct and indirect impacts of the sonic-musical territorialities generated by these groups are assessed – delineating what is common and dissimilar among them and also establishing comparisons with other carnival groups – and related to various constructions of imaginaries connected to the suburbs of Rio de Janeiro. We emphasize the activation of notions of tradition (especially in relation to the musical genre of samba) and the articulations between art and politics that we refer to as *artivism*. As a final point, the concept of becoming-suburban and its impact are highlighted.

Keywords: Suburb; carnival *blocos*; sociability; tradition; activism

Lista de figuras

Fig. 1	Foliômetro 2020: mapa georreferenciado dos Blocos, 2020	19
Fig. 2	Pintura de Di Cavalcanti: “Paisagem de Subúrbio”, 1930	68
Fig. 3	Foto de faixa da prefeitura no Engenho Novo, 2021	69
Fig. 4	Município do Rio de Janeiro: as freguesias do Rio de Janeiro no século XIX	85
Fig. 5	Ilustração representando a inauguração da Estrada de Ferro Dom Pedro II, 1943	88
Fig. 6	Detalhe do “Mappa do município neutro”, 187-?	90
Fig. 7	Fotografias dos Democráticos de Madureira, 1909	99
Fig. 8	Ilustração do cabeçalho da seção do jornal Gazeta Suburbana que tratava dos grupos carnavalescos, 1920	113
Fig. 9	Pintura de Di Cavalcanti: “Carnaval de Subúrbio”, 1962	118
Fig. 10	Fotografia de Carlos Vergara: “Poder”, 1972	132
Fig. 11	Fotografia em que aparece Sidney de Araújo Lima, um dos homens registrados na obra Carlos Vergara, 2016	132
Fig. 12	Fotografia do desfile do Bloco Cacique de Ramos, 196-?	134
Fig. 13	Logotipo do Cacique de Ramos	147
Fig. 14	Fotografia do Desfile do Cacique de Ramos de 2020, 2020	148
Fig. 15	Fotografia em que aparece a Bateria do Cacique de Ramos em sua quadra, 2022	155
Fig. 16	Postagem no Twitter pessoal do Prefeito Eduardo Paes	157
Fig. 17	Capa da revista Veja, 2020	165
Fig. 18	Fotografia da concentração para o cortejo da Orquestra Voadora, 2020	170
Fig. 19	Fotografia de Pernalta da Orquestra Voadora, 2020	172
Fig. 20	Fotografia de foliã com bandeira arco-íris no desfile da Orquestra Voadora, 2020	172
Fig. 21	Cena do curta-metragem “Do casulo à borboleta”, 2020	176
Fig. 22	Fotografia do desfile de 2020 do Loucura Suburbana, 2020	186
Fig. 23	Fotografia noturna do desfile de 2020 do Loucura Suburbana, 2020	190
Fig. 24	Fotografia do cortejo de rua da Charanga Talismã em seu início, 2020	201
Fig. 25	Fotografia do cortejo de rua da Charanga Talismã na Praça Oswaldo Lima, em Vila Kosmos, 2020	206
Fig. 26	Fotografia de moradores da Vila Kosmos observam o cortejo da Charanga Talismã, 2020	209
Fig. 27	Fotografia de moradores da Vila Kosmos observam e filmam o cortejo da Charanga Talismã, 2020	209
Fig. 28	Fotografia de homens sentados e mulheres de pé no cortejo da Charanga Talismã, 2020	214
Fig. 29	Fotografia da cancela fechada na entrada da Praça Oswaldo Lima, em Vila Kosmos, 2015	217

Fig. 30	Fotografia da cancela aberta durante o cortejo da Charanga Talismã, 2020	217
---------	--	-----

Lista de gráficos

Graf. 1	Percentuais dos tipos de grupos carnavalescos (décadas de 1880, a 1900)	100
Graf. 2	Percentuais das citações de tipos de grupos carnavalescos no jornal O Globo (décadas de 1920 a 2010)	120
Graf. 3	Número de páginas em que consta a expressão "Cacique de Ramos" no jornal O Globo (décadas de 1960 a 2010)	154
Graf. 4	Região de residência	224
Graf. 5	Região de residência II	224

SUMÁRIO:

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS	12
1.2	HIPÓTESES E PERGUNTAS	13
1.3	LOCALIZANDO A PESQUISA	20
1.4	CAIXA DE FERRAMENTAS TEÓRICAS	21
1.4.1	Tramas teórico-metodológicas	24
1.4.1.1	Trabalho de campo e as relações de proximidade e afastamento	25
1.4.1.2	Transformando campo em texto: cartografia	32
1.4.1.3	O texto etnográfico	36
1.4.1.4	Notas sobre entrevistas, e a relação empática em campo	38
1.4.1.5	Últimas considerações	41
1.4.2	Territorialidades sônico-musicais na cidade fluxo	42
1.4.3	Assembleia como forma de reivindicação do direito à cidade	47
1.4.4	Ecosistemas musicais de rua	53
1.4.5	Subúrbio: enquadramentos teóricos	55
1.4.5.1	Subúrbio ou periferia?	56
1.4.5.2	Subúrbio na contemporaneidade	62
1.4.5.3	Subúrbios cariocas	66
2	DAS TRADIÇÕES	76
2.1	TRADIÇÕES INVENTADAS	76
2.2	TRADIÇÕES CARNAVALESCAS	79
2.3	HISTORICIZANDO OS SUBÚRBIOS E SEUS CARNAVAIS	80
2.3.1	Do subúrbio dos povos indígenas ao subúrbio rural	82
2.3.2	Primeiros carnavais	85
2.3.3	Subúrbios ferroviários	86
2.3.4	Carnaval “civilizado” nos subúrbios	91
2.3.5	Além das sociedades: cordões, ranchos e outras formas coletivas	96
2.3.6	De Pereira Passos ao subúrbio industrial	105
2.3.7	Ações pelas brechas	108
2.3.8	Além das consolidações/invenções dos tipos de festa	116
2.3.9	Conformação suburbana pós 1930	122
2.4	CACIQUE DE RAMOS	126
2.4.1	O Cacique e a continuidade do carnaval de rua	126
2.4.2	Localizando o Cacique de Ramos	133
2.4.3	Empolgação do bloco de embalo	136
2.4.4	Samba e pagode	138
2.4.5	A referência das Escolas de Samba	142
2.4.6	Uniformidade e anarquia	146
2.4.7	A questão da apropriação cultural no cacique de ramos	149

2.4.8	O Cacique sexagenário	152
3	DOS ARTIVISMOS	156
3.1	LOCALIZANDO ARTIVISMOS	156
3.1.1	Preâmbulo: imaginários musicais ligados aos subúrbios	156
3.1.2	Definindo artivismo	160
3.1.3	Artivismos no carnaval	164
3.1.4	Orquestra Voadora: um fio conectando pesquisas	166
3.1.5	Campo com a Orquestra Voadora	169
3.2	LOUCURA SUBURBANA	173
3.2.1	Localizando o Loucura Suburbana	173
3.2.2	A relação com escolas de samba e a organização do Bloco	178
3.2.3	Loucura artista pela cidadania intercultural	183
3.3	CHARANGA TALISMÃ	193
3.3.1	Notas sobre a pesquisa de campo e o questionário com foliões	193
3.3.2	Localizando a Charanga Talismã	194
3.3.3	Contexto e contato com o político institucional	201
3.3.4	Diálogo, sociabilidade e cidadania	205
3.3.5	Comparando casos: nos subúrbios e no centro	213
3.3.6	Um Bloco dos subúrbios ou um bloco zona sul?	221
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
	REFERÊNCIAS	234
	ANEXOS	268

1 INTRODUÇÃO

O tema desta tese de doutorado surge na vivência particular de um militante do carnaval de rua e desemboca em um fluxo de pesquisa que dá origem a uma dissertação na pós-graduação em música da UFRJ e agora – após algumas curvas teórico-metodológicas que me trazem de volta à Escola onde graduei – ao presente trabalho. Durante alguns anos estive envolvido na organização e na execução musical de um bloco de carnaval que tinha intenção explícita de desterritorializar/territorializar, ressignificando espaços pela cidade durante a folia e além dela. Mesmo antes do início do mestrado, questões a respeito da criação desses ambientes sonoros, escolha de repertório, escuta do público, interação com outros atores (de vendedores ambulantes ao poder público), organização, sustentabilidade e muitas outras já eram analisadas informalmente por mim em discussões internas e externas ao grupo. Nota-se também a influência marcante da experiência de morar, por cerca de cinco anos – já tendo iniciado o ciclo de pesquisador ligado aos espaços sonoros –, ao lado de uma grande praça do Rio de Janeiro (o Largo do Machado) e conviver com um intenso e diversificado movimento musical deste local.

Nesse cenário musical – que já está, em alguma medida, mapeado pela vivência cotidiana, mas que é obviamente marcado por mudanças e fluxos rápidos e constantes –, o presente trabalho opta por não ficar preso ao gabinete e ir a campo conviver com os Outros. Buscamos, assim, na medida do possível (dado o contexto pandêmico), o encontro face a face e o diálogo – exatamente como fazem as manifestações artísticas em espaços públicos aqui analisadas. Ambos (a pesquisa e as manifestações artísticas) também se igualam, veremos, por encarar de frente o exercício do dissenso (RANCIÈRE, 1996) na busca por abrir caixas-pretas (LATOURE, 2012).

Acreditamos, como Sennett que a exposição ao Outro “não nos tornará vítimas uns dos outros, mas sim adultos mais equilibrados, capazes de enfrentar e aprender com a complexidade” (SENNETT, 1992, p. xiv). Assim, a alteridade (ou melhor: a construção da alteridade, que passa necessariamente pela construção de subjetividade [CARDOSO, 1988]), um dos eixos temáticos do trabalho, será analisada tanto na relação do pesquisador com os grupos (com os quais se constrói a pesquisa), quanto na relação dos blocos e de seus foliões com moradores ou frequentadores das áreas em que

fazem os seus cortejos. Esta experiência de alteridade, podendo estar “obstruída ou expandida nos diversos contextos urbanos” (CAIAFA, 2009, p. 98), e apresentar características de proximidade ou distanciamento (PEIRANO, 2006), estará presente mesmo na formatação do texto, com contribuições, sempre que possível, em forma de uma edição dialógica. Assim, tentamos, como Caiafa (2007), fazer surgir um agenciamento coletivo de enunciação.

Com esse espírito, o presente trabalho pretende, de maneira geral, analisar o carnaval de rua no Rio de Janeiro, estabelecendo um recorte territorial que enfoca os subúrbios da cidade. Além de dar destaque a uma área pouco representada pelas pesquisas de carnaval no campo acadêmico, pretende-se agenciar um devir-suburbano que inspire e desfaça estigmas. Assim, será percorrido um caminho que começa na historicização do espaço e vai até a cartografia analítica de alguns grupos carnavalescos dos (ou nos) subúrbios, interpretando as dinâmicas de sociabilidade e partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2005).

Antes de anunciarmos a organização das partes da tese e seguir com a definição de marcos teórico-metodológicos gerais, nota-se que algumas das definições do que seria a pesquisa e sua apresentação em texto foram impactadas de maneira decisiva pelo período de reclusão social imposto pela pandemia de covid-19. Sobretudo porque as pesquisas de campo tiveram que ser restringidas (apenas nos desfiles de 2020 foi possível fazer observações).

1.1 ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS

A presente pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, há apresentações dos rumos teórico-metodológicos por onde caminhará o trabalho, bem como a apresentação de algumas hipóteses e questionamentos norteadores. Nele, são discutidos alguns temas gerais que aparecem como ferramentas analíticas nos capítulos seguintes, como as noções de *cidade*, *territorialização/desterritorialização/reterritorialização* (com foco nas performatividades musicais), *cena*, *assembleia* e *ecossistema*. Enfoca-se ainda uma discussão teórico-metodológica a respeito de questões da cartografia e da etnografia, atravessada pela reflexão em torno da noção de alteridade. Argumenta-se em favor de uma escolha de caminho metodológico híbrido, na esperança de, ao juntar peças, criar

algo original e (principalmente) pertinente ao estudo proposto. Finalmente, é conduzida uma discussão sobre a categoria “subúrbio”.

O segundo capítulo intitula-se “Das tradições”. Na primeira parte é feito um esforço de historicizar o carnaval de rua dos subúrbios junto à conformação deste espaço da cidade, com destaque para o período da Primeira República do Brasil (virada do século XIX para o XX e suas primeiras décadas). Avalia-se assim como são construídas as ideias em torno do topônimo “subúrbio carioca” e sua relação destas com o carnaval de rua, com pesquisa em acervo jornalístico e bibliográfico. Enfoca-se aqui, através de uma leitura a contrapelo das fontes, as disputas, as (re)significações e as agências dos grupos de rua. Na segunda parte, enfoca-se um grupo de carnaval específico, o Cacique de Ramos para avaliar como a ideia de tradição (baseada em uma leitura do processo histórico anteriormente narrado) é utilizada, na prática, por um grupo de carnaval. O enfoque desta parte serve para mudar a lente de análise do macro para o micro e, ao mesmo tempo, dar prosseguimento à historicização, ao longo do século XX, dada a longevidade do grupo, atuante até os dias de hoje.

“Dos ativismos” é o título do terceiro capítulo que concentrará as análises de dois grupos de carnaval que nominaremos artistas. Aqui é desenvolvida a noção de ativismo para depois avaliar dois casos de Blocos com essas características nos subúrbios. À guisa de apresentar um cenário diverso do ecossistema de carnaval de rua, escolhemos esses dois Blocos que, de algum modo, divergem da ideia de tradição acionada no capítulo anterior – não só no conteúdo como na forma como são formados, com articulações de agentes de diversas partes da cidade.

Nota-se por fim que, apesar de estarem nominando capítulos distintos, não pretendemos estabelecer uma oposição dicotômica entre as noções de tradição e ativismo. Ao contrário, será ressaltada a imbricação de características relacionadas às duas nos grupos analisados em ambos os capítulos.

1.2 HIPÓTESES E PERGUNTAS

Antes de tecermos as teias que nos guiarão conceitualmente por este espaço que chamamos cidade, faremos, à guisa de esteio para nossas perguntas e hipóteses, uma breve contextualização do cenário carnavalesco recente nas ruas cariocas.

O Rio de Janeiro viu surgir no início do século XXI um planejamento urbano/cultural que, a pretexto da organização de megaeventos (Copa do Mundo de Futebol e Jogos Olímpicos), transfigurou diversos espaços. O carnaval de rua, com sua espontaneidade e militância, foi, nessa conjuntura, um contraponto à atuação estatal e sua intervenção exógena que operava a partir de uma lógica ostentatória e espetacularizada (associada a um receituário de *city marketing*), com grandes obras e equipamentos urbanos.

Para além da oposição às intervenções de *branding* territorial, os movimentos musicais de rua lidaram com administrações municipais recentes que impuseram/impõem diversas normatizações ou mesmo proibições às manifestações de rua a pretexto de ordenamento público, mas atrelado também a uma agenda conservadora em voga (ver seção 3.3.3). Em reportagem publicada no jornal O Globo, Altino apresenta um exemplo paradigmático: um Bloco ligado à uma manifestação religiosa de matriz africana (Tambores de Olokun) temporariamente impedido, por um prefeito evangélico, “de realizar seu ensaio no Aterro do Flamengo (...), no mesmo ponto em que o grupo toca há seis anos” (ALTINO, 2017).

Assim, como afirmam Herschmann e Fernandes, a cidade do Rio de Janeiro é, em certo sentido, como um “laboratório” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a) para se avaliar o papel da música (e do entretenimento sonoro) como “força movente do contemporâneo” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2012), apresentando-se não só como mercadoria final de grande atratividade, mas também como um insumo relevante para o êxito de outros produtos e serviços. Indo além das noções econômicas, ressalta-se também a possibilidade de reverberação política dessas manifestações musicais em oposição a processos autoritários e excludentes, pelas brechas:

poder-se-ia afirmar que a errante música executada nas ruas é *política*, pois coloca – pelas brechas – o Outro na cena urbana: estas iniciativas criativas, portanto, vêm se articulando e gerando uma tensão com o “Rio de Janeiro midiático”, do capitalismo globalizado, da lógica das grandes intervenções urbanísticas (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a, p. 42).

Nossa primeira hipótese, neste contexto, é que as expressões artísticas musicais podem ser uma importante via *polinizadora* (MOULIER-BOUTANG, 2012), favorecendo a construção de um imaginário democrático ao mesmo tempo que fomenta o desenvolvimento socioeconômico. A *polinização* seria uma *externalidade positiva*, ou

seja, “um recurso invisível que atua e é incorporado na produção de mercadoria, sem que esta produção o leve em conta” e sem que seja necessariamente monetizada (*Idem*, p. 78). Assim, caberá, à pesquisa aqui proposta, avaliar a existência e os atributos destas externalidades positivas dos eventos nas ruas, bem como seus alcances ou limites.

Entendemos, como Herschmann e Fernandes, que “é preciso levar em conta as especificidades dos lugares, as necessidades sociais e a ecologia das dinâmicas culturais existentes nas cidades para que se possa construir uma cidade viável de ser compartilhada (...) de forma mais ou menos equilibrada” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2015, p. 14).

Se pesquisas recentemente realizadas (com desdobramentos ainda em andamento) indicam que

a atuação de grupos sociais na cidade do Rio de Janeiro agenciam certo abalo nas normas e diretrizes políticas dos planejamentos urbanos e, assim, vem resignificando os espaços e inserindo diferentes atores no debate em torno da necessidade de ampliação da cidadania (isto é, vem colocando em discussão diferentes modos e formas de ocupar as urbes) (HERSCHMANN; FERNANDES, 2015, p. 9),

podemos então admitir, nesse sentido, que os *ecossistemas musicais de rua*, mesmo os de pequeno porte, tornam-se relevantes no processo de modificação do espaço urbano via diversas reterritorializações (ainda que temporárias). As práticas espontâneas engajadas ou formas de ativismo musical desses grupos musicais e suas redes geram o que denominaremos *territorialidades sônico-musicais*, ocupando o espaço público e podendo gerar as já mencionadas *externalidades positivas*, nem sempre notadas por agentes públicos.

É preciso ressaltar, porém, que o cenário encontrado por Herschmann e Fernandes no Rio de Janeiro durante as pesquisas do início da década de 2010 (que dão origem ao livro publicado em 2014 “Música nas ruas do Rio de Janeiro”) já não é o mesmo. O fluxo de movimentação nas ruas por conta de atores ligados a estes processos parece em certa medida amainado e a cidade não parece viver o mesmo clima de otimismo. No início da década de 2010, a cidade parecia reivindicar um lugar de protagonismo cada vez maior no cenário nacional e no mundo globalizado. Não somente pelo investimento público e privado em megaeventos, mas também pelas atividades musicais de pequeno porte que desempenhavam

relevante e estratégica função na ressignificação da cidade do Rio de Janeiro, tal como pode ser constatado pelo crescente e estrondoso êxito de algumas áreas do Centro que passaram nos últimos anos a gravitar em torno [delas] (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014b, p. 3).

Se antes fazia sentido destacar a fala de Rômulo Groisman, coordenador de um movimento local da sociedade civil organizada (“Rio Eu Amo Eu Cuido”), em que a ocupação das ruas era vista como vetor de um orgulho “depois de muitos anos” (GROISMAN *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014b, p. 2), agora parece haver uma percepção da cidade menos luminosa.

Não será objetivo deste trabalho analisar este arrefecimento geral. Por outro lado, avaliaremos que, paradoxalmente, não se observa a mesma tendência no carnaval de rua. Ao contrário: o número de blocos e de foliões segue em ascensão¹.

Outra hipótese a ser verificada na pesquisa é o papel relevante do acaso em determinadas ações culturais. Recorremos, neste sentido, à ideia de serendipidade (ou seja, de descoberta de algo de maneira inesperada, sem que haja o intuito de uma diligência específica) utilizada por Vivant (2012), para pensar na atuação dos músicos de rua:

a criatividade se alimenta da serendipidade. Ao gosto das associações inéditas e dos encontros fortuitos, os criadores fazem emergir novas ideias, propõem novas formas e maneiras de fazer. Um cenário formatado e planejado não viabiliza tal espaço de imprevisto. Mais do que conceber uma cidade criativa, o desafio do urbanista é criar condições de serendipidade e de criatividade, deixando espaço para o desconhecido e aceitando que apareçam na região práticas não planejadas, até mesmo não autorizadas, que tornam possíveis encontros imprevistos e improváveis (VIVANT, 2012, p. 84).

Neste sentido, pensamos que os *ecossistemas musicais de rua*, sua diversidade e difusão, podem estar implicados na formulação de políticas públicas, na medida em que cabe a eles apontar caminhos possíveis. Do outro lado, ao gestor caberia pensar como seria viável a intervenção estatal, sem que seja sufocada, via institucionalização

¹ Um índice deste interesse crescente é o levantamento realizado pela empresa Google que mostra que as buscas na internet por blocos de carnaval vêm aumentando e superando com margem folgada o interesse por Escolas de Samba (quase duas vezes maior). A série histórica, que começa em 2004, mostra que a busca por blocos é maior, em relação a Escolas de Samba, desde 2006. O número de pesquisas segue estável para Escolas de Samba enquanto aumenta linearmente para os blocos (GOOGLE, 2020).

excessiva, a serendipidade que emerge em diferentes espaços beneficiando esses ecossistemas.

Cabe aqui ressaltar ainda o questionamento de George Yúdice que, em entrevista às pesquisadoras Costa e Wortmann, coloca em questão a “ideia de quem vai agenciar a transformação da sociedade. Será a iniciativa de um intelectual que irá animar a sociedade? Ou existem agentes sociais que estão achando maneiras de fazê-lo?” (COSTA; WORTMANN, 2015, p. 17). Vivant, no mesmo sentido, mas focalizando os agentes públicos, argumenta:

muitas vezes a criação artística foge de setores culturais formatados e planejados. A subsistência e a resistência de novas gerações de artistas tem por objetivo questionar as práticas dominantes e propor alternativas diante das quais o urbanista, o ator político e o responsável por uma instituição cultural fiquem em um primeiro momento desarmados (VIVANT, 2012, p. 80)

Atentar a estes impasses causados pelos atores (bem como seus desdobramentos) é um dos propósitos da investigação. Admitindo a possibilidade de que há casos em que a presença estatal, via políticas públicas, pode ser desnecessária (ou mesmo prejudicial), procura-se entender os papéis e as relações entre agentes para que os objetivos de solidificação de pluralidade e democracia na ocupação dos espaços sejam alcançados.

Neste contexto, busca-se realizar uma reflexão crítica sobre a ocupação dos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro por grupos carnavalescos através de intervenções musicais performáticas, estando delimitado o universo de análise, dentre os inúmeros recortes possíveis, na relação entre a produção artística de Blocos, os espaços e os diversos actantes presentes.

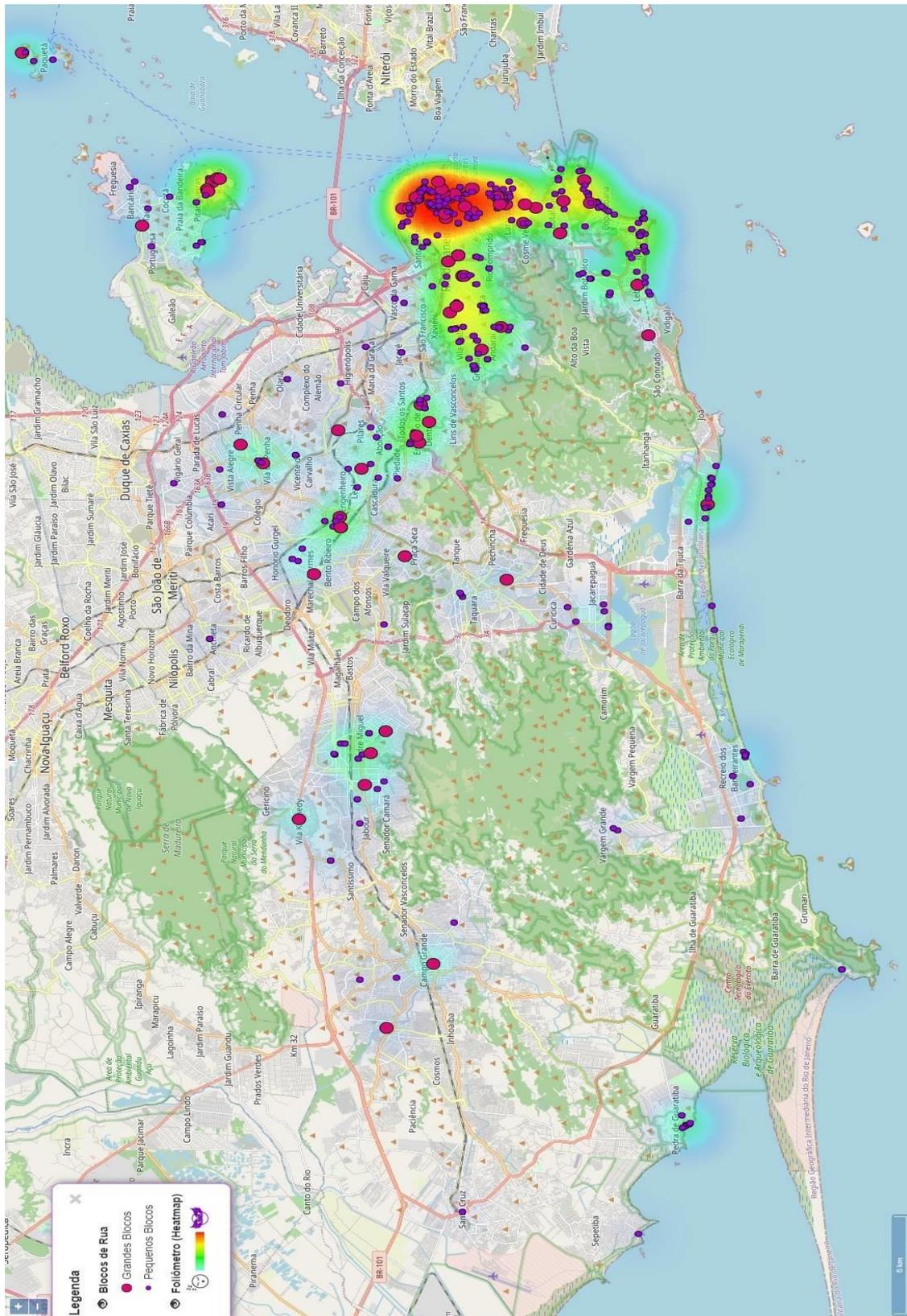
Assim, são observados nesta pesquisa, via trabalho de campo, entrevistas e questionários, musicistas, dançarinos, performers e produtores que trabalham no carnaval de rua, ou seja, que exercem seu trabalho em intervenções nos espaços públicos. Investigaremos, na ocupação desses espaços dos subúrbios, as desterritorializações/reterritorializações, bem como o contato entre alteridades que se constroem mutuamente. São observados, assim, a experiência estética e sensível e partilhada (RANCIÈRE, 2005) que constrói sociabilidades no entorno de performances (ZUMTHOR, 2007) e modificam o ritmo e o cotidiano urbano, seja concreta ou simbolicamente.

Neste sentido, questionamos para começar a tecer nosso “fio de Ariadne”: 1) como se dá o relacionamento destes grupos com os espaços e as territorialidades que os precedem?; 2) como se relacionam e como constroem (e são definidos por) alteridades que também habitam os espaços de suas performances?; 3) que tipo de ativismos são acionados?; 4) como a performance musical implica (ou não) em uma criação de ambiente de sociabilidade?; 5) como pensam a sustentabilidade dessas ações?; 6) quais as relações com o poder público?

Nota-se que o recorte territorial nos subúrbios (categoria a ser analisada amplamente à frente) do Rio de Janeiro surge em consequência da premissa metodológica adotada neste trabalho que previa deixar lacunas nas hipóteses e perguntas norteadoras, a serem preenchidas pela experiência do trabalho de campo. Assim, emergiu a noção de que há, entre os blocos de carnaval, uma discussão (dentre amigos acadêmicos e também com foliões, em conversas informais) que diz respeito à ocupação de espaços da cidade fora do perímetro da cidade mais utilizado pelos blocos de carnaval cariocas, no centro e zona sul. Discutia-se se havia ou não uma tendência de ocupação de novos espaços – não densamente povoados pelos cortejos carnavalescos (ver Figura 1 com mapa da distribuição dos Blocos georreferenciada²) –, quem seriam esses agentes e quais as dinâmicas suscitadas. Assim, o trabalho, de maneira não previamente planejada, passa a focar esses espaços.

² O mapa é o resultado de um estudo intitulado “Foliômetro”, que georreferencia os Blocos oficiais da cidade do Rio de Janeiro e a quantidade de pessoas que eles movimentam em 2020. Foi desenvolvido pelo Núcleo de Geotecnologias da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Sistema Labgis/UERJ com base na Listagem de blocos da RioTur e Base de Arruamentos do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. Mesmo que o mapa não compute os dados dos Blocos não oficiais, é improvável que esse quadro de baixa densidade nos subúrbios mude, dado que a atuação desses Blocos, segundo apontam as pesquisas (ver BARROSO, 2018 e BELART 2020, por exemplo), se dá preferencialmente em espaços do centro da cidade.

Figura 1 – Foliômetro 2020: mapa georreferenciado dos Blocos, 2020



Fonte: Labgis/UERJ. Disponível em <https://www.labgis.uerj.br/apps/foliometro/>. Acesso em 03/02/2021.

Abre-se assim um campo de análises, no qual faz-se importante refletir sobre o processo de constituição e estabilização das formas de ordenamento da realidade tocantes à cultura. É importante o consentimento desses entendimentos, sem, no entanto, cair na armadilha de uma ingênua visão de cultura que oscila entre conflito e consenso, mas insistindo na versão em que a ambiguidade é característica importante, impulsionando a ação que visa sua remoção – comumente sem sucesso (LAW, 1994).

1.3 LOCALIZANDO A PESQUISA

Este estudo está inserido, por um lado, em uma vasta rede de pesquisas em múltiplas áreas das ciências humanas (além da comunicação, antropologia, sociologia, música, história e geografia), que tem considerado o carnaval de rua carioca um objeto relevante para pensar construções socioculturais hoje. Com temáticas e enfoques teórico-metodológicos difusos, estes estudos de diferentes campos (FERNANDES, 2019; FRYDBERG, 2018; SAPIA, 2016; ANDRADE, 2012; GREGORY, 2012; PRESTES FILHO, 2010; MARQUES, 2006; dentre outros), juntos, evidenciam não só o interesse acadêmico no tema, mas a riqueza de questões suscitadas por (e significados atrelados a) ele.

Na área de comunicação, por outro lado, podemos identificar uma outra rede, ligada mais diretamente a esta pesquisa, que têm produzido (e segue construindo) vasto material sobre as performances musicais de rua no Rio de Janeiro (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a; REIA, 2017; DIAS, 2017; BARROSO, 2018; SANTOS, 2019; BELART, 2020; FERNANDES; HERSCHMANN; ESTEVÃO, 2022, dentre outros), associando-as a diferentes formas de disputas pelo direito à cidade. Reunidos majoritariamente em dois grupos de pesquisa (Comunicação Arte e Cidade do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da UERJ e Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação - NEPCOM, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, liderados respectivamente por Fernandes e Herschmann), os trabalhos citados, além de focalizar produções sonoras nas ruas do Rio de Janeiro, têm em comum a utilização de certo referencial teórico-metodológico associado a ideias que gravitam em torno de teorias pós-críticas (acionando autores como Maffesoli, Latour, Foucault, Deleuze, Guattari, dentre outros), aliado à utilização de um referencial dos Estudos Culturais

Latino-Americanos (de autores como Martín-Barbero e García Canclini, por exemplo) que têm “prerrogativa epistemológica fundada no debate entre teorias científicas, as quais procuram desenvolver uma racionalidade interculturalmente compartilhada” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a, p. 29-30). Por fim, a opção por priorizar, nas análises, o aspecto *espacial* sem, contudo, abandonar o *processual* (HERSCHMANN, 2018).

Partindo deste último ponto, podemos localizar estes trabalhos dentre os estudos que se desdobram após a chamada “virada espacial”, que, como sinteticamente define Löw, refere-se a “a percepção de que a mudança social não pode ser explicada satisfatoriamente sem uma reconceituação das categorias relativas à componente espacial da vida social” (LÖW, 2013, p. 331). O termo abrange um conjunto grande de usos e implicações, em diferentes disciplinas. Na comunicação, esta atenção ao espaço, que deixa ser visto apenas como estrutura ordenadora (embora não deixe de ser) e passa a ser analisado também como forma de ação, está intimamente ligado à cidade.

Nota-se que Herschmann, analisando trabalhos que têm a música como tema no âmbito do NEPCOM observa que

nas últimas duas décadas é possível constatar que há dois conjuntos: a) no primeiro, a ênfase das pesquisas era nos vínculos sociais entre os atores (identidades, sociabilidades, etc.) e nos processos de produção, circulação e consumo de música (que redundam em processos de comercial e não comercial); b) e, no segundo, claramente a dimensão espacial é central para a organização do trabalho científico, pois se tem partido da premissa de que a música, quando agenciada pelos agrupamentos sociais na ocupação do espaço público, é um recurso capaz de resignificar em algum grau os territórios (HERSCHMANN, 2018, p. 130).

O presente trabalho pretende unir as duas linhas, pois admite o enfoque espacial, mas entende com fundamental a análise conexões sociais entre atores. Há aqui então um duplo enfoque em que, pretende-se, um lado ajuda a fortalecer a análise do outro.

1.4 CAIXA DE FERRAMENTAS TEÓRICAS

Como já dito, procuramos realizar aqui um trabalho que não fique apenas no gabinete, mas que vá a campo de maneira participativa, experienciando, com sentidos

aguçados e, principalmente, atento à escuta do Outro. Esta relação é importante, como expomos, mesmo na formulação das questões principais da pesquisa. Antes de avançar, no entanto, é importante dizer que a ida ao gabinete é, obviamente, inescapável (sendo hipertrofiada, diga-se, pelo período pandêmico, que coincidiu com o tempo de preparação deste texto).

Para fazer a análise, buscou-se uma revisão bibliográfica que tratasse de assuntos que estão no foco temático desta tese e no seu entorno. Assim, podemos imaginar que os diversos estudos realizados recentemente sobre performances musicais de rua no Rio de Janeiro, já citados aqui, compõem o topo de uma edificação de referências bibliográficas que são alicerçadas por conceitos teórico-metodológicos diversos e que seguem, predominantemente, uma linha influenciada pela virada conceitual da década de 1980³ que desemboca em um complexo de investigações filosóficas contemporâneas reunidas sob o termo *teorias pós críticas* – notadamente o *pós-estruturalismo*.

Buscaremos, nesse sentido, noções que têm em comum o fato de serem inigualitárias, assimétricas e inscritas em relações que

aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo; (...) não são unívocas; definem inúmeros pontos de luta, focos de instabilidade comportando cada um seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo menos transitória da relação de forças (FOUCAULT, 1999, p. 26-27).

Afinal, como observa Groppo, nas teorias pós-críticas há “o reconhecimento da convivência entre distintos discursos, dispositivos de poder e linhas de subjetivação, que atravessam os corpos e constituem seres, relações e produtos culturais híbridos”

³ Nota-se que, em período próximo à virada epistêmica acima mencionada, há, na América Latina, o início de uma tradição, em fins dos anos de 1980, de aproximação aos Estudos Culturais (área de pesquisa que surge nos anos de 1960, abrigando múltiplas formas de pesquisa e pesquisadores, e atentando para questões da experiência cotidiana, percebendo-a como multifacetada, complexa, contraditória), com influência marcante de autores locais, sobretudo Martín-Barbero. Este movimento “ficou conhecido, por uns, como uma teoria latino-americana da comunicação e, por outros, como escola latino-americana” (ESCOSTEGUY, 2004, p. 22). Tratando da recepção brasileira dos estudos culturais em comunicação, Escosteguy explica que as pesquisas neste campo, até os anos de 1980, ainda se apoiavam “numa lógica dualista, ora privilegiando os modos de resistência das classes populares aos conteúdos midiáticos, ora reiterando a reprodução da ideologia dominante via os meios de comunicação” (*Idem*). A importância de Martín-Barbero, neste cenário, está no fato de que “ao situar os meios na cultura, reivindica a observação de dimensões do conflito social, de formação de novos sujeitos (...) e de modos de resistência. Para tal, propõe uma redescoberta do valor sociológico do cotidiano” (*Idem*, p. 23).

(GROPPO, 2015, p. 572). E para além das possibilidades de conexões teóricas, nota-se que, se há rupturas entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo, há também continuidades:

se o estruturalismo de Lévi-Strauss foi hábil na demolição das certezas logocêntricas do homem como sujeito autor consciente de seus atos, já o pós-estruturalismo aprofunda essas críticas e faz emergir o texto como o ator no prosaetrio dos dramas existenciais e culturais inconscientes e reafirma o mote estruturalista de morte do sujeito-autor. Em ambas as perspectivas o papel reservado para a palavra, para a linguagem, amplia-se gradativamente (MAIA, 2018, p. 52).

Portanto, mesmo que não estejamos aqui preocupados em analisar macroestruturas ou homologias, mas sim microeventos e as ações e reações dos atores sociais em interação – com sua multiplicidade, suas dissidências, singularidades, hibridismos –, devemos estar atentos a um variado leque de leituras sobre as relações de poder, que ajudem na tarefa de exame do objeto pesquisado. Entendemos que cultura deve/pode ser estudada mediante as relações de poder que a constituem e a expressam. Na comunicação, especificamente, implica em pensar, como afirma Martín-Barbero, que “a inscrição da comunicação na cultura deixou de ser mero assunto cultural, pois são tanto a economia como a política as envolvidas aqui diretamente no que se produz” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 224). Propõe-se deste modo estabelecer uma conexão entre um trabalho teórico e um trabalho político, como, desde fins do século XX, autores deste círculo culturalista têm feito (GROSSBERG, 1998; HALL, 1996; WILLIAMS, 1996; CANCLINI, 2004; etc).

Pode-se dizer, como Escosteguy, que esta tendência teórica marca, historicamente, a passagem de um marxismo determinista para um marxismo de corte gramsciano nos Estudos Culturais, redesenhando as relações entre cultura e classe social: “no primeiro, era imperativo explicar e analisar os conflitos através de uma única contradição: a diferença de classe. Isso impedia de pensar a pluralidade de matrizes culturais, a diversidade cultural” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 50). Assume-se então uma noção de determinação menos mecanicista, que consegue perceber como a mudança é construída dentro do sistema.

Para além da influência de Gramsci, os Estudos Culturais avançam e se debruçam sobre os autores ditos pós-estruturalistas. Raymond Morrow, que investiga os

contextos nos quais o confronto da teoria crítica com o pós-estruturalismo pode ser abordado no contexto dos estudos culturais, explica que há “estudos disciplinares específicos que se identificam com a teoria crítica, mas se basearam amplamente em conceitos e autores pós-estruturalistas; [além da] convergência da teoria crítica e do pós-estruturalismo no contexto dos estudos culturais neogramscianos” (MORROW, 2004, p. 42). Concebendo a esfera da cultura como um lugar de poder, é possível, portanto, percorrer diversos caminhos teóricos férteis.

Assim, nos guiamos pela orientação de Foucault, que recomenda a apropriação da sua obra e de seu uso, empregando a analogia da “caixa de ferramentas”⁴:

meu discurso é, evidentemente, um discurso de intelectual e, como tal, opera nas redes de poder em funcionamento. Contudo, um livro é feito para servir a usos não definidos por aquele que o escreveu. Quanto mais houver usos novos, possíveis, imprevistos, mais eu ficarei contente. Todos os meus livros seja História da loucura, seja outros podem ser pequenas caixas de ferramentas. Se as pessoas querem mesmo abri-las, servirem-se de tal frase, tal ideia, tal análise como de uma chave de fenda, ou uma chave-inglesa, para produzir um curto-circuito, desqualificar, quebrar os sistemas de poder, inclusive, eventualmente, os próprios sistemas de que meus livros resultam, pois bem, tanto melhor! (FOUCAULT apud POL-DROIT, 2006, p.52).

Conceitos e suportes teóricos vão sendo selecionados e aparecem, deste modo, quando entendermos que são boas chaves para determinados fins de análise.

Por fim, afirmamos que daremos especial atenção ao contexto teórico-metodológico, reservando uma seção – logo a seguir – para estas discussões, posto que se trata de uma pesquisa que nasce de uma postura que prevê a concepção das questões norteadoras no próprio trabalho de campo, e que a partir dela, pretende permanecer em constante diálogo na enunciação da pesquisa e de suas conclusões. Nota-se ainda que as questões teóricas e metodológicas estão amiudadamente imbricadas e as discussões a seguir apresentam, assim, uma continuidade das percepções e assunções demarcadas até aqui.

1.4.1 Tramas teórico-metodológicas

⁴ Deleuze, em diálogo com Foucault, também dirá que “uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou.(...) A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. E o poder que por natureza opera totalizações e você [Foucault] diz exatamente que a teoria por natureza é contra o poder” (FOUCAULT; DELEUZE, 2015, p. 132).

1.4.1.1 Trabalho de campo e as relações de proximidade e afastamento

Partiremos da análise de uma situação de pesquisa específica para tratar do tema geral: a proximidade e/ou o afastamento entre pesquisador e os “Outros” em campo. Nossa pesquisa é realizada – em encontros diversos, virtuais e presenciais – junto a pessoas ligadas a blocos de carnaval. Neste sentido, a relação entre Eu e Outro na pesquisa apresenta características de *alteridade mínima* (PEIRANO, 2006)⁵: a proximidade entre pesquisador os integrantes dos grupos se dá em vários níveis socioculturais, fazendo com que haja menos diferenças que semelhanças entre as partes⁶. Analisando grupos musicais-carnavalescos cariocas, realizamos uma pesquisa com pessoas que moram na mesma cidade, são de classes sociais semelhantes, têm vida profissional ligada à música popular, laços afetivos e profissionais ligados ao carnaval de rua, e até mesmo, em diversos casos, vivências acadêmicas similares.

Estes fatores de proximidade entre o grupo e o pesquisador podem ser encarados como uma vantagem, por tornar o diálogo e a interação mais fluidos, dada facilidade de entendimento gerada, por exemplo, pela utilização dos mesmos códigos linguísticos corporais, de vestuário, musicais, etc. Mas, ao mesmo tempo, é um fator que poderia gerar questionamentos quanto à dificuldade de determinadas leituras por parte do pesquisador. A antropóloga Eunice Durham, por exemplo, argumenta que, em um cenário onde a língua não constitui barreira, “a comunicação puramente verbal predomina, ofuscando a observação do comportamento manifesto” (DURHAM, 1986, p. 26). Neste sentido, algumas perguntas poderiam ser colocadas no contexto de nossa pesquisa. Como identificar singularidades nos hábitos dos integrantes dos grupos se estes também são parte da rotina do pesquisador? Como não se deixar influenciar por ideias preconcebidas a respeito de costumes já arraigados no pesquisador e no grupo em que se realiza a pesquisa?

⁵ A antropóloga Mariza Gomes e Souza Peirano classifica tipos ideais de alteridade em um *continuum* que iria da *alteridade radical* (dada pela distância geográfica ou ideológica), passaria pelo *contato com a alteridade* (marcada pela noção de *fricção interétnica*) e pela *alteridade próxima* (definida por trabalhos realizados em contexto urbano) até chegar à *alteridade mínima* (localizada na própria atividade intelectual dos cientistas sociais) (PEIRANO, 2006, p. 61-62).

⁶ Não queremos afirmar, obviamente, que haja homogeneidade no agregado formado por pesquisador e grupo com o qual se faz a pesquisa. A própria condição de pesquisador já nos coloca, por princípio, como dessemelhantes. Apenas afirmamos que há afinidades (e que não são poucas). Ademais, a alteridade, no limite, veremos com Cardoso (1988), está dentro de si.

Por outro lado, é pertinente o questionamento de Janice Caiafa: “o que define o longe e o perto, geográfica ou culturalmente?” (CAIAFA, 2007, p. 148). É preciso complexificar e reconhecer, como faz Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, citando Gilberto Velho, que “fronteiras sociológicas e simbólicas não coincidem necessariamente, e mesmo raramente o fazem” (CAVALCANTI, 2003, p. 8). Isso não significa dizer que as perguntas formuladas acima são falsas ou irrelevantes, mas sim que sempre há planos de proximidade e, ao mesmo tempo, de afastamento. Seja uma alteridade *radical* ou *mínima* (PEIRANO, 2006), a pesquisa de campo traz sempre uma experiência com algum Outro. Sempre haverá uma diferença entre as partes que determinará a existência da alteridade. O que muda são, evidentemente, os tipos de questões colocadas a partir da interação.

Para abordar mais densamente as questões relativas ao posicionamento dos agentes (mais próximos ou mais afastados), no trabalho de campo, partiremos da notória fórmula concebida por Roberto Da Matta, “(a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar em exótico” (DA MATTA, 1978, p. 28), validando-a e, ao mesmo tempo, ultrapassando-a. Reconhece-se que a expressão tem a virtude estabelecer um tema simétrico – apontando que é preciso relativizar igualmente tanto o familiar quanto o exótico. Assim, critica-se a ideia de afastamento como necessária a certo objetivismo e alerta-se para o risco de que conhecimentos *a priori* podem também anuviar a observação. Não obstante, serão necessárias, adiante, uma ampliação e um aprofundamento da ideia de divisão em duas partes, exótico e familiar.

Podemos pensar no fragmento (a) da fórmula de Da Matta como uma meta do projeto antropológico de instaurar uma simetria entre diferentes sociedades. O Outro seria assim parte de um todo que inclui o Nós. Muito embora ainda consideremos essa totalidade, nota-se, contudo, que a representação do “exótico” sofre um abalo nas disciplinas de base etnográfica na virada epistemológica da década de 1980, minando a centralidade da tradução entre um Nós idealizado e um Outro estereotipado (ARAUJO, 2009). Essa virada faz com que as pesquisas passem a reconhecer assimetrias internas ao projeto científico ensejando, com isso, novas formas de pensar as estratégias de campo, dando espaço maior à colaboração entre as partes.

Nesse contexto, cai por terra uma certa ideia de autoridade experiencial ligada ao positivismo e ressoa o questionamento de James Clifford a respeito da pesquisa de campo: “quem, exatamente, está sendo observado?” (CLIFFORD, 2000, p. 54). Seria

ingênuo não pensar no caráter bilateral da observação, ou seja, não pensar a pesquisa no plano de uma relação social. Papéis são assumidos e moldados na medida em que as partes se observam, se conhecem e interagem. Nesse sentido, podemos pensar no conceito de *implicação*, de negação de polos estáveis sujeito-objeto, como basilar. Virgínia Kastrup, em texto que organiza uma definição do método da pesquisa-intervenção⁷, refere-se a René Lourau para afirmar que “a pesquisa se faz num espaço do meio, desestabilizando (...) polos e respondendo por sua transformação” (KASTRUP, 2008, p. 2). Em perspectiva semelhante, Eduardo Viveiros de Castro aponta que o conhecimento advindo das interações em campo é “o efeito das relações que constituem reciprocamente o sujeito que conhece e o sujeito que ele conhece, e a causa de uma transformação (toda relação é uma transformação) na constituição relacional de ambos” (CASTRO, 2002, p. 113-114).

Mais adiante, deslocaremos este foco no indivíduo. Por ora, nota-se que sujeito e objeto são construídos mutuamente, em uma composição de subjetividades, durante todo o processo de pesquisa, podendo mesmo (e comumente o fazem) trocar de papéis. Tendo isso em vista, podemos advogar a substituição a ideia de *informantes* pela de *interlocutores*. No nosso caso, tomado como exemplo, faremos então pesquisa *com* blocos de carnaval e não *sobre* blocos de carnaval. Ressaltamos, assim, a abordagem construtivista e crítica ao modelo da representação e tentamos, de algum modo, minorar a assimetria de poder presentes no campo entre pesquisador e grupo com o qual se faz pesquisa.

Nota-se que a valorização do distanciamento entre pesquisador e objeto de estudo, que partiu de uma agenda positivista em busca de uma pretensa ‘objetividade’ empirista em análise social, encontra-se já bastante minada (embora não tenha desaparecido completamente⁸). No seu lugar, fazem-se presentes projetos como o de

⁷ Convém afirmar que a *pesquisa-intervenção*, como explanada por Kastrup, não seria pertinente ao caso do nosso estudo com blocos carnavalescos, dado que não buscamos, como na agenda metodológica exposta pela pesquisadora, um “acordo ente pesquisador e participantes, em função de interesses locais específicos” (KASTRUP, 2008, p. 1). Isto se dá não por uma recusa à articulação entre pesquisa e prática política, mas apenas por uma característica específica deste estudo, dado que serão muitos os grupos investigados, com interesses e posicionamentos distintos. A tarefa de organizar um eixo político que envolva todos os agentes, assim, acaba ficando à margem do trabalho proposto. Em outras palavras: embora estejamos assumindo a importância da micropolítica da atuação dos grupos carnavalescos, o intuito aqui não era agenciar uma unificação de propósitos entre todos.

⁸ Loïc Wacquant comenta, criticamente, em entrevista, que “na tradição anglo-americana, quando os estudantes de antropologia vão a campo pela primeira vez, eles são advertidos: ‘não seja nativo’” (WACQUANT, 2009, p. 118). Embora Wacquant não desenvolva o significado exato do “não seja

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, que argumenta em favor de uma “perda de si” em campo como uma forma de diminuir a distância entre pesquisador e pesquisados, desfazendo “conhecimentos pertencentes à esfera do senso-comum” (CAVALCANTI, 2003, p. 3). Neste mesmo sentido, pode-se pensar em Jeanne Favret-Saada (2005), que fala de sua experiência em campo, estudando feitiçaria no Bocage francês, onde efeitos “reais dessa rede particular de comunicação humana em que consiste a feitiçaria” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 157) a fizeram vislumbrar um caminho metodológico com ênfase na conexão pelo gesto de *ser afetado*. Favret-Saada explica que, quando permitiu afetar-se pela feitiçaria, instituiu uma conexão “sempre involuntária e desprovida de intencionalidade” (*Idem*, p. 159), ou seja, não objetiva⁹. Outra pesquisadora ainda, Caiafa, argumenta que “um aspecto interessante do trabalho de campo é que ele possibilita, se nos deixarmos afetar, precisamente essa experiência de beira, em algum grau” (CAIAFA, 2007, p. 155), concluindo que “só se compreende a diversidade cultural, saindo de si” (*Idem*, p. 156). Ressalta-se, por fim, que é perfeitamente possível viajar e permanecer resistente ao que surge no caminho. É preciso, como defendem as pesquisadoras acima, estar disponível à novidade, à exposição e à contaminação.

A análise da parte (b) da expressão de Da Matta, remete a ideia de desfamiliarização como ferramenta capaz de minar concepções generalistas e pré-concebidas. São aspectos também presentes no componente (a) da expressão, mas aqui o olhar crítico, focado em si, volta-se também para a problematização do próprio lugar de produção de conhecimento.

Neste sentido, Bruno Latour, quando comenta os estudos antropológicos feitos por “modernos [para compreender] aqueles que não o eram” (LATOURE, 1994, p. 91), afirma que é preciso “tornar-se capaz de enfrentar não as crenças que não nos tocam diretamente (...) mas sim os conhecimentos aos quais aderimos totalmente” (*Idem*). Segundo Latour, este “primeiro princípio de simetria” (*Idem*, p. 93) é capaz de fazer com que desapareçam as barreiras entre sociologia do conhecimento, das crenças e das ciências. Latour tem aqui sua mira crítica apontada para atividade científica e sua

nativo”, podemos conjecturar que a tentativa de marcar o distanciamento do grupo com o qual se faça pesquisa seja semelhante ao questionamento de Durham, quando alerta que a identificação “traz consigo o risco de começarmos a explicar a sociedade por meio das categorias ‘nativas’, em vez de explicar essas categorias através da análise antropológica” (DURHAM, 1986, p. 33)

⁹ É preciso notar que, quando um pesquisador aceita “ser afetado”, no sentido posto por Favret-Saada, isto não implica em uma identificação com o ponto de vista nativo. Ela afirma explicitamente que o “ser afetado” não é nem observação participante, nem empatia (FAVRET-SAADA, 2005).

autoanálise em grande parte equivocada de atividade intrinsecamente técnica e transcendente.

No entanto, há ainda um impasse a ser desvelado. Segundo Latour, este primeiro princípio de simetria guarda uma assimetria por colocar “a natureza entre parênteses, jogando todo o peso das explicações apenas sobre o polo da sociedade” (*Idem*, p. 94). Para Latour, a *Constituição* moderna, mesmo promulgada em nome de uma aproximação entre primitivos e civilizados, gera ainda esta divisão entre coisa e representação (objeto e sujeito; matéria ou ideia; fato ou símbolo) não prevendo a ideia de híbridos (*quase-coisas* ou *quase-sujeitos*). Assim, tanto naturalistas quanto construtivistas estariam presos a essa *Constituição*, afirmando o caráter não-natural da natureza, mas esquecendo o caráter não social da sociedade e deixando de lado incontáveis híbridos entre esses polos. Citando Michel Callon, Latour conclui que, para resolver o impasse, o pesquisador deve estar “situado no ponto médio, de onde pode acompanhar, ao mesmo tempo, a atribuição de propriedades não humanas e de propriedades humanas” (*Idem*, p. 95).

Tendo isso em vista, Latour afirma que o relativismo é desejável, mas não o relativismo absoluto, por ser este apenas uma negação do universalismo, ou seja, aderente a sua lógica. Se todos são iguais, não existe uma medida comum para traduções de *naturezas-culturas* e todas as linguagens passam a ser intraduzíveis. Latour advoga então por um *relativismo relativista*, e se refere mais uma vez Callon para afirmar que

os universalistas definiam uma única hierarquia. Os relativistas absolutos tornavam todas elas iguais. Os relativistas relativistas, mais modestos porém mais empíricos, mostram os instrumentos e as cadeias que foram usadas para criar assimetrias e igualdades, hierarquias e diferenças (*Idem*, p. 111).

Em síntese, para Latour, é preciso *não* estabelecer distinção radical dos humanos e dos não-humanos em nossa sociedade, nem na superposição total do saber e das sociedades. Assim, para não abdicarmos de fazer comparações, é necessário assumir e explicitar que o próprio ferramental teórico metodológico parte de assimetrias.

Por outro lado, podemos pensar esta assunção da inescapável presença do Eu (e consequente assimetria) no contato com o Outro ainda de outra maneira: olhando para a diferenças internas ao sujeito. Sérgio Cardoso (1988) aborda a questão da alteridade dentro de nós mesmos, em artigo que trata das experiências das viagens (especialmente

aquela do projeto antropológico) e suas relações com proximidade, distância, espaço e tempo. Segundo Cardoso, o estranhamento das viagens não é nunca relativo a um Outro, mas sempre ao próprio viajante. Afirmando que “o verdadeiro viajante é sempre virtualmente etnólogo” (CARDOSO, 1988), propõe:

o que ela [viagem] nos faz mais profundamente compreender é que, o “outro”, só o alcançamos em nós mesmos, que o “estranho” (...) está prefigurado no sentido aberto do nosso próprio mundo, inscrito no fluxo e no movimento da sua temporalidade. Compreendemos por ela que o “estrangeiro” está sempre já delineado — latente e invisível — nas brechas da nossa identidade, na trilha aberta por nossa própria indeterminação. Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos), pagando o preço da nossa própria transformação. Pois o “outro”, enfim — para parafrasear uma observação tornada emblemática da obra de Merleau-Ponty —, é sempre (e apenas) o que exige de nós distanciamento (de nós para nós mesmos, não é demais insistir) para que dele tenhamos experiência (CARDOSO, 1988).

Atingimos, então, algum grau de distância, apenas quando nos distanciando de nós mesmos, alcançando o “novo e o outro (que é sempre — já pudemos observar — o novo de nós mesmos)” (*Idem*). Assim sendo, Cardoso indica, em alguma sintonia com Favret-Saada (2005), que algo de desinteressado (involuntário nas palavras da autora) deveria fazer parte do projeto de trabalho de campo, já que isso abre exatamente este caminho de distanciamento auto-referencial. Segundo Cardoso, o antropólogo aprenderá com as viagens, desde que

renuncie, porém, a instrumentalizá-las, a tomá-las como mera condição do contato (...) [desde] que esqueça por um momento suas viagens interessadas, e que procure aquelas que, tendo seus objetivos menos nítidos, lhe permitam concentrar-se no sentido do ato mesmo de viajar (*Idem*).

É possível fazer um paralelo entre a viagem de Cardoso e a errância descrita por Paola Jacques (2012). A investigação de uma condição de estranhamento, na busca de Jacques pela alteridade na cidade, aponta também para uma experiência desinteressada — errática, em seus termos. Para a autora, as narrativas dos pesquisadores que optam por essas “experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potente desestabilizador de algumas das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos” (JACQUES, 2012, p. 9).

Retomando um ponto assinalado anteriormente, ressaltaremos por fim o caráter coletivo da construção do trabalho de campo. Nesse sentido, como Caiafa (2007) abordamos a experiência de campo como *agenciamento* (DELEUZE; GUATTARI, 1995), amainando o enfoque no indivíduo. Nota-se que a noção de *agenciamento* será empregada, então, tanto para as ações de diálogo e negociações dos diversos grupos observados, quanto na relação destes com o pesquisador. É pressuposto epistemológico e fato social a ser enunciado no texto da pesquisa ao mesmo tempo.

Para além das trocas intersubjetivas, nota-se que pesquisadores e pesquisados são sempre “multiplicidades de ações e paixões de um lado, de enunciados de outro, indissociavelmente ligados e sem relação de determinação” (CAIAFA, 2007, p. 153), sempre em funcionamento. Transformamos “o familiar em exótico”, assim, também pela noção de que a experiência de campo não é um somatório de Eus presos em identidades, mas uma rede processual. Se partirmos da ideia de que o campo se dá via agenciamentos da subjetivação, temos que “a subjetividade nunca está pronta, é constantemente processo e, embora venha a terminar em indivíduos, ela é coletiva, se produz no registro social” (CAIAFA, 2007, p. 156).

Nota-se que a utilização da ideia de agenciamentos implica em distanciar nossa análise, ao mesmo tempo, de uma ambição totalizante do objeto de pesquisa – que solaparia nuances, discrepâncias e contradições – e de visão meramente particularista – que desconectaria eventos de um contexto social mais amplo. Pretende-se assim superar a oposição entre “grandes temas” ou “temas microscópicos” assumindo, como fazem Marcio Goldman e Ronaldo dos Santos Sant'anna, que “macro não se traduz a um somatório, nem mesmo a um produto simples de inúmeros ‘micro’ justapostos; do mesmo modo, o ‘micro’ não é um ‘macro’ reduzido a dimensões que imaginamos mais fáceis de controlar e esclarecer” (GOLDMAN; SANT'ANNA, 1996, p. 23). No mesmo sentido, como afirma Latour, macro não está “acima” nem “abaixo” das interações, mas unido a elas como outra de suas conexões, alimentando-as e sendo por elas alimentado:

o macro já não descreve um local maior ou mais amplo em que o micro possa ser encaixado como as bonecas Matryoshka russas, mas outro lugar igualmente local, igualmente micro, conectado a muitos outros por algum meio que transporta tipos de traços específicos. Nenhum lugar é maior que outro, mas alguns se beneficiam de conexões bem mais seguras com mais lugares. Esse movimento tem o efeito benéfico de manter a paisagem plana, pois o que antes, na

sociologia pré-relativista, se situava “acima” ou “abaixo”, permanece lado a lado e inserido firmemente no mesmo plano dos outros locais que tentava superar ou incluir. (LATOURE, 2012, p. 255).

Tratando de microeventos, então, estamos observando tramas moleculares, “que tecem tanto pequenos quanto os grandes conjuntos” (GOLDMAN, 1992 *apud* CAIAFA, 2007, p. 172). Trata-se, como veremos a seguir, de transportar os agenciamentos para o texto, narrando fenômenos locais e específicos, “ao mesmo tempo que surpreendidos na vizinhança de outros problemas, de diversas ordens (...). Assim, o estudo do local ressoa ao mesmo tempo problemáticas mais amplas” (CAIAFA, 2007, p. 173).

1.4.1.2 Transformando campo em texto: cartografia

Transformar a experiência em campo em texto demanda, obviamente, uma série de posicionamentos. Na tentativa de diminuir a distância entre o que acontece em campo e o que é representado abstratamente aqui – como afirma Latour, “uma cultura é ao mesmo tempo aquilo que faz as pessoas atuarem, uma abstração completa criada pelo olhar do etnógrafo e o que é gerado no local pela constante inventividade das interações dos membros” (LATOURE, 2012, p. 243) – exporemos adiante como a escrita a ser realizada, na pesquisa com blocos de carnaval, terá inspirações pinçadas em etnografias e em certo método/teoria cartográfico(a). Buscamos analisar questões levantadas por algumas definições desses dois tipos de textos, na esperança de, juntando peças, criar algo original e pertinente ao estudo proposto.

Podemos considerar o ofício cartográfico como prática já largamente elaborada. Como mostram Bruno Tarin e Laila Sandroni em trabalho cartográfico de cartógrafos brasileiros, há nessa esfera “uma multiplicidade de práticas e discursos nos campos da arte, da academia e da política, configurando um interessante rol de experimentações e reflexões” (TARIN; SANDRONI, 2021, p. 301-302). A pesquisadora e o pesquisador identificam no campo acadêmico três redes principais que conformam unidades relativas: cartografias dos desejos, cartografias sociais e cartografias da ação. A primeira engendradora “principalmente, por pesquisadoras e pesquisadores concentrados em questões relativas aos processos de subjetivação e produção de subjetividade” (*Idem*, p. 302), a segunda trata de “mapeamentos participativos que têm a produção de visibilidade de grupos sociais rurais e povos e comunidades tradicionais subalternizados

ou silenciados uma das suas principais motivações” (*Idem*) e a terceira “busca enfrentar o problema da produção e difusão de representações sociais nas periferias urbanas, bem como as questões relativas a comunicar e tornar públicas, inclusive em termos de políticas públicas, as aspirações dos sujeitos nestes territórios vividos” (*Idem*). Sem considerar, nesta divisão, tipos estanques, esta pesquisa recorrerá a autores que trabalham tanto nas cartografias dos desejos quanto nas cartografias da ação.

Inicialmente, nos coadunamos a Herschmann e Fernandes, que pensam a cartografia como uma forma de contemplar e dar destaque “às diferentes narrativas presentes (considerando inclusive as fabulações que alimentam os imaginários locais), isto é, como uma iniciativa que promove a polifonia e que tenta investir na enorme riqueza social” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 59). Nota-se que, em alinhamento com posicionamentos críticos a uma política de pesquisa positivista, a nossa tentativa cartográfica buscará anunciar não só a descrição do que é visto em campo, mas também

seu próprio caminho ao andar (...) [com] demarcações entre mapa e crônica não (...) claras e (...) um especial sabor que resulta dessa mistura (...). Por provir de um âmbito de reflexão duplamente fora do, exterior ao, campo da comunicação, como são a filosofia e a antropologia (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 18).

Se Martín-Barbero aventa o texto de pesquisa como “crônica”, Latour vai além, sugerindo a liberdade da ficção. Para ele, a diversidade dos mundos da ficção pode ajudar aos pesquisadores a adquirir flexibilidade e alcance, tornando-se “menos empedernidos, menos rígidos, menos tesos em sua definição do tipo de ações que povoam o mundo” (LATOURE, 2012, p. 88).

O mapa (ou texto cartográfico), como lembram Deleuze e Guattari, é inteiramente moldável e constrói o mundo e não o contrário:

se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede,

concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

É interessante assumir também que o trabalho tem um sentido cartográfico por associar-se à ideia de “acompanhar um processo e não representar um objeto” (KASTRUP, 2008, p. 4). Este processo, ressalta-se, é o resultado de um jogo de forças, já que “toda forma existente, seja ela subjetiva ou objetiva, resulta de conexões ou agenciamentos que se dão no plano de forças (...) O que surge como uma forma é em realidade um agregado de múltiplas forças” (*Idem*, p. 5). Assim, o mapa, de forma rizomática, deve ser observado com atenção aos pontos problemáticos, de bifurcação, revelando a “complexidade do conceito de problema, que significa tanto obstáculo e dificuldade, quanto experiência e problematização, ponto de abertura e reativação do processo de invenção” (*Idem*, p. 6). Contradições, incoerências, problemas sem elucidação são então desejadas e não menosprezados. Como afirma Caiafa, “a experiência de campo, com todas as suas arestas e estranhezas, se a deixamos predominar sobre pretensões de autoridade, pode muitas vezes trabalhar contra as tendências generalizantes, simplificadoras, redutoras da vida social” (CAIAFA, 2007, p. 140).

A Teoria Ator-Rede – TAR (*Actor Network Theory – ANT*), de Latour (2012), completa o quadro de referências convocadas aqui para esta tentativa de definição de um caminho dentro do método cartográfico que, como notam Herschmann e Fernandes (2014a), não conforma um campo de estudos homogêneo – ressalvado o largo emprego em diversas áreas do conhecimento.

Latour define seu trabalho não como um manual de metodologia, mas um guia de viagem que “ajudará a encontrar o caminho *depois* que se perderam nas vizinhanças”¹⁰ (LATOUR, 2012, p. 38). O pesquisador, nesse caminho sinuoso, onde nos movimentamos lentamente e, em regra, nos perdemos, será uma formiga¹¹: “um viajante cego, míope, viciado em trabalho, farejador e gregário” (*Idem*, p. 28).

Seu projeto é construído em contraposição ao que chama de “sociologia do social”, com suas nas generalizações que ajudam a cumprir de maneira acelerada o trajeto da pesquisa. Propõe-se, no lugar, a “sociologia das associações”, com pequenos

¹⁰ Grifo original do autor.

¹¹ O acrônimo de Actor-Network Theory forma a palavra ANT, formiga em inglês. Latour (2014) explica que decidiu batizar assim sua teoria justamente por conta da analogia possível com o inseto.

fios que formam uma rede representando os vínculos entre atores humanos e não humanos (ou actantes – termo que Latour pega emprestado da semiótica de Algirdas Greimas para aplanar a divisão moderna entre sujeito e objeto)¹². Esta ideia de um social em rede, com diversas associações em pontos instáveis foge, assim, à concepção de “duras” estruturas preexistentes.

Latour sugere ainda tornar o mundo social “o mais achatado possível para garantir a total visibilidade de qualquer vínculo novo” (*Idem*, p. 37). Neste achatamento, serão então planejados eventos “macro” e “micro” e ressaltados seus inúmeros pontos de conexão e seus caracteres instáveis e mutáveis – e não suas hierarquias. Assim, a cartografia de Latour atém-se a uma solução relativista, ressaltando – e não restringindo – as controvérsias em campo:

voltando ao exemplo do cartógrafo, é como se ele tivesse de lidar não apenas com múltiplos relatos de exploradores, mas também com múltiplas grades de projeção em que cada ponto exigisse suas próprias coordenadas *ad hoc*. Frente a tamanha balbúrdia, é possível se decidir por restringir o leque de controvérsias ou levar em conta todas elas. A primeira solução pré-relativista funciona bem, mas pode limitar a sociologia a situações rotineiras, frias, pacíficas. A segunda solução relativista enfrenta situações conturbadas, quentes e radicais, mas então temos de permitir que as controvérsias se desdobrem inteiramente (*Idem*, p. 46).

É possível, assim, tomar as controvérsias como ponto de partida. Como afirma André Lemos (2013), em livro em que analisa a Teoria Ator-Rede, a controvérsia é o lugar e o tempo da observação “onde se elaboram as associações e o ‘social’ aparece antes de se congelar ou se estabilizar em caixas-pretas (...) Olhar as controvérsias é olhar as redes em formação na disputa pela estabilização. Quando elas cessam, surgem as caixas-pretas” (LEMOS, 2013, p. 55).

Uma Cartografia das Controvérsias, como defende Tommaso Venturini (2010), seria a forma prática da teoria ator-rede, dado que uma e outra “não constituem duas abordagens distintas. São, ao contrário, duas maneiras diferentes de expressar as mesmas ideias” (VENTURINI, 2010, p. 24). Ainda segundo Venturini, esse tipo de cartografia, nesse sentido, se dá não só acerca do agrupamento a que pessoas observadas pertencem, mas também as dos cientistas sociais (nós), em torno da composição do mundo social.

¹² A rede, ressalva-se, não é o objeto a ser descrito, segundo Latour. Ela é “uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo” (LATOUR, 2012, p. 192).

Ou seja, em alguma medida, a nossa interferência, como pesquisadores, deve ser considerada.

Afinal, tomamos aqui a TAR (ou ANT) um incentivo a encarar o desafio de, em vez de procurar o exótico distante e romantizado, nos lançarmos em nosso próprio ambiente para assim gerar “uma paisagem inteiramente diferente para podermos viajar através dela”. (LATOURE, 2012, p. 239). Sabendo ainda que essa empreitada pode gerar mais dúvidas que respostas e que “deixar em aberto a possibilidade de fracasso é importante porque constitui a única maneira de preservar a qualidade da compreensão científica e o acesso à relevância política” (LATOURE, 2012, p. 357).

1.4.1.3 O texto etnográfico

Quando pensamos, por outro lado, na influência do texto etnográfico, seguimos uma trilha que parte da noção de texto a ser interpretado (GEERTZ, 1989), mas que desvia da autoridade etnográfica da qual James Clifford é crítico (CLIFFORD, 2008; CLIFFORD, MARCUS, 1986). No trecho a seguir ele argumenta que, mesmo tendo avançado no estranhamento da autoridade conferida ao etnógrafo, há ainda uma lacuna dialógica na chamada antropologia interpretativa:

ao ver as culturas como conjuntos de textos, frouxa e, por vezes, contraditoriamente unidos, e ao ressaltar a inventiva poética em funcionamento em toda representação coletiva, [a antropologia interpretativa] contribuiu significativamente para o estranhamento da autoridade etnográfica. Em seus principais aspectos realistas, porém, não escapa aos limites gerais apontados por aqueles críticos da representação “colonial” que, desde 1950, têm rejeitado discursos que retratem as realidades culturais de outros povos sem colocar sua própria realidade em questão (...) Toma-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. (CLIFFORD, 2008, p. 43).

O texto dialógico oferecerá uma saída a esse impasse, situando a etnografia num processo em que os interlocutores *negociam* ativamente uma visão compartilhada da realidade. Trata-se de atacar assimetrias e colocar os parceiros de campo o mais próximo possível da condição de autor.

Caiafa, enfocando a noção de agenciamento, sugere o mesmo caminho voltado à coletividade, afirmando que o texto etnográfico deve

ser capaz de evocar o investimento particular na produção coletiva que o campo implica, a pluralidade das vozes e das presenças, os estrangeirismos dessa viagem especial e os agenciamentos em que foi possível ingressar. Para isso seria preciso buscar uma forma de enunciação coletiva agora na escritura (CAIAFA, 2007, p. 158).

Nesse sentido, podemos pensar que o desafio é transformar em texto escrito os agenciamentos vividos em campo. Essa tarefa requer exatamente as “interferências” no discurso direto do etnógrafo acima defendidas. Como aponta Caiafa, a missão é escapar do “dualismo sujeito da enunciação-sujeito do enunciado” (CAIAFA, 2007, p. 171). Não se trata de simplesmente acrescentar vozes ou abandonar o discurso direto, mas tentar, em alguma medida (que não pode ser definida a priori, mas calibrada de acordo com a vivência do campo), mesclar com outras vozes e “subverter de fato as condições de diálogo” (*Idem*). Em suma, fazer surgir um agenciamento coletivo de enunciação.

A chave referencial aqui para esse texto de múltiplas vozes, de múltiplas bifurcações, será Mikhail Bakhtin. Como explica Amorim (2002), em estudo sobre o texto científico nas ciências humanas, o enunciado dialógico de Bakhtin merece “ser chamado de polifônico, pois uma multiplicidade de vozes pode ser ouvida no mesmo lugar” (AMORIM, 2002, p. 8). Trata-se de abandonar uma tendência monológica, caracterizada pelos silêncios reveladores de um enunciado que representa um objeto numa relação *direta* com este. Ambiciona-se assim, fazer com que “enunciado se torne, no mesmo gesto, representante e representado”, tecendo “seu sentido com a voz dos outros e não no silêncio” (AMORIM, 2002, p. 12).

Nesse discurso *indireto livre*, como afirma Caiafa, em citação ao trabalho de Bakhtin e Valentin Volochínov, “o contexto narrativo começa a reconhecer-se como outro”, apontando “para um tipo não linear, e mais criador, do enfraquecimento das fronteiras entre as vozes” (CAIAFA, 2007, p. 170), sem, contudo, misturá-las a ponto de torná-las indiferenciáveis. Poderíamos pensar aqui num devir-Outro, um deslocamento do Eu em busca de uma ruptura com tendências monológicas de enunciação. O desafio passa a ser, reafirmamos, a feitura de uma polifonia que não seja apenas um acréscimo de vozes no texto, mas sim de um diálogo realinhado, questionador da autoridade tradutora. Como afirma Caiafa, em explicação sobre um modo *livre* do discurso indireto – ainda seguindo os passos de Bakhtin e Volochínov –, importam “os efeitos de

‘empatia’ e ‘distanciamento’ numa mesma construção linguística. A originalidade do discurso indireto livre é permitir uma aproximação entre discursos sendo que a alteridade do discurso relatado persiste ou ‘resiste’ (*Idem*, p. 169).

Entendemos o desafio do *devir-Outro* deve ser enfrentado desde a concepção até sua enunciação, passando pela edição do texto: antes, durante e depois da pesquisa. Assim, (antes) coloca-se ao grupo – com o qual se faz a pesquisa – questões de pesquisa suficientemente abertas e ainda a oportunidade mesmo para formulá-las. Já durante a feitura do texto (durante), expõe-se aos resultados, para que possam comentar, em uma edição dialógica. Por fim o retorno (depois) com o texto pronto e a atenção às consequências que ele terá para o grupo pesquisado após sua publicação.

1.4.1.4 Notas sobre entrevistas, e a relação empática em campo

Não sendo especificamente uma ferramenta da cartografia ou da etnografia, a entrevista é certamente uma ferramenta metodológica utilizada por ambos. Nesse sentido, faremos, em diálogo com o Manual de História Oral, de Alberti (2013), algumas considerações que consideramos importantes na realização das entrevistas para esse trabalho. Metodologias, por definição, não têm um fim em si. No entanto, como temos colocado aqui, a opção por determinados meios para a obtenção de conhecimento, representa, obviamente, uma escolha que não é neutra, mas sim carregada de significados. Cabe-nos explicitar as escolhas, justificando-as.

Para realizar entrevistas, antes foi útil realizar uma pesquisa sobre o objeto de estudo, em fontes primárias e secundárias. Como Alberti, pensamos que essas buscas têm “o objetivo de obter uma base firme de conhecimento do tema, que garanta a qualidade dos trabalhos subsequentes” (ALBERTI, 2013, p. 147). Por esse motivo, só começamos as entrevistas depois de consultar vasto acervo de textos e vídeos em sites e redes sociais, além de matérias de jornal e outras pesquisas acadêmicas que tratassem do objeto.

Ressalta-se que, com o início das entrevistas, há uma relação que começa a ser construída e que segue no trabalho de campo. Como em todo contato que se inicia, há uma avaliação mútua, formulações sobre seu interlocutor e

impressões e ideias vão sendo corroboradas ou alteradas à medida que se prolonga a entrevista e que, portanto, ambas as partes passam a se conhecer

melhor. É por isso que essa relação tende a se aperfeiçoar quando se estende por mais de uma sessão de entrevista. Passada a fase inicial de estranhamento recíproco, é possível alcançar uma empatia benéfica para a reflexão pretendida, de modo que entrevistado e entrevistadores se tornem cúmplices na proposta de recuperar, problematizar e interpretar o passado (ALBERTI, 2013, p. 178-179).

Sobre a relação do pesquisador com as pessoas com as quais se faz a pesquisa, é importante dizer que os vínculos empáticos (ou mesmo de amizade) criados em campo são contíguos à – e não separados da – “vida normal” (ver SHELEMAY, 1996). Neste contexto, a representação de papéis (tanto por parte do pesquisador como por parte do pesquisado) não deve ser considerada como algo inautêntico, mas sim um desdobramento de outros diversos que exercemos em nosso cotidiano – como já comentado anteriormente, neste capítulo. Trata-se, claro, de uma relação com a alteridade, de parte a parte, em que ambos têm em comum o interesse por um tema e/ou um objetivo prático/político.

Há na literatura críticas ao relacionamento muito próximo entre os atores presentes em campo (GOLD, 1958; MILLER, 1952; GLESNE, 1999), referindo-se basicamente ao risco que laços afetivos, como a amizade, podem trazer à objetividade da coleta e análise dos dados. Assim, são utilizados termos como *over-rapport* (conexão exagerada) ou *over-identification* (identificação exagerada) (MILLER, 1952, p. 97-98) para contestar a proximidade entre as partes presentes em campo, causadoras de perda de objetividade na pesquisa. No artigo de Gold, utiliza-se ainda a expressão *go native* (tornar-se nativo) (GOLD, 1958, p. 220) para afirmar que proximidade entre pesquisador e grupo pesquisado traz o problema de se pensar a pesquisa em termos “nativos”.

Pode-se afirmar que as críticas aos laços afetivos entre pesquisador e grupo, acima retratadas, fazem parte de um contexto modernista, anterior a problematizações nas ciências sociais das últimas décadas do século XX. No entanto, podemos encontrar na literatura posicionamento como o de Durham, por exemplo, que enxerga, nos estudos onde o “pesquisador está integrado com o sujeito”, como naqueles feitos em contexto feminista, negro ou homossexual, “dificuldades em realizar simultaneamente uma ação transformadora na sociedade e uma análise dessa prática” (DURHAM, 1986, p. 27), pois haveria, principalmente no contexto urbano, uma “armadilha positivista” embutida no processo de identificação subjetiva com populações estudadas. Segundo a autora, a identificação, apesar de necessária por possibilitar uma apreensão “de dentro” de

categorias culturais ali articuladas, “traz consigo o *risco* de começarmos a explicar a sociedade por meio das categorias “nativas”, em vez de explicar essas categorias através da análise antropológica”¹³ (DURHAM, 1986, p. 33).

Como já dito em outro trabalho (LACOMBE, 2019), possíveis aproximações, afinidades e identificações entre as partes, em campo, servem para pensar a quimera de um suposto objetivismo em um distanciamento sócio-espacial entre pesquisadores e grupo com o qual se trabalha. Entende-se que a relação de proximidade (seja de empatia ou de amizade) em campo, aliada a noções de responsabilidade e de reciprocidade, pode ajudar a diluir a assimetria de poder, implícita na relação entre pesquisador e os “outros”. Como argumenta também Alberti, ideal, é que se caminhe em direção a um diálogo informal e sincero, que permita a cumplicidade entre as partes:

essa cumplicidade pressupõe necessariamente que ambos reconheçam suas diferenças e respeitem o outro enquanto portador de uma visão de mundo diferente, dada por sua experiência de vida, sua formação e sua cultura específica. Assim, cabe ao entrevistador, em primeiro lugar e principalmente, respeitar o entrevistado como produtor de significados diferentes dos seus, e de forma nenhuma tentar dissuadi-lo de suas convicções e opiniões, ou ainda tentar convencê-lo de que está “errado” e de que deveria aderir às posições do entrevistador. (ALBERTI, 2013, p. 179).

No entanto, como afirma ainda Alberti, é importante que haja, na entrevista, um condução por parte do entrevistador. Argumenta-se que o entrevistado, “solicitado a discorrer livremente sobre certo assunto pode orientar sua narrativa de acordo com o que imagina que seu ouvinte queira ouvir e de acordo com a postura, a expressão, o comportamento do pesquisador” (*Idem*, p. 200) – ressaltando, obviamente, que não cabe ao pesquisador induzir o depoente a concordar com suas próprias ideias sobre o assunto, com perguntas fechadas, que não dão espaço o entrevistado expor seu ponto de vista.

Para além das observações acima, podemos avançar e considerar, que mesmo que, em larga medida o pesquisador conduza a entrevista, com um roteiro de questões que estejam em sintonia com as questões norteadoras do projeto, é fundamental deixar espaço para que o entrevistado também coloque questões que ache pertinentes. Ademais, dado nossa postura que foge à autoridade etnográfica, de predisposição à construção dialógica e de enunciado coletivo (acima defendidos), é importante também, em alguma medida, que se dê espaço ao entrevistado para problematizar a própria entrevista. Não se

¹³ Grifo nosso.

trata, mais uma vez, busca por apagar a presença do pesquisador na procura por objetividade, mas o contrário: tentativa expor e problematizar sua presença, fugindo de uma escrita heroica e reconhecendo a participação como forma de coautoria.

No esforço de sistematização da metodologia da história oral, Alberti afirma, por fim, que a análise de uma entrevista leva em conta as narrativas dos entrevistados acerca do assunto analisado e, assim, pressupõe sempre a “pertinência da pergunta ‘como os entrevistados viam e veem o tema em questão?’. Ou: ‘o que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (...) no contexto histórico e cultural dado?’” (ALBERTI, 2013, p. 36). Neste sentido, ressalta-se que também foram realizadas anotações no caderno de campo, após a entrevista, para tentar registrar a expectativa, as impressões gerais sobre como transcorreu, e algo do contexto (específico ou geral) do momento que possa ser útil na posterior análise. A primeira entrevista feita com a produtora Marcele Oliveira, por exemplo, foi logo no início da quarentena e a conversa, em seu início, tratou da incontornável situação pela qual começávamos a passar. No contexto da pandemia, nota-se, nenhuma das entrevistas pode ser realizada presencialmente, como planejado. Foram utilizadas plataformas de comunicação online para chamadas de vídeo e, quando estas falharam, ligações convencionais por celular. A prática da videochamada, tornada um hábito por boa parte da população no período pandêmico, foi continuada e utilizada diversas vezes nesta pesquisa, mesmo após a liberação da circulação pela cidade.

1.4.1.5 Últimas considerações

Os esforços de análise metodológica aqui realizados têm como meta defender um posicionamento crítico em relação a uma pesquisa objetivista, e ainda certo experimentalismo para resoluções das questões apresentadas, sempre atento ao que pedem as interações em campo. Sem saber quais serão as medidas de aproximação e de distanciamento, nessa “arte das doses”, como afirma Caiafa (2007), coloca-se de antemão, no centro do processo, o caráter coletivo (efetuado em uma rede de actantes) dessa produção de conhecimento.

Fica patente a influência da etnografia como um método-pensamento (CAIAFA, 2007) marcado por uma produção coletiva que nos inspira formas criativas de teorizar. Neste sentido, a nossa pesquisa em blocos de carnaval é pensada em consonância com o

que foi realizado em outro trabalho nosso, quando se defendia a possibilidade de uma abordagem metodológica de aproximação entre pesquisador e pesquisado via amizade (LACOMBE, 2019).

Podemos assim admitir, por um lado, que entramos em um terreno desconhecido e movediço dos agenciamentos, com a perspectiva de ser afetado para viver “a experiência de um certo desvio de si, a aproximação de ‘região selvagem de si-mesmo’, por meio do qual culturas diferentes se comunicam” (CAVALCANTI, 2003, p. 16). Reconhecemos ainda que “uma produção subjetiva que pode ser tanto mais interessante para os objetivos da pesquisa quanto o etnógrafo se deixe ingressar nos agenciamentos, se afastando das armadilhas da identidade, em suas diversas formas” (CAIAFA, 2007, p. 156), praticando até mesmo um certo despojamento de propósitos em campo – como preconizam Favret-Saada (2005), Cardoso (1988) e Jacques (2012). Por outro lado, as posturas não podem ser confundidas como apolíticas. Faz-se necessário colocar de forma transparente os posicionamentos políticos implicados na pesquisa. Pensa-se nesses posicionamentos, obviamente, por tudo acima exposto, como algo mutável, sempre em construção. Compostos por algumas assunções, sim, mas distante de certezas cartesianas e livre para expor hesitações e paradoxos, como costumam ser as relações humanas.

A postura política que ainda deve aparecer, diga-se, no pós-campo, no pós-texto. O reconhecimento de que somos agentes catalizadores de agenciamentos impõe assunções e responsabilidades também ao que acontece no momento seguinte à publicação. A pesquisa não cessa de reverberar e devemos estar atentos ao Outro ainda neste momento, o tanto quanto for possível, ainda abertos ao que de novo possa estar sendo construído socialmente. Estaremos, como o antropólogo Ghassan Hage talvez dissesse, permanentemente assombrados. Pois, segundo Hage, o projeto etnográfico assemelha-se “ao ato xamânico de induzir uma ‘assombração’ (haunting): encoraja-nos a nos sentirmos ‘assombrados’ (haunted) a cada momento de nossas vidas pelo que poderíamos ser, mas que não somos” (HAGE, 2012, p. 290).

1.4.2 Territorialidades sônico-musicais na cidade fluxo

Para além da ideia de organização urbana como consequência do processo da Revolução Industrial, moldada por (e geradora de) desigualdades, “cuja complexidade

está fundamentalmente ligada a uma acentuada divisão social do trabalho, a um espantoso aumento da produção e do consumo, à articulação de um mercado mundial e a um rápido e violento processo de crescimento” (VELHO, 1987, p. 17), será importante entender a cidade aqui com *fluxo*, onde “instaura-se um espaço de deslocamento e comunicação” (CAIAFA, 2009, p. 91). Como apontam Deleuze e Guattari, esta característica, marcada por entradas e saídas, circulação e circuitos, em rede, favorece as desterritorializações. As cidades se expandem num espaço de intercomunicação, *horizontal*, em contraste com o procedimento do Estado, que opera por estratificação, *vertical*.

A cidade é o correlato da estrada. Ela só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria. Ela se define por entradas e saídas, é preciso que alguma coisa aí entre e daí saia. Ela impõe uma frequência. Ela opera uma polarização da matéria, inerte, vivente ou humana; ela faz com que o phylum, os fluxos passem aqui ou ali, sobre as linhas horizontais. E um fenômeno de trans-consistência, é uma rede, porque ela está fundamentalmente em relação com outras cidades. Ela representa um limiar de desterritorialização, pois é preciso que o material qualquer seja suficientemente desterritorializado para entrar na rede, submeter-se à polarização, seguir o circuito de recodificação urbana e itinerária. (...) As cidades são pontos-circuitos de toda natureza, que fazem contraponto sobre as linhas horizontais; elas operam uma integração completa, mas local, e de cidade em cidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122-123).

Veremos, no decorrer do trabalho que esses fluxos não se restringem às movimentações intercidades, de dentro para fora da cidade. Há importantes fenômenos de deslocamentos internos, que serão analisados aqui.

A cidade apresenta-se, assim, além dos polos hegemônico/subalterno, dominante/dominado. Mesmo que reconheçamos que ela seja fortemente moldada pelo capitalismo e suas clivagens características, estaremos mais atentos aqui à experiência provocada pela “variedade de estímulos nas ruas, com esses desconhecidos que cruzam nosso caminho - e com quem uma comunicação em alguns casos pode se estabelecer” (CAIAFA, 2009, p. 92-93), moldando afetos, perceptos e produzindo subjetividades (aquelas que, como ressalta Caiafa, estão fora do sujeito: são processuais e à mercê de componentes heterogêneos). Sonia Regina Vargas Mansano, referindo-se ao trabalho de Guattari, lembra que essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que “cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas

trocas uma construção coletiva viva (...) a partir de uma série de instituições, práticas e procedimentos vigentes em cada tempo histórico” (MANSANO, 2009, p. 111). Já Lucrécia D'Alessio Ferrara, fazendo referência a Mafessoli, aponta que a cidade como estrutura comunicativa ou sistema comunicativo “exige atenção aos meios que a constroem como eloquente mídia, mas, não têm como impedir que ela se manifeste no cotidiano feito de interações imperceptíveis” (FERRARA, 2008, p. 44).

Deste modo, observaremos as encruzilhadas características da urbe (e especialmente as que acontecem nos subúrbios do Rio de Janeiro) que terão a importância de, nos múltiplos encontros gerados, criar um espaço de exterioridades, “que se opõe tanto ao interior dos espaços fechados quanto à interioridade do sujeito (...) [dispersando] focos de identidade e as recorrências do familiar, introduzindo, portanto, variação nos processos subjetivos” (CAIAFA, 2009, p. 92).

Assim, ressaltamos aqui, em acordo com outros trabalhos desta rede acadêmica na comunicação, a importância da música nos processos de desterritorialização/reterritorialização que vêm sendo realizados pelos atores em diversos espaços da cidade do Rio de Janeiro. Muitas vezes a decisão da área a ser ocupada com a música (podendo ou não contar com outros tipos de performances, como dança ou encenação, por exemplo) leva em conta não só a circulação dos atores, suas relações e conflitos, mas também o fluxo e a intensidade das reverberações sônicas do local (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a). Assim, a escuta musical oferece “a possibilidade do estabelecimento de relações sonoras no plano do sensível que se traduzem em formas de fazer e se viver nas cidades” (PEREIRA, 2017, p. 14).

Essas *territorialidades sônico-musicais* (HERSCHMANN, 2018; HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a), muitas vezes temporárias, “pela sua regularidade, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (permitindo até o incremento das atividades socioeconômicas locais)” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 23).

Como afirmam Herschmann e Fernandes, a noção *territorialidades sônico-musicais* busca “valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores pesquisados” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a, p. 13). Isto posto, articularemos, neste trabalho, a noção de *territorialidades sônico-musicais*

com outra comumente empregada por pesquisas em comunicação nos estudos de fenômenos urbanos: *cena musical*.

As *cenais* dependeriam de identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos e compõem “espaços localizados de produção e consumo cultural (...), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 4). Ainda segundo Freire e Fernandes,

graças ao seu caráter flexível e antiessencialista, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana. (*Idem*, p. 5).

Embora, como observou Herschmann, possa haver certa tendência no meio acadêmico, em trabalhos recentes, de maior utilização do conceito de *territorialidades sônico-musicais* em detrimento do de *cena* (HERSCHMANN, 2018), pretendo aqui argumentar que ambos podem funcionar em conjunto. Apontando o contexto de utilização dos referidos conceitos no conjunto de pesquisas realizadas no Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM) da Escola de Comunicação da UFRJ, Herschmann (2018) observa que nas pesquisas desenvolvidas na primeira década do século XXI, sob sua coordenação, privilegiou-se o *aspecto processual*. Já na década de 2010 foi mais utilizada “a noção de *territorialidade sônico-musical*, articulada a outros conceitos que enfatizam mais diretamente os aspectos *espaciais* (sem perder de vista os *processuais*, diga-se) relacionados aos objetos de estudo” (*Idem*, p. 130). O enfoque na noção de espacialidade, nota-se, aparece unido à noção de que múltiplos agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 1995 e 1997) ressignificam espaços, em um fluxo contínuo de territorializações, advindas de apropriações subjetivas e/ou cultural-simbólicas (HAESBAERT, 1994).

Não obstante, o conceito de *cena*, como nota Herschmann (2018), tem também uma guinada em direção a espacialidades, quando Will Straw traz “a noção de ‘cena como espaço cultural’ – (...) colocando os aspectos *processuais* em segundo plano” (HERSCHMANN, 2018, p. 128).

Isto posto, sem prejuízo da ênfase na espacialidade ou abandono da ideia de *territorialidades sônico-musicais*, pretendemos usar *cena* para tratar dos diferentes engajamentos ao longo do *tempo*.

Parece-nos que, enquanto *territorialidades sônico-musicais* é ideal para uma análise sincrônica de determinadas dinâmicas socioculturais, *cena* pode adequar-se melhor em um exame diacrônico. Como afirma Straw, *cena* tem

a capacidade de desvincular fenômenos das unidades mais fixas e teoricamente problemáticas de classe ou subcultura (mesmo quando mantém a promessa de sua eventual rearticulação.) Ao mesmo tempo, "cena" parece capaz de evocar a intimidade acolhedora da comunidade e o cosmopolitismo fluido da vida urbana. Para o primeiro, acrescenta um senso de dinamismo; para o segundo, um reconhecimento dos círculos internos e histórias de peso que dão a cada superfície aparentemente fluida uma ordem secreta (STRAW, 2006, p. 6).

É importante ainda notar que não há concepção de espaço que esteja desatrelada da noção de tempo. A esse propósito, Dirce Maria Suertegaray, em texto que discute noções de conceitos balizadores no campo da geografia (espaço, território, paisagem, lugar e ambiente), lembra que Milton Santos se refere a espaço-tempo como categorias indissociáveis, permitindo mesmo pensar o espaço como coexistência de tempos:

em um mesmo espaço coabitam tempos diferentes, tempos tecnológicos diferentes, resultando daí inserções diferentes do lugar no sistema ou na rede mundial (mundo globalizado), bem como resultando diferentes ritmos e coexistências nos lugares. Constituindo estas diferentes formas de coexistir, materializações diversas, por conseqüência espaço(s) geográfico(s) complexo(s) e carregado(s) de heranças e de novas possibilidades (SUERTEGARAY, 2001, p. 1).

Assim, reforça-se que qualquer perspectiva que enfatize espacialidade estará sempre, necessariamente, lidando com a noção de tempo. O que tentamos diferenciar na utilização dos dois conceitos aqui debatidos é apenas o enquadramento com que se considera a passagem de tempo (sincrônico ou diacrônico).

Para além da noção de tempo, ambos os conceitos ajudam a escapar de armadilhas essencializantes. De um lado, como afirma Straw, a *cena*,

persiste na análise cultural por várias razões. Uma delas é a eficiência do termo como rótulo padrão para unidades culturais cujos limites precisos são

invisíveis e elásticos. A “cena” é utilmente flexível e anti-essencializante, exigindo daqueles que a usam apenas que observem uma coerência nebulosa entre conjuntos de práticas ou afinidades.” (STRAW, 2006, p. 6).

Em sentido semelhante, Herschmann (2018), aludindo a Maffesoli, nota que o uso de *territorialidades sônico-musicais* se adequa a um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos de caráter complexo, efêmero e plural nas “desterritorializações” e “reterritorializações”. Mais especificamente: o conceito é apropriado às dinâmicas de agrupamentos sociais que “giram em torno de gêneros musicais os quais vêm ressignificando (e reconfigurando) – mais ou menos temporariamente – os espaços, especialmente das cidades contemporâneas” (HERSCHMANN, 2018, p. 130).

Cena, portanto, será utilizada para demarcar, neste trabalho de maneira genérica, as manifestações carnavalescas de rua, principalmente os Blocos, ao longo do tempo. Propomos, com este uso diacrônico, sublinhar o fato de que há mais continuidades que interrupções entre as festividades carnavalescas de rua. Há de fato diferentes tipos de articulações cidadinas, de sociabilidades, de atores implicados. Ainda assim, há um mote alegre, festivo, efêmero, musical, desterritorializante/reterritorializante, que une esses eventos. Entendemos que falar em uma *cena do carnaval de rua carioca* também contribui para ressaltar a importância do entendimento histórico desses eventos sociais. Nesse sentido, discursos como o de “retomada” do carnaval de rua, que fazem referência a períodos em que este movimento ressurgiria após interregno infértil, como veremos, merecem assim ser problematizados.

1.4.3 Assembleia como forma de reivindicação do direito à cidade

A noção de “direito à cidade”, desde que surgiu, em 1968, na obra de Henri Lefebvre (2001), já foi ressignificada diversas vezes não só no âmbito da academia¹⁴, mas também pela utilização em diversos círculos, dos movimentos sociais, à política institucional.

Bianca Tavorari, que apresenta historicamente a trajetória do conceito (ensejada pelo destaque que obteve seu uso no Brasil a partir das manifestações de 2013), nos

¹⁴ Logo no início dos anos 1970, a noção é retrabalhada por Manuel Castells (1977) e David Harvey (2008).

mostra que há hoje uma multiplicidade de sentidos atribuídos ao termo. Segundo Tavolari, não há meio de reduzir o direito à cidade a “protesto” ou a “programa” e “isso significa que, a princípio, nenhuma posição sobre o conceito foi excluída e todas as suas vertentes continuam a conviver, ou seja, que até agora não se formou uma arena institucional em que as posições mais extremadas do espectro ficassem de fora” (TAVOLARI, 2016, p. 104).

Podemos, como faz Tavolari, lembrar que o conceito foi forjado por Lefebvre em meio a um encontro entre a universidade e as manifestações populares, “marcada por um duplo registro – uma faceta teórico-conceitual e outra prática-reivindicativa” (TAVOLARI, 2016, p. 94). Esse duplo sinal, presente em sua concepção, pode explicar, pelo menos em parte, a ampla utilização do termo meio século depois. Nos contextos de protestos populares a noção ganha força por conseguir reunir genericamente diferentes demandas da vida precária, como por exemplo direito à comida, à moradia, à saúde, ao transporte. Essa potência promove novos manejos na academia, articulando novas conexões no plano das ideias e da vida prática, como aqui.

Nesta pesquisa, propomos pensar o direito à cidade junto ao trabalho de Judith Butler (2018), articulando essa noção à ideia de assembleia – uma representação performativa em aliança que reivindica o público em um gesto de resistência. Para além da noção de “resistência”, de que trata Butler, utilizaremos o neologismo *re-existência*, para escapar de um significado passivo e estático associado àquela palavra. Entendemos que certas assembleias (notadamente os Blocos de carnaval) têm um papel que ultrapassa a mera ação de resistir, em tempos de urgência, a iniquidades, autoritarismos ou tentativas de apagamentos sociais, pois também agem criativamente (estética e politicamente), propondo novas maneiras de ser e viver na cidade. Nos associamos assim a Adolfo Albán Achinte, que utiliza o termo *re-existência*, em uma perspectiva decolonial, para tratar dos dispositivos artísticos/estéticos “historicamente gerados pelas comunidades para reinventar a vida em confronto com (...) padrões de poder” (ACHINTE, 2012, p. 290). Assim, valorizamos astúcias cotidianas cidadinas que, pelas brechas, produzem novos sentidos, ressignificando a si e o seu entrono. É possível, aqui, fazer uma conexão com as palavras de Deleuze e Guattari que, em artigo sobre maio de 1968, tratam da potência criativa em momentos de sufoco, onde cria-se uma existência, um novo possível, novas subjetividades:

o que importa é que se tratava de um fenômeno de clarividência, como se uma sociedade visse de repente o que há de intolerável nela e também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo na forma: "Do possível, senão eu sufoco". O possível não existe, é criado pelo evento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo da sexualidade, o ambiente, a cultura, o trabalho, etc.) (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 23).

Butler, em *Corpos em aliança e a política das ruas*, trata dos modos de expressar e demonstrar a condição precária, especificamente as reuniões de corpos – assembleias – em espaços públicos. Definindo seu objeto, ela diz: “proponho pensar sobre a assembleia de corpos como uma representação performativa e, portanto, sugiro não apenas que (a) a soberania popular é um exercício performativo, mas (b) envolve necessariamente uma representação performativa de corpos” (BUTLER, 2018, p. 197). Ressalvando a hipótese de protestos existirem mesmo sem reunião em assembleia, Butler argumenta que as ações corporificadas, de diversos tipos, têm significado por si só, não sendo “estritamente falando, nem discursivas nem pré-discursivas. Em outras palavras, formas de assembleia já têm significado antes e apesar de qualquer reivindicação particular que façam” (*Idem*, p. 14). Ela acrescenta:

o poder que as pessoas têm de se reunir é ele mesmo uma importante prerrogativa política, bastante distinta do direito de dizer o que quer que tenham a dizer uma vez que as pessoas estejam reunidas. A reunião significa para além do que é dito, e esse modo de significação é uma representação corpórea concertada, uma forma plural de performatividade (*Idem*, p. 14).

Nota-se ainda que, para Butler, mesmo que consideremos as manifestações corpóreas como discursivas (pois, gerando ela uma significação, poderia ser encarada como um discurso), é importante fazer uma diferenciação. Segundo ela, as performatividades linguísticas e as formas de performatividade corpórea “se sobrepõem; elas não são completamente distintas; elas não são, no entanto, idênticas uma à outra. (*Idem*, p. 15).

Assim, temos que os corpos em assembleia “se movem e falam juntos” (*Idem*, p. 82), reivindicando um espaço como público. Essa reivindicação, nos parece chave para a análise de nosso objeto, as manifestações carnavalescas de rua, especialmente os Blocos. Esses grupos e suas performatividades são responsáveis por ressignificar os espaços públicos. Nessas ações, como afirma Butler:

a política não se define por tomar lugar exclusivamente na esfera pública, distinta da esfera privada, mas atravessa essas linhas repetidas vezes, chamando atenção para a maneira como a política já está nas casas, nas ruas, na vizinhança ou, de fato, nos espaços virtuais que estão igualmente livres da arquitetura da casa e da praça. Então, quando pensamos sobre o que significa se unir em assembleia em uma multidão – uma multidão crescente –, e sobre o que significa se mover pelo espaço público de maneira a contestar a distinção entre o público e o privado, vemos algumas maneiras por meio das quais os corpos, na sua pluralidade, reivindicam o público, encontrando-o e produzindo-o por meio da apreensão e da reconfiguração da questão dos ambientes materiais. Ao mesmo tempo, esses ambientes materiais são parte da ação, e eles mesmos agem quando se tornam a base para a ação (*Idem*, p. 82-83).

As performatividades carnavalescas disputam, nesses espaços específicos – suportes que são parte da ação –, os subúrbios, as determinações dos modos pelos quais é possível aparecer no espaço público, ou mesmo como (e porque) são definidos o público e o privado.

Nota-se que as performatividades carnavalescas, em um primeiro plano, não são exatamente afrontas diretas ao capitalismo ao neoliberalismo, que estão no centro da análise de Butler. Mas a precariedade, como a própria autora nota, pode atravessar uma variedade de movimentos de protesto. Ela comenta:

não importa sobre o que seja o protesto, ele também é, implicitamente, uma reivindicação por poder se unir, se reunir em assembleia, e de fazê-lo livremente, sem medo da violência policial ou da censura política. Então, embora o corpo em sua luta contra a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, ele também é o corpo que está exposto, exibindo o seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político (*Idem*, p. 23-24).

Buscando “relaxar o domínio coercitivo das normas sobre a vida generificada” (p. 41), as performatividades carnavalescas em assembleia “dizem”, como afirma Butler, “não somos descartáveis”, por outro lado, podemos acrescentar, também afirmam sua existência (ou re-existência) e clamam por reconhecimento. Também “dizem”: “nós estamos aqui, nós nos inventamos, nós somos relevantes, nos ouça”. Nas palavras de Butler, a busca por um “estatuto reconhecível”. Essas assembleias, diga-se, desempenham “o papel de uma forma provisória e plural de coexistência que constitui uma alternativa ética e social distinta da ‘responsabilização’” (p. 22) individual de seu destino.

Por fim, notamos, junto a Butler, que as assembleias “não são intrinsecamente boas nem intrinsecamente ruins” (*Idem*, p. 140). Ainda assim, como afirma a autora, “a ideia de corpos juntos nas ruas deixa as pessoas de esquerda entusiasmadas, pois é como se o poder estivesse sendo tomado, retomado, assumido e incorporado de uma maneira que prenuncia a democracia” (*Idem*). Acrescentaríamos, pensando especialmente nos últimos dez anos de ocupação das ruas (por diferentes motivos) no Brasil – bem como ampla atuação de Blocos de carnaval, como veremos –, que as assembleias devem ser entendidas como um processo e que podem inclusive mudar seu sinal. Corpos que se juntam com desejo de justiça podem acabar clamando por tiranias. Bem como podem ser instrumentalizados por um aparelho estatal.

Aqui podemos tomar como exemplo as assembleias que ficaram conhecidas como Jornadas de Junho de 2013. Apesar dos rumos que os acontecimentos seguiram, entendemos, em um primeiro plano, que havia um vasto campo de possibilidades aberto e que os eventos poderiam ter seguido por inúmeros caminhos diferentes. Em outro plano, notamos as questões surgidas fomentaram discussões teóricas que foram e continuam sendo fecundas.

O ano de 2013 parece ter sido um ponto chave para a literatura sobre o direito à cidade. Como afirma Tavorari, “os protestos de junho no Brasil e na Turquia [principalmente] fizeram com que muitos dos autores que defendiam que o conceito [de direito à cidade] tinha deixado de ter qualquer significado passassem a dizer o oposto: que seu potencial crítico estava mais forte do que nunca” (TAVOLARI, 2016, p. 106). Assim, a luta pelo direito à cidade passou a ser preñe de “expectativas de mudança, das projeções de justiça, democracia e igualdade na cidade” (*Idem*), gerando a necessidade de encontrar novas chaves explicativas nada óbvias dada a variedade de vontades emergidas, repletas de contradições.

Nos parece importante lembrar nesse ponto que o direito à cidade, proposto por Lefebvre (2001), está em consonância com uma perspectiva de descontinuidades, oscilações inesperadas e novos usos criativos que escapam da lógica burocrática e de um controle centralizado:

ao mesmo tempo que lugar de encontros, convergência das comunicações e das informações, o urbano se torna o que sempre foi: lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível (LEFEBVRE, 2001, p. 79).

Paulo Arantes, em trabalho que faz um esforço analítico de compreensão dos atos de junho de 2013, vê surgir ali em um enigma de como lidar com as demandas de um movimento de massa sem organizações de massa: “fica a descoberta atônita de que a insurgência que vem, ou está chegando, envolve um momento perturbador de desgoverno, de abalo sísmico do regime normativo dominante” (ARANTES, 2014, p. 435-436). Já Alexandre Mendes, defende que a análise dos eventos de 2013 ajudam a escapar de esquematismos que obliteram “os tremores moleculares e as linhas de fuga que desestabilizam constantemente o chamado campo social” (MENDES, 2018, p. 57). Para Mendes, “a sociedade urbana não se compõe de relações unívocas, mas articula de forma contraditória o estável (a burocracia) e o efêmero (os fluxos)” (*Idem*, p. 237).

Aqui podemos retornar a Lefebvre e acionar a noção de heterotopia, como trabalhada em sua obra. Para Lefebvre, a diferença e a transição ente isotopia (lugares do mesmo, mesmos lugares) e heterotopia (o outro lugar e o lugar do outro, ao mesmo tempo excluído e imbricado) “só pode ser concebida corretamente de uma maneira dinâmica. No espaço urbano, sempre acontece alguma coisa. As relações mudam; as diferenças e contrastes vão até o conflito; ou então se atenuam, são erodidas, ou corroídas” (LEFEBVRE, 2004, p. 120).

O fluxo, entre estável e instável aparece também em Butler. Ela, que escreve “Corpos em aliança...” também impactada por essas ações contemporâneas de ocupação das ruas (citando alguns movimentos de reivindicação por uma vida não precária pelo mundo, como Movimento Occupy e Primavera Árabe, por exemplo) nos alerta que é preciso observar as relações de poder que movimentam as assembleias, ou seja, analisar as disputas e as dinâmicas que suscitam elas (e que elas suscitam) e ter em mente que, como fenômenos críticos, são transitórios:

precisamos ler tais cenas não apenas nos termos da versão de povo que eles anunciam explicitamente, mas das relações de poder por meio das quais são representadas. Essas representações são invariavelmente transitórias quando permanecem extraparlamentares. E, quando produzem novas formas parlamentares, arriscam perder sua característica de vontade popular. Assembleias populares se formam inesperadamente e se dissolvem sob condições voluntárias ou involuntárias, e essa transitoriedade está, eu gostaria de sugerir, relacionada à sua função “crítica” (BUTLER, 2018, p. 13).

Tomaremos aqui então a experiência de Blocos de rua nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro como assembleias que reivindicam o direito à cidade e que, em

grande medida, propõe diferentes formas de (auto)gestão que transitam entre estabilidades burocratizantes e efemeridades desestruturantes (e reestruturantes). Esperamos mostrar como as dinâmicas de variados Blocos, lidam, em suas performatividades, deslizando do acordo ao dissenso e ao contrário.

1.4.4 Ecosistemas musicais de rua

Para operar a noção de *ecossistemas musicais de rua*, resgataremos alguns usos, dentro e fora das ciências sociais, do termo *ecossistema*, delineando sua significação. Um caminho possível para o início dessa tarefa é analisar a noção de ecologia, conexa e mais abrangente, no campo em que ela nasce.

Eugene Odum (2004), em seu livro “Fundamentos de ecologia”, aponta que elementos do que viria a se chamar ecologia remontam aos séculos XVIII e XIX. O termo só surgirá como um domínio específico da biologia, no entanto, no início do século XX, sendo espreado apenas alguns anos antes do século XXI. Nesse contexto de uso mais alargado, aparece também a noção de ecossistema, ou sistema ecológico. Odum explica que:

o termo ecossistema foi proposto em primeira mão pelo ecologista inglês [Arthur] G. Tansley em 1935, embora o conceito não seja, como se compreende, tão recente. Podem encontrar-se na história escrita alusões à ideia da unidade dos organismos e do ambiente (assim como à unidade do homem e da natureza) tão longe quanto se queira (ODUM, 2004, p. 12).

Embora a definição de ecossistema dada por Odum seja um “conceito amplo”, os limites do paralelo que pretendemos traçar com as ciências sociais estão na ideia de que o ecossistema, para ele, enfatiza relações rígidas e funcionais. Segundo Odum, a noção de ecossistema tem como “principal função no pensamento ecológico dar realce às relações obrigatórias, à interdependência e às relações causais, isto é, à junção de componentes para formar unidades funcionais” (ODUM, 2004, p. 13). Assim, entendemos que o manejo, neste trabalho, deve atenuar certo enrijecimento e focar em outros pontos que definem ecossistema. Um paralelo forte, por exemplo, está na ideia da interação entre seres vivos e não vivos. Segundo Odum, em um ecossistema, “organismos vivos e o seu ambiente inerte (abiótico) estão inseparavelmente ligados e interagem entre si” (ODUM, 2004, p. 11).

Um empréstimo da noção *trófica*, de nutrição, também nos parece instigante para pensar o social. Em um ecossistema, segundo Odum, há simultaneamente, agentes *autotróficos* (que se nutrem sozinhos) e componentes *heterotróficos* (que se nutre de outro[s]). Nota-se que os mesmos agentes podem participar de diferentes combinações autotróficas e heterotróficas (uma árvore em uma floresta, por exemplo, se alimenta via fotossíntese e também serve como alimento a insetos), e que essas funções variam no tempo e no espaço. Essas noções parecem interessantes para mostrar o grau de abertura ou fechamento de determinados atores sociais e a complexidade desses movimentos, que variam e às vezes (ou comumente) são contraditórios.

Já o trabalho de Pickett e Cadenasso, que explora as formas pelas quais a noção de ecossistema é utilizada na contemporaneidade, retorna à definição geral seminal sintetizada por Arthur Tansley. Segundo Pickett e Cadenasso, a definição de Tansley é potente por sua clareza, generalidade e inclusão: “uma comunidade ou assembleia biótica e seu ambiente físico, associados em um local específico” (PICKETT; CADENASSO, 2002, p. 2), sendo os principais componentes do conceito “suas [complexas] características abióticas e bióticas e as interações entre elas” (*Idem*). Ainda segundo Pickett e Cadenasso, como a definição conceitual do ecossistema é neutra (podendo ter escalas variadas, ser estável ou instável, fugaz ou duradouro), modelos são geralmente necessários para traduzir a definição em ferramentas analíticas.

Pickett e Cadenasso, que apontam para o fato de que, mesmo na versão mais generalista no campo da Biologia, ecossistemas podem (e devem) incluir humanos e seus artefatos, abordam também as utilizações metafóricas. Segundo eles, diferentes áreas (com Economia e Comunicação, por exemplo) veem empregando o termo de variadas maneiras na contemporaneidade, sendo que as múltiplas “camadas de significado e uso têm ligações teóricas específicas, mas muitas vezes não reconhecidas” (PICKETT; CADENASSO, 2002, p. 1). Neste ponto, importante para nossa construção, eles concluem que o uso como metáfora, “estimula a síntese e a integração dentro do domínio da ciência e também pode carregar uma variedade de pressupostos socialmente significativos” (PICKETT; CADENASSO, 2002, p. 7).

Passando ao uso no campo das ciências sociais, podemos focar o termo conexo, ecologia, como utilizado nos primeiros trabalhos da Escola de Chicago e seu desenvolvimento. Howard Becker, em conferência temática sobre a Escola de Chicago aponta como Robert Park construiu uma metáfora “interessante, que levou ao

desenvolvimento de uma área chamada ecologia, não no sentido que usamos hoje, de preservação do meio ambiente, mas a noção de ecologia na forma usada pela biologia vegetal daquela época, e que se referia à competição pelo espaço” (BECKER, 1996, p. 182).

A interpretação ecológica da Escola de Chicago, no entanto, como aponta Frúgoli Jr. (2007), caiu em desuso. Segundo Frúgoli, ela esteve presente apenas na gênese da teoria da estrutura urbana da Escola, sendo confrontada com os próprios resultados dos estudos empíricos.

Neste trabalho, em sintonia com Isaac Joseph (2005), propomos retomar a noção de Park, via utilização crítica. Joseph lembra a definição seminal de Park para ecologia é notadamente abrangente: “a descrição de constelações típicas de pessoas e instituições em uma área de habitat humano e das forças que convergem para produzir essas constelações” (PARK apud JOSEPH, 2005, p. 111). Relendo Park, Joseph entende a cidade para além de um mosaico de territórios, sendo um espaço que põe diferentes em contato. As “forças ecológicas”, nesse espaço, fazem da urbanidade um fenômeno territorial que age ao mesmo tempo na movimentação e na concentração.

Concluimos, pensando nos agentes e suas ações musicais nas ruas, que a noção de ecossistema auxilia na medida em que coloca em evidência as interrelações e a diversidade que dão suporte à vida cultural. Ecossistemas, nota-se, não são bons ou ruins por si só. Dada a neutralidade do termo, podemos e devemos, nas análises, entender quais são as características que ele agencia direta ou indiretamente, sempre articulando com as ideias de fluxo, processo e complexidade. Assim, podemos pensar quais as relações (de dentro e fora, de humano e não humano), qual a diversidade, qual a característica de sua forma (*autotróficas*, rígidas, como identidades cristalizadas ou *heterotróficas*, abertas e interculturais) que catalisam (ou não) a vida cultural. Podemos, por fim, pensar em escalas diferentes nas análises: o *ecossistema musical de rua* pode ser delimitado, por exemplo, pela cena de Blocos carnavalescos em uma cidade, ou estar circunscrito a um espaço específico, como um bairro ou mesmo uma única rua ou praça.

1.4.5 Subúrbio: enquadramentos teóricos

Não há definição simples e muito menos universal para o topônimo subúrbio. O termo, marcado pela polissemia, pode designar, em diferentes países, espaços

dessemelhantes (seja quanto à ocupação, função, morfologia ou regulação, como veremos), conectados a experiências historicamente variadas, e é associado a uma profusão de imaginários, muitas vezes contraditórios. Nem mesmo se atentarmos a definições técnico-jurídicas ou administrativas, como nota Fernandes (2011), existe um critério que consiga caracterizar o que são subúrbios. Não obstante, tentaremos cercar os significados do topônimo, caminhando das utilizações gerais às específicas, valorizando-o como categoria analítica, sem deixar de lado sua complexidade.

Entendemos, como Pereira, que

os discursos poéticos, políticos, técnicos, econômicos - as linguagens erudita e popular, escrita ou visual - tomam a cidade e seu destino mais fortemente em mãos construindo, num jogo tenso e de significados plurais, novas palavras para dizê-la enquanto forma construída ou de sociabilidade que é percebida como espaço de intensa ameaça, mudança, promessa (PEREIRA *apud* RIBEIRO, 2016, p. 24).

Nesse sentido, subúrbio, especialmente no caso do Rio de Janeiro, nos parece uma palavra potente, de início, por ser largamente utilizada como categoria nativa, seja nos discursos artísticos ou do cotidiano dos moradores da cidade. Para além destes usos, nos parece uma ferramenta analítica chave para tratar dos temas deste trabalho.

Utilizar subúrbio como categoria analítica será um dos desafios autoimpostos por este trabalho que tem como intuito conexo, em sintonia com o trabalho de Rodrigo Cunha Bertamé Ribeiro (2016) – que investiga as potencialidades e limitações das novas formas de significação do topônimo Subúrbio Carioca –, acampar uma disputa pela significação do termo através da visibilização do *devir-suburbano*, inspirador de novos significados, novas subjetividades e vivências no Rio de Janeiro. Neste sentido, daremos tanta importância ao substantivo *subúrbio* quanto ao verbo, *suburbanizar*, inspirados também na ideia do sociólogo John Law (1994), que propõe, em seu livro *Organizing Modernity*, uma *modesta sociologia dos verbos* (em oposição a uma sociologia dos substantivos, mais interessada em estabilidades e estruturas do que em processos).

1.4.5.1 Subúrbio ou periferia?

Um início de percurso possível para este enquadramento é estabelecer uma diferenciação dos termos *subúrbio* e *periferia*, dado que ambos são notados, tanto no registro acadêmico quanto coloquial, com sentidos semelhantes nos dias de hoje (ver DOMINGUES, 1994/5).

A etimologia nos ajuda, preliminarmente, a clarear acepções. *Subúrbio* tem relação intrínseca à noção de cidade. O termo provém do latim *suburbium* (derivação por acréscimo do radical *urbe*), que significa arredores ou contorno da cidade (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1.784 e CUNHA, 2010, p. 662). Já *periferia* tem seu significado associado à geometria. A palavra remete ao grego *periphéieia*, que significa circunferência (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1.474) e apenas em meados do século XX terá seu sentido associado a espaços nas bordas das cidades¹⁵. Vejamos agora seus usos, em um breve panorama histórico.

José Barki situa, em texto publicado na Revista da FAU/UFRJ dedicada ao tema *subúrbio*, a provável origem da utilização do termo em 620 a.C, ressaltando importância comercial e militar:

provavelmente o mais antigo subúrbio conhecido como tal seja *Ostia*, situada 30 km a oeste de Roma, na foz do rio Tibre. De acordo com a tradição, a localidade foi [re-] fundada, num povoado que existia desde 1400 a.C., pelo quarto rei de Roma, Ancus Marcius, em 620 a.C., como uma *coloniae* dependente de Roma. Era o principal porto (militar e comercial) (BARKI, 2009, p. 30).

Em outro ponto da história, no século X, quando houve um rápido crescimento de cidades antigas que, desde o período romano, não eram expandidas, os subúrbios foram novamente nominados. É o que aponta Henri Pirenne, em seu livro sobre cidades da Idade Média. Os comerciantes que não conseguiam espaço nos limitados espaços de intramuros daquelas cidades-fortaleza, “construíram uma cidade fora das muralhas ao lado dela, ou seja, um subúrbio (*forisburgus*, *suburbium*). Este subúrbio é denominado por outros textos também uma cidade nova (*novus burgus*), ao contrário da cidade feudal ou cidade velha (*vetus burgus*) à qual estava ligado” (PIRENNE, 2016, p. 75). Norman Pounds, da mesma forma, em outro trabalho sobre cidades medievais, explica

¹⁵ Podemos notar essa mesma distinção, que remete à origem das palavras, nos verbetes do Dicionário cartográfico de Cêurio de Oliveira, editado pela primeira vez em 1980. Ali, o termo *periferia* não aparece relacionada à noção de espaço urbano. As definições de *periferia* e *subúrbio* são, respectivamente, “contorno de uma figura curvilínea” (OLIVEIRA, 1993, p. 414) e “área densamente povoada, contígua a uma cidade e, às vezes, chamada periferia urbana” (*Idem*, p. 522).

que, na ausência de espaço “dentro das muralhas, seus cidadãos começaram a construir *subúrbios* – ‘abaixo da cidade’” (POUNDS, 2005, p. xxviii). Já Mumford aponta que o crescimento do subúrbio teve também um viés sanitário: “a partir do século XIII, o medo da peste inspirava êxodos periódicos da cidade; e, nesse sentido, pode-se dizer que o subúrbio moderno começou como uma espécie de pavilhão de isolamento rural” (MUMFORD, 2012, p. 811). Ressalta-se que o termo tem relação íntima não só com a cidade, mas também com o espaço rural: o subúrbio é o espaço de transição entre estes – podendo ter aspectos tanto de um quanto outro (WILLIAMS, 1989).

Mumford aponta ainda a associação do estilo de vida suburbano, na Idade Média, à aristocracia: “o modo de vida suburbano é muito derivado da vida aristocrática de descanso, jogos e consumo que se desenvolveu a partir da existência áspera, belicosa e tenaz da fortaleza feudal” (MUMFORD, 2012, p. 807). A ocupação dos espaços suburbanos, no entanto, não era restrita aos nobres, como explica o autor: “o que antes apenas reis podiam reivindicar agora era prerrogativa de qualquer homem comum que conseguisse se apoderar das terras necessárias” (MUMFORD, 2012, p. 812). Veremos à frente que o termo *subúrbio* (bem com a categorização *suburbano*) terá seu significado disputado. Por ora, basta notar como fez Raymond Williams, no livro “O Campo e a Cidade na história e na literatura”, que a categorização *suburbano* tem um significado meramente descritivo no período pré-moderno, adquirindo “conotação social a partir do começo do século XIX” (WILLIAMS, 1989, p. 411).

Tratando do contexto em língua portuguesa e aprofundando o uso no Brasil, Margareth da Silva Pereira, em seu artigo sobre a ideia de *subúrbio*, contido no livro “A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades”, observa que o termo, “por volta das primeiras décadas do século XVIII, com a escrita latina *suburbium*, já figura, em 1712, no *Vocabulário Portuguez e Latino* como sinônimo de 'arrabalde' ou 'arrealde’”¹⁶ (PEREIRA, 2014, p. 619).

Apesar de haver menções ao termo *subúrbio* ainda no século XVIII, como, por exemplo, no levantamento oficial da população da cidade de São Paulo (MARTINS, 2008), Pereira (2014) explica que a palavra começa a circular de fato no discurso

¹⁶ De fato, podemos encontrar documentos na Biblioteca Nacional que utilizam o termo já na segunda metade do século XVIII e início do XIX (ver os manuscritos “Carta ao governador Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, solicitando autorização para fazer a capina nos subúrbios daquela vila”, correspondência oficial do Estado de São Paulo, de 1769 [PORTES, 1769] e “Aviso ao conde da Ponte acusando o seu ofício de 7 de abril, sobre os quilombos ou ajuntamentos de negros fugidos nos subúrbios da cidade da Bahia, e aprovando a resolução de destruir os mesmos” [ANÁDIA, 1807]).

urbano no Brasil na primeira metade do século XIX¹⁷ – por um lado, há relatos, segundo a autora, de uso coloquial nesse período e, por outro, a utilização de um novo vocabulário associado à administração cidadina ensejada pela independência do país. É após a Proclamação da República, no entanto, que o termo começa a ser utilizado sistematicamente no Brasil, substituindo a palavra mais utilizada até então, *freguesia*¹⁸:

a organização jurídica e administrativa do Brasil, agora como um novo Império, iria estimular a criação de um vocabulário urbano que visava se distinguir tanto da estrutura colonial quanto da própria fala monárquica. Assim, o país passa a ser dividido em províncias, que por sua vez são divididas em comarcas, compostas por municípios, com suas cidades e vilas. Ora, mesmo com estas mudanças no plano linguístico associadas à nova ordem jurídica e administrativa, a expressão subúrbio continua praticamente ignorada no discurso urbano (...) a unidade de repartição das zonas rurais e urbanas dentro de cada município continuaria a ser oficialmente freguesia, empregada nos censos, petições, listas eleitorais e na linguagem popular até, pelo menos, a proclamação da República em 1889 (PEREIRA *apud* BARKI, 2009, p. 34).

Segundo Hiernaux e Lindón (2004), em artigo publicado em revista da Universidad Autónoma del Estado de México, a palavra *arrabal* (arrabalde ou errebalde, em português) foi comumente utilizada, em países latino-americanos, até o final do século XIX e, em alguns casos, até o início do século XX, por herança europeia (ver HIERNAUX; LINDÓN, 2004 e VILLARREAL, 2014). Ainda segundo Hiernaux e Lindón é possível dizer, de maneira esquemática¹⁹, que, entre o início e meados do século XX, prevaleceu na América Latina a expressão *subúrbio*. Desde a década de 1970, porém, segundo a autora e o autor, passa a ser mais comum o uso de *periferia*.

Alguns autores (ver SOTO, 2008; VILLARREAL, 2014 e HIERNAUX; LINDÓN, 2004) notam que a utilização da palavra *subúrbio* na América Latina, tem, de

¹⁷ No arquivo da Biblioteca Nacional achamos edições de mapas que utilizam o termo já em meados do século XIX (ver “Planta da Fazenda do Cristal antiga propriedade de Antonio José da Silva Guimarães nos subúrbios da cidade de Porto Alegre” [COSTA, 1845] e “Plano da planta da cidade e subúrbios do Rio de Janeiro” [MANSO, 1850]).

¹⁸ Registra-se que, em pesquisa que analisou documentação de viajantes estrangeiros, o historiador Almir Chaiban El-Kareh (2010) demonstra que o uso do termo *arrebalde* era também frequente no século XIX.

¹⁹ Ressalta-se o fato de que esses termos têm construção de significado complexa e acidentada. Não pretendemos, portanto, passar a ideia de qualquer tipo de construção linear, onde termos são progressivamente ultrapassados. Há diversos fatores que fizeram os significados das palavras serem alargados, sobrepostos ou reduzidos. Mesmo para os que se debruçam sobre o estudo etimológico, muitas vezes, é preciso reconhecer, como Villarreal, por exemplo, que periferia evoluiu de um conjunto de associações “difícil de discernir” (VILLARREAL, 2014, p. 484). O que apresentamos aqui, em uma primeira mirada esquemática, são apenas grandes tendências. Em um segundo momento, analisaremos com minúcia o caso particular da utilização de *subúrbio* no Rio de Janeiro.

início, conotação marcadamente positiva, pois carrega forte influência da utilização deste termo em língua inglesa – *suburb*²⁰. O urbanista Constantino Mawromatis Pazderka explica, em trabalho que analisa a “suburbanização” chilena, que o bairro suburbano nos EUA surge como alternativa ao crescimento das cidades naquele país, representando “um ideal de vida, oferecendo segurança, um ambiente limpo, segregado e próximo à natureza” (MAWROMATIS PAZDERKA, 2002, p. 2). Ideais que, como vimos, remontam à utilização do topônimo já na Idade Média.

Assim, o topônimo subúrbio surge na América Latina como expressão dos processos de concentração territorial (fortemente impactadas pela chegada de migrantes no início do século XX) e opção às sobrecarregadas e precárias moradias adjacentes aos centros das cidades. O subúrbio transforma-se em uma alternativa para os moradores das cidades que, desta forma, como argumentam Hiernaux e Lindón, permitiu sustentar a ilusão, a diferentes classes sociais, do *direito à cidade*:

embora o subúrbio seja um fenômeno urbano desencadeado e acelerado por processos econômicos, na América Latina - seguindo o modelo americano -, ele é envolto por conotações culturais: o ideal de um modo de vida em contato com a natureza, fora da insegurança dos centros poluídos e povoados por uma enorme diversidade de sujeitos sociais (HIERNAUX; LINDÓN, 2004, p. 109).

A autora e o autor indicam, tendo como referência o trabalho de Emile Le Bris, que se concretiza, para essa população, uma nova matriz espaço-temporal, “relacionada com questões básicas como o deslocamento entre o local de trabalho e o local de residência, bem como com aquela especialização funcional do espaço urbano, que o recém-chegado supunha ser um modo de vida radicalmente diferente do conhecido” (HIERNAUX; LINDÓN, 2004, p.110).

Entre os anos 1960 e 1970, o pensamento crítico na América Latina introduz uma nova leitura do espaço em que ganha vulto a dicotomia centro/periferia como eixo de análise. Este posicionamento tinha forte viés econômico e designava a dicotomia entre dominantes e dominados, pobres e ricos, ou, ampliando a escala, países desenvolvidos e subdesenvolvidos. A conjunção da herança geométrica aliada à ênfase na clivagem socioeconômica molda, assim, o significado para a palavra *periferia*: a

²⁰ Por outro lado, Horacio Caride (2014), enfocando o caso argentino, nota ambivalência no termo. Segundo o autor, desde meados do século XIX já há registros de representações de subúrbio com carga negativa.

circunferência externa da cidade (zona de expansão, diferenciada das áreas rurais) na qual estão os pobres, os oprimidos. A autora e o autor afirmam que “os estudos urbanos a partir dos anos 1970 tenderam a assimilar a periferia como o local de residência dos setores populares, ou seja, oprimidos pelo capitalismo” (HIERNAUX; LINDÓN, 2004, p.111). Surge, assim, uma visão particular da periferia, identificada “com certas formas de viver onde morfologia e precariedade, senão miséria, se unem à localização afastada do centro” (*Idem*, p. 113). No mesmo sentido, Villarreal (outro colaborador da coletânea “A aventura das palavras da cidade...”, com artigo sobre o termo *periferia*) observa que “na sociologia urbana marxista - a palavra *marginal* passou a ser substituída pela palavra *periférica*, passando por uma mudança semântica que impossibilitou a distinção entre distância geográfica e distância socioeconômica” (VILLARREAL, 2014, p. 485).

Periferia acaba por se tornar amplamente utilizada não só nos trabalhos acadêmicos, mas também no vocabulário da imprensa, no discurso político institucional, nas artes e no uso coloquial cotidiano. Especialmente nas produções acadêmicas, seja pelo apelo teórico crítico, seja pela utilização que abarca diferentes escalas (do espaço citadino ao global), *periferia* aparece, desde fins do século XX, em uma proporção marcadamente maior quando comparada a *subúrbio*. Uma busca no Portal de Periódicos da CAPES (CAPES, 2021) pelos dois termos, sem delimitação temporal mostra a discrepância: são 1.292 resultados para *subúrbio* e 13.347 para *periferia* (esse último número cai drasticamente se delimitamos a busca até a década de 1960 – apenas 180 textos encontrados –, período que marca, como apontado por Hiernaux e Lindón [2004], o início da disseminação do emprego da palavra).

Nota-se ainda que, no uso do termo *periferia*, tão fortemente associado à pobreza, há fatores que se influenciam mutuamente: a reflexividade (e auto reflexividade) opera no sentido de, ao nomeá-la *periferia* (carregada de significados), constituí-la. Pode-se dizer, como Villarreal, que os usos acabam impregnando um caráter estigmatizante ao termo (VILLARREAL, 2014). Hiernaux e Lindón (2004) lembram que *periferia*, como sinônimo de pobreza, passou a ser vocalizada não só no discurso intelectual, mas também em discursos populistas, no cenário político-institucional.

A despeito da *periferia* ser claramente complexa e heterogênea²¹ – seja pela distribuição espacial (nem sempre nas bordas geográficas da cidade), pelas atividades, pessoas, pelos bens ou imaginários –, ocorre uma redução semântica da palavra na associação à ideia de pobreza. Neste sentido, entendemos, como Hiernaux e Lindón (2004), que os estudos que enfocam a cidade devem incorporar a complexidade do fenômeno da *periferia* (ou do *subúrbio*, já que, como veremos, também é utilizado com sentido análogo) questionando dimensões redutoras que foram associadas à periferia e também o peso geométrico. É preciso dar protagonismo ao sujeito que vive e faz a periferia estando atento às dinâmicas que ali se desdobram constantemente.

1.4.5.2 Subúrbio na contemporaneidade

É possível afirmar, como o geógrafo Álvaro Domingues, em artigo na Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que tanto *subúrbio* quanto *periferia* são, na contemporaneidade, usados largamente “de uma forma negativa e relativizada, isto é, por contraposição a um centro” (DOMINGUES, 1994/5, p. 5) e que o subúrbio é “uma das variantes da condição periférica, normalmente contextualizada num padrão de urbanização que atingiu uma escala dimensional alargada” (DOMINGUES, 1994/5, p. 5-6).

Nesse sentido, é importante ressaltar, como faz Domingues (1994/5), que não há definição consensual para os termos. Especialmente no caso de subúrbio, cuja polissemia é tão larga que abrange definições antagônicas: pode estar associado a características que vão desde a precariedade e a marginalização social (em cidades brasileiras, por exemplo) até o luxo (em cidades americanas), com paisagens absolutamente distintas. Para além da dicotomia pobreza versus riqueza, é possível perceber ainda que o termo subúrbio está associado a espaços que têm diferenças quanto às regulações de seu funcionamento e/ou de sua expansão: há subúrbios com planejamentos estatais (localidades como nas as construções francesas financiadas pelo

²¹ Hiernaux e Lindón lembram ainda que a expansão das periferias das cidades latino-americanas ocorre ao mesmo tempo em que os ditos *centros* também “perdem não só sua burguesia, mas também muitas funções centrais, aquelas que os tradicionais economistas urbanos e geógrafos identificaram como paradigmáticas de centralidade” (HIERNAUX; LINDÓN, 2004, p. 116). Ou seja, as noções de centro e periferia, relacionais (uma como antítese da outra), estão sempre sendo moldadas. Como lembra Herschmann, elas são atravessadas “pelos constantes agenciamentos, pelos diferentes sentidos e significados construídos ininterruptamente pelos indivíduos” (HERSCHMANN, 2018, p. 130).

poder público, HLM - “Habitation à Loyer Moderé”); há outros em que prevalece a regulação liberal e mercantil (seja nos EUA ou mesmo no Brasil); e ainda aqueles marcados, recentemente, pela entrada na construção civil de grupos criminosos armados (as milícias, em algumas áreas do Rio de Janeiro).

A utilização menos usual do termo subúrbio em textos acadêmicos, como notada acima, pode ser interpretada como consequência de um difícil manejo, dada sua polissemia, e de um sentido político não manifesto. Ao mesmo tempo, não tendo presença marcante no discurso intelectual, a palavra subúrbio acaba gerando menos debate neste ambiente, fechando um círculo vicioso que pode inibir sua valorização como categoria analítica.

Não obstante, há, no trabalho de José de Souza Martins (2008), pistas que podem ajudar na afirmação de subúrbio como categoria analítica. Analisando o caso paulista, Martins aponta que o subúrbio surge da difusão de atividades urbanas e da ampliação do número de moradores, representando “uma nova concepção do espaço que nele vê as variações de um estilo, de uma vida com estilo, da vida vivida, de certo modo, como obra de arte, preocupada com os adornos e os detalhes, a beleza do insignificante” (MARTINS, 2008, p. 44). Presta-se então, em seu surgimento, ao papel de amortecedor entre descontinuidades bruscas da espacialidade e, sendo assim, é, em alguma medida, indefinida: uma realidade espacial intermediária entre a cidade e o campo, entre o trabalho e o desfrute, “liminar e híbrida e sem sentido porque indefinida” (MARTINS, 2008, p. 45). Por conta deste histórico, Martins defende que o subúrbio hoje é o lugar em que o passado rural, de algum modo, sobrevive no urbano²².

Criticando a troca da concepção de *subúrbio* por *periferia* (fruto do que ele considera ser um neopopulismo), Martins argumenta que o subúrbio deve ser diferenciado por não ser exatamente o fruto de uma “urbanização patológica”. Periferia seria, para o autor, a vitória da especulação imobiliária, da renda sobre a cidade e sua urbanização: “espaços caracterizados pela urbanização patológica, pela negação do propriamente urbano (...) negação das promessas transformadoras, emancipadoras, civilizadoras e até revolucionárias do urbano, do modo de vida urbano e da urbanização” (*Idem*, p. 50). Já o subúrbio, seria “o espaço da ascensão social, diferente

²² Há outros autores, como Soares (1990b), Souza (2012) e Lopes (2012), por exemplo, que também fazem referência a esse passado rural, quando analisam o subúrbio carioca. À frente seus trabalhos serão citados.

da periferia, que é o espaço do confinamento, nos estreitos limites da falta de alternativas de vida” (*Idem*, p. 51). Assim, segundo Martins, o subúrbio será caracterizado por uma paisagem, onde os loteamentos de terrenos para moradias operárias eram maiores, com espaço para quintal e o que chama de reminiscência do rural: “fruteiras, hortas, galinheiros, fornos de pão e broa, jardins, muitas flores e um certo suave perfume suburbano” (*Idem*, p. 50). Para além da paisagem, o subúrbio não é reduzido a estigmas, mas sim

o lugar em que as ideologias são questionadas e desafiadas, na prática. (...) No subúrbio, a memória não se reduz lembrança do sofrimento, como aparece na história acadêmica da classe operária. A memória é também a memória do prazer do trabalho e da alegria, dos momentos de alegria, que dão sentido ao trabalho e às privações dele decorrentes” (*Idem*, p. 59).

Mesmo que discordemos de algumas observações e constatemos que a realidade dos espaços que Martins usa como exemplo, como São Caetano, em São Paulo, sejam diferentes do que observamos no subúrbio carioca (onde talvez seja menos nítido o lado de “ascensão social” por ele ressaltado), entendemos que podemos partir de suas provocações para demarcar balizas que ofereçam ao termo uma estrutura de categoria analítica manejável e potente.

O trabalho de Tiarajú Pablo D’Andrea (2013), que analisa sentidos e significados do termo *periferia* e sua utilização por coletivos artísticos, sintetiza, em diálogo com Martins: “subúrbios e periferias são realidades geograficamente distintas [por terem paisagens dessemelhantes], salvo exceções. Por outro lado, subúrbio remete a um arcabouço de questões de um passado histórico, como se tivesse representado algo que se perdeu ou está se perdendo” (D’ANDREA, 2013, p. 143).

Em sintonia com Martins e D’Andrea, entendemos que há uma chave urbanística/geográfica e outra histórica/social que são próprias do subúrbio. Como corolário destas balizas, o subúrbio pode ser entendido como uma borda híbrida, entre-espços, que “vai se perdendo” e que tem uma história específica e um imaginário ligado a ela. Neste sentido, é uma categoria que não se presta a visões redutoras e marcadamente dicotômicas de cidade. Distanciamos-nos, assim, de um uso de subúrbio associado a certa ideia de periferia (em par com o centro), pouco nuançado, e encerrado na pobreza ou precariedade. Obviamente também há esta face no subúrbio. Mas não pretendemos utilizar *subúrbio* com este enfoque exclusivo. Entendemos, como Ribeiro,

que o “dualismo atua no campo de forças estratificantes e segregadoras na cidade” (RIBEIRO, 2016, p. 10).

Habitado por uma classe trabalhadora que, para além do lamento ou da denúncia de mazelas e estigmas, reconhece, artisticamente inclusive, seu orgulho de estar ali, o subúrbio é, hoje, espaço cuja herança híbrida, entre rural e urbano (presente na paisagem e/ou na memória), conforma uma história e um imaginário específicos, embora seja fragmentado, em escalas mais aproximadas. Nos subúrbios, as transformações emancipadoras e civilizadoras do urbano (do transporte público aos equipamentos culturais) são reivindicadas em uma disputa com agentes que tentam impor a condição periférica estigmatizada – ou, nos termos de Ribeiro e Lima, que tentam “nos impor o lugar de não centro” (RIBEIRO; LIMA, 2019, p. 255). É espaço marcado ainda pela reclamação do reconhecimento de seu protagonismo histórico e de um devir-suburbano que afeta toda a cidade – não moldados monumentalmente, como em outros espaços, mas sim na miudeza da vida cotidiana. Por fim, é um espaço cuja potência pop, no sentido dado por Pereira (2014), espetacularizada e popular, é crucial nestas reivindicações.

A definição, nota-se, não se sobrepõe à noção de cidade que favorece as desterritorializações (DELEUZE; GUATTARI, 1997), aqui já abordada. Deste modo, não acionaremos *subúrbio* como um território, associado a identidades essencializadas. Como lembra o trabalho de Zamara Araujo dos Santos, que aborda a geofilosofia de Deleuze e Guattari, “o território não preexiste como lugar fixo ou determinação espacial; ele é o primeiro agenciamento e envolve conexões e afetos, seguido um devir criativo das forças em uma relação espaço-tempo que se constitui por ritornelos territoriais” (SANTOS, 2017, p. 46). Assim, as balizas estabelecidas pela definição acima devem ser entendidas em um espaço-tempo específico e *subúrbio* como uma unidade em construção, móvel e múltipla – sendo mais adequado o uso da palavra no plural: *subúrbios*.

Ressalta-se, por fim, que, de fato, não há utilização universal do termo, dadas as múltiplas e distintas utilizações em diferentes países, como já notado. A solução para seu manejo passa, portanto, pela regionalização. Sendo difícil definir uma unidade mesmo nos exemplos brasileiros, trataremos, adiante, a categoria subúrbio apenas associada ao adjetivo carioca.

1.4.5.3 Subúrbios cariocas

Tendo definido algumas demarcações conceituais mais abrangentes, passaremos agora a focar a análise contextual para entender particularidades do uso de *subúrbio* em diferentes tempos e espaços, quando relacionado à cidade do Rio de Janeiro.

Embora haja prevalência de *periferia* em detrimento de *subúrbio* no ambiente acadêmico (por razões já apontadas), a proporção entre os usos de um e de outro, no caso das análises que focalizam a cidade do Rio de Janeiro, é diferente. Em buscas no Portal de Periódicos da Capes (2021), temos, como notado em números acima, uma relação alargada em favor da utilização de *periferia* (um artigo que contém o termo *subúrbio* para cada dez que fazem referência à *periferia*). No entanto, a proporção cai drasticamente se a comparação é feita entre as expressões exatas “subúrbio do Rio de Janeiro” (64 resultados) e “periferia do Rio de Janeiro” (108 resultados) (*Idem*).

Já no uso cotidiano, encontramos sinais de que se dá o inverso. Na imprensa, por exemplo, notamos diferença marcante: em buscas no acervo do jornal O Globo (O GLOBO, 1996-2021), desde 1925 até a atualidade, a expressão “subúrbio do Rio de Janeiro” aparece inúmeras vezes mais que “periferia do Rio de Janeiro”. Esta é encontrada em apenas 195 registros (com mais de 60% dos casos localizados muito recentemente, na década de 2010, sem nenhum registro antes da década de 1970) e aquela aparece quase três vezes mais: 559 entradas (desde a década de 1920 e com largo uso ainda hoje)²³. A utilização contemporânea nas redes sociais também aponta no mesmo sentido. Em buscas no domínio facebook.com, encontramos aproximadamente 24.000 resultados para “subúrbio do Rio de Janeiro” e cerca de 4.200 resultados para “periferia do Rio de Janeiro” (GOOGLE, 2021a e 2021b). Páginas dentro desta rede social, como “Memórias do Subúrbio Carioca” (FACEBOOK, 2021), são seguidas por mais de 60.000 perfis da plataforma.

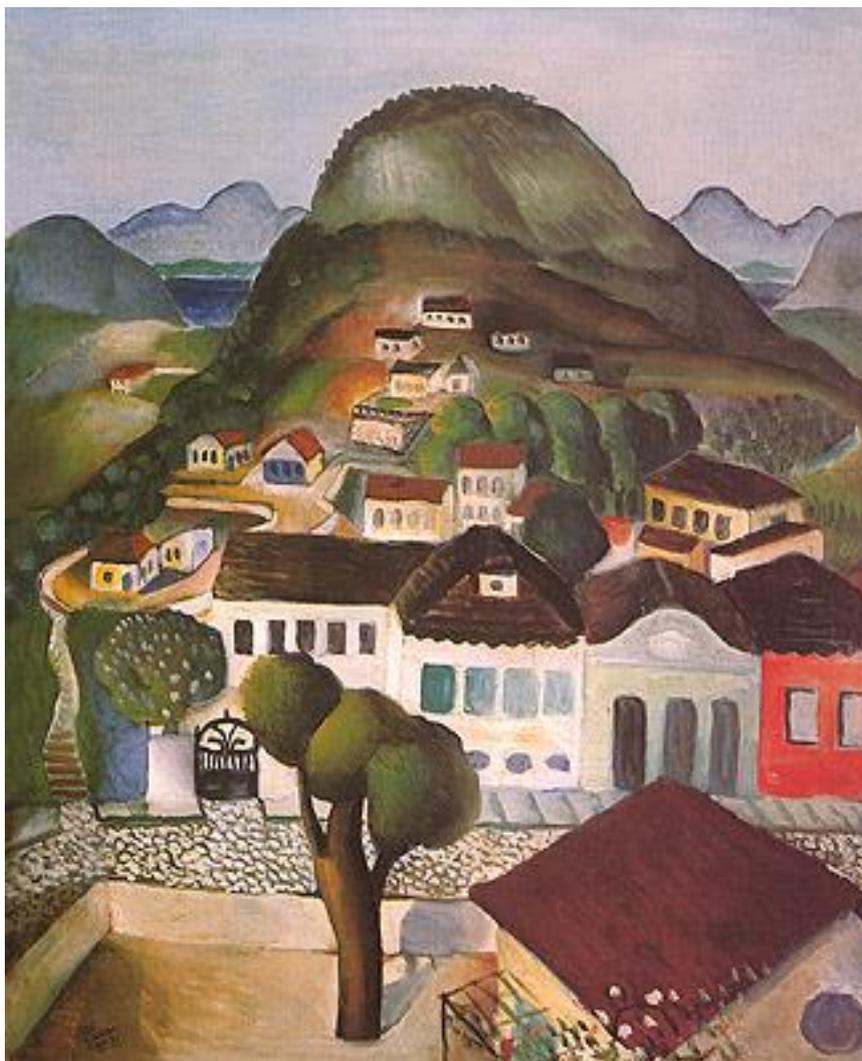
Encontramos também o termo *subúrbio* destacado em diversas manifestações artísticas ao longo do tempo. É difícil, nestes casos, aferir a proporção em relação ao uso de *periferia*. De todo modo, é significativo notar que o uso do termo *subúrbio* é

²³ Em buscas no periódico O Estado de São Paulo (O ESTADO DE SÃO PAULO, 2021), pode-se notar a diferença regional do uso dos termos. Há 2.641 resultados para a expressão exata “periferia de São Paulo” (poucos registros nas décadas de 1950 e 1960, crescimento significativo nas duas décadas seguintes e ampliação do uso no século XXI). Já “subúrbio de São Paulo” aparece apenas 120 vezes.

vasto (com múltiplas acepções) em diversas mídias, como filmes, programas televisivos e livros.

Desde a virada do século XIX para o XX o termo aparece em obras literárias como a de Machado de Assis (que coloca o icônico personagem Bentinho, em *Dom Casmurro*, a pensar sobre escrever a "História dos Subúrbios" [ASSIS, 2016]), Lima Barreto (que tem os subúrbios com um de seus motes prediletos, como explica Schwarcz [2017]), Marques Rebelo (que publicou "A Estrela Sobe" em 1939) ou contemporâneos como Daniel Franco e seu "A invenção dos subúrbios", de 2020, dentre muitos outros. Há inúmeros registros em canções: de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy (1944) a Humberto Araújo e João Cavalcanti (2013), passando por Paulo Coelho e Miguel, Moacir Mendes (1977), Fausto Fawcett e Marcelo Bonfá (2000) e Chico Buarque (2006). Diferentes cenas musicais jovens na cidade também acionam/acionaram o termo (ver CAIAFA, 1985 e OLIVEIRA, 2016, por exemplo). No teatro foram realizadas montagens que vão do drama rodrigueano "Boca de Ouro" (texto de Nelson Rodrigues e direção de Ziemiński), em 1960, ou do olhar sobre o cotidiano de "O Último Carro" (texto e direção de João das Neves, em 1978), à comédia de costumes de "Sintonia Suburbana" (texto de Renata Mizrahi e direção de Luis Igreja), em 2015, dentre inúmeras outras. Há produções para o cinema (do neorealismo, que inspirou o Cinema Novo, de Nelson Pereira dos Santos – "Boca de ouro" – a comédias contemporâneas como "Um suburbano sortudo", de Roberto Santucci, de 2016) e séries e novelas de TV ("A Grande Família" – em versões diferentes, na década de 1970 e 2000 –, "Os Suburbanos", "Avenida Brasil" e "Suburbia", por exemplo). Há ainda representações nas artes plásticas (Di Cavalcanti [2021] – reproduzida abaixo (Figura 2) –, e Bellá Paes Leme [2021], por exemplo) e outras diversas expressões artísticas que fazem este trabalho de catalogação uma tarefa infundável. Variando entre caracterizações positivas ou negativas, com nuances múltiplas, as obras citam, deslocando ou consolidando, imaginários relacionados ao subúrbio e formam um corpo vasto de referências que servem como um mapa das disputas de significados associados ao termo.

Figura 2 – Pintura de Di Cavalcanti: “Paisagem de Subúrbio”, 1930



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4741/paisagem-de-suburbio>. Acesso em: 14/08/2021.

É tarefa intrincada definir, ao longo do tempo, quantas destas utilizações de *subúrbio* tem significado atrelado ao de *periferia*. No entanto, é amplamente notado (TROTTA, OLIVEIRA, 2015; LOPES, 2012; FERNANDES, 2009; SOARES, 1990b; dentre muitos outros) um certo predomínio (na maior parte do tempo, pelo menos) da utilização do termo na linguagem popular com conotação pejorativa (como sinônimo de pobreza, inferioridade e/ou precariedade), havendo estreita relação com marcadores de classe e cor. Ribeiro e Lima (2019) notam ainda que, no Rio de Janeiro, a consolidação

do topônimo *Zona Sul* acontece na medida em que o termo *Subúrbio Carioca* ganha força como seu par, em uma dicotomia que emula a de centro vs. periferia.

Não obstante, como acima observado, o termo está (e sempre esteve), evidentemente, em disputa. Neste sentido, é preciso apontar usos que parecem indicar mudanças na forma de utilização de *subúrbio*. Um exemplo interessante e atual de emprego do termo com sentido louvatório aparece junto à obra de revitalização de um espaço urbano sob a linha férrea no Engenho Novo (o “Buraco do Padre”), feita em 2021 pela prefeitura com colaboração de moradores e comerciantes locais, além de diversos artistas. Na faixa colocada pela administração municipal, lê-se: “orgulho de ser suburbano” (Figura 3). Apesar de haver, na inscrição, uma óbvia intenção de publicidade político-partidária da atual gestão da prefeitura, ela aponta também para o reconhecimento (ou a aposta) de que a população local se identifica com a frase, ao mesmo tempo que funciona, aproveitando a transformação local, como um apelo ao sentimento brioso de pertencimento. Esta pesquisa viu pelo menos duas vezes a imagem da faixa reproduzida em redes sociais por moradores do subúrbio, referendando a mensagem.

Figura 3 – Foto de faixa da prefeitura no Engenho Novo, 2021



Fonte: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2021. Foto de Marcos de Paula/Prefeitura do Rio.

A utilização acadêmica do termo também será marcada por diferentes utilizações e inflexões. É possível enxergar um arco que vai (com muitas nuances na trajetória) da utilização predominantemente associada à pobreza/precariedade ao emprego sem estigma e complexificado, como veremos.

O discurso tido como pioneiro no enquadramento da categoria *subúrbio carioca*, vem do campo da geografia, com Maria Therezinha de Segadas Soares (ver FERNANDES, 2011; GUIMARÃES; DAVIES, 2018; TORRES, 2017 e 2018). Em fins da década de 1950, o trabalho da pesquisadora, para além do foco em aspectos descritivos, percebe que *subúrbio*, no uso cotidiano do Rio de Janeiro, tem sentido depreciativo, associado à classe trabalhadora, “que inclui não só uma ideia de recursos financeiros mais limitados, mas também um certo gênero de vida peculiar (...) com uma certa reminiscência rural, exercidas por pessoa que trabalha na cidade ou por seus dependentes” (SOARES 1990b, p. 142).

Empenhada em estabelecer as noções que a palavra “encerra no conceito popular e como aplicá-la na denominação de partes da metrópole carioca, dando-lhe um significado científico e, o mais possível, enquadrado no vocabulário internacional, sem, porém, violentar o vocabulário do homem comum” (*Idem*, p. 139), Soares resume, à época, o conceito carioca de subúrbio pela paisagem com “largueza”, pela população pobre, pela associação ao uso da ferrovia e pela ausência de investimento público:

1) espaço, largueza, noção bem expressa na própria definição do Censo, isto é, concentração predial em áreas descontínuas e indícios de transformação da propriedade agrícola, explorada ou não, em lotes urbanos; 2) população pobre ou remediada em grande maioria, incluindo raramente camadas sociais abastadas ou elevadas e apresentando um modo de vida peculiar; 3) deslocamento alternante dos moradores, baseado predominantemente no transporte ferroviário, o que significa relações íntimas e freqüentes com a zona urbana; 4) escassez de melhoramentos, o que dá à paisagem suburbana um aspecto de desconforto e desordem (*Idem*).

Podemos destacar, ainda no campo da geografia, o trabalho de Lysia Maria Cavalcanti Bernardes (1990), que, em seu artigo de 1968, enfocava a dificuldade definir fronteiras, dado que características “gerais da faixa suburbana não se repetem uniformemente em toda a sua extensão. Seus limites com a zona urbana são imprecisos e difusos, e as características suburbanas se diluem” (BERNARDES, 1990, p. 147). A

utilização do termo, até os dias de hoje, de fato, não define uma área geográfica, nem jurídica ou administrativa, caracterizando-se pela imprecisão e mobilidade, acompanhando as mudanças no tecido urbano²⁴.

O trabalho de Guimarães e Davies (2018), que faz larga revisão bibliográfica nas ciências sociais, aponta para tendências de ressignificação da categoria *subúrbio carioca*²⁵. Além de citar Soares (1990a e 1990b), Guimarães e Davies apontam outra seminal e pioneira pesquisa, na geografia: a de Maurício de Abreu (2006). No início dos anos 1970, Abreu simbolizou uma virada nos estudos geográficos, indo além das análises até então predominantemente descritivas da morfologia urbana, articulando teorias marxistas e privilegiando dinâmicas territoriais e econômicas da cidade. O termo aparece aqui em sintonia com a utilização, àquela época, de *periferia*, marcadamente dicotômico, como já notado acima.

Já ao final da década de 1970, no entanto, Guimarães e Davies mostram que o termo subúrbio passou a ser operado de modo diferente. Sem abandonar as teses marxistas, os trabalhos denotam insatisfação quanto às grandes explicações estruturais e revelam contradições, matizes e complexidades. Apontando o movimento, já aqui descrito, de progressiva substituição do termo *subúrbio* por *periferia* na academia, desde a década de 1970, a dupla de autores mostra que, nos trabalhos que ainda utilizavam o primeiro termo, tiveram ressonância as ideias que davam mais ênfase “epistemológica e política aos aspectos da ‘diferença cultural’ do que às dimensões da ‘desigualdade social’. (...) Pesquisas que articulavam a ideia de que haveria uma cultura e uma forma de sociabilidade próprias aos bairros do subúrbio [carioca]” (GUIMARÃES, DAVIES, 2018, p. 463). Assim, temas como relações de vizinhança ou cenas artísticas populares jovens passam a ser valorizados e investigados. Nota-se nesses trabalhos as possibilidades de diferenças de *éthos*, pertencimento e identidade entre moradores da cidade e “uma variedade de percepções e experiências associadas ao entendimento dessa categoria, renunciando, de certo modo, as múltiplas potencialidades discursivas articuladas ao ‘subúrbio carioca’” (*Idem*, p. 466).

²⁴ Muitas áreas já foram e deixaram de ser denominadas *subúrbio* no Rio de Janeiro. Bairros como Catumbi, Catete, Botafogo, Gávea e mesmo espaços fora dos limites do município foram tidos como tal pelos poderes públicos e/ou pelos cidadãos (ver SOARES, 1990b e BERNARDES, 1990).

²⁵ Quase todos os trabalhos analisados por Guimarães e Davies utilizam o termo subúrbio associado à cidade do Rio de Janeiro. Há apenas uma exceção: o trabalho de José de Souza Martins (2008), que analisa, como vimos, o caso paulista.

Guimarães e Davies apontam ainda outros temas que se sobrepõem, deslizam e estabelecem diálogo com as significações anteriores de *subúrbio carioca*, desde a década de 1980 até o século XXI. No contexto da redemocratização brasileira, surgem trabalhos que apresentam temas que buscam um contraponto discursivo às falas que estigmatizavam espaços e grupos jovens. Criticava-se, ao mesmo tempo, as noções de “desvio”, “delinquência” e “marginalidade”, associadas a jovens; e a visão, comum à época, de “cidade partida”²⁶. Mais recentemente, na virada do século, no contexto do início de grandes transformações urbanas no Rio de Janeiro, são destacadas em diferentes trabalhos as dinâmicas do subúrbio carioca em meio às disputas de sentidos “entre planejadores urbanos, agentes financeiros, mercado imobiliário, agitadores culturais” (*Idem*, p. 469). Nestas pesquisas, houve destacada preocupação em mostrar a atuação de diversos tipos de agentes mediadores junto aos suburbanos, produzindo análises que davam destaque às possibilidades de deslocamento do termo. Em paralelo, pesquisas que enfocavam o universo cultural ligado ao samba, ofereciam “novos olhares sobre as noções de moderno/tradicional atreladas a esse território e a sua população” (*Idem*, p. 470).

Podemos acrescentar outras abordagens relacionadas ao subúrbio carioca que focalizam gênero (SOUZA, 2015; SANTOS, 2010; NASCIMENTO, 2006), relações raciais (SILVA, 2008; TORRE, SARMENTO, SILVA, BARROSO, 2019) ou interseccionais (CECCHETTO, MONTEIRO, VARGAS, 2012; BIZARRIA, 2019). Ampliando a escala de observação para múltiplos campos disciplinares, podemos notar ainda outro enfoque recorrente: o imaginário associado à categoria reverberado na música (VIANNA, 1997; RIBEIRO, 2003; DIAS, 2016), literatura (FACINA, 2002; SANTOS, 2015; SCHWARCZ, 2017) e imprensa (O’DONNELL, 2012; MENDONÇA, 2015; MATHEUS, 2016).

É preciso destacar ainda que, em anos recentes, houve um empenho editorial no lançamento de debates acadêmicos em torno da categoria. Em 2009 foi publicado o livro da arquiteta Ana Borelli, “Penso subúrbio carioca”, com o intuito explicitado de preencher uma lacuna dos estudos de arquitetura e urbanismo (BORELLI, 2009). Em 2010, o livro “150 anos de subúrbio carioca” reuniu trabalhos de diferentes campos

²⁶ O termo foi popularizado na década de 1990 pelo livro homônimo do jornalista Zuenir Ventura (1994). Análoga a divisão dicotômica de "morro" e "asfalto", a ideia de “cidade partida” é que há duas cidades, cindidas por profundas disparidades sociais.

disciplinares apresentados no seminário homônimo, realizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas Urbanas da Universidade Federal Fluminense (OLIVEIRA; FERNANDES, 2010). Em 2011, o geógrafo Nelson da Nobrega Fernandes publicou sua tese que propunha uma revisão teórica e histórica dos estudos urbanos: “O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945” (FERNANDES, 2011). No mesmo ano foi publicada a dissertação do historiador Joachin Azevedo Neto sobre o cotidiano nos subúrbios nas crônicas de Lima Barreto (AZEVEDO NETO, 2011). O “Dicionário da hinterlândia carioca: antigos "subúrbio" e "zona rural"”, de Nei Lopes (2012), organizou verbetes sobre o espaço e, mesmo adotando uma utilização crítica do topônimo, explicitou a intenção de “contribuir para desestigmatização da ideia pejorativa de subúrbio” (LOPES, 2012, p. 10). Em 2013, O livro “Subúrbio”, lançado através de incentivo da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, trouxe fotos de Bruno Veiga, na tentativa de traçar, em imagens, um perfil cultural/sociológico dos subúrbios do Rio de Janeiro (VEIGA, 2013). Em 2014, é publicado o livro “A aventura das palavras da cidade Através dos tempos” (já citado aqui) em que consta o esforço de Margareth da Silva Pereira em historicizar e renovar a definição do termo (TOPALOV, 2014). Outras duas iniciativas multidisciplinares que focalizam construções de identidades nos subúrbios cariocas foram lançadas em 2019: “Diálogos suburbanos: identidades e lugares na construção da cidade” (SANTOS, MATTOSO, GUILHON, 2019) e “Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da grande Madureira” (RIBEIRO; CID; VARGUES, 2019). Já em 2021, foi lançado “As águas encantadas da Baía de Guanabara” (BARBOSA, CUNHA, BARBOSA, 2021), que historiciza os usos da orla da Baía, com destaque para os subúrbios. Além das publicações citadas, destacamos a profícua e exitosa produção do historiador Luiz Antonio Simas (2018, 2019, dentre outros) que, na última década vem abordando diversas questões relativas ao subúrbio, com destaque para suas produções culturais festivas. O autor também assina os prefácios dos livros de Santos, Mattoso e Guilhon (2019) e Barbosa, Cunha e Barbosa (2021), acima citados.

No campo da comunicação, buscamos também os estudos recentes, em repositórios online, que utilizam a categoria *subúrbio* associado à cidade do Rio de Janeiro. Foram considerados os títulos e resumos de teses e dissertações dos programas de pós-graduação da UFRJ (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura [PPGCOM]), da UERJ (Programa de Pós-Graduação em Comunicação [PPGCom] e

Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas [PPGECC]) e da UFF (Programa de Pós-Graduação em Comunicação [PPGCOM]); Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades [PPCULT] e Programa de Pós-Graduação Mídia e Cotidiano [PPGMC]). Buscamos também por artigos nas revistas acadêmicas associadas a alguns desses programas: Revista ECO-Pós, Logos, Contracampo, Pragmatizes, Mídia e Cotidiano. Por fim, procuramos ainda trabalhos nos anais dos encontros do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Seminário de Alunos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio (PÓSCOM) e da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).

Dos trabalhos encontrados, podemos notar que há um destaque para imaginários ligados ao subúrbio carioca, criados ou reverberados por diferentes mídias, como cinema (FERRAZ, 2014); televisão (IORIO, 2012 e FELIX, 2008); jornais (MATHEUS, 2016); rádio (LAIGNIER, 2013); redes sociais (NEUSTADT, 2019) e anúncios publicitários (BELART; CABRAL, 2018). Destas, as pesquisas de Ferraz (2014) e Laignier (2013), têm ênfase no trabalho de campo para analisar sociabilidades na área pesquisada. Outros que também vão a campo, analisando sociabilidades criadas em festas, são Chao (2015) e Oliveira (2015). Já Chao e Maia (2014) fazem um levantamento bibliográfico do conceito de subúrbio.

Nota-se, portanto, uma riqueza de abordagens acadêmicas que lidaram e lidam com *subúrbio carioca*, mostrando como os pesquisadores têm imaginado e narrado este espaço da cidade, seus moradores e frequentadores. As abordagens, como apontam também Guimarães e Davies (2018), trazem diferentes e sobrepostas dimensões políticas ensejadas por linhas de pensamento que ganham e força e se dirimem nos centros de pesquisa, ou pelas opções éticas e ideológicas dos autores.

Mesmo sendo preterida pela academia como categoria analítica por *periferia*, *subúrbio* detém, como vimos, grande força como categoria nativa. Em alguma medida, podemos afirmar que essa relevância do uso coloquial impõe sua utilização, mesmo que em menor grau, em pesquisas científicas que tratam de análises espaciais cariocas.

Empenhados em respaldar e ampliar a utilização como categoria de análise, reforçando nossa ênfase na consolidação de um devir-suburbano, entendemos que há parâmetros sólidos para o enquadramento do termo. Por um lado, estamos alinhados às

definições já ressaltadas na subseção anterior. Por outro, às utilizações nuançadas e complexificadas de *subúrbio*, notadas acima em diversas pesquisas.

Para além destas definições, destacamos ainda que, ao analisar o termo regionalmente (no contexto carioca), é preciso explicitar que é pouco útil a delimitação precisa do espaço a ser observado, com demarcações de fronteiras georreferenciadas na cidade do Rio de Janeiro. Não obstante, é possível, considerando fronteiras borradas, associar a noção de subúrbios a certos espaços (e não outros). Não serão considerados subúrbios os espaços associados à zona sul, ao centro ou ainda à Barra da Tijuca, pois, além de não sofrerem estigmas, dispõem de serviço público de melhor qualidade e históricos e imaginários raramente associado ao rural. A área da grande Tijuca (hoje uma das sete subprefeituras do município), da mesma forma, não será considerada suburbana. Focalizaremos, assim os diversos bairros (na totalidade ou em parte deles) da zona norte e oeste.

À frente, ao historicizar o carnaval dos subúrbios da cidade, veremos ainda detalhes da conformação do espaço que desvela as reminiscências histórico-sociais ali presentes.

2 DAS TRADIÇÕES

2.1 TRADIÇÕES INVENTADAS

Nas conversas com agentes ligados ao carnaval dos subúrbios cariocas, notamos que há recorrência da valorização de um carnaval do passado. Atores acionam a mesma ideia de tradição (em diferentes contextos e com justificativas diversas, como veremos) na definição de seus carnavais. Notamos também que esta ideia está associada, mesmo que não explicitamente, ao gênero samba e, indiretamente, à tradição das Escolas de Samba.

Faremos adiante um esforço de historicizar o carnaval de rua dos subúrbios cariocas com a perspectiva, de elucidar quais são os processos que ensejam as ideias de tradição acionadas pelos atores. Antes, no entanto, será preciso enquadrar teoricamente a ideia de invenção das tradições.

Entendemos que estas tradições acionadas por agentes dos carnavais suburbanos são, como descritas por Eric Hobsbawm (2008), *inventadas*. O historiador define estas como um conjunto de práticas “reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, (...) de natureza ritual ou simbólica, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição (...) [estabelecendo] continuidade com um passado histórico *apropriado*” (HOBSBAWM, 2008, p. 9)²⁷.

A utilização da palavra invenção, nota-se, poderia ser entendida como forma de diferenciação entre o que é falso ou verdadeiro pressupondo-se desta maneira, haver, tradições genuínas ou não (ou seja, com valor positivo ou negativo). Benedict Anderson (1991), em seu célebre trabalho em que analisa nacionalismos e cunha o conceito de comunidades imaginadas, argumenta ter preterido o termo *invenção* (utilizado por Eric Hobsbawm e por Ernest Gellner, seus interlocutores), pois comunidades devem ser distinguidas não por sua falsidade/autenticidade, mas pela maneira como são imaginadas. Anderson aponta, citando Gellner, que existiria uma associação, nesses usos, de “‘invenção’ com ‘contrafação’ e ‘falsidade’ e não com ‘imaginação’ e ‘criação’” (ANDERSON, 2008, p. 33). Assim, para Anderson, acionar a noção de falso

²⁷ Grifo nosso.

seria inapropriado, pois, “na verdade, qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada” (*Idem*).

Em fenômenos sociais, de fato, o *autêntico* é sempre convencionalizado e está sempre em construção e disputa, via manipulação de noções espaço-temporais. Não obstante, quando abordamos tradições como as relacionadas ao carnaval nos subúrbios do Rio, o termo “invenção” nos parece ser mais apropriado por ressaltar o caráter fabricado da tradição. Deste modo, queremos, a despeito do entendimento de Anderson, utilizar a palavra nos afastando da noção que gravita no entorno da dicotomia falso/verdadeiro e nos aproximando do entendimento de que tradições servem a disputas e que são *criadas* para fins específicos (que podem ser políticos, econômicos, sociais).

É nesse sentido que nos associaremos a algumas noções defendidas por Hobsbawm (2008), tentando, ao mesmo tempo, sugerir elementos além destas. O autor delinea, de início, diferenças entre a *tradição inventada*, o *costume* (comum às sociedades ditas “tradicionais” e sempre variável) e a *convenção rotineira* (que teria justificativa mais técnica que ideológica), afirmando que o contexto para a criação da primeira é um cenário de grandes mudanças:

espera-se que ela [a tradição inventada] ocorra com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as "velhas" tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas (HOBSBAWM, 2008, p. 12).

Nota-se, portanto, que a invenção da tradição pode até mesmo representar, paradoxalmente, movimentos inovadores.

Hobsbawm assinala ainda que a construção das modernas tradições inventadas tem processos de seleção, descrição, popularização e institucionalização. Nota-se ainda que, nestas construções, é crucial “a invenção de sinais de associação a uma agremiação que continham toda uma carga simbólica e emocional. Criando uma universalidade indefinida” (*Idem*).

O trabalho de Hobsbawm, embora teça alguns comentários sobre estas diferenças entre as tradições inventadas e os “costumes” ou as “convenções rotineiras”, não chega a problematizar estas últimas, indagando quais os processos que as fazem

repetir ao longo da história para que sejam transformadas em tradições. Nos parece que, mesmo que diferenciemos as “práticas antigas” e as “inventadas”, entendendo que “as primeiras eram práticas sociais específicas e altamente coercivas, enquanto as últimas tendiam a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza dos valores, direitos e obrigações que procuravam inculcar nos membros de um determinado grupo” (*Idem*, p. 19), em determinado ponto da história, mesmo os “costumes” ou as “convenções rotineiras”, precisaram ser definidas. Dito de outra forma: há sempre um momento em que se fixa a tradição, em que se escolhe, objetiva e conscientemente, que a determinada repetição é importante e não deve ser modificada. Ou seja, mesmo os “costumes” e as “convenções rotineiras” precisam ser, em algum instante, inventadas.

É possível entender que, para além das três categorias superpostas que Hobsbawm prevê para as tradições inventadas – “a) as que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento” (*Idem*, p. 17) –, há ainda um contexto epistêmico, pós-moderno, como nota Yúdice (2005), que fará com que certas práticas culturais atuais, entendidas como *recurso*, tenham suas tradições inventadas por determinada racionalidade, “de modo que na ‘cultura’ (e em seus resultados) gestão, conservação, acesso, distribuição e investimento têm prioridade” (YÚDICE, 2005, p. 13)²⁸. Segundo Yúdice, vemos na contemporaneidade “o uso crescente da cultura como meio de melhoria sociopolítica e econômica” (YÚDICE, 2005, p. 23), funcionando como engrenagem dentro das indústrias culturais.

Nos alinhamos com Yúdice quando ele, evocando Foucault e defendendo uma interpretação performativa desta conveniência da cultura, defende o enfoque nas “estratégias implícitas em qualquer invocação de cultura, em qualquer invenção de tradição no tocante a um objetivo ou propósito (YÚDICE, 2005, p. 63)²⁹. Para o auto, “é por haver um propósito que se torna possível falar de cultura como recurso” (*Idem*).

É preciso notar que a fabricação da tradição e a utilização da cultura como recurso servem a propósitos variados e são utilizadas como ferramentas por diferentes agentes. Ou seja: razões múltiplas ensejam a fabricação de uma tradição. Trabalhos que

²⁸ Grifo nosso.

²⁹ Grifo nosso.

enfocam o tema veem diferentes finalidades para a utilização da cultura como recurso, seja para manipulação deliberada feita por governantes para estabelecer a legitimidade de seu prestígio e de seu poder (VIANNA, 2002; ANDERSON, 2008; HOBSBAWM, 2008); seja por interesses de mercado (PETERSON, 1992); seja uma forma de resistência coletiva à dominação (YÚDICE, 2005). Essas possibilidades, no entanto, não são excludentes, ou seja, podem coexistir, criando combinações em que a tradição é disputada por diferentes atores, tomando forma de acordo com os equilíbrios (ou desequilíbrios) de poder. Outra característica importante é sua mutação.

2.2 TRADIÇÕES CARNAVALESCAS

A tradição é acionada, em diferentes momentos da história da festa carnavalesca, com diferentes intentos. Analisaremos, nesse sentido, como diferentes modalidades de brincadeira da festa foram incensadas (ou esquecidas) na virada do século XIX para o XX – quando os espaços suburbanos cariocas começam um processo de adensamento populacional –, no âmbito de uma complexa trama de discussões que remonta à independência do país e a busca por símbolos de “autenticidade” nacional.

O trabalho de Cunha (2001) nos mostra o caso de intelectuais como Coelho Netto que, na década de 1920, exaltavam os Ranchos como brincadeira carnavalesca genuinamente brasileira. Naquele momento, formavam, segundo Cunha, um casamento perfeito: “se os Ranchos andavam à cata de proteção e ascensão social, muitos escritores daquele momento inquietavam-se em sua já longa procura pela autenticidade popular e pela originalidade brasileira” (CUNHA, 2001, p. 243). Já em fins da década de 1930, lembra Lira Neto (2017), em meio ao apoio financeiro do regime de Vargas aos desfiles das Escolas de Samba, houve uma iniciativa do maestro Villa-Lobos e outros intelectuais que visava resgatar outra brincadeira, o Cordão, como símbolo nacional.

São casos, dentre outros possíveis, de invenções e manipulações de tradições em meio a diálogos de diferentes atores, com enfoque na cultura popular urbana e que elegem o carnaval como uma das representações fundamentais do Brasil. Entendemos essas disputas (que são ao mesmo tempo diálogos e acordos) sobre os valores associados a esses símbolos do carnaval como *hibridações*, no sentido de Garcia Canclini: experiências cotidianas de contatos interculturais que servem como um mecanismo para enfrentar as transformações diversas (sejam econômicas, culturais,

políticas, territoriais), ora entrando, ora saindo da “sinuosa modernidade latino-americana” (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. 94).

Veremos à frente como os blocos carnavalescos surgidos na virada do século XX para o XXI, nos subúrbios cariocas, também acionam ideias de tradição. Mas antes de tratar de casos específicos, analisaremos, em perspectiva histórica, as características do carnaval nesta região da cidade. Faremos um percurso que começa antes do carnaval e se encerra com o início da ascensão das Escolas de Samba, na tentativa de revelar as tramas que forjaram as invenções de tradições acionadas ainda hoje por blocos carnavais de rua.

2.3 HISTORICIZANDO OS SUBÚRBIOS E SEUS CARNAVAIS

É importante notar, de início, como faz a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2001), que não há um sentido unívoco, linear e coerente, para o desenvolvimento das formas de brincar o carnaval de rua. A interpretação, muito comum em jornais, como a pesquisadora mesmo nota, mas também em registros acadêmicos, como o clássico *Carnaval Malandros e Heróis*. Como a autora, pensamos ser importante considerar o carnaval “nos termos de uma história social da cultura que o faça retornar ao leito dos conflitos, da mudança e do movimento próprios à história; chegar perto de tensões e diálogos entre sujeitos que nem sempre estão reconciliados sob o reinado de Momo” (CUNHA, 2001, p. 16). Buscar, enfim, a polifonia e fugir das visões evolutivas e/ou essencialistas, entendendo que as formas sociais são terrenos possíveis (dentre tantos outros) e transitórios, sendo constituídas e reproduzidas por meio de múltiplas disputas e trocas/negociações interculturais (GARCÍA CANCLINI, 2001). Nesta complexa tarefa de tratar historicamente as experiências sensíveis da cidade ligadas às festas de carnaval, enfocaremos as invenções de tradições que mobilizam repertórios culturais em tempos e espaços diferentes, gerando múltiplas significações e múltiplas territorialidades, “nas circunstâncias imprevisíveis da história” (CUNHA, 2001, p. 262).

Para pensar especificamente no carnaval dos *subúrbios cariocas*³⁰ é importante também entender, junto aos caminhos históricos das festividades, a conformação do

³⁰ Optamos por utilizar, adiante, o termo no plural, não apenas pela multiplicidade de paisagens socioespaciais, que decorrem de sua vastidão, mas também pela riqueza de imaginários associados ao termo.

espaço. Muitas são as transformações na paisagem e reminiscências do processo histórico de produção espacial que também ensejam a criação, modificação, deslocamentos de imaginários e representações. Estes, nota-se, não são criados apenas na esteira de grandes mudanças. A ideia de espaço suburbano, como já vimos (e, portanto, a de carnaval suburbano), é também construída e disputada na vivência cotidiana cidadina, através de diferentes encontros e dissensos que envolvem os mais variados actantes.

Como já afirmamos, a cidade deve ser entendida aqui como *fluxo*, marcada por entradas e saídas, circulação e circuitos, em rede, favorecendo as desterritorializações e intercomunicações, *horizontais* (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Notamos também que a relação direta de causa e consequência, entre conformação cidadina e transformações sociais, deve ser problematizada, sendo a expansão urbana apenas *uma* das causas que intensificaram hibridações culturais de diferentes espécies. Neste contexto, como comenta Canclini, não é possível pensar em divisões como uma “sociedade urbana” – com sua concentração populacional heterogênea e suas vidas dissolvidas em anonimatos – em contraposição a um “mundo rural” – dispersado e marcado por relações orgânicas e tradicionais (GARCÍA CANCLINI, 1997). A cidade deve ser tomada, sim, como um dos vetores de transformação, em que pesem outros contextos sócio-históricos, macro ou micro, das novas formas de capitalismo às relações familiares.

Muito embora seja possível apontar um marco de início do carnaval nos subúrbios a partir de meados do século XIX – quando as brincadeiras de rua coletivas surgem em meio a uma utilização mais frequente da ideia de *subúrbio*, no contexto de crescimento de uma sociedade complexa, moderna, capitalista e marcada fortemente pelo ocaso do regime escravista –, notaremos fluxos importantes anteriores em nossas análises, que implicam em transformações tanto do espaço quanto das brincadeiras públicas momescas³¹.

Em nossa investigação, além de utilizar a vasta literatura que enfoca carnaval e subúrbio carioca (CUNHA, 2001; FERREIRA, 2004; QUEIROZ, 1999; SOIHET, 1998; BEZERRA, 2018), procuramos fazer uma análise a contrapelo de registros da imprensa

³¹ Na literatura acadêmica, encontramos trabalhos que defendem que o carnaval e o subúrbio surgem simultaneamente, cada qual à sua maneira, em meados do século XIX no Rio de Janeiro. Contudo, o espaço que entendemos como subúrbio é moldado desde muito antes, como veremos. O carnaval, por sua vez, já existe em terras brasileiras pelo menos desde o século XVI (na forma de brincadeiras portuguesas chamadas de entrudo) e será, como mostraremos, reinventado no século XIX, em um projeto civilizatório que cria uma disputa pelo “verdadeiro carnaval”.

carioca, atentando aos contextos das representações. Foram considerados, em buscas na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, todos os jornais regionais (editados nos subúrbios cariocas e centrados na cobertura da vida local) até a década de 1930, em buscas pela palavra *carnaval*. Os jornais pesquisados foram: O Subúrbio, O Suburbano, Commercio Suburbano: Tudo pelo Povo, Echo Suburbano, Gazeta Suburbana, Tribuna Suburbana e Revista Suburbana. No mesmo arquivo, considerando o mesmo período, foram realizadas pesquisas nos periódicos de grande circulação na cidade, associando palavras e termos como carnaval, subúrbio, suburbano, coreto, bloco, rancho, grupos carnavalescos.

2.3.1 Do subúrbio dos povos indígenas ao subúrbio rural

Não é exagero dizer que as primeiras interações entre humanos e não-humanos, criando e imaginando o espaço que hoje chamamos de subúrbios cariocas, são notadas ainda hoje. Como lembra Careri, a arquitetura da paisagem (entendida também como construção simbólica, para além de física) surge, em qualquer época, também pelas caminhadas, mesmo que não planejadas. Assim, “seja como princípio de estruturação da paisagem ou como arquitetura do espaço interno, [o nascimento da arquitetura] está ligado ao percurso errático e à sua evolução nômade” (CARERI, 2013, p. 63). Podemos então pensar no início da conformação do subúrbio carioca através das andanças dos primeiros povos do Recôncavo Guanabarrino e suas interações com outros actantes.

As inúmeras trilhas percorridas, da pré-história à chegada dos europeus, por povos nômades ou sedentários³², deixaram balizas materiais e simbólicas. Para além da utilização, até os dias de hoje, de topônimos que remetem a relação dos povos indígenas com actantes no espaço (Andaraí, Irajá, Inhaúma, Jacaré, Jacarepaguá, por exemplo), podemos afirmar, como Ribeiro (2016), que a importância dos caminhos terrestres e hidroviários nas relações de apropriação espacial, indicam um devir-indígena na concepção de deslocamento pelo espaço que hoje conhecemos como subúrbio.

De fato, os primeiros portos construídos, na apropriação portuguesa do espaço, aproveitaram as conexões indígenas entre praias, aldeias e fontes de coleta de alimentos: “caminhos e trilhas que seguiam a lógica determinada pela geomorfologia local e pelas

³² As errâncias nômades, no período paleolítico, mesolítico ou neolítico, caracterizam, segundo Careri, uma arquitetura do espaço vazio, até que o sedentarismo estabeleça a arquitetura do espaço cheio (CARERI, 2013).

formas extrativistas de apropriação do território” (OLIVEIRA, 2015, p. ii). As primeiras incursões de europeus ao interior, da mesma forma, seguiam rotas indígenas. Deste modo, como notado no trabalho de Luiz Paulo Leal de Oliveira (OLIVEIRA, 2015; LEAL, 2016)³³, que traça uma evolução do subúrbio Carioca, analisando formas de apropriação do território e reconstituindo o processo de configuração do local, essas rotas formaram a “base para a fixação da rede de circulação de mercadorias no período colonial, que, por sua vez, originou a atual estrutura urbana e viária a noroeste da cidade do Rio de Janeiro, propiciando a formação e articulação das diferentes localidades do Subúrbio Carioca” (OLIVEIRA, 2015, p. 1).

No decorrer do período colonial, a organização espacial da cidade do Rio de Janeiro, ainda segundo o trabalho de Leal de Oliveira (2016), passa a ser definida por um centro (marcado pela interferência direta da administração colonial) e áreas para plantio de cana e produção de açúcar visando exportação (confiado à responsabilidade dos sesmeiros): “essa divisão de funções entre a ação pública, ou do Estado Monárquico Português (...) e a ação privada, marcaria a forma das vias de circulação nos arrabaldes da cidade, origem dos bairros do subúrbio carioca” (LEAL, 2016, p. 42).

Leal de Oliveira indica ainda que a configuração do subúrbio toma forma sem que haja um projeto formal. Em um primeiro momento, os deslocamentos dos habitantes locais e seus veículos de transporte, prevalecem na paisagem (muitas vezes, como vimos, reminiscências da vivência indígena).

No século XVIII, quando a então Capitania do Rio de Janeiro paulatinamente passa a concentrar as atividades de embarque do ouro para a Metrópole, a Monarquia passaria a investir na infraestrutura necessária para ampliação da arrecadação. Segundo Leal de Oliveira, a maior presença do Estado nas áreas situadas fora das cidades ocasionará mudanças importantes: “uma maior regularidade no alinhamento e no calçamento das vias de circulação; na locação e construção das edificações, que passam a ter uma relação mais nítida com as vias de circulação; e no parcelamento da terra” (LEAL, 2016, p. 43). Os subúrbios da cidade passam a ser marcados pelas principais ligações viárias com o interior do país, destacando-se os antigos caminhos criados para acesso à região das minas, o Caminho Velho (Estrada de Santa Cruz) e o Caminho

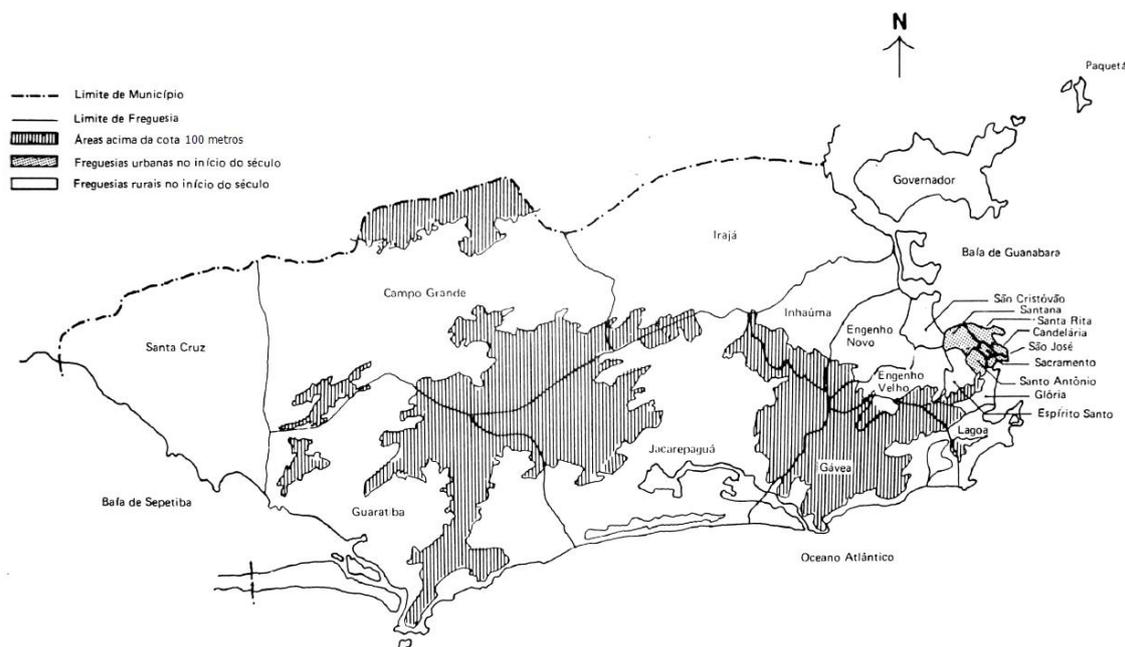
³³ Os registros apresentam sobrenomes diferentes, mas fazem referência ao mesmo pesquisador.

Novo (Estrada Velha da Pavuna) – ambos com bases em trilhas indígenas –, que se ramificam e que ainda hoje estruturam a circulação na região.

Neste momento, algumas áreas tidas como rurais, já sofrem importantes modificações. O historiador Rafael Mattoso (2009), em outro artigo da Revista da FAU UFRJ dedicada ao tema *subúrbio*, aponta que Inhaúma e Irajá, durante o primeiro quartel do século XVIII, são “as primeiras freguesias rurais, que posteriormente emergiram como os embrionários subúrbios” (MATTOSO, 2009, p. 36). Ainda segundo Mattoso, alterações em suas funções e em sua relação com o centro da cidade “se dão à medida que o declínio da produção de cana de açúcar e o surgimento de uma conjuntura favorável à mineração e, posteriormente, à cultura cafeeira, se processam na cidade” (*Idem*), sendo escoadas pelo principal porto de exportação do país, situado no centro da cidade (que se torna capital colonial a partir de 1763).

Nota-se que as ditas *freguesias* não eram apenas as que hoje conhecemos como subúrbio: o termo foi utilizado, em diferentes momentos históricos, para designar áreas geográficas distintas (o mesmo processo que, como vimos, se deu com *subúrbio*). Neste sentido, Abreu (2006), tratando das transformações no Rio de Janeiro no fim da primeira metade do século XIX (quando, segundo o autor, a cidade começa a apresentar uma forma distinta da que tinha prevalecido até o século XVIII), explica que, com a vinda da corte portuguesa ao Brasil (entre 1808 e 1821) e o conseqüente incremento da aristocracia, famílias que tinham condições de deslocamento puderam sair “do antigo e congestionado centro urbano em direção à Lapa, Catete e Glória (freguesia da Glória), Botafogo (freguesia da Lagoa), e São Cristóvão (freguesia do Engenho Velho)” (ABREU, 2006, p. 37). Após 1850 a cidade conhece um novo período de expansão, caracterizado não só pela incorporação de novas áreas ao perímetro urbano (com destaque para o aterro que cria a região onde hoje estão os bairros do Estácio, Catumbi, Cidade Nova e parte do Rio Comprido), “como também pela intensificação da ocupação das freguesias periféricas, notadamente a da Lagoa” (*Idem*, p. 39). Abaixo, no mapa de Noronha Santos, em seu livro “As freguesias do Rio antigo” (reproduzido por Abreu [2006]), podemos entender como eram distribuídas as freguesias no século XIX.

**Figura 4 – Município do Rio de Janeiro:
as freguesias do Rio de Janeiro no século XIX**



Fonte: ABREU, 2006.

2.3.2 Primeiros carnavais

Desde o século XVI e durante todo o período colonial, o carnaval no Brasil era calcado em tradições europeias trazidas pelos primeiros colonizadores portugueses, chamadas genericamente de entrudo. As brincadeiras mais comumente associadas ao entrudo, praticadas amplamente, seja pela aristocracia ou classes populares, consistiam em molhar desavisados (usando diferentes técnicas) e, muitas vezes, lançar pós variados para grudar ao líquido. As formas de entrudo, que variam durante o período colonial, pouco aparecem na imprensa carioca relacionadas às áreas que hoje chamamos de subúrbios³⁴. Apesar de serem brincadeiras amplamente difundidas, não só no Rio de Janeiro, mas em todo Brasil (FERREIRA, 2004), não é provável que acontecessem em áreas rurais, pois, como afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, estas “foram sempre apanágio de burgos e vilas; não foi encontrado nenhum documento que as mencionasse nas fazendas e outras propriedades rurais, isto é, fora das aglomerações urbanas (...) O

³⁴ Realizamos buscas nos periódicos publicados no Rio de Janeiro, no século XIX, disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional. Na pesquisa, procuramos pela associação do termo entrudo com subúrbio ou freguesia. Encontramos menções apenas em jornais com sede nos subúrbios, na virada do século XIX para o XX, que serão analisadas à frente.

Entrudo foi, pois, específico do meio urbano durante o período colonial” (QUEIROZ, 1999, p. 46). Não obstante, Queiroz registra também que existia um significativo fluxo de pessoas, das áreas rurais à cidade, no período momesco, para brincar o entrudo.

O que podemos notar com clareza na imprensa (seja nos jornais de grande circulação, seja nos regionais suburbanos, quando estes surgem em fins do século XIX) é que o entrudo era registrado quase que exclusivamente de maneira negativa (muitas vezes como assunto de segurança pública em notas policiais) e a repressão a ele, sempre exaltada. Essa interpretação ecoa em parte da literatura que analisa o carnaval carioca. O trabalho pioneiro de historização do carnaval carioca, de Eneida Moraes (1987), publicado na década de 1950, por exemplo, alinha-se às críticas pouco nuançadas dos letrados brasileiros (também citando relatos de viajantes estrangeiros que aqui aportavam), que viam na brincadeira do entrudo como algo bárbaro, não civilizado. Não escapa à Moraes, contudo, que a repressão era focada nos escravos: “só eram castigados os escravos, os que não tinham como satisfazer as multas” (MORAES, 1987, p. 24). Queiroz, (1999), por sua vez, em consonância com outra postura comum aos jornalistas e literatos, considera que o carnaval só passa a existir de fato com o declínio do entrudo, no período em que surgem as Sociedades Carnavalescas.

2.3.3 Subúrbios ferroviários

Em meados do século XIX, como já notado (ver citação de Margareth da Silva Pereira na página 59 desta tese) a palavra subúrbio começa a ter sua utilização espalhada em um contexto em que as lavouras de açúcar de freguesias rurais como Irajá e Inhaúma (onde hoje se localizam grande parte dos bairros tidos como suburbanos) entram em crise, junto ao declínio do escravismo, e têm sua paisagem modificada.

Mattoso (2009) enfatiza que, a partir de 1850, as grandes freguesias rurais passariam, “gradativamente, a ser vendidas ou arrendadas, contribuindo para a formação de mercado de terras rurais, onde os terrenos seriam usados também para fins especulativos” (MATTOSO, 2009, p. 36). Neste cenário, Mattoso lembra, em outro artigo, referindo-se ao trabalho de Robert Moses Pechman, que novos arruamentos começaram a cortar as chácaras suburbanas com o intuito de construir residências e moldar bairros (MATTOSO, 2019). Esse processo será catalisado pela chegada das ferrovias, como veremos.

Voltando ao trabalho de Abreu (2006) – que enfoca, como notado acima, dinâmicas territoriais e econômicas – vemos que, entre 1870 a 1902, houve uma primeira fase de aceleração da ampliação da área urbana (em grande medida catalisada pelo início da implementação do transporte por bondes e trens), que demarcaria “a etapa inicial de um processo em que esta expansão passa a ser determinada, principalmente, pelas necessidades de reprodução de certas unidades do capital, tanto nacional como estrangeiro” (ABREU, 2006, p. 43).

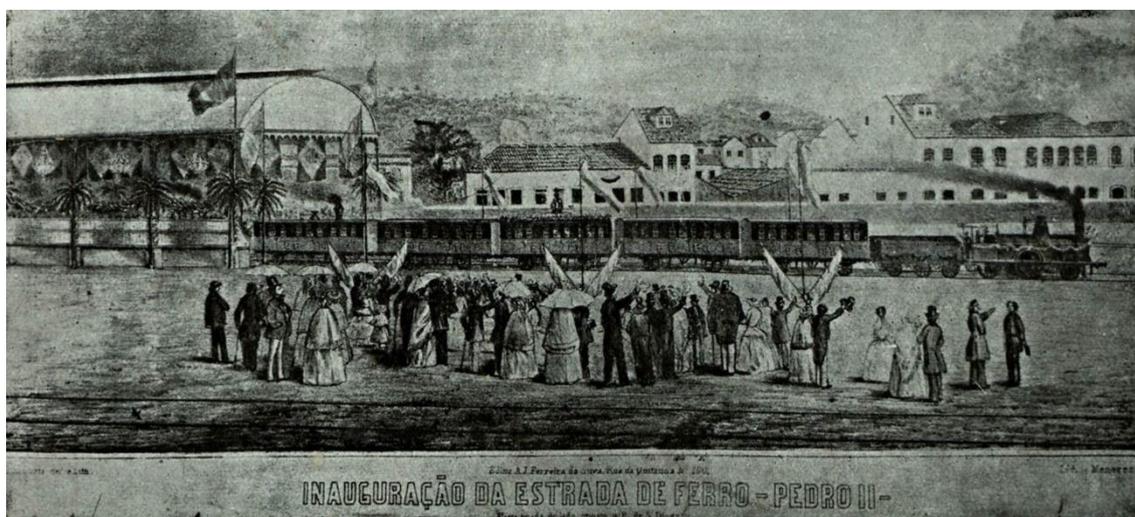
A expansão da malha ferroviária (bondes indo do centro e de parte da zona norte ao sul da cidade, enquanto trens partiram do centro para zonas norte e oeste), conferindo, relativas, rapidez e facilidade na locomoção, dá impulso à ocupação da cidade. A primeira via ferroviária a ser inaugurada é a Estrada de Ferro Dom Pedro II (denominada também de Estrada de Ferro Central do Brasil, no início do período republicano), planejada para sair da cidade do Rio de Janeiro e transpor a Serra do Mar. Seu primeiro trecho foi inaugurado em 1858 (GABLER, 2015). Ligando a freguesia de Santana a Queimados (distrito do atual município de Nova Iguaçu) esse primeiro trecho teve as estações de Cascadura e Engenho Novo e de Maxambomba (atual distrito sede de Nova Iguaçu), inauguradas logo no primeiro ano. Em 1859, foram inauguradas as estações de São Cristóvão e Sapopemba (atual Deodoro). Como explica Abreu, a inauguração do tráfego suburbano pela Estrada de Ferro D. Pedro II teve pouca influência “sobre esse quadro [de concentração de habitações no centro da cidade], pois só aqueles que possuíam rendas ou que, pelo menos, tinham remuneração estável poderiam dar-se ao luxo de morar fora da cidade” (ABREU, 2003, p. 213).

O quadro começa a mudar, segundo Abreu, em com a abertura, nas décadas de 1880 e de 1890, de três outras ferrovias. Na década de 1880, são inauguradas duas: a Estrada de Ferro Rio D'Ouro, em 1883 (que atravessava as freguesias de São Cristóvão, Engenho Novo, Inhaúma e Irará) e a Estrada do Norte (futura Leopoldina Railway), em 1886, que interligava uma série de núcleos preexistentes (Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Brás de Pina, Cordovil, Lucas e Vigário Geral). Por fim, em 1893, foi inaugurado o primeiro trecho da Estrada de Ferro Melhoramentos do Brasil, que, em 1903, seria incorporada à Central do Brasil, com o nome de Linha Auxiliar. Esse trecho ligava Mangueira a Sapopemba (atual Deodoro), que já integrava a rede da Central. Em 1898 foram inauguradas, por sua vez, as estações de Vieira Fazenda, Del Castilho,

Magno e Barros Filho (ABREU, 2006, p. 53). Abreu afirma esses trechos ensejam um processo de compra, loteamento e venda de terra a baixos preços:

atraídos pela perspectiva de lucros fartos e rápidos, diversos bancos e companhias nacionais e estrangeiros logo adquiriram grandes glebas de terra, convertendo-as em lotes à medida que as ferrovias iam sendo inauguradas ou melhoravam o seu tráfego suburbano. E faziam isso de forma totalmente nova: não mais abriam uma ou duas ruas; criavam bairros inteiros e vendiam os lotes a prazo. O resultado foi a inundação do mercado pela oferta e, conseqüentemente, a queda relativa do preço da habitação, que viabilizou, para muitos e antes mesmo da Reforma Passos, a moradia fora da área central. E, na maioria dos casos, em bases totalmente novas, ou seja, via o acesso à propriedade da terra (ABREU, 2003, p. 226).

Figura 5 – Ilustração representando a inauguração da Estrada de Ferro Dom Pedro II, 1943



Fonte: Revista Brasil Ilustrado, edição 51-52, março-abril de 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/244414/1894>. Acesso em 25/03/2020.

Segundo a geógrafa Maria Therezinha de Segadas Soares (1990), as várias melhorias introduzidas nos transportes ferroviários trariam maior adensamento da população nas áreas mais próximas da capital, além de um avanço da área metropolitana. Abreu nota, no mesmo sentido, que os trens contribuíram para o crescimento "em pulos" da metrópole, ressaltando que as tarifas eram unificadas e subsidiadas pelo governo:

por serem as suas tarifas unificadas e subsidiadas pelo governo, o transporte ferroviário também contribuiu bastante para o crescimento "em pulos" da metrópole, viabilizando uma série de empreendimentos imobiliários

realizados a distâncias cada vez maiores do centro do Rio. A posterior eletrificação total das linhas só veio a acentuar esse processo: se em 1939 somente 12 trens diários, a vapor, seguiam além de Nova Iguaçu, onde terminava a linha eletrificada da Central e aonde chegavam 38 composições, nos meados da década de 60 um total de 55 composições chegavam diariamente à cidade, sendo que, destas, 48 seguiam até Queimados e 24 atingiam Paracambi (ABREU, 2006, p. 123-125).

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

Esta ocupação, nota-se, é marcada por dois grandes movimentos populacionais decorrentes do fim do sistema escravista e do grande afluxo de imigrantes. Precarizados de maneiras bastante distintas, imigrantes e escravos libertos tinham em comum busca por moradia em terras de baixo valor e ocupação em empregos mal remunerados. Neste cenário, como aponta Santos (2019), uma série de novas camadas sociais, relações e contradições surgem, no campo e na cidade.

O crescimento populacional dos subúrbios é constatado no censo realizado em 1890 na cidade. No documento, Irajá e Inhaúma não aparecem mais como freguesias, mas como “*parochias* suburbanas”. Essas, junto à “*parochia* suburbana de Jacarepaguá” mais que dobram a população em relação à contagem realizada em 1872 (BRASIL, 1895, p. XII).

Já em 1901, o cenário notado é de marcada urbanização local. Em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, já no primeiro ano do século XX, Aureliano Portugal, médico que havia chefiado a Seção de Estatística Municipal do Rio de Janeiro anos antes e que comandaria o recenseamento da gestão de Pereira Passos, critica o censo de 1900, por “excluir da cidade propriamente dita as paróquias que denominamos suburbanas” (PORTUGAL, 1901, p. 1). Na visão dele, portanto, a nomenclatura já não se ajustava. Por outro lado, nota, no trecho a seguir, que não há

ainda uma “existência própria” desse subúrbio, mas o contrário: forte dependência do centro da cidade.

A continuidade da cidade propriamente dita é tal que, em grande parte, se torna impossível estabelecer limites entre as paróquias urbanas e as chamadas suburbanas. Todo o percurso da Estrada de Ferro Central do Brasil, até além da Estação de Cascadura, é marginado de habitações, formando, sem quebra de continuidade, inúmeras ruas, que a frequência e a rapidez do transporte incorporam naturalmente à cidade. O mesmo se dá com relação à vasta planície servida pelas linhas suburbanas do Norte, da Melhoramentos do Brasil e da Rio d’Ouro. Esses subúrbios não têm existência própria, independente do centro da cidade; pelo contrário, a sua vida é comum, as suas relações íntimas e frequentes; é a mesma população que moureja, no centro comercial da cidade, com a que reside neste, sendo naturalmente impossível separá-las (PORTUGAL, 1901, p. 1).

Até o início do século XX o centro da cidade concentrava não só comércio e serviços como também a atividade industrial. Localizava-se ali, portanto, o grande mercado de trabalho (ABREU, 2006). A partir da Proclamação da República, o processo de migração de parte da indústria é intensificado. O trabalho de Joaquim Justino Moura dos Santos (1996), que analisa o processo pelo qual Irajá e Inhaúma se transformaram em subúrbios residenciais, aponta que o incentivo do Estado à industrialização da cidade do Rio de Janeiro (referida à frente) e sua localização, junto às linhas de trem, foram fatores que tiveram grande influência na ocupação urbana do espaço.

Figura 6 – Detalhe do “Mappa do município neutro”, 187-?



Fonte: MASCHKE, E. de [187-?]. Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart209447/cart209447.jpg. Acesso em 25/11/2020

2.3.4 Carnaval “civilizado” nos subúrbios

Na paisagem cada vez mais densamente povoada dos subúrbios, o carnaval acontece com relevo e é amplamente registrado pela imprensa. A leitura a contrapelo do vasto material sobre o carnaval nos subúrbios, registrado em jornais locais, na virada do século, nos ajuda a entender seus intrincados caminhos históricos.

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

Cunha (2001) explica que o entrudo, especificamente, apesar de ser predominantemente discriminado como prática popular (com um forte viés racial, dado que a sociedade escravista, em seu ocaso, temia e perseguia corpos negros), também aparecia vinculado à monarquia. A imagem de Pedro II, um entusiasta destas práticas condenadas pela imprensa, por exemplo, era associada a um carnaval velho e incivilizado.

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

ante à velha heterogeneidade do entrudo, postulava-se a homogeneidade de uma festa cuja reinvenção recorria às fontes mais sagradas de uma suposta tradição europeia, que não admitia convivência com o passado “bárbaro” e colonial. Da mesma forma, ante à sociedade rígida e hierarquizada dos velhos tempos, que parecia prestes a explodir como um limão de cera, sonhava-se com uma nação moderna, um povo homogêneo e integrado (CUNHA, 2001, p. 85).

As Sociedades Carnavalescas³⁵ e seus préstitos com carros alegóricos temáticos, surgem então como baluartes desta batalha contra o entrudo, estabelecendo uma dicotomia entre

³⁵ Podemos definir esta forma de festa carnavalesca como “préstitos compostos de grupos fantasiados sobre carruagens e, eventualmente, de algum tipo incipiente de alegoria” (FERREIRA, 2004, p. 146). Estes desfiles, financiados muitas vezes por comerciantes locais, atraíam muitos foliões, mas propunham uma participação menos ativa/participativa que a do antigo entrudo.

o “verdadeiro carnaval” e as tradições entrudísticas³⁶. Tendo origem em meados do século XIX, os cortejos destas ganham, na década de 1880, características mais claras de oposição às brincadeiras de rua tradicionais, sendo um tema caro a intelectuais, literatos, jornalistas, comerciantes e políticos. Segundo Cunha, tal perspectiva não era apenas carnavalesca, mas um projeto pedagógico:

pedagógico é um termo adequado para exprimir a visão de uma parcela intelectualizada da sociedade, próxima ou dependente das elites tradicionais, mas empenhada em projetos de transformação e atualização do país sob uma óptica liberal e progressista (CUNHA, 2001, p. 88).

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

sem medir esforços, sem refletir em sacrifícios, sem calcular dispêndios, ainda este ano se apresentam elas [as Sociedades], pretendendo exceder em esplendor ao luxo ostentado nos anos anteriores. Seria incontestavelmente doloroso que esses dispêndios, que estes sacrifícios, que estes esforços fossem mal compreendidos e tivessem imerecido acolhimento, sendo assim suplantado o carnaval, que representa a civilização, pelo entrudo, que representa o barbarismo! Convictas, pois, de que os seus folguedos públicos são, não só uma distração inocente para a população desta cidade, como principalmente uma manifestação incontestável de seu adiantamento moral e civilizador-, unidas em uma só idéia, abraçadas em um só desejo, as sociedades Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos apelam para a sensatez, para a inteligência e sobretudo para a proverbial cortesia do público fluminense, pedindo-lhe a abstenção do entrudo, ao menos durante a passagem dos préstitos carnavalescos. (TENENTES DO DIABO; DEMOCRÁTICOS; CLUB DOS FENIANOS, 1881, p. 2).

Nota-se que, na imprensa carioca (também autorreferenciada como vetor civilizador da sociedade [GAGLIARDO, 2016]), praticamente inexistia a descrição da festa de rua carnavalesca até meados da década de 1850 (exceções notadas às críticas e notas policiais que faziam alusão ao entrudo, como já dito). Embora existisse ocupação das ruas da cidade do Rio de Janeiro nas tardes momescas, até ali, a palavra *carnaval*

³⁶ Ferreira (2004) aponta que a prática do entrudo, embora não mude de nome, vai sendo modificada ao longo do tempo. A brincadeira que, em fins do século XIX, se opunha aos desfiles das Sociedades Carnavalescas, era, portanto, bastante diferente daquelas praticadas no período colonial.

aparecia predominantemente em anúncios de bailes, ou em reportagens policiais que tratavam da proibição da prática do entrudo. Os primeiros registros que encontramos com descrição das folias nas ruas foram em jornais de 1855 que relatavam os desfiles das precursoras Sociedades União Veneziana e Sumidades Carnavalescas. Já nesse momento, estava posta a oposição ao entrudo e a inspiração na tradição europeia, como lemos na coluna “Congresso das Sociedades Carnavalescas” do Correio Mercantil de 3 de abril de 1855, que exalta “a entronização do carnaval europeu, que se fixou entre nós no impulso dado pelas Sociedades Carnavalescas, e cuja purpura esplendida afugentou para sempre o manto andrajoso do praguejado entrudo” (CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLITICO, UNIVERSAL, 1855, p. 2).

Neste contexto de incentivo de um determinado tipo de festa carnavalesca, havia, nas últimas décadas do século XIX, um grande fluxo de foliões que saíam dos subúrbios para brincar o carnaval nas regiões centrais, onde desfilavam as Grandes Sociedades. Ferreira (2004), por exemplo, nota que, desde fins da década de 1860, já havia trens extras na Estrada de Ferro D. Pedro II que facilitavam o retorno aos subúrbios, tarde da noite. Nota-se, no entanto, que esse deslocamento não era bem-visto pelas elites que inventaram o “verdadeiro carnaval”. Como aponta Cunha, o “temor (...) da reunião excitante e excitada da gente que descia dos subúrbios e arrabaldes em bondes apinhados para o centro da cidade durante os dias de folia, foi explicitado nas décadas de 1880 e 1890 em sucessivas matérias da imprensa diária” (CUNHA, 2001, p. 94).

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

Os primeiros registros na imprensa dos carnavais suburbanos encontrados por este trabalho são da década de 1880, justamente quando surgem os primeiros periódicos locais, em paralelo ao primeiro momento de aceleração do adensamento da povoação. Como já assinalado, é improvável que não existisse, antes, festas carnavalescas naquelas regiões. O motivo de não haver, em outros periódicos da cidade, relatos deste carnaval, deve-se, provavelmente, ao fato de não haver ali, ainda, o carnaval associado ao projeto civilizador e moralista da festa, aqui referido³⁷.

³⁷ Nota-se que historiadores que pesquisaram o carnaval de rua carioca deste período, como Eric Brasil (2016), relatam ainda a dificuldade de encontrar outros tipos de registros (pela ausência e/ou

De fato, a reportagem do periódico *Gazeta Suburbana*³⁸ de 1884 dá destaque a Sociedades (também nominadas “clubs”) que surgiam na esteira do sucesso das que desfilavam no centro da cidade. O texto, intitulado “Evoé! Evoé! Evoé”, é um marco da invenção do carnaval nos subúrbios por um determinado círculo social. A “novidade” dá-se pela aparição de uma Sociedade “puramente familiar” no Engenho de Dentro, como opção ao carnaval na região central da cidade (tratada como “corte”, poucos anos antes da Proclamação da República):

Eureka! Temos o carnaval nos subúrbios. Preparem-se os foliões, mordam-se os misantropos, ralem-se os velhos e maldigam-se as sogras, que a cousa há de ser feita com todos os requififes, com todos os ff e rr. (...) Ao Club "Mephistophelis Carnavalesco" do Engenho de Dentro, sociedade puramente familiar, constituída por uma plêiade de moços distintos, trabalhadores e folgazões, estava reservada a glória de proporcionar às famílias destes arrabaldes a ocasião de se divertirem sem o grande inconveniente de uma viagem à corte, para, às vezes, não gozarem coisa alguma (GAZETA SUBURBANA: FOLHA RECREATIVA, NOTICIOSA E DE INTERESSES LOCAES, 1884a, p. 3).

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

A edição seguinte do periódico, de 24 de fevereiro de 1884, nota, ao apresentar a ordem do desfile, que uma banda de clarins, na abertura, tocará duas polcas, escritas especialmente para o evento e dedicadas ao Club Mephistophelis Carnavalesco. O gênero musical deste “verdadeiro carnaval”, portanto, também revelavam a influência europeia desta forma de brincar. Neste sentido, Vianna aponta que, apesar de haver gêneros como maxixe, modas, marchas, cateretês ou desafios sertanejos, em festividades ligadas ao carnaval, a “diversidade internacional da música popular

desorganização nos arquivos no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro), como documentos policiais de pedidos de autorização de festas carnavalescas de rua, por exemplo, no período do Império.

³⁸ Primeiro periódico dedicado aos subúrbios, publicado desde 1883, com produção quinzenal e sede no Engenho Novo.

carnavalesca continuou a imperar por décadas até o samba se consolidar como o ritmo do carnaval ‘por excelência’” (VIANNA, 2002, p. 49).

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

Entendemos que a iniciativa de registrar e exaltar o carnaval civilizado das Sociedades nos subúrbios, para além de estar inserida no contexto do projeto pedagógico carnavalesco notado acima, era ainda uma tentativa, por parte da elite local (à frente dos periódicos suburbanos), de tentar atribuir valores positivos ao espaço, implicando em efeitos simbólicos e materiais. Neste sentido, como aponta o trabalho de Leandro Clímaco Mendonça (2019), que analisa a relação entre imprensa e subúrbios, o jornalismo praticado em nome destes espaços, seja em jornais locais, seja nas colunas dos diários de grande circulação³⁹, tornou-se um campo de mediação e disputa de elites “que envolveram donos de jornal, políticos, segmentos da classe proprietária e trabalhadores de maior renda” (MENDONÇA, 2019, p. 208).

Neste momento, nota-se, o imaginário associado aos subúrbios não era ainda ligado direta e exclusivamente à pobreza, como depois veio a ser (FERNANDES, 2011)⁴⁰. Não obstante, os periódicos suburbanos deixam clara a ausência ou ineficiência do Estado (como vetor de implementação de política públicas) nestes locais, apresentando, desde seus primeiros números, na década de 1880, abundantes críticas às

³⁹ Jornais de grande circulação do Rio (Diário de Notícias, A Tribuna, Correio da Manhã, Jornal do Brasil, O Paiz) mantiveram, no início do século XX, espaços em suas páginas para questões específicas dos subúrbios.

⁴⁰ O trabalho de Fernandes (2009 e 2011) oferece uma análise histórica da transformação do sentido do termo subúrbio no Rio de Janeiro. Como já apontado acima, o caso carioca é caracterizado pela forte associação de subúrbio à pobreza. De fato, setores da cidade identificados com as classes médias e altas (como a Barra da Tijuca) que “reproduziram, durante certo tempo de sua evolução, um típico subúrbio residencial (...), no linguajar comum, na imprensa e mesmo nos estudos sobre a cidade (...) muito raramente mereceram a denominação subúrbio” (FERNANDES, 2009, p. 12). Não obstante, nos afastamos da ideia de Fernandes de que há um marco para esta mudança, no século XX, que consolida o que chama de “rpto ideológico”: um momento específico em que nasce uma política territorial pautada pela insuficiência de investimentos públicos e privados. Entendemos esta associação do espaço à pobreza como um processo menos estável, que se inicia antes (século XIX) e se molda de diferentes formas, paulatinamente, em meio a diversas disputas (que seguem ativas, como veremos à frente).

condições precárias dos serviços e equipamentos públicos. Quando o tema abordado é o carnaval, estas críticas não deixam de aparecer. Neste primeiro desfile propagandeado pela Gazeta Suburbana, por exemplo, nota-se que a Sociedade foi obrigada, “devido ao mau estado de algumas ruas, (...) [a] alterar o seu itinerário suprimindo a parte do trajeto do Engenho-Novo para baixo” (GAZETA SUBURBANA: FOLHA RECREATIVA, NOTICIOSA E DE INTERESSES LOCAES, 1884c, p. 2).

Ao longo das décadas de 1880 e 1890 e no início do século XX, como veremos, outras Sociedades suburbanas surgem e de fato consolidam um carnaval que passa a ser notado não só pela imprensa local, mas também pelos jornais de grande circulação.

Ressalta-se, como faz Cunha, que em paralelo ao projeto civilizador das Sociedades Carnavalescas, surge pela primeira vez, nas duas últimas décadas do século XIX, a ideia de carnaval como festa "de todos". É a primeira forma de valorização dos dias momescos como um espaço coletivo:

todas as descrições do entrudo nas primeiras décadas do século XIX revelam a oposição entre a festa familiar e uma outra, realizada em tempo e espaço diversos e sob outras regras, nas ruas e chafarizes onde se divertiam a escravaria e a gentalha. É mais que provável que essa visão de uma festa socialmente generalizada e homogeneizadora, inimiga do velho entrudo – sobre a qual se pode construir décadas mais tarde a ideia da festa capaz de exprimir a própria identidade nacional –, se enraizasse então nas aspirações por mudanças na feição de uma sociedade escravista e monárquica, adotadas por foliões intelectualizados e boêmios das principais sociedades carnavalescas do período. (...) A perspectiva de uma folia generalizada e generalizante exprimia-se nas ruas pelo recurso a simbologias políticas explícitas, alusivas a Revolução Francesa ou à igualdade republicana; na imprensa, por meio de interpretações iluministas sobre a festa e o país. Conferia-se assim à "humanidade" (que, na época e no local, incluía senhores e escravos) (CUNHA, 2001, p. 262-263).

Neste sentido, é importante notar, como faz Queiroz (1999), que os desfiles das Sociedades Carnavalescas tinham grande apelo popular. Se a idealização e produção dos cortejos eram feitos exclusivamente por “foliões intelectualizados e boêmios”, havia grande variedade no público que assistia e torcia pelos diversos grupos (veremos adiante o papel das disputas nas brincadeiras carnavalescas).

2.3.5 Além das sociedades: cordões, ranchos e outras formas coletivas

De maneira geral, nos jornais cariocas do nascente século XX o destaque continua sendo dado às Sociedades Carnavalescas, mesmo havendo uma progressiva diminuição do número destas desde a década de 1890 (CUNHA, 2001) e um grande número de outras brincadeira nas ruas, principalmente Ranchos e Cordões⁴¹, como veremos. Não obstante, acontece um movimento contrário nos subúrbios, onde novas Sociedades ainda dão vitalidade ao formato, na década de 1900.

Em 1902, por exemplo, a Gazeta de Notícias anunciava a consolidação do espraiamento do carnaval das Sociedades pelos subúrbios: “pode-se dizer que todos os subúrbios do Engenho de Dentro à S. Francisco Xavier estiveram em festas ontem. Momo deve estar reconhecidíssimo as homenagens que recebeu dos suburbanos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1902, p. 2). A coluna segue elogiando e descrevendo os “vistosos e imponentes préstitos organizados pelas duas Sociedades que têm sede no Engenho de Dentro. São elas os valentes Pingas Carnavalescos e Pepinos Carnavalescos” (*Idem*).

Já em 1908, um texto assinado por Salumar no periódico “O Suburbio”, com sede no Méier, relata os preparativos para o carnaval das Sociedades nos subúrbios, “com os seus retumbantes zés pereira”⁴², novamente colocando a festa local como opção à “cidade”:

o carnaval promete ser bastante divertido nos subúrbios, pois os preparativos se fazem de modo a que o suburbano não tenha necessidade de vir à Cidade. Já andam percorrendo as ruas do Meyer, em passeata retribuindo visitas e gentilezas, as sociedades, os grupos com os seus retumbantes zés pereira. No domingo vimos os famosos Destimidos do Meyer, numa passeata em direção à sede do Grupo Estrella de Ouro, que se apresenta para brilhar nos três dias da loucura (SALUMAR, 1908, p. 1).

⁴¹ A literatura que historiciza o carnaval carioca (FERREIRA, 2004; CUNHA, 2001, MORAES, 1987) assente no estabelecimento de diferenças entre estas formas populares de brincar o carnaval, Ranchos e Cordões: os primeiros têm origem ligada à tradição dos pastoris e reisados e contavam, nos primeiros anos do século XX, com alegorias em carroças, percussão leve, cordas, sopros e uma presença feminina marcante. Já os Cordões (que surgem de práticas informais) vinham, no mesmo período, a pé, com percussão mais marcante – dirigida por um “mestre-de-pancadaria” – e tinham presença predominantemente masculina. Não obstante, essas definições precisam ser entendidas como construções, em meio a hibridismos (entre elas e com formas de brincar mais antigas), por diferentes atores. As brincadeiras seguem sendo moldadas/ressignificadas durante os anos.

⁴² O Zé-pereira é uma brincadeira baseada em um conjunto musical, com ênfase no caráter percussivo, que se torna popular na segunda metade do século XIX. Segundo Ferreira, o termo, na década de 1870, “significaria qualquer grupo barulhento e animado que se apresentasse fazendo grande algazarra durante o carnaval, ao som de tambores e, quando possível, acompanhados de instrumentos de sopro” (FERREIRA, 2004, p. 212), mas alguns anos mais tarde já “era usado pra definir qualquer tipo de grupo menos sofisticado, ou mais animado, que desfilasse nas ruas” (*Idem*, p. 213). Muitas Sociedades contavam com Zés-pereiras em seus desfiles.

Na mesma página, por outro lado, outra coluna (assinada apenas com as iniciais, N.S.) tece críticas indiscriminadamente a grupos e foliões, mostrando que não havia um discurso unissonante na imprensa. Trata-se, aqui, de uma resistência ainda mais moralista que as anteriormente citadas, negando a própria festa carnavalesca.

Aproxima-se o Carnaval carioca, uma coisa escandalosa e que marca anualmente a apoteose estúpida e materialíssima do Vício. Por todos os recantos da vasta capital do país zabumbam os "cordões", os "clubs", e, os foliões se preparam para o reinado da canalhice (...) Graves senhores jornalistas, respeitáveis burocratas, apatacados comendadores, revoltam-se contra a polícia do dr. Alfredo Pinto, porque s. ex. mui acertadamente proibiu que os "clubs" carnavalescos fizessem passeatas com sócios fantasiados, afrontando a ordem pública e dando ao estrangeiro uma triste ideia do nosso critério. (...) Querem a troça estúpida e chata do carnaval durante todo o ano, pelo Natal, no sábado da Aleluia, em dia de S. João, na festa da Penha, no baile do Capitão Conegades, no batizado da filhinha mais nova do Sr. Acacio (...) Estou aqui a pensar na excomunhão de três bilhões de cordões, com diabos, diabinhas e diabões, chefiados por todos os deuses da mitologia do pagode... (N.S., 1908, p. 1).

Outra exaltação às Sociedades suburbanas, comparando estas com diferentes áreas da cidade, aparece na Revista da Semana (publicação do Jornal do Brasil) de sete de março de 1909, em reportagem com raras fotografias dos carros alegóricos de uma Sociedade suburbana – os Democráticos de Madureira (Figura 7). O texto celebra os desfiles realizados naquelas áreas, afirmando que “a zona que mais se destacou foi a suburbana, porque concorreu com dez préstitos carnavalescos, cada qual mais surpreendente e melhor cuidado” (REVISTA DA SEMANA, 1909, p. 15). O tom elogioso, equiparando o carnaval dos subúrbios como o do centro da cidade, surge ainda na Gazeta de Notícias do dia 7 de fevereiro de 1910: “o carnaval nos subúrbios não ficou ontem devendo nada ao do centro da cidade. De Madureira e Engenho de Dentro saíram clubs com vistosos e magníficos préstitos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1910, p. 4).

Não é tarefa fácil aferir qual o tamanho das Sociedades Carnavalescas do subúrbio para compará-las com as Grandes Sociedades que desfilavam no centro da cidade. No entanto, pelo registro fotográfico encontrado e pelas descrições dos carros nos variados relatos dos jornais, podemos notar que os desfiles suburbanos contavam com alegorias complexas, numerosas e que se alinhavam perfeitamente ao projeto de

“verdadeiro carnaval” encampado desde o século XIX. Entendemos, assim, que estes comparativos representam um esforço, por parte de uma elite intelectual, para mostrar que, mesmo havendo decréscimo no número total de Sociedades nas ruas da cidade, este tipo de carnaval ainda se mostrava pungente em ruas do Rio. Ou seja, utilizavam a festa carnavalesca nos subúrbios, onde ainda florescia o desfile das Sociedades, para enfatizar a continuidade do carnaval civilizado.

O carnaval de rua do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e no início dos anos 1900, no entanto, seja nos subúrbios ou fora deles, é povoado por diversos tipos de grupos, além das Sociedades. Outras formas de brincar conviviam e interagiam, moldado umas às outras em um rico ecossistema musical festivo. Nos registros⁴³ levantados por Cunha (2001), notamos como evoluem os números de grupos carnavalescos de diferentes formatos durante o tempo.

Figura 7 – Fotografias dos Democráticos de Madureira, 1909

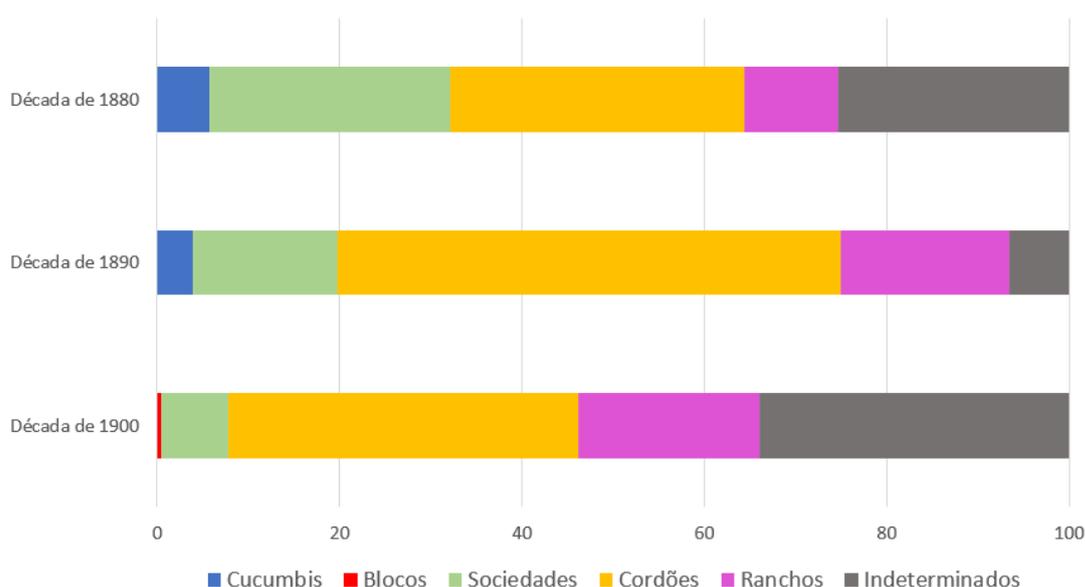


Fonte: REVISTA DA SEMANA, 1909, p. 15.

⁴³ Os números de cada tipo de festa carnavalesca foram coletados, como informa Cunha (2001), na imprensa diária do Rio de Janeiro, em referências de cronistas e memorialistas, em séries de documentação policial do Arquivo Nacional e nas demais fontes bibliográficas da pesquisa da autora. Optou-se por não trabalhar com os dados que não fazem parte da coleta sistemática para a ficha específica de cadastramento apontada por Cunha, descartando assim os números da década de 1910.

O carnaval de rua do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e no início dos anos 1900, no entanto, seja nos subúrbios ou fora deles, é povoado por diversos tipos de grupos, além das Sociedades. Outras formas de brincar conviviam e interagiam, moldado umas às outras em um rico ecossistema musical festivo. Nos registros⁴⁴ levantados por Cunha (2001), notamos como evoluem os números de grupos carnavalescos de diferentes formatos durante o tempo.

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



Fonte: CUNHA, 2001, p. 163.

É importante notar que este gráfico esconde movimentos de avanços e recuos, grandes ou pequenos, entre os anos (como foi o caso notado acima das Sociedades Carnavalescas, em ascensão no subúrbio enquanto minguavam no centro), dado o largo espaçamento temporal. Também é preciso destacar que há heterogeneidade dentre os grupos com a mesma nomenclatura (bem como algumas similaridades entre as diferentes formas) que escapam à representação do gráfico. Por fim, ressaltamos que

⁴⁴ Os números de cada tipo de festa carnavalesca foram coletados, como informa Cunha (2001), na imprensa diária do Rio de Janeiro, em referências de cronistas e memorialistas, em séries de documentação policial do Arquivo Nacional e nas demais fontes bibliográficas da pesquisa da autora. Optamos por não trabalhar com os dados que não fazem parte da coleta sistemática para a ficha específica de cadastramento apontada por Cunha, descartando assim os números da década de 1910.

este não se presta a aferir qual o tamanho (seja em número de grupos ou de pessoas envolvidas neles) de cada tipo de celebração carnavalesca. A própria autora afirma que os seus dados “devem ser considerados como amostragens, não como o conjunto do universo pesquisado” (CUNHA, 2001, p. 163), sendo pertinente atentar apenas às proporções entre os tipos. Este é, portanto, o motivo de não indicarmos no gráfico os números absolutos coletados pela autora, mas apenas os percentuais.

Com essas considerações em vista, notamos revelações interessantes (que tentaremos comparar com dados levantados por esta pesquisa, à frente) sobre os tipos de grupos que desaparecem à medida em que outros vão surgindo. Há uma clara diminuição dos Cucumbis⁴⁵ e o surgimento dos Blocos (ainda incipiente), por exemplo. As Sociedades também apresentam uma nítida e progressiva tendência de encolhimento. Analisaremos a seguir alguns destes movimentos desvendando alguns significados dessas variações de proporções.

A informação mais importante deste levantamento, contudo, é a existência de mais Cordões e Ranchos, relativamente, que Sociedades, no século XIX. Este dado revela o apagamento imposto pela imprensa a essas formas de brincar naquele século.

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

Estes registros aparecem nos jornais junto a outros em que as Sociedades carnavalescas estão associadas a certa crise financeira. Além de reclamar da falta de financiamento do comércio local para os desfiles das Sociedades, o texto a seguir, publicado na Gazeta Suburbana, faz críticas à falta de investimento do poder público no espaço:

⁴⁵ Grupo performático formado exclusivamente por homens e mulheres negros e negras com elementos de culturas africanas diversas (congadas, reisados, festas das irmandades religiosas, cortejos fúnebres), caracterizado por um enredo, fantasias, dança e música. Segundo Nepomuceno, eram “uma elaboração criativa de seus participantes estabelecendo um diálogo entre as novas formas de se brincar o carnaval da década de 1880” (NEPOMUCENO, 2011, p. 214).

já começaram os preparativos para festejar Momo: nos clubs, nas ruas o toque celebre Zé Pereira fere os ouvidos lembrando ao público que o Carnaval está próximo (...) [mas] provavelmente neste ano os clubs suburbanos não farão o carnaval externo, primeiro porque as ruas estão intransitáveis, segundo porque mesmo que elas estivessem transitáveis, os carros carnavalescos não andam sem dinheiro, e dinheiro, segundo dizem não há, o comercio não quer dar” (GAZETA SUBURBANA: SEMANARIO CRITICO, LITTERARIO, NOTICIOSO, DEDICADO AOS INTERESSES DA ZONA SUBURBANA, 1911a, p. 1).

A nota de janeiro de 1911 é seguida por outras, em edições posteriores do mesmo jornal. Pelos relatos deste ano, notamos que os desfiles das Sociedades também perderam financiamento públicos (da prefeitura), mas que, ainda assim, foram às ruas. Nota-se que as Sociedades, mesmo em seu ocaso, demonstravam vigor nas celebrações. Em 26 de março de 1911, noticia-se na mesma Gazeta Suburbana que duas Sociedades saíram às ruas mesmo após as festas momescas, “em plena quaresma (...) com préstitos em miniatura” (GAZETA SUBURBANA: SEMANARIO CRITICO, LITTERARIO, NOTICIOSO, DEDICADO AOS INTERESSES DA ZONA SUBURBANA, 1911d, p. 2).

Esta crise de financiamento que dificulta a saída dos préstitos das Sociedades, contudo, não deve ser entendida como pontual. Como já notado, há um decréscimo no número de Sociedades pela cidade desde a década de 1890 e esta tendência começa a ser verificada nos subúrbios duas décadas depois.

Junto às sociedades, passam a ser reportados também, por algumas colunas da Gazeta Suburbana, outros grupos: “inumeráveis cordões, bandos, etc.” (MAYA, 1911, p. 2). No entanto, ainda se percebe o impulso de valorização das Sociedades em detrimento de outros grupos. Na nota semanal de cinco de fevereiro, ainda antes do carnaval, um texto lamenta a possibilidade de não haver desfile das Sociedades, uma “preciosa tradição” que se acaba. Logo após, no mesmo texto, Cordões são associados a uma festa “sem vida”: “o carnaval externo limitar-se-á às batalhas de confete e lança-perfumes, às passeatas de cordões e nada mais: quer dizer, teremos um carnaval frio, um carnaval sem vida” (GAZETA SUBURBANA: SEMANARIO CRITICO, LITTERARIO, NOTICIOSO, DEDICADO AOS INTERESSES DA ZONA SUBURBANA, 1911b, p. 1).

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

Dentre os tipos de festa popular, dois aparecem com mais frequência, como vemos no levantamento de CUNHA (2001), os Ranchos e os Cordões. Cunha aponta a origem de ambos na criatividade de “componentes recrutados nos morros, subúrbios e arrabaldes ou entre as profissões braçais” (CUNHA, 2001, p. 152)⁴⁶.

É importante notar neste ponto a presença de um debate, entre cronistas do carnaval sobre o que chamavam de “morte do carnaval” (ou renascimento, como corolário). O discurso, que surge de diferentes formas ao longo do tempo, em um primeiro momento, como vimos, trazia a oposição entre o “verdadeiro carnaval” e o entrudo. A partir da década de 1890, surgem novos agentes desvirtuadores da festa: os diversos coletivos populares. Julio Peixoto, em coluna intitulada “O carnaval d'outrora”, publicada em 1898 na Gazeta de Notícias, depois de tecer elogios ao luxo de diversas Sociedades Carnavalescas que já estavam, àquela altura, encolhendo, decreta o fim do carnaval atacando coletivos populares (citando alguns por seus nomes e ainda, genericamente, os Cucumbis, sem disfarçar seu preconceito discriminatório):

⁴⁶ É interessante notar como os subúrbios aparecem, em textos que tratam das produções carnavalescas das primeiras décadas do século XX, associados aos espaços dos “morros”. Embora não analisemos no presente trabalho o porquê deste uso específico, a aproximação de espaços, tomando, talvez, ambos como periféricos, merece ainda ser problematizada.

quando sociedades carnavalescas se recolherem todas aos seus poleiros, estamos certos de que o carnaval será enterrado n'esse dia ao som de alguma marcha fúnebre, tocada por algum Zé Pereira, que, valha a verdade, a ninguém faz mal. Então sim, grupos de Cucumbis, de Cupidos de Ouro, de Mandiróbas, de Baianas Filhas do Papagaio e de Pés Espalhados hão de levar o misero cadáver até a cova rasa que o espera! Pobre carnaval! Quem te viu e quem te vê! (PEIXOTO, 1898, p.1).

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

O Cronista que assina como Carioca, em coluna publicada na Revista Fon-Fon, em 1908, descreve os cordões com marcante viés xenófobo e racista associado ao festejo que acontece “desde as lavouras de Irajá”:

é hoje em dia a expressão significativa da alegria do nosso povo, mas na sua feição singular há qualquer coisa extremamente primitivo (sic), como a rememoração do passado que devíamos atirar para o fundo esbatido do primitivo. (...) O Carnaval de hoje resume-se na alegria primitiva dos “cordões” que enchem a Cidade, desde as lavouras de Irajá até o silêncio da Gávea de uma feição de primitividade que já não fica bem ao nosso feitio de Cidade supercivilizada. Esses “índios”, essas cobras vivas, esses batuques fazem-nos retroceder dezenas e dezenas de anos, abrem na nossa vida de hoje uma grande pausa à nossa proclamada civilização. E certo ninguém compreende que a larguesa ampla das Avenidas, se case com justiça com essa feição monótona das alegrias africanas. E como seria deliciosa a alegria do Carnaval se lhe tirassem essa expressão externa de folia do interior da África! (CARIOCA, 1908, p. 10).

Para manter e ampliar sua festa na rua, os realizadores de grupos como Cordões e Ranchos, com a astúcia, apresentaram formas adaptadas de seus festejos para ter a brincadeira reconhecida e legitimada pela elite intelectual e política, sem perder sua autonomia. Esses grupos também apresentaram à imprensa (para divulgação e inscrição em seus concursos) e à polícia (para conseguir autorização para o desfile) autodescrições adaptadas, como veremos, com o mesmo intuito. Nota-se que o carnaval era um ambiente considerado permissivo por muitos membros dessas elites. Como nota Nepomuceno, grupos populares utilizavam estas brechas (em meio a mecanismos de

repressão e exclusão)⁴⁷ para transferir práticas “que ocorriam em outros períodos do ano para os dias de Momo, sobretudo àquelas majoritariamente negras. Buscavam maior tolerância (...) para suas festas, e o carnaval aparecia como o espaço propício” (NEPOMUCENO, 2011, p. 223).

2.3.6 De Pereira Passos ao subúrbio industrial

A gestão de Francisco Pereira Passos na prefeitura da então capital federal (entre 1902 e 1906) representa a consolidação de um projeto de progresso e modernidade da cidade do Rio de Janeiro. As grandes obras deste período, como veremos à frente, são lembradas e comparadas a certas mudanças nas tradições de brincadeiras carnavalescas ligadas a ideia de um “verdadeiro carnaval”, civilizado, em toda a cidade. A seguir, analisamos mais detalhadamente essas e outras intervenções na cidade e seus efeitos nos subúrbios.

As grandes obras de Pereira Passos (inspiradas nas reformas de Paris conduzidas por Georges-Eugène Haussmann), que mudaram a paisagem do centro da cidade, têm grande impacto na configuração dos subúrbios por deslocar uma parte da população para essas áreas. Forçados a abandonar suas moradias desapropriadas e demolidas (cortiços, armazéns e trapiches)⁴⁸ muitos se viram obrigados a procurar, em outras áreas da cidade, onde houvesse moradias baratas.

Nota-se ainda que o planejamento urbano de Pereira Passos, que popularmente ficou conhecido como o “bota-abaixo”, representou uma ruptura na relação entre Estado e cidade. Se antes o poder público apenas controlava, regulava e estimulava iniciativas que partiam exclusivamente da esfera privada, agora há uma intervenção direta e de grandes proporções. Paradoxalmente, a ação estatal nos subúrbios foi pequena ou inexistente. Fernandes (2009 e 2011) nota que, embora a inspiração das obras do início do século fosse a Paris de Haussmann, o que foi consolidado nos subúrbios, lá e aqui, foi bastante diferente. Enquanto a França planejou seus subúrbios (*banlieues*) com o intuito de moralizar a classe operária (LEFEBVRE, 2006), aqui, o Estado abdicou de

⁴⁷ É importante observar que, ao registrar a agência dos grupos e seu protagonismo, não queremos obliterar o contexto de constante repressão e discriminação, em uma disputa marcada pela assimetria de poderes.

⁴⁸ O plano de construção de moradias populares, em substituição aos imóveis destruídos, havia sido exíguo: o decreto 1042 de 18/7/1905 intentava aproveitar a sobra dos terrenos desapropriados para a abertura da avenida Salvador de Sá (Cidade Nova). Foram construídas 120 casas apenas (ABREU, 2006).

planejar sua conformação, deixando-a, por um lado, livre para a especulação imobiliária e, por outro, desprovida, em grande medida, de infraestrutura.

A tese da historiadora Cristiane Regina Miyasaka (2016), que investiga a experiência dos trabalhadores suburbanos cariocas entre 1890 e 1920, explica que a zona suburbana, ao longo desse período, deixa de ser essencialmente agrária e vivencia “um processo de adensamento demográfico, evidenciado pelo fato de que sua população passou de aproximadamente 90 mil habitantes, em 1890, para mais de 350 mil, em 1920, correspondendo a um crescimento de 284%” (MIYASAKA, 2016, p. 291). Se em 1890 os suburbanos correspondiam a 17,8% da população total do Rio de Janeiro, três décadas depois esse percentual sobe para 30,8%. A pesquisadora atribui às reformas de Pereira Passos o reordenamento demográfico e ocupacional da cidade e ressalta o fato de que Inhaúma e Irajá tornam-se, neste período, os distritos mais populosos do Rio de Janeiro, com grande concentração de trabalhadores da indústria: “em 1920, Inhaúma e Irajá eram os dois distritos cariocas com os maiores contingentes de trabalhadores da indústria: 19.487 e 13.783, respectivamente” (*Idem*, p. 293).

Um importante dado do trabalho de Miyasaka diz respeito à instabilidade habitacional no subúrbio. Rebatendo o senso comum de uma ocupação facilitada pelo preço baixo das moradias, ela revela disputas entre senhorios e inquilinos nos subúrbios, bem como a luta pela liberdade de construção nos subúrbios (com uma espacialidade específica e um caráter de classe explícito) e as estratégias e mecanismos utilizados pelos envolvidos nos processos de despejo e de cobrança de aluguéis em atraso.

Mas não foram apenas as grandes intervenções na paisagem carioca, com suas obras monumentais (cujo papel de destaque do então presidente Rodrigues Alves [CARVALHO, 1987] deve também ser ressaltado), que marcaram a gestão de Pereira Passos. Com as mesmas justificativas sanitárias e morais dadas à remoção de populações para a abertura de grandes avenidas, Pereira Passos baixou várias medidas restritivas comportamentais nos espaços públicos. Como nota José Murilo de Carvalho, ele proibiu

cães vadios e vacas leiteiras nas ruas; mandou recolher a siilos os mendigos; proibiu a cultura de hortas e capinzais, a criação de suínos, a venda ambulante de bilhetes de loteria. Mandou também que não se cuspisse nas ruas e dentro dos veículos, que não se urinasse fora dos mictórios, que não se soltassem pipas. Muitas dessas posturas eram simples reedições de medidas anteriores que, ao bom estilo brasileiro, não tinham pagado. Não se sabe ao

certo quantas das novas pegaram. Mas, desta vez, a população já se dera conta de que pelo menos o esforço de aplicação da lei seria muito maior. (CARVALHO, 1987, p. 95).

Aqui é possível fazer um paralelo com as Sociedades Carnavalescas e seu projeto pedagógico para o carnaval. Mesmo não sendo explicitamente repressoras, como as iniciativas do governo municipal, as Sociedades (e boa parte da crônica jornalística) também visavam determinar padrões para as vidas cidadinas. Seja na festa carnavalesca, seja no dia a dia das ruas, os agentes estavam interessados no controle dos corpos para que, civilizados, todos entrassem na modernidade.

Depois de Pereira Passos, diversos governos municipais do início do século XX, como aponta Abreu, investem para o desenvolvimento quase que exclusivo do centro/zona sul, resultando daí uma paisagem suburbana “caracterizada principalmente pela ausência de benefícios urbanísticos [como saneamento]” (ABREU, 2006, p. 80). Ao mesmo tempo, esses investimentos induzem (seja pelo encarecimento da moradia no centro/zona sul, seja pela remoção direta de populações de seus locais de residência) a migração ao subúrbio, área menos valorizada. Paralelamente, inicia-se um movimento de retirada da zona industrial, localizada em grande parte próxima ao porto, especialmente em São Cristóvão, para terrenos mais baratos nas áreas servidas pela ferrovia⁴⁹.

Outro importante movimento de ordenação do espaço pelo Estado que tem reflexo nos subúrbios é a lei nº 2.087, de 19 de janeiro de 1925, que instaura um novo regulamento regendo a construção, a reconstrução e as modificações dos prédios no território do Distrito Federal. A legislação foi responsável, mesmo que indiretamente, pela agudização do processo de ocupação de favelas nos subúrbios. Segundo o trabalho de Rafael Soares Gonçalves (2013) que trata do processo de construção da favela como categoria jurídica, este foi o primeiro texto jurídico a implantar o zoneamento no Rio de Janeiro, repartindo a cidade em quatro: zona central (primeira zona), zona urbana (segunda zona), zona suburbana (terceira zona) e zona rural (quarta zona). A Lei, segundo Gonçalves, tinha o intuito de “restringir a ocupação dos morros da primeira

⁴⁹ Em 1914, o Decreto nº 1.594, de 15 de abril, divide o território do Rio de Janeiro pela primeira vez em três zonas: urbana, suburbana e rural (BORGES, 2007). Em 1937, pela primeira vez, há a definição de uma zona industrial, apontando ainda a concentração no bairro de São Cristóvão e adjacências (área contígua), mas prevendo a demarcação de outras áreas, descontínuas (RIO DE JANEIRO, 1937).

zona (centro da cidade), além de alguns outros, situados na segunda zona (...) [sendo tolerante] em relação à favelização dos subúrbios” (GONÇALVES, 2013, p. 79).

Em fins da década de 1920, em meio a mudanças no cenário sociopolítico e econômico, importantes avanços ocorrem na ocupação suburbana acontecem. A mudança de um modelo primário exportador direcionado a um novo padrão, de crescimento para dentro, iniciado a partir da Crise de 1929 e da Revolução de 1930 (CANO, 2015), faz a ocupação industrial acelerar e o campo retrair. É nesse momento, quando a indústria se torna vetor de diferentes tipos de moradias populares, inclusive favelas, que a ocupação do subúrbio, com base em iniciativas do Estado, do capital privado e do setor imobiliário, produz os contornos do espaço como conhecemos hoje.

Este fenômeno da urbanização carioca será, para autoras como Soihet (1998), fundamental na configuração festiva-musical da cidade, com destaque para as composições de artistas negros, até então desprestigiados, que têm “como assunto principal a cidade e a crônica de seus habitantes” (SOIHET, 1998, p. 115). Nota-se que tanto essas canções que versam sobre a vida cidadina quanto as brincadeiras populares carnavalescas, marcadamente urbanas, são representações populares (muitas vezes diretamente relacionadas) alçadas ao posto de principais representações culturais brasileiras após anos de perseguição.

2.3.7 Ações pelas brechas

Em texto de 1906 intitulado “Os nossos grupos carnavalescos: a sua significação e a sua influência no divertimento”, um colunista da Gazeta de Notícias (não creditado) nota que os cordões, no início do século XX, “passaram a denominar-se *grupos* e alguns foram mais longe e adotaram a denominação de *clubs*, mais elegante e mais em harmonia com uma cidade que já possui avenidas” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1906, p. 3)⁵⁰. A legitimação da forma de brincar o carnaval, como vemos, é feita via associação do plano modernista de cidade, já encampado por Pereira Passos, às mudanças na nomenclatura dos cordões, que estariam ficando mais “elegantes”. Esse tipo de elogio condescendente às brincadeiras carnavalescas populares e negras ainda convive, à época, com diversos comentários críticos. Nessa coluna citada acima, elogio e crítica

⁵⁰ Grifos nossos.

convivem em um só texto: algumas linhas após o enaltecimento, o autor faz ressalva em tom nitidamente lamentoso sobre a execução musical (talvez aos gêneros musicais afrodiaspóricos executados) e a caracterização (trajes e fantasias, provavelmente): “é verdade que o pessoal não mudou muito, nem na caracterização, nem nos cantos, nem na música” (*Idem*).

Neste cenário de progressiva (porém relativa) aceitação dos desfiles populares por parte da elite letrada, era possível notar, nos jornais, um aumento substantivo no número de citações a grupos carnavalescos no início daquele século (a lista de concorrentes da coluna da Gazeta de Notícias acima citada apresentava 69 grupos pela cidade). Mas ainda são poucos se levarmos em conta o levantamento de Cunha (2001), que encontrou, na primeira década do século XX, 492 agremiações, sendo a maior parte, como notamos no gráfico 1, entre Cordões e “indeterminados”⁵¹. A pesquisadora conseguiu ainda localizar, na cidade, esses grupos (graças aos registros policiais de pedidos de autorização de desfile, necessários desde o fim do século XIX, em que os grupos eram obrigados a fornecer dados como endereço da sede e nomes dos componentes das diretorias). Nota-se que as regiões tidas então como suburbanas ou rurais – Inhaúma, Irajá, Jacarepaguá, Campo Grande, Santa Cruz, Guaratiba, Engenho Novo, Engenho Velho, São Cristóvão e Gávea –, que detinham cerca de 50% da população, abrigavam cerca de 30% dos grupos da cidade. Duas ressalvas ao levantamento devem ser feitas, no entanto. Primeiramente, como aponta Cunha, as agremiações nem sempre eram formadas pelo critério de vizinhança: “muitas vezes [as associações] foram constituídas a partir de outro tipo de afinidade como local de trabalho, de modo que vários dos grupos carnavalescos de um bairro tido como elegante podiam ser formados por operários fabris, comerciários ou empregados domésticos” (CUNHA, 2001, p. 183). Neste sentido, é possível que moradores dos subúrbios estivessem reunidos em grupos que brincavam em outras partes da cidade. A outra consideração é a de que não são considerados, no levantamento (por não haver dados, obviamente), os grupos que saíam às ruas sem autorizações. Achar alguma referência sobre possíveis cortejos carnavalescos clandestinos na virada do século XIX para o XX ainda é um desafio a ser apreciado.

⁵¹ Na célebre crônica “Cordões” (DO RIO, 2012) – publicada originalmente na revista Kosmos em 1906 com o título “Elogio do Cordão” –, João do Rio fala em cerca de duzentos Cordões na cidade.

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

elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada - terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso - bem protegida por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais ‘biombos’: era o alvará policial puro e simples) (*Idem*).

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

Sodré aponta ainda, diferenciando Cordões de Ranchos⁵², que estes “já traduziam a passagem da incursão mais ‘selvagem’ para a pura representação, daí a sua ambiguidade cultural” (SODRÉ, 1998, p. 36). Os Ranchos, portanto, negociavam mais que os Cordões sua colocação no espaço urbano, pois “aproveitaram a festa europeia do Carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra” (SODRÉ, 1998, p. 36). Já os Cordões, iam além, pois rompiam “limites topográficos” em um movimento “‘selvagem’ de reterritorialização”:

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

⁵² Sem negar certas diferenças entre os tipos, é preciso reiterar que as definições do que seriam as formas de brincar o carnaval são parte de um processo de disputa entre diferentes agentes e que ambas são marcadas por hibridismos, fazendo, muitas vezes, deslizar os significados associados a cada uma. Entendemos que essas fronteiras entre tipos de festejo devem ser tratadas sempre como borradas.

O registro em crônica de João do Rio (2012), aqui já citado, de desfiles de Cordões em uma tarde carnavalesca na Rua do Ouvidor, nos fornece uma descrição poética das territorialidades (ao mesmo tempo que revela a disputa pelo significado desse tipo de festa) geradas pela ação musical-performática festiva. O cronista relata o “barulho de fundo existencial” (ZUMTHOR, 2007) dos desfiles de Cordões, que modifica o espaço normalmente laboral do Centro, onde estão inúmeros estabelecimentos comerciais e, como ele nota, as redações dos jornais. Em um emaranhado sons e cheiros, de “luxúria e de barulho” (DO RIO, p. 87, 2012), em meio a serpentinas, confetes, e fogos de artifício, ele assinala rivalidades entre os grupos, o contraste das letras de canções pesadas junto à alegria da performance e as influências de ritos religiosos de matriz africana. A crônica também relata uma certa perplexidade temerosa neste contato com os “Outros”⁵³, mas, ao mesmo tempo, ímpeto de segui-los. Segue um trecho:

era em plena rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A pletores da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do largo de S. Francisco à rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo. No alto, arcos de gás besuntavam de uma luz de açafraão as fachadas dos prédios. Nos estabelecimentos comerciais, nas redações dos jornais, as lâmpadas elétricas despejavam sobre a multidão uma luz ácida e galvânica, que enliviava e parecia convulsionar os movimentos da turba, sob o panejamento multicolor das bandeiras que adejavam sob o esfalar constante dos confetti, que, como um irrisamento do ar, caíam, voavam, rodopiavam. Essa iluminação violenta era ainda aquecida pelos braços de luz auaer, pelas vermelhidões de incêndio e as súbitas explosões azuis e verdes dos fogos de Bengala; era como que arrepiada pela corrida diabólica e incessante dos archotes e das pequenas lâmpadas portáteis. Serpentinas riscavam o ar; homens passavam empapados d’água, cheios de confetti; mulheres de chapéu de papel curvavam as nuca à etila dos lança-perfumes, frases rugiam cabeludas, entre gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos. Um cheiro estranho, misto de perfume barato, fartum, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade. A rua personalizava-se, tornava-se uma e parecia, toda ela policromada de

⁵³ Não é possível deixar de notar que, mesmo fazendo elogios ao Cordões, há uma dubiedade no discurso de João do Rio. O trabalho de Juliana Barreto Farias (2010), que analisa como parte da produção literária do cronista foi permeada por ideias evolucionistas e racistas – comum à imprensa de seu tempo, como temos observado aqui –, ajuda a pensar essa dubiedade. Muniz Sodré e Luís Felipe de Lima (1996) também apontam preconceitos dos relatos do cronista em relação às leituras feitas sobre cerimônias de candomblé e outras (SODRÉ; LIMA, 1996). Esse contexto explica, em alguma medida, o uso entre aspas da palavra selvagem por Sodré, no trecho transcrito acima.

serpentinadas e confetti, arlequinar o pincho da loucura e do deboche (DO RIO, p. 87, 2012).

Embora seja possível, de fato, traçar diferenças entre Ranchos e Cordões, é preciso notar, novamente, que as classificações e as visões que se têm delas são transformadas incessantemente (a própria crônica-exaltação de João do Rio sendo um dos agentes dessas mudanças).

Retomando o registro jornalístico de exaltação aos Cordões, acima transcrito (e atentando pela citação das redações dos jornais por João Do Rio), é importante ressaltar um contexto específico relativo à imprensa que explica em parte a presença dos Cordões próximos aos núcleos de produção jornalística. Naquele mesmo ano em que o texto foi publicado, a Gazeta promoveu um concurso que premiava o Cordão “mais luxuosamente vestido” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1906, p. 3) que passasse à porta de sua sede no centro da cidade. Nota-se que não só os grupos utilizavam a imprensa para buscar credibilidade e legitimidade, como os jornais se valiam da popularidade de eventos carnavalescos para ampliar seus negócios, associando sua marca a festejos populares. Percebe-se ainda a autoatribuição de um papel civilizador por parte da imprensa, já comentado acima, que procura, por meio da premiação, indicar, por exemplo, os melhores trajes.

A realização de concursos entre os grupos de carnaval, iniciada ainda em fins do século XIX, estabeleceu-se nos anos de 1900. De início, os periódicos organizavam votações, via cédulas impressas em suas páginas, que podiam ser enviadas às suas sedes pelos leitores. Alguns jornais suburbanos, como “O Subúrbio” e “Gazeta Suburbana”, realizaram este tipo de competição. Ao longo das primeiras décadas, no entanto, foi ganhando força uma disputa que pressupunha o desfile dos grupos frente a um júri, geralmente nas ruas do centro da cidade. Na década de 1920, já era comum que jornais apresentassem seções exclusivas para relatos de desfiles de Cordões, Ranchos e Blocos (ver cabeçalho de uma coluna dedicada a esses grupos na Figura 8).

O trabalho de Renata de Sá Gonçalves (2003), que analisa as sociabilidades geradas por Ranchos, nota que as disputas entre eles “antes de apontar aspectos negativos das ‘trocas sociais’, indicam um dos aspectos do processo urbano da cidade do Rio de Janeiro, caracterizado no começo do século XX, por um grande associativismo” (GONÇALVES, 2003, p. 166). A rivalidade entre grupos carnavalescos pode ser notada, contudo, para além dos concursos. Há diversos registros de rixas que,

não raramente, descambam para o enfrentamento físico violento, com resultados, às vezes, fatais. Ainda segundo Gonçalves (2003), neste sentido, o carnaval “expressava grandes tensões internas e externas, onde, em última instância rivalizam-se a vida e a morte. Por outro lado, esse jogo é revelador das intensas trocas culturais promovidas pela dinâmica das expressões carnavalescas” (*Idem*, p. 162). Entendemos estas contendas, assim, em sintonia com Gonçalves, como um elemento da sociação (SIMMEL, 2011) do ambiente carnavalesco.

As idas de diferentes grupos carnavalescos dos subúrbios ao centro da cidade, neste contexto de disputas, vão se tornando mais frequentes. Ferreira (2004) relata como se produziu, já na década de 1920, uma grande concentração de grupos carnavalescos na junção da Rua do Ouvidor, que abrigava diversas redações de jornais, com a recém-inaugurada Avenida Central (Atual Rio Branco), onde eram instalados coretos para as comissões julgadoras.

Figura 8 – Ilustração do cabeçalho da seção do jornal Gazeta Suburbana que tratava dos grupos carnavalescos, 1920



Fonte: GAZETA SUBURBANA: SEMANARIO CRITICO, LITTERARIO, NOTICIOSO, DEDICADO AOS INTERESSES DA ZONA SUBURBANA 1920, p. 4. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/486>. Acesso em 24/10/2021.

O sucesso dos concursos com júris ensejou também uma corrida pela criação de novas disputas, cada vez mais específicas. Em 1929, em uma dessas tentativas de realizar um evento competitivo inédito, o periódico “O Jornal” promoveu um concurso voltado aos subúrbios: o “Dia dos Blocos Suburbanos”⁵⁴. O desfile, realizado em frente

⁵⁴ Em 1926 já há registros nos jornais de tentativas de organização do “Dia dos Blocos Suburbanos”. Com o apoio do O Jornal a iniciativa ganha vulto e destaque.

à sucursal suburbana do periódico, no Méier, pretendia premiar os Blocos⁵⁵ “genuinamente suburbanos”, com avaliações de jurados que observariam os seguintes quesitos: harmonia, humorismo, enredo e evolução. Este concurso ainda seria realizado com promoção do O Jornal por mais dois anos e seguiria até 1934, com outros apoiadores.

Apesar de iniciativas como esta, que apontavam para uma descentralização do carnaval, os desfiles do centro da cidade ganhavam força e atraíam cada vez mais grupos do subúrbio carioca. À presença destes grupos nos desfiles dos Ranchos na Avenida Central, soma-se, na década de 1930, o circuito de competições na Praça Onze. Os periódicos aproveitam uma cena (e uma territorialidade) já construída ali para promover seus concursos, pois o local era frequentado, desde o início do século, por diversos grupos carnavalescos e festas, sendo considerado por Heitor dos Prazeres (compositor, cantor e pintor presente na fundação de grandes Escolas de Samba cariocas), a capital da “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova (MOURA, 1995). O trabalho de Roberto Moura, que enfoca esta área da cidade, aponta que as reformas de Pereira Passos deslocaram também pessoas do centro em direção à Cidade Nova, fazendo com que o “pequeno Carnaval”⁵⁶ tomasse

a praça Onze de Junho. Além dos ranchos que se organizam, trabalhadores irregulares, biscateiros, desocupados, malandros, a gente estrangulada no mercado de trabalho e a molecada esperta, saem em grupos anárquicos, formando blocos e cordões, quando a alegria desenfreada se junta por vezes a violência, principalmente nos esperados encontros com grupos rivais (MOURA, 1995, p. 89).

Em 1931, o mesmo O Jornal, na capa da edição de 18 de fevereiro, comenta a ocupação desta praça no carnaval recém-terminado. Segundo o texto, havia ali um carnaval popular com caráter “típico e peculiar”:

⁵⁵ Ferreira (2004) aponta que, no início do século, o significado desta categoria (Bloco) aparece sempre em um espaço do meio, “entre os sofisticados Ranchos e os “perigosos” Cordões. Juntando a organização e a espontaneidade, os Blocos eram deste modo espécies de Ranchos mais populares” (FERREIRA, 2004, p. 277). Nota-se que os Blocos, nestas matérias que anunciavam eventos, também eram chamados de “Pequenas Sociedades”. Este é mais um exemplo do que já comentamos acima: as categorias associadas aos grupos têm significados móveis e nem sempre revelam muito sobre com eram suas performances. A definição do que seria um Bloco mostra-se ainda mais fugidia que outras.

⁵⁶ Diversos autores utilizam o termo “pequeno carnaval” para tratar dos grupos populares do carnaval da virada do século XIX para o XX. Eles fariam par com o “grande carnaval” das Grandes Sociedades (QUEIROZ, 1999).

no carnaval popular do Rio (...) merecem um registro os festejos na Praça Onze, pelo caracter typico, peculiar e unico (...) Habitantes dos morros e subúrbios distantes, com seus sambas e batuques, em cordões e blocos pitorescos tem predileção por aquele local, e nele, durante os três dias, dão asas à alegria, mostrando-se ao povo em demonstrações de opulência decorativa, originalidade e, sobretudo, vigor musical (O JORNAL, 1931, p. 1).

Neste carnaval de “morros e subúrbios” do início da década de 1930, já podemos notar na imprensa o destaque dado à música. Sobretudo o gênero samba, que seria, como já analisado em outras pesquisas (SANDRONI, 2001; VIANNA, 2002; CALDEIRA, 2007), alçado ao posto de referência na música popular brasileira. Para além da ênfase dada às mediações (principalmente no trabalho de Vianna), é preciso ressaltar a agência da população negra em inventar novas formas de vivência na cidade, re-existindo e transformando a vida para muito além das festas carnavalescas.

No ano de 1932, na mesma Praça Onze, o concurso das Escolas de Samba passará a incorporar elementos de outras formas de cortejo (FERREIRA, 2004) e incluirá outras novidades para consolidar-se como manifestação de destaque na cidade. O sucesso da disputa, embalado pelo sucesso do gênero (marcado, por sua vez, pela nascente indústria fonográfica e a difusão do rádio), deu longevidade ao evento, enquanto o formato de desfile seguiu sendo moldado até se consolidar como espetáculo. Assim, em um complexo contexto em que vários agentes negociam interesses (ressalvadas as assimetrias de poder) esse novo tipo de brincadeira carnavalesca, Escola de Samba, ganhará força e seus concursos, que atraem diversos grupos dos subúrbios, terão realização disputada não só pelos periódicos da cidade, mas também pelos poderes públicos – desde o final dos anos de 1920, como aponta Ferreira (2004), já era possível notar uma ação efetiva por parte do governo municipal em tornar o carnaval oficial, visto cada vez mais como negócio importante, sobretudo para o turismo.

A circularidade espacial, nota-se, é uma característica dos grupos suburbanos do início do século XX (e que perdurará). Os grupos locomovem-se pela cidade, principalmente para os concursos, próximos às sedes dos jornais, no centro. Porém, a movimentação das agremiações se dá em distintos contextos, com motivações outras que não as advindas da força centrípeta exercida por agentes do centro da cidade. Outra movimentação importante e comum no início do século XX, principalmente para Ranchos, são as visitas a “pessoas ilustres”, em diferentes bairros. Estes mediadores,

como aponta Gonçalves (2003), poderiam ser indivíduos que ocupassem cargos públicos importantes, representantes da imprensa, ou que tivessem posição de destaque em determinados círculos sociais, como as “tias baianas”, por exemplo. Outros tipos de festejos da cidade também serviam de ensejo para as performances dos grupos carnavalescos populares. Alguns, relacionados diretamente à folia, como os banhos de mar a fantasia, realizados em praias da orla da Baía de Guanabara (BARBOSA; CUNHA; BARBOSA, 2021). Mas também em outros momentos do ano, como na Festa da Penha (SOIHET, 1998).

Por fim, registramos que encontramos ainda, em nossa pesquisa, um registro isolado que parece apontar ainda para outro tipo de movimento de grupos no nascente século XX: a errância. A breve descrição em um jornal dos subúrbios, em 1911, relata o préstito de uma das maiores e mais longevas Sociedades do subúrbio, fundada em 1886: Pingas Carnavalescos. Rompendo as fronteiras de seu bairro, Engenho de Dentro, os foliões da Sociedade, segundo a nota da coluna intitulada “Carnaval”, “não se limitarão a passar nas ruas mato-grossenses, irão a Vila Isabel e a Cidade Nova” (GAZETA SUBURBANA: SEMANARIO CRITICO, LITTERARIO, NOTICIOSO, DEDICADO AOS INTERESSES DA ZONA SUBURBANA, 1911c, p. 2). Sendo o percurso largo, passando por diferentes bairros e não havendo nenhum concurso em realização que o justificasse, nos parece uma descrição de um movimento deambulante. Dada a formação destes grupos, como vimos, por uma elite intelectual, não é improvável que estivessem praticando uma errância de inspiração baudelairiana, em mais uma etapa da construção do que entendiam como modernidade. Uma hipótese ainda a ser confirmada, com outros dados.

2.3.8 Além das consolidações/invenções dos tipos de festa

Vimos, até aqui, diferentes contextos históricos – conduzidos por variados actantes, humanos e não humanos, em associações diversas – em que se sucederam transformações nos subúrbios cariocas. Adveio aos espaços ocupados e organizados pelos povos indígenas a ocupação europeia e sua lógica mercantil (baseada em um primeiro momento na produção agrícola) que, por sua vez, aproveitou muito dos saberes produzidos anteriormente. Após muitos anos de colonização extrativista e sua lógica escravista, temos a intrincada passagem dos subúrbios à lógica urbana, marcada pela

relativa ausência do Estado e pela especulação imobiliária, dentre outros inúmeros fatores.

O carnaval, neste percurso, irrompe nos subúrbios em formatos diversos. Em maior medida, surgem os populares Ranchos e Cordões e, em menor número, o formato declaradamente civilizador das Sociedades. Nesse caldeirão urbano, acontece um processo de *re-existência*: modos de brincar o carnaval interagem, diversas mediações e negociações ocorrem e os muitos grupos populares definem, de maneira astuciosa, formas que farão parte de um projeto de visibilização e reconhecimento de cidadania de uma população negra que lidava com o fim do sistema escravista.

Talvez, nesta mirada histórica, fique mais clara ainda a ideia do espaço como um palimpsesto de territorialidades (HERSCHMANN, 2018), onde são constantemente inscritos/reinscritos processos envolvendo variados actantes. Até este ponto, observamos estas camadas sobrepostas de reminiscências (seja de paisagens urbanas ou de festas carnavalescas) que interferem e sofrem interferência umas nas outras, ao longo do tempo. À frente faremos análises sincrônicas destas territorialidades nos subúrbios.

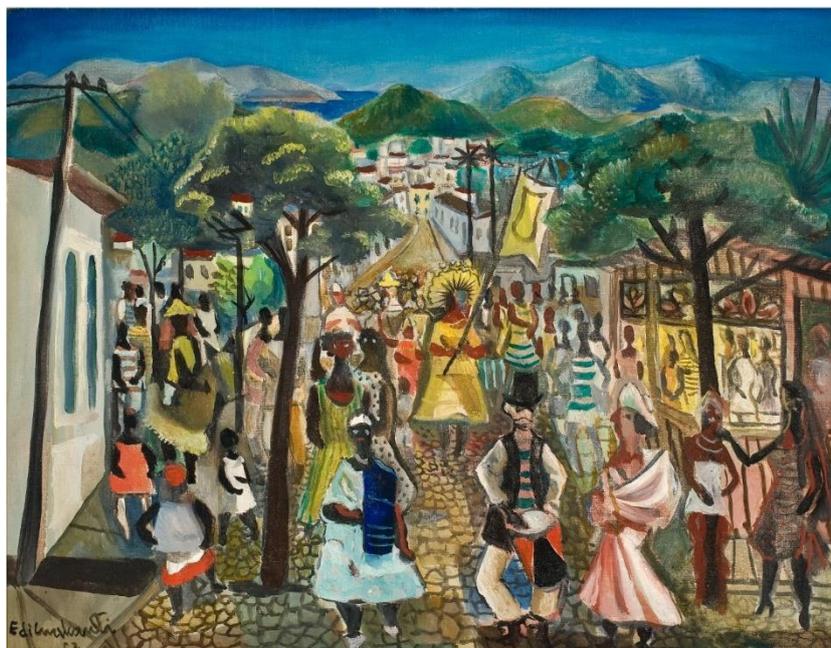
Nesta subseção do trabalho, esticaremos a linha temporal brevemente, à guisa de um epílogo que nos forneça pistas da continuidade (ou descontinuidade) dos processos até aqui analisados, seja das formas de festa carnavalescas, seja da conformação dos espaços suburbanos.

Mesmo que não tenhamos focado o período após a década de 1930, há, no material levantado por nossa pesquisa, sinais de como o carnaval de rua se mantinha ativo nos subúrbios. Por exemplo: nas últimas páginas do livro de Moraes (1987), publicado pela primeira vez em 1958, a autora alude a questionamentos sobre o arrefecimento da folia e afirma que os muitos problemas de sua geração (crises, guerras, miséria) não foram capazes de dar cabo da festa. Alguns anos após a publicação de seu livro, no início da década de 1960, Moraes, em um artigo para a revista *O Cruzeiro*, admite um certo arrefecimento, mas relata também que a festa continua viva e descentralizada, referindo-se especificamente aos subúrbios (citando Madureira e Cascadura) e seus carnavais de rua (MORAES, 1963, p. 30). Reportagem da mesma revista, de 1962, no mesmo sentido, aponta não só um carnaval pulsante nas ruas do centro (incluindo aí grupos que vinham dos subúrbios) como em outros diversos bairros (com destaque para os suburbanos). Mais uma vez, percebemos o discurso de retorno aos “bons tempos” no carnaval de rua:

para decepção dos saudosistas ("os bons tempos não voltam mais"), o Rio teve, neste ano, o melhor carnaval de rua dos últimos tempos. Sem mencionar a Avenida Rio Branco - centro de convergência da animação popular, e que esteve mais cheia ainda no carnaval que passou - o que se viu foi o mais puro e genuíno espírito carnavalesco invadir praças e ruas. Da Penha a Jacarepaguá, de Bangu ao Largo da Abolição, do Grajaú à Gamboa, o samba veio a público, em grupos de foliões e blocos, com participação total do povo. Aqueles que verificavam, de ano para ano, a decadência do carnaval de rua, chegando a profetizar sua completa extinção com o crescente prestígio dos bailes em recintos fechados, viram com surpresa a presença das cuícas e tamborins, dos grupos e dos blocos, no asfalto carioca. Até Copacabana, cuja fama é de não-participação ativa em grandes movimentos de massa, teve, na Avenida Atlântica e ruas transversais, animação surpreendente, com bailes populares nas praças e muita gente dançando e cantando nos quatro dias de carnaval. Os dois quilômetros da Rua João Ribeiro, em Pilares, as ruas da Abolição, Rocha Miranda e outros subúrbios estiveram, da noite de sábado até a madrugada da quarta-feira de cinzas, cheias de uma multidão alegre que, sambando e cantando ao ar livre, fez o carnaval carioca retornar às suas origens de festa popular e folclórica. Um espetáculo. (...) Quem viveu o Carnaval Rio-62, viu todo um povo em momento de alegria espetacular. A cantar e a dançar nas ruas da cidade (O CRUZEIRO, 1962, p. 54-55).

No mesmo ano desta reportagem, nota-se, o pintor Di Cavalcanti escolhe retratar exatamente a festa de rua nos subúrbios, em uma de suas telas, "Carnaval de Subúrbio" (Figura 9).

Figura 9 – Pintura de Di Cavalcanti: "Carnaval de Subúrbio", 1962



Fonte: Google Arts & Culture, 2021. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/carnaval-de-sub%C3%BArbio-di-cavalcanti/6gF0tmWk-8Di3w?hl=PT-BR>. Acesso em: 14/08/2021.

Em 1987, Haroldo Costa escreve um posfácio para a nova edição da pesquisa seminal de Moraes (1987), observando que “a subida do prestígio das escolas de samba na cotação popular estava na razão direta do declínio dos ranchos e sociedades” (COSTA, 1987, p. 244). Relata que com “o golpe de 1964 e o conseqüente fechamento de partidos políticos, sindicatos e associações civis, o povo ficou inteiramente tolhido no direito de reunião” (COSTA, 1987, p. 247), tendo efeito nas festas de rua. Finalizando sua análise, Costa faz menção ao arrefecimento do carnaval de rua notado por Moraes (citando exceções como o coreto de Madureira), apontando, contudo, grupos que representam inflexões nessa configuração: a fundação da Banda de Ipanema, em 1966 e os “blocos de empolgação” (suburbanos, em sua maioria) Bafo da Onça, Cacique de Ramos, Vai Quem Quer e Boêmios de Irajá, “que colocam nas ruas verdadeiras multidões” (COSTA, 1987, p. 250).

Para termos um vislumbre do que acontece com os tipos de performances presentes no carnaval ao longo do tempo, realizamos um levantamento no acervo do Jornal O Globo (O GLOBO, 2021). Nas buscas, relacionamos a palavra *carnaval* com os diferentes tipos de brincadeiras⁵⁷ e verificamos o número de menções. O site organiza os resultados por década, mostrando quantas páginas contém os dois itens procurados. Por entender que os números absolutos⁵⁸ são menos relevantes que a relação entre eles, construímos o gráfico que apresenta cada tipo percentualmente. Desta forma podemos também estabelecer comparações com o gráfico 1, feito a partir de dados de Cunha (2001).

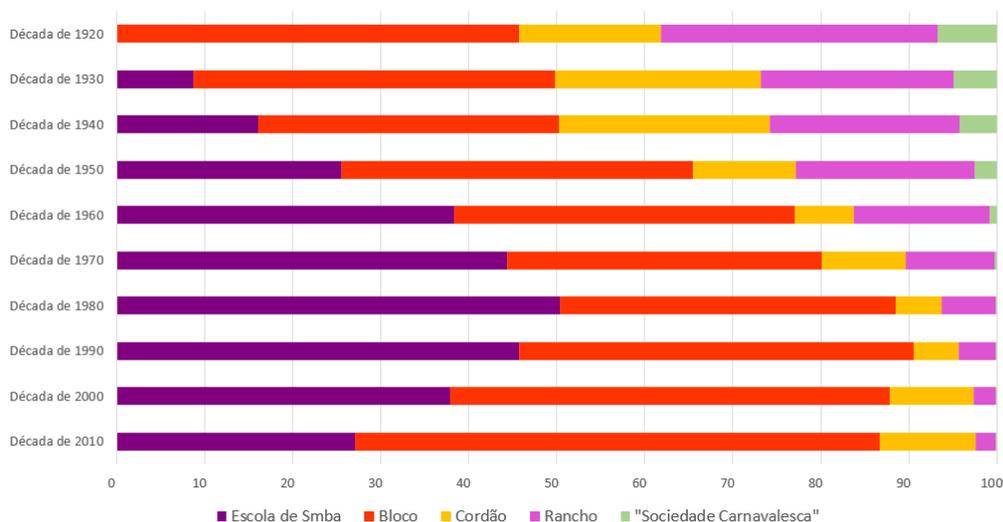
Aqui vale a mesma observação do gráfico anterior: a escala de análise, por décadas, oculta movimentos de avanços e recuos, amplos ou diminutos, entre os anos. Percebemos, contudo, a movimentação lenta de entrada ou saída de cena dos tipos, bem como variações de contração e expansão do espaço que têm na imprensa. Ademais, essas movimentações observadas nos servem apenas como pistas do que acontece com

⁵⁷ Para aferir as citações das Sociedades fizemos buscas pela expressão exata “sociedade carnavalesca”. A exceção foi necessária porque a palavra sociedade tem larga utilização em outros contextos (sendo inclusive título de uma seção do jornal) e os resultados, fazendo apenas buscas pelo termo associado a carnaval, foram nitidamente inflados, desproporcionais aos outros. Entendemos que esta diferença metodológica em relação às buscas por outros tipos de festas carnavalescas pode fazer sua representação subestimada. No entanto, escolhemos deixá-la no gráfico, pois, mesmo minimizada, ela revela no gráfico a tendência de desaparecimento, notada por autores como Costa (1987) já no início do século XX.

⁵⁸ A tabela com os números absolutos pode ser consultada no Anexo 1.

as festas carnavalescas. É possível, a partir do gráfico, formular mais hipóteses que conclusões definitivas.

Gráfico 2 – Percentuais das citações de tipos de grupos carnavalescos no jornal O Globo (de 1920 a 2010)



Fonte: Jornal O Globo. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 16/01/2021 e em 01/11/2021.

Em um primeiro plano, nota-se a ascensão, até a década de 1980, das citações às Escolas de Samba, seguida de um relativo arrefecimento. Não seria errado considerar que o apoio institucional governamental na Era Vargas, com seu ideal de cultura nacional-popular, tem relevância no aparecimento das citações, em 1930. No entanto, é preciso notar, em consonância com o que dissemos no parágrafo anterior, que muitos são os eventos a serem considerados em cada um dos movimentos observados no gráfico. Há inúmeros agentes que participam, direta ou indiretamente, da pujante ascensão das Escolas de Samba, em escalas sociais macro ou micro, com efeitos efêmeros ou duradouros. A forma como o desfile foi espetacularizado⁵⁹, por exemplo, é um ponto a ser considerado junto aos variados actantes: dos criadores dos sambas, à indústria da música, passando por veículos de comunicação, academia, dentre outros;

⁵⁹ A midiaticização, via transmissão pela TV para todo o Brasil, deve ter efeito importante neste nosso levantamento específico, quando observamos as citações às Escolas de Samba em seu ápice relativo. Isto se dá porque, na década de 1970, a TV Globo – emissora do mesmo grupo do jornal onde fizemos nosso levantamento – começa a fazer transmissões do evento, divulgando-o para o Brasil e para o mundo (OLIOZI, 2019), tendo, portanto, interesse comercial em sua divulgação. Não obstante, este cenário não impede seu decréscimo relativo nas décadas seguintes.

das fantasias às diferentes ruas/avenidas usadas pelos desfiles, passando por instrumentos musicais e suas amplificações, transmitidas para o mundo.

Enfocando o movimento de queda relativa das menções às Escolas de Samba, podemos notar que ele é acompanhado por um aumento das citações aos Blocos. Estes, por sua vez, sempre aparecendo com relativo destaque, têm variação de citações sem tendência definida até a década de 1990, quando começam a crescer até chegar a 60% das citações (na década de 2010). Esta expansão relativa das citações dos Blocos, colocando Escolas de Samba em segundo plano (cenário parecido acontecia antes da década de 1960), parece estar associada ao que muitos dos foliões e pesquisadores denominam “retomada” do carnaval de rua carioca na virada para o século XXI (MARQUES, 2006; SAPIA; ESTEVÃO, 2012; FRYDBERG, 2017; FERNANDES, 2019). É possível problematizar esses e outros discursos de “retomada” – como vimos há diferentes períodos históricos em que esse discurso vem à tona, sempre carregado de um difuso saudosismo –, dado que, mesmo havendo variação do número de grupos e foliões nas ruas, o que o gráfico acima sugere é uma relevância perene e não descontínua (à frente retomaremos este tema enfocando e relativizando a “retomada” de 1980).

É importante apontar que o termo Bloco, como notado anteriormente, tem significado fugidio desde as primeiras menções. Contudo, embora camufle inúmeras diferenças de formatos de festa sob a mesma designação, está indubitavelmente ligado ao carnaval de rua carioca. Ressalva-se que, para além das mudanças de significado durante mais de 100 anos de uso⁶⁰, o termo Bloco, no século XXI, designa um largo número de tipos de festa (FERNANDES, 2019; PIMENTEL, 2002). É comum, no século XXI, nominar quase que qualquer manifestação de rua carnavalesca que tenha música como Bloco, desde shows em palcos com grande estrutura até pequenos grupos com instrumentos sem amplificação. Há, contudo, como assinala Frydberg (2017), uma disputa sobre o que é considerado uma descaracterização deste tipo de festa em que são acionadas questões de autenticidade e tradição.

Neste contexto, mesmo alguns grupos que utilizam a palavra “Cordão” no nome (Cordão do Boitató ou Cordão da Bola Preta, por exemplo) são classificados como

⁶⁰ Frydberg (2017) propõe uma interessante divisão em quatro momentos da história dos blocos de carnaval: 1) final do século XIX ao início do século XX, 2) entre as décadas de 1950 e 1960, 3) final da década de 1970 e 1980, e 4) a partir do ano 2000, mas não há uma descrição das mudanças de formatos.

blocos: Bloco Cordão do Boitató ou Bloco Cordão da Bola Preta. Assim, analisando novamente o Gráfico 2, o uso do termo Cordão parece ganhar algum impulso em razão da ascensão dos Blocos. O mesmo, no entanto, não acontece com Rancho, que parece não ter a mesma aderência ao termo. A diminuição das citações parece mostrar que os Ranchos perdem relevância em ritmo semelhante (em períodos diferentes) ao das Sociedades (tendência que acompanha o movimento observado no levantamento de Cunha [2001]).

Pesquisas que destaquem continuidades destes eventos ainda precisam ser feitas, a despeito das percepções de diminuição do número de foliões e havendo certamente nuances nos diferentes espaços da cidade. Só assim entenderemos como e onde se manteve viva a chama do carnaval de rua. Algumas festividades, como a dos bate-bolas ou aquelas organizadas no entorno dos coretos, mesmo já tendo sido abordadas por pesquisas (GUIMARÃES, 2011; GUALDA, 2018), merecem, nesse sentido, ainda mais evidência. O enfoque em Blocos, pequenos ou numerosos, ativos nestes períodos em que pesquisas apontam como esvaziados (com destaque nos subúrbios, como notaram Moraes [1963], Costa [1987], O Cruzeiro [1962] e como retrata Di Cavalcanti em pintura de 1963 [Figura 9]), entendemos, pode também revelar muito sobre as ditas “retomadas”. Na próxima seção, veremos como o caso específico de um pequeno Bloco suburbano que acaba crescendo sobremaneira – surgindo no início nos anos 1960 e com atuação até os dias de hoje –, o Cacique de Ramos, enseja a mirada sobre a continuidade das festas carnavalescas de rua. Antes, miraremos as transformações dos subúrbios que moldam o espaço como o conhecemos hoje.

2.3.9 Conformação suburbana pós 1930

A conformação dos subúrbios segue seu curso sinuoso em meio ao crescimento industrial na cidade do Rio de Janeiro, que começa na década de 1930 e tem seu ápice no período entre 1940 e 1950. Destaca-se nesse momento a abertura de vias para os automóveis. O trabalho de Luiz Paulo Leal de Oliveira (2015), que trata da ocupação da região das antigas freguesias de Inhaúma e Engenho Novo, mostra como o planejamento urbano liderado por Edson Junqueira Passos e Afonso Eduardo Reidy, em fins dos anos 1940, será marcado pelo início de uma visão rodoviarista da cidade, introduzindo a ideia de *parkways*, desenvolvida por Frederick Law Olmsted no final do

século XIX, e popularizada por Robert Moses nos subúrbios de Nova York. No início da década de 1940, a construção da Avenida Presidente Vargas, no centro da cidade (concretização de uma das sugestões mais importantes do Plano Agache – Plano Diretor contratado pelo prefeito Prado Júnior [prefeito entre 1926-1930] ao arquiteto francês Alfred Agache e não implementado à época) enseja mais um capítulo de remoções na cidade que também acaba por apagar um símbolo do carnaval carioca, já aqui citado, a Praça Onze⁶¹.

Não por coincidência, como afirma Pereira, em fins da década de 1930, o termo subúrbio já é utilizado para além do entorno das linhas de trem, “mas também qualquer outra área da cidade que recebe serviços públicos e tecnologias arcaicas ou definitivamente não os recebe” (PEREIRA, 2014, p. 625).

A ocupação do entorno da Avenida Brasil, dará lugar a uma extensão dos subúrbios, diferente daquela “tradicional”, ocorrida junto à expansão das ferrovias. Como já destacado, o trajeto da Avenida não adentrava uma área densa ou habitada. A construção da Avenida terá papel análogo ao das linhas de trem, atraindo fábricas e uma população de operários. Contudo, o crescimento muito rápido e desordenado, sem apoio estatal e em contexto de crescente desigualdade implica também intensa favelização da área. Nesse sentido, Abreu aponta que “a maioria das favelas surgidas no Rio no período 1948-1960 se localizou nas proximidades da Avenida Brasil (distrito da Penha). Em 1960, estavam aí 33% das favelas recentes e 52% dos favelados” (ABREU, 2006, p. 126).

Como afirma Marcelo Baumann Burgos (2006), o poder público arquiteta, na década de 1940, um programa de construção dos Parques Proletários, que seriam alojamentos provisórios para moradores de favelas deslocados, enquanto eram construídas habitações definitivas. Segundo Burgos, o programa tem por finalidade, principalmente, “resolver o problema das condições insalubres das franjas do Centro da cidade, além de permitir a conquista de novas áreas para a expansão urbana” (BURGOS, 2006, p. 27). A pesquisa de Rute Imanishi Rodrigues (2014) também aborda a iniciativa do Parques Proletários, mostrando como o plano, encampado por

⁶¹ Processo eternizado no samba “Praça Onze” de Herivelto Martins: “Vão acabar com a Praça Onze / Não vai haver mais Escola de Samba, não vai / Chora o tamborim / Chora o morro inteiro / Favela, Salgueiro / Mangueira, Estação Primeira / Guardai os vossos pandeiros, guardai / Porque a Escola de Samba não sai / Adeus minha Praça Onze / Já sabemos que vai desaparecer / Leva contigo a nossa recordação / Eternamente gravada em nosso coração / E algum dia, nova praça nós teremos / E o teu passado / Cantaremos”.

diferentes gestões do governo do Rio de Janeiro, até meados da década de 1960 (principalmente nos subúrbios), não foi bem-sucedido. Segundo a autora, a ação governamental não teria sido capaz de regular o processo de ocupação em áreas desapropriadas ou assentamentos.

No período democrático, pós Estado Novo, outras ações estatais impactam os subúrbios. Estas, no entanto, como afirma Abreu, foram “pontuais e distributivistas, à exceção das áreas nitidamente industriais que, devido à sua participação na geração da renda interna, conseguiram maior atenção do Estado, no que toca à melhoria de infraestrutura” (ABREU, 2006, p. 144). O caráter populista do período, ainda segundo Abreu, fez surgir uma “política de concessão de subsídios aos serviços públicos, e numa política habitacional paternalista, caracterizada sobretudo pela construção de conjuntos habitacionais nos subúrbios por diversos órgãos governamentais (*Idem*). Já Rezende nota que a área da cidade já estava razoavelmente definida no final da década de 1940 e início dos anos 1950. A cidade passa a ver então o processo de adensamento de espaços já ocupados.

Segundo Abreu, as décadas de 1940 e 1950 se caracterizaram pelo aumento dos fluxos migratórios crescentes em direção à Capital da República, resultando um acréscimo expressivo da população da Área Metropolitana. A expansão suburbana, mesmo acontecendo em áreas sem preparo com infraestrutura básica, faz surgir grandes centros comerciais, como o de Madureira. Destacam-se neste momento, “o saneamento dos vales do Acari e do Meriti (...) e a construção da Avenida das Bandeiras, numa primeira etapa até Coelho Neto (1949), e posteriormente até Deodoro (1954)” (ABREU, 2006, p. 121).

Na década de 1960, o regime militar orientará grandes modificações na paisagem da cidade, em mais um capítulo (agora intensificado) de remoções de favelas, principalmente na zona sul da cidade, gerando novos fluxos populacionais em direção aos subúrbios. O historiador Mario Sérgio Ignácio Brum, em sua tese, explica que os militares criam, já em 1964, o Banco Nacional de Habitação (BNH), órgão financiador e responsável por programas habitacionais (financiando, muitas vezes, moradias para as populações removidas de favelas) e, em 1968, a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana (CHISAM), vinculada ao Ministério do Interior assegurando que a política para as favelas na Guanabara e na região metropolitana, no Estado do Rio, ficaria sob controle do governo federal (BRUM, 2011). Como afirma

Brum, a ditadura adota o estigma como política de Estado, fazendo com que a remoção e realocação sirva para “regenerar os favelados em novos ambiente e localização na cidade que, segundo esta linha de pensamento, seriam mais adequados a eles” (*Idem*, p. 115).

O livro de Rafael Soares Gonçalves, aqui já citado, resgata um relatório do governo do estado da Guanabara de 1969 que afirmava que até o fim daquele governo (março de 1970), “todas as favelas da Zona Sul deveriam estar erradicadas, com exceção da Favela da Rocinha” (GONÇALVES, 2013, p. 245). A política de remoções não alcançou seus objetivos plenos, como sabemos. Mas, mesmo que implementada parcialmente, a empreitada gerou diversas remoções e o conseqüente deslocamento populacional⁶². Como explica Gonçalves, grande parte dos moradores das favelas não tinha condições de arcar com as prestações do financiamento oferecido pelo BNH, além do fato de que uma parte dessa população não “poderia mais conseguir trabalho, já que suas atividades estavam estreitamente ligadas às oportunidades oferecidas pelos bairros mais abastados da cidade (serviços domésticos, lavagem de roupa para fora, serviços de limpeza e portaria, construção civil...)” (*Idem*, p. 246). Assim, os conjuntos habitacionais tornaram-se zonas de passagem para a população que, após o endividamento, voltava a procurar moradia, agora em outras favelas: “ao invés de conter a favelização, essa política, pelo contrário, acabou por estimulá-la, especialmente nos subúrbios” (*Idem*, p. 248).

A Redemocratização, como explica Brum (2013), arrefeceu o ritmo das remoções de favelas, embora não o tenha extinguido. A abertura dos canais democráticos propicia que as populações em favelas tenham uma representação coletiva mais ativa, “através de organizações como a Pastoral de Favelas, associações de moradores, ONGs, etc. (...) ao longo da década de 1980 e 1990, esse processo é ampliado, com lideranças de favelas inserindo-se nos aparelhos de Estado” (BRUM, 2013, p. 191).

O movimento não linear, não teleológico da história traz de volta o binômio grandes obras/remoções (retratados aqui desde o início do século XX), já em período recente, por ensejo das transformações realizadas para os megaeventos na cidade do Rio

⁶² A CHISAM, extinta em setembro de 1973, removeu mais de 175 mil moradores de 62 favelas (remoção total ou parcial), transferindo-os para novas 35.517 unidades habitacionais em conjuntos nas zonas Norte e Oeste (BRUM, 2013).

de Janeiro: Copa do Mundo e Jogos Olímpicos. A nova onda de remoções, focada em favelas de áreas relacionadas, principalmente, aos Jogos Olímpicos e à remodelação da região do Porto (Projeto Porto Maravilha)⁶³, parece, como diz Brum, repetir o processo da “década de 1960, com o fim da tolerância às antigas favelas que haviam crescido com a expansão imobiliária das regiões centrais da cidade (particularmente a Zona Sul), quando alimentavam de mão de obra e viabilizaram a indústria da construção civil” (BRUM, 2013, p. 197)⁶⁴, objetivando a ocupação de determinados espaços por classes de maior poder aquisitivo, ou seja, gerando gentrificação para valorização imobiliária.

Nos subúrbios, talvez estejamos hoje vendo uma modificação importante de perfil, como apontam Ribeiro e Lima (2019): “o tripé de formação dos subúrbios-proletário-trem-indústria vai aos poucos se transformando em um novo tripé: trabalho precarizado-rodovia-shopping center” (RIBEIRO; LIMA, 2019, p. 252). Nesta nova configuração, onde a moradia com quintal ou as habitações pensadas para proletários são substituídas pelo modelo condominial, talvez haja uma modificação das “relações do famoso círculo de vizinhança” (*Idem*).

2.4 CACIQUE DE RAMOS

2.4.1 O Cacique e a continuidade do carnaval de rua

Passaremos agora a analisar grupos específicos, com atuação no carnaval de rua no tempo presente. Em um primeiro momento, observaremos um conjunto cujas histórias e discursos estão intimamente ligadas a determinadas *tradições*, apontadas e analisadas até aqui. Posteriormente, na última parte desta tese, enfocaremos grupos que

⁶³ A dissertação de Lucas Faulhaber (2016) mostra a localização exata das remoções, bem como dos condomínios do Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV) para onde as populações foram realocadas (estes localizados principalmente na zona oeste da cidade). O trabalho de Faulhaber aponta ainda que as remoções tiveram como alvo outras áreas suburbanas, inclusive: “dentre os bairros que tiveram os maiores índices de valorização imobiliária (...), estão exatamente aqueles que tiveram também a maior quantidade de famílias removidas nas áreas de favelas, como Madureira, Gamboa e Tijuca” (FAULHABER, 2016, p. 137).

⁶⁴ Nota-se que, em contraste com o período do regime militar, houve mobilizações, em várias instâncias, de resistência às remoções programadas pelas obras dos megaeventos na cidade do Rio de Janeiro. As ações se deram tanto por meio de batalhas legais no judiciário (contando inclusive com questionamentos feitos a partir do Ministério Público), quanto por intervenção direta de associações de moradores, como a AMVPA (Associação de Moradores, Pescadores e Amigos da Vila Autódromo), por exemplo, que se articulou “com outras associações de moradores, de favelas alvo de remoção, entre outras organizações da sociedade civil, parlamentares, meios acadêmicos, (...) que têm dado suporte à luta da comunidade pela permanência no local” (BRUM, 2013, p. 201).

estão enquadrados no que chamamos de *ativismo*. Todos estes grupos são formas potentes de afirmação do devir-suburbano e geradores de territorialidades transformadoras. Porém, há diferenças importantes a serem consideradas, a começar pela que orienta a divisão dos capítulos deste trabalho.

Começaremos este percurso com o Cacique de Ramos, pois entendemos que, por sua longevidade – o grupo foi criado na década de 1960 e segue atuante nos dias de hoje – enseja uma mirada histórica, dando, de algum modo, prosseguimento ao levantamento feito anteriormente neste capítulo. O grupo, como veremos, utilizará algumas balizas *tradicionais* como recurso ao mesmo tempo que as reinventará, em sua estratégia de ocupação do espaço no carnaval.

Aproveitaremos a história do bloco ainda para ressaltar a *continuidade* do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Encontramos na literatura que aborda o tema Carnaval de rua no Rio de Janeiro (COSTA, 1987; MARQUES, 2006; SAPIA; ESTEVÃO, 2012; FRYDBERG, 2017; FERNANDES, 2019; SNYDER, 2021) a reiteração da ideia de que, durante a ditadura militar brasileira, entre 1960 e 1980, ocorreu um esvaziamento do carnaval de rua carioca e, muitas vezes, por corolário, a proposição de que o movimento de blocos da zona sul na década de 1980 – Suvaco do Cristo, Simpatia é Quase Amor, Bloco dos Barbas, Bloco de Segunda, dentre outros – representa uma *retomada* do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Neste sentido, manifestamos, de início, nossa intenção de defender nesta seção a ideia de que o arrefecimento das brincadeiras de rua cariocas nas décadas de 1960 e 1980 pode ser relativizado, bem como de problematizar a noção de *retomada*.

O livro de Fernandes, intitulado “Meu bloco na rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro”, aborda mais diretamente este movimento dos Blocos da década de 1980 (apontando que ela mesma esteve envolvida diretamente em sua criação, àquela época), estabelecendo uma relação forte entre o processo de redemocratização no Brasil e o surgimento desses cortejos. De fato, estes Blocos têm ampla ligação com os movimentos políticos de luta pela retomada do regime democrático, como o trabalho bem apresenta. No entanto, a relação entre repressão e tolhimento das liberdades pelo regime militar implicando diretamente em um esvaziamento de manifestações populares na rua pode e deve ser problematizada dando mais ênfase na agência dos atores envolvidos nas criações festivas, em diferentes partes da cidade, como veremos.

Embora reconheça que, entre 1960 e 1980, “havia blocos na zona norte, ligados a grupos familiares e de amigos, que sobreviviam pelo esforço de seus organizadores” (FERNANDES, 2019, p. 71), o trabalho de Fernandes enfoca apenas a região da zona sul para defender a ideia de “retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro”. Na construção do argumento há a demarcação de diferenças entre alguns blocos da zona norte que se destacaram naquele período (dentre eles o Cacique de Ramos) e os que surgiram na zona sul: “[os blocos dos subúrbios], mesmo com sua formação popular, desfilavam no circuito oficializado pelo poder público, a avenida Rio Branco. Só participava quem fizesse parte da agremiação e usasse a fantasia de uma das alas. Eram blocos marcados por disputas e regras de participação” (*Idem*, p. 72). Fernandes ainda cita Sapia e Estevão (2012) para corroborar com a ideia de que há, por conta de políticas públicas do regime militar, um “desenraizamento” de blocos dos subúrbios do Rio, pois estes estariam deixando de fazer seus cortejos em seus territórios de origem para participar de um circuito de desfiles criado para blocos tradicionais.

Tendo esse debate em vista, podemos formular dois blocos de questionamentos para tentar deslindar o tema. De maneira geral: qual o tamanho (quantos grupos e quantos foliões) e qual a duração de um movimento suficientes para demarcar uma interrupção e sua conseqüente retomada? Que outros critérios podem ser usados para definir rupturas e continuidades? Especificamente sobre os Blocos suburbanos: por que não é considerada uma continuidade entre o período de rápido crescimento dos grupos nos subúrbios (além de sua ampla repercussão), entre 1960 e 1980, e o surgimento dos Blocos da zona sul na década de 1980? Se este movimento (de ascensão de Blocos de Embalo familiares que vão ao centro desfilam) tivesse surgido na zona sul da cidade, haveria a mesma percepção de ruptura notada acima?

Façamos uma breve digressão histórica para corroborar e estear as duas primeiras perguntas. Na década de 1970, graças ao sucesso da Banda de Ipanema (fundada em 1964), diversas Bandas são criadas nos bairros da cidade para desfilar durante o carnaval (Banda do Leme, Banda de Jacarepaguá, Banda do Largo do Machado, Banda do Catumbi, Banda do Méier, Banda da Penha são algumas das quais encontramos registros nos jornais da época). Em matéria do Jornal do Brasil de 1972 é informado que as Bandas teriam “assumido a liderança do carnaval de rua” (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 8). Albino Pinheiro, fundador da Banda de Ipanema dá declaração à mesma reportagem comparando a banda a um Bloco de Sujo: “antes da

Banda de Ipanema, praticamente ninguém participava de uma eventual formação de bloco de sujo. O pessoal da Zona Sul, classe média em geral, sempre se recusou a participar do carnaval de rua em sua forma legítima” (*Idem*). Em 1973, uma matéria do Jornal do Brasil informa do desejo do então presidente da Riotur (órgão encarregado da política de turismo elaborada pela administração municipal), coronel Aníbal Uzeda, de criar um desfile de bandas na Avenida Rio Branco, no Centro do Rio, para abrir oficialmente o carnaval. Albino Pinheiro é citado também neste texto, contrapondo-se ao coronel, pois, para Pinheiro, “a ideia da Banda [de Ipanema] veio como a forma de revitalizar o carnaval nos bairros” (JORNAL DO BRASIL, 1973, p. 5). Neste contexto, o movimento das bandas pode ou não representar uma “retomada” do carnaval de rua?

Podemos pensar em algumas premissas iniciais para começarmos a responder essas questões: 1) o desenvolvimento de brincadeiras de rua musicais é diverso em suas formas e distribui-se de forma irregular pelos bairros da cidade; 2) movimentos festivos comumente são efêmeros e podem surgir, florescer e desaparecer sem sair de um determinado espaço citadino; 3) ao mesmo tempo, é difícil pensar em eventos (mesmo os pouco longevos) que, germinados, não causem efeito em todo o ecossistema de festas, em algum grau. Entendemos, assim, que é preciso agregar critérios e não eleger um ou outro apenas se quisermos definir se há interrupções, arrefecimentos, retomadas ou recrudescimentos na cidade. Devem considerar, portanto, em conjunto, a duração no tempo e a quantidade de foliões mobilizada por diferentes brincadeiras e ainda o que acontece nas diferentes áreas da cidade.

Ainda cabe pesquisar especificamente a relação entre os Blocos criados nas décadas de 1960 e 1970 nos subúrbios e os que apareceram na década seguinte em bairros da zona sul, revelando e explicitando a imiscção daqueles nesses. Contudo, no presente trabalho, nos valendo da análise do Bloco Cacique de Ramos, suas construções de sociabilidade em meio ao acionamento de tradições, mostraremos que é possível afirmar que o crescimento do carnaval de rua promovido por Blocos dos subúrbios, provoca impacto e reverbera na/pela cidade. Neste sentido, o ecossistema das festividades de rua deve ser visto como um sistema heterotrófico, onde as brincadeiras de todas as partes se “alimentam” umas das outras, mesmo estando em áreas geográficas distantes (dada a circularidade dos actantes).

Considerando esses pontos, nos parece problemática a utilização do termo “retomada”, por dois motivos: primeiro, pela acepção da palavra. “Retomar” significa

dar seguimento a algo que foi interrompido. Já vimos mostrando e continuaremos notando que não houve interrupção do carnaval de rua na cidade, mas apenas momentos de maior ou menor mobilização. Em segundo lugar, porque, como já dissemos, defendemos a ideia de que é preciso problematizar a relação de causa e consequência entre arrefecimento do carnaval de rua carioca e ditadura militar. Antecipando uma conclusão, notamos aqui que há sim um arrefecimento do carnaval dos Blocos suburbanos, mas ele se dá em algum ponto entre o fim dos anos 1980 e os anos 2000, ou seja, não coincide com a temporalidade do Regime Militar. Tampouco percebemos “desenraizamento” do Cacique de Ramos por fazer seu desfile no centro. Esse deslocamento, veremos, se dá em um contexto histórico específico (que pouco ou nada tem a ver com a ditadura) e sempre fortemente marcada pela mobilização do bairro.

É preciso já notar, neste ponto, que durante o regime ditatorial militar no Brasil, as populações negras dos subúrbios do Rio de Janeiro conseguiram manter, com astúcias, grande mobilização em suas festas nas ruas, em seus bairros ou no centro da cidade. À frente enfocaremos as ações do Cacique de Ramos nesse contexto, mas o trabalho da historiadora Ellen Karin Dainese Maziero (2015), que aborda a atuação da ditadura militar na regulação das festas carnavalescas, já nos mostra como, de maneira geral, era comum que celebrações carnavalescas burlassem as normas do Estado. Mesmo tendo ampliado o controle sobre diversões públicas, “entendidas como prováveis meios de difusão de comportamentos imorais e subversivos” (MAZIERO, 2015, p. 1), este rigor “não permitiu que os festejos momescos perdessem o seu caráter escarnekedor e jocoso” (*Idem*, p. 11) nem que “transgressões às regras vigentes” (*Idem*, p. 13) fossem notadas. Os agentes da festa aproveitavam as frestas e seguiam fabricando suas territorialidades momescas.

Isso não significa, por óbvio, que a coibição a essas manifestações fosse anódina. Em virtude da exposição “Do Valongo à Favela: imaginário e periferia”⁶⁵, um relato de um folião, presente aos cortejos nos anos 1970, foi revelado, e nos serve como dura ilustração das dificuldades pelas quais a população negra passava na tentativa de festejar (e se manifestar) nas ruas, para além do estabelecimento de rigorosas normas de controle sobre as exibições de Blocos e Cordões (MAZIERO, 2015). Enfocado em uma fotografia icônica de Carlos Vergara (Figura 10), Sidney de Araújo Lima (retratado

⁶⁵ Exibida entre 2014 e 2015 no Museu de Arte do Rio, com curadoria de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso.

ainda na Figura 11), contou ao Museu de Arte do Rio (que produziu a exposição) sobre o dia em que posou para o artista plástico, em 1972, no desfile do Cacique de Ramos:

três homens negros, sem camisa, com o cabelo descolorido, na ditadura militar, eram tidos como vagabundos. Naquele dia, fomos presos. Mas viemos de trem, de Oswaldo Cruz, para divulgar nossa equipe de soul, Alma Negra. Era o Carnaval de 1972. Nós tínhamos uma ala na Portela que era a ala do poder. Pra não usar o power, do black power, escrevemos “poder” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2016).

O relato nos leva a pensar em questões de interação dos Blocos com as Escolas de Samba, de intercâmbio com outros movimentos musicais com o carnaval, mas, sobretudo, no racismo estrutural da sociedade brasileira que, na ditadura, era também política de Estado. Como nosso trabalho vem afirmando, os Blocos foram e são importantes movimentos de *re-existência*, de manifestação pela visibilidade e inserção na sociedade.

Nota-se, neste contexto, que na década de 1980, o Cacique já era interpretado como um potente “movimento negro”. Walter Pereira (coordenador do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento, do Cacique de Ramos), em entrevista a este trabalho, nos lembrou que o artigo de Joel Rufino, “IPCN e Cacique de Ramos: dois exemplos de movimento negro na cidade do Rio de Janeiro”, publicado em 1988, foi o primeiro a descrever o Bloco como fenômeno da cultura negra. É interessante notar que, na comparação que Rufino faz com o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras – IPCN (considerado no artigo um movimento negro *explícito*, político-ideológico), o Bloco aparece como um agente político mais desenvolvido, mobilizador e agregador que as organizações “político-ideológicas”:

as organizações "culturalistas" (de que o Cacique de Ramos foi o nosso caso exemplar) concentram uma energia simbólica, um poder de mobilização e uma capacidade de forjar alianças que as do outro tipo [como o IPCN] invejam e, de um modo geral, não compreendem, sobretudo quando lançam mão de instrumentos rombudos como são, por exemplo, as categorias convencionais de alienação, populismo etc.” (RUFINO, 1988, p. 18).

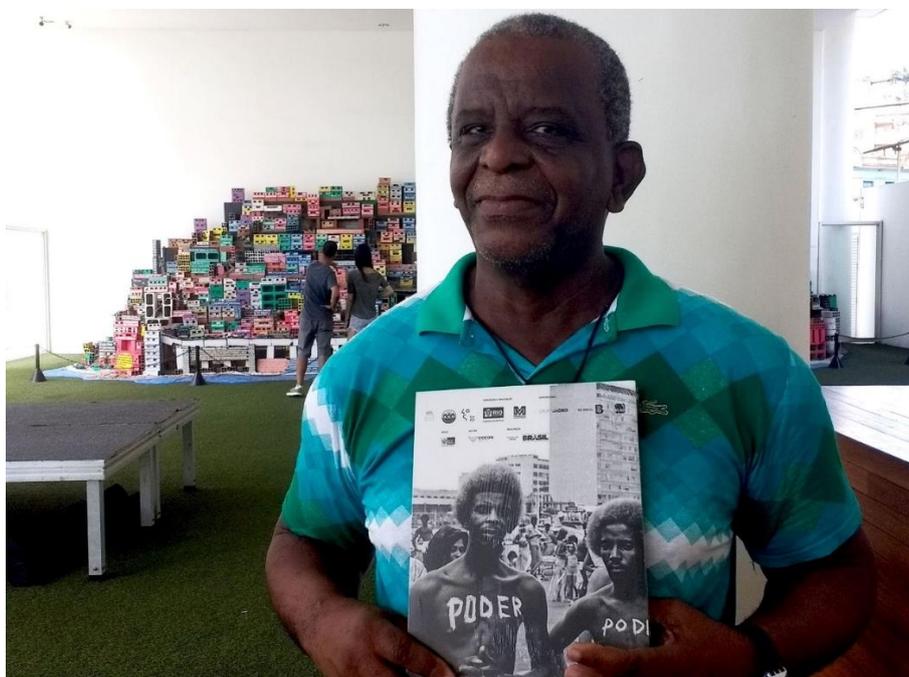
Com essa observação em vista, a ideia que apresentamos de Blocos como assembleias ganha ainda mais corpo.

Figura 10 – Fotografia de Carlos Vergara: “Bloco de Carnaval Cacique de Ramos”, 1972



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33841/bloco-de-carnaval-cacique-de-ramos>. Acesso em: 14/01/2022.

Figura 11 – Fotografia com a imagem de Sidney de Araújo Lima, um dos homens que aparecem na obra de Carlos Vergara, 2016



Fonte: Museu de Arte do Rio Disponível em <https://www.facebook.com/museudeartedorio/photos/este-%C3%A9-sidney-de-ara%C3%BAjo-lima-o-homem-%C3%A0-esquerda-no-verso-da-capa-do-cat%C3%A1logo-do-1161483140597948/>. Acesso em: 14/01/2022.

2.4.1 Localizando o Cacique de Ramos

O Bloco Cacique de Ramos surgiu no início dos anos 1960 da iniciativa de amigos e familiares. Como afirma Nei Lopes, a fundação estava “assentada” em “três famílias negras do bairro: os Félix do Nascimento (Ubirany, Ubiracy e Ubirajara, o "Bira Presidente"), Fontoura de Oliveira (Alomar, Chiquita, Jorginho, Mauro, Walter Tesourinha e Jalcireno, o "Serenó"), e os Espírito Santo (Aymoré e Conceição)” (LOPES, 2012, p. 63). Fortemente ligado à tradição umbandista, o bloco teve, em sua liderança espiritual, Dona Conceição Nascimento, mãe de Bira e Ubirany.

O trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira – pesquisa que fez junto ao grupo, interessado nas dinâmicas de produção e reprodução de seu cotidiano –, acrescenta ao contexto de surgimento do Cacique de Ramos a existência de “todo um capital cultural negro/popular/urbano/musical/religioso” (PEREIRA, 2003, p. 82). O Cacique, ressalta Pereira (2003), era formado por jovens e fazia parte de um contexto de surgimento de diversos Blocos pelos subúrbios do Rio (com grupos, pequenos ou grandes, que antecederam e sucederam o grupo de Ramos), marcados pela espontaneidade. O trabalho de Leonardo Abreu Reis (2003), que analisa o processo de construção da memória do Cacique, focalizando a influência e a transmissão dos valores da família Félix do Nascimento, nota ainda que, à época, “valores morais eram empregados para justificar (...) limitações impostas às mulheres” (REIS, 2003, p. 5). Assim, “a criação do bloco carnavalesco era uma prerrogativa masculina” (REIS, 2003, p. 5), por ser ligada à “boemia”⁶⁶. Assim, a vida noturna, largamente masculinizada e vinculada à música (samba, sobretudo), era parte do contexto da formação do grupo.

Sobre os Blocos que antecederam o Cacique, Ubirany lembra, em depoimento concedido a Pereira, por exemplo, da participação do pai em um bloco que tem atuação na década de 1930 na Leopoldina, o Boi de Coroa (PEREIRA, 2003). Já Aimoré, também em depoimento a Pereira, fala das experiências anteriores à criação do Cacique, ressaltando a importância da Festa da Penha para o carnaval suburbano: “aqui na Leopoldina, principalmente em Ramos, o carnaval começa[va] em outubro, logo depois da festa da Penha. Assim que acabava a festa, os blocos começavam a sair pela rua à

⁶⁶ Esse contexto que marcou a criação do Cacique de Ramos, boêmio e interdito a mulheres, também aparece no filme *O fio da memória*, de Eduardo Coutinho (COUTINHO, 1991).

noite. Então, com o nosso grupo, nós acompanhávamos os blocos à noite” (AIMORÉ *apud* PEREIRA, 2003, p. 46).

Figura 12 – Fotografia do desfile do Bloco Cacique de Ramos, 196-?



Fonte: Centro de Memória "Domingos Félix do Nascimento" do Cacique de Ramos. Disponível em <https://www.facebook.com/centrodememoriacaciquederamos/photos/pcb.569844930217299/569844810217311/> Acesso em 25/01/2022.

O Cacique surgiu como um bloco que desfilava em seu bairro, em 1962. Mas já no ano seguinte a sua fundação, além de desfilar em Ramos (ver Figura 12), seguiu os passos do Bafo da Onça (sendo este Bloco uma referência em que se espelhavam e, ao mesmo tempo, um rival), e começou a desfilar no Centro da cidade, na Avenida Rio Branco. No trabalho de Reis (2003), há uma descrição do primeiro desfile que revela o tamanho ainda diminuto da empreitada: havia uma banda, contratada para o evento, composta de instrumentos de sopro, e apenas uma caixa na percussão.

Em depoimento, Bira aponta a falta de apoio do comércio e reconhecimento local como fatores que o levaram o Bloco a abandonar os desfiles em Ramos. Também aparece nesta fala a relação de orgulho e, ao mesmo tempo, descontentamento com o bairro e seus moradores. Uma das motivações do Cacique, explicitada, seria promover e divulgar o bairro:

ninguém acreditou na gente na Leopoldina, quando criamos o Cacique. Eu fiz um livro de ouro e fui para o comércio (...) o comércio ria da gente. Então, tomamos por norma, por uma questão de honra, não pedir nada a ninguém e botar o carnaval na rua. A gente sempre desfilava em Ramos, até que, num ano, sofremos uma grande decepção. Depois de ter desfilado na cidade, ter divulgado Ramos, ter divulgado a Leopoldina (...) Foi a primeira agremiação que realmente divulgou e promoveu o bairro; e, no entanto, não fomos reconhecidos. Então, dessa vez, chegamos em Ramos por volta das 10 e pouco. Tivemos que esperar até 4 da manhã pra desfilarmos. Já pensou? Mais de 3000 pessoas, cansadas, numa rua estreita, a rua das Missões, já tendo bebido (...) Então, o que houve? Na hora de desfilarmos, todo mundo chateado, revoltado, aquele mundo de gente (...) foi carregando barraca (...) gente pulando (...) uma loucura (...) Aí resolvi: não vamos mais desfilarmos em Ramos. Vamos continuar divulgando o bairro mas na cidade (BIRA apud PEREIRA, 2003, p. 51).

Walter Pereira aponta ainda que um dos motivos de acessar o centro da cidade era buscar visibilidade e faz uma comparação direta com os Blocos suburbanos do início do século: “o Cacique e o seu dirigente, Bira, notadamente à frente, enxergaram o seguinte: a vitrine é o Centro. Você quer ser visto? Você tem que ir para o centro. O que não é diferente (...) das agremiações do início do século XX”⁶⁷.

A decisão do desfile no centro da cidade coincide com a organização formal do bloco. É criada, neste momento, uma “comissão de festa”, depois identificada como diretoria, para angariar fundos para o carnaval. Festas em clubes, por exemplo, seriam produzidas pela diretoria com este fim. Havia, neste ponto, personagens importantes na criação do bloco, como Walter por exemplo, que não se identificavam com esse modelo, pois preconizavam um carnaval menos formal e despretensioso. Contudo, como relata Reis (2003), o movimento de organização de festas durante todo o ano foi parte do processo de sociabilização que o grupo tentava gerar e cujo valor é muito caro a eles. O Cacique, para além de um grupo que visa brincar o carnaval, torna-se ele mesmo uma “família”. Surge assim “uma enorme e eficaz rede de relações de troca e de ajuda mútua que veio, ano a ano, se concentrando em torno do núcleo inicial que fundou o Bloco” (PEREIRA, 2003, p. 43). Não é incomum, nesse sentido, que antigos e novos participantes tratem o grupo como “minha família”.

A organização tinha também o intuito de fazer o bloco crescer e ganhar notoriedade. Nesse sentido, há diversas falas em que o grande número de participantes é exaltado, bem como a repercussão na mídia e a atração de mediadores com grande apelo

⁶⁷ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

mediático, como os jogadores de futebol, por exemplo, que ganharam a certo ponto, uma ala inteira para eles nos desfiles. Entendemos esse enfoque no crescimento e na busca por popularidade como uma forma de tornar visível seu bairro e seus moradores. O ápice desta dinâmica de busca por visibilidade se dá com a entrada na indústria musical através dos conjuntos criados internamente ao bloco e das composições criadas para o Bloco. Já em 1963, “Água na Boca”, composição de Luiz Mendes que fez sucesso junto aos ensaios do Bloco e na Avenida, ganhou o interesse das rádios e das gravadoras.

Ao longo de sua história, como lembra Pereira, nas várias décadas de existência, foram tentadas diversas formas de organização institucional no Cacique, “sem que, no entanto, em nenhum momento, a perspectiva da festa e do lazer fosse perdida de vista” (PEREIRA, 2003, p. 82). Entre 1972 e 1974 o grupo passou a ter uma quadra (conseguem, através de contatos com políticos - com destaque para Miro Teixeira - o empréstimo de um terreno do município, onde havia uma pequena casa e uma enorme área livre na rua Uranus) e de organizador de festas, passou a Clube social, com grande relevância no seu entorno e além. Enfocaremos, no entanto, as especificidades da realização dos desfiles de rua e seus desdobramentos.

2.4.3 Empolgação do Bloco de Embalo

O Cacique, junto a outros Blocos surgidos na mesma época, foi categorizado, na imprensa, como Bloco de Embalo (ou Bloco de Empolgação)⁶⁸, em referência à animação de seus foliões. Nas reportagens dos jornais do momento em que eles ganham importância, entre as décadas de 1960 e 1970, outros adjetivos como “anárquicos” ou “livres” são utilizados para descrever esse tipo de brincadeira foliã, demonstrando como estes blocos eram notados.

O termo “empolgação”, nota-se, é utilizado também para diferenciar estes grupos de outros Blocos. Pereira classifica assim “bloco de embalo”: “categoria que designa, ao contrário dos blocos de enredo (ou dos blocos de sujo), aqueles que se

⁶⁸ Não encontramos registros do período do surgimento da expressão Bloco de Embalo. Nos jornais, ela começa a aparecer no início da década de 1970, mas é provável que já estivesse em uso há alguns anos. Em 1979, o então presidente da Federação dos Blocos Carnavalescos do Rio de Janeiro, Mário da Silva, explicou, em matéria do Jornal do Brasil, não haver qualquer diferença entre Blocos de Embalo e Blocos de Empolgação. No entanto, segundo ele o termo “embalo” poderia ter uma conotação negativa e que, para evitá-lo, a própria federação determinou que fosse utilizado apenas a forma “Blocos de Empolgação” (JORNAL DO BRASIL, 1979, p. 2).

afirmam no carnaval, basicamente, pela animação de seus foliões e pelo entusiasmo com que "levam" o samba na 'Avenida'" (PEREIRA, 2003, p. 67). Já em uma matéria não assinada do Jornal do Brasil de 1979 há um breve esclarecimento sobre os tipos de grupos que desfilavam no centro do Rio de Janeiro. O texto apresenta uma gradação no nível de espontaneidade dos desfiles, do mais informal para o mais "teatral": Blocos de Sujo, Blocos de Empolgação, Blocos de Enredo e Escolas de Samba:

há três tipos de desfile de blocos: de enredo, de empolgação (antigo bloco de embalo) e o bloco de sujo. Na verdade, a escola de samba nasceu do bloco, que apresenta um enredo com menor rigor, mais leve e mais rápido. O bloco pode ser definido como um desfile de carnaval, enquanto a escola já é um verdadeiro teatro ambulante. Cada bloco se fantasia de acordo com o enredo. (...) Enquanto o bloco de enredo funciona exatamente como uma escola de samba - sujeito a um rígido regulamento que prevê enredo, formação de alas, mestre-sala e porta bandeira - o bloco de empolgação não possui enredo e os quesitos julgados são samba e empolgação, música e bateria. Mas não se preocupam com alegoria e estandarte. Já o bloco de sujo não precisa ser filiado Federação de Blocos, só necessitando se inscrever na Riotur (JORNAL DO BRASIL, 1979, p. 2).

Vê-se nesse trecho que existe uma relação de proximidade entre os Blocos que desfilavam no centro do Rio e as Escolas de Samba. Em depoimentos à frente veremos que esta comparação é bastante presente entre os Blocos de Embalo, seja para anunciar a vontade de "ascender" à condição de Escola de Samba, seja pelo desejo de permanecer um Bloco.

Na literatura que aborda o carnaval de maneira geral – e o Cacique de Ramos especificamente –, não há muito material sobre os Blocos de Embalo. Quase sempre, apenas os mais famosos – Bafo da Onça (fundado em 1956 no Catumbi) e Boêmios de Irajá (fundado em 1967, neste bairro) –, além do Cacique, são lembrados. Mas outros muitos blocos, menores, surgiram nos bairros dos subúrbios neste período.

Encontramos na imprensa carioca registros de 52 Blocos de Empolgação (além dos três maiores já citados), entre as décadas de 1960 e 1970 – a maior parte em matérias que informavam os blocos que desfilariam no centro, em competições⁶⁹ durante o carnaval. Este tipo de Bloco, no entanto, não desfilava somente no centro da cidade. Muitos faziam seus cortejos em seus próprios bairros⁷⁰. Em matéria de 1976

⁶⁹ A Riotur instituiu o júri na década de 1970. Até então, eles desfilavam sem que houvesse competição.

⁷⁰ Podemos notar que muitos destes Blocos de Empolgação são dos subúrbios do Rio de Janeiro, pois escolhem nomes com a indicação do local de origem: Labareda, Sereno de Guadalupe, Verde e Branco do Sampaio, Unidos da Fazenda, Avanço de Realengo, Caprichosos do Engenho de Dentro, Beijoqueiros de

intitulada “Os blocos de embalo pedem passagem”, o repórter Carlos Jurandir tenta captar este movimento nos subúrbios, enfocando dois Blocos: Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco Urubu Cheiroso (Irajá) e Pode Provar que não tem Veneno (Bonsucesso). Na introdução do texto, Jurandir apresenta: "eles são formados nos bares de esquina e mesmo nas ruas. Depois, crescem. E aparecem nos desfiles oficiais ou nos próprios bairros de origem" (JURANDIR, 1973, p. 27).

Outra matéria, no Jornal do Brasil, sem assinatura, afirma logo na primeira frase que “não poderá dizer que o carnaval de rua está morto, quem foi aos subúrbios, à Zona Rural ou mesmo a Ipanema” (JORNAL DO BRASIL, 1977, p. 10). O texto, além do destaque aos subúrbios e seus blocos, registra a presença dos bate-bolas (Clóvis)⁷¹. Embora não seja identificado o tipo de Bloco, podemos afirmar que há uma maior possibilidade de serem blocos sem a organização dos Blocos de Enredo, que privilegiavam as disputas no Centro da cidade. Ou seja, é mais provável que fossem Blocos de Embalo ou Blocos de Sujo:

nos subúrbios, sobretudo os mais distantes, como Padre Miguel e Campo Grande, os blocos saíram à rua já pela manhã sempre com muita gente a acompanhá-los e a improvisar uma roupa ou um disfarce de festa com algo comprado em armarinhos improvisados nas calçadas e nas passagens subterrâneas ao longo da linha do trem. De Padre Miguel em diante notava-se a presença dos grupos de Clóvis - mascarados, roupas de cetim, uma bexiga de boi a bater no chão ou em supostos rivais - cada vez mais presentes a cada beco ou estrada de barro e que têm em Pedra de Guaratiba o seu centro de maior difusão (Idem).

2.4.4 Samba e pagode

Associaremos este movimento do Bloco Cacique de Ramos como uma tradição inventada que, como já notamos, 1) estabelece coesão social 2) estabelece ou legitima

Realengo, Unidos de São Cristóvão, Bafo da Minhoca, Brinca Quem pode, Unidos do Larguinho, Vinte de Ramos, Xavantes do Tingui, Eles que Digam, Fala Meu Louro, Coração das Meninas, O Feitiço É Nosso, Alegria É Mato, O Balanço da Mangueira, Carinhoso de Bento Ribeiro, Pantera do Engenho da Rainha, Xodó de Osvaldo Cruz, Bacanas da Piedade, Cardosão, Avante de Guadalupe, Cafonas de Bonsucesso, 70 de Pílares, Urubu Cheiroso, Foliões do Vira Copo, Unidos de Botafogo, Mocidade da Pavuna, Se Mistura Quem Pode, Bacanas do Méier, Independentes do Engenho Novo, Grilo de Bangu, Quem Quiser que dê o nome, Independentes do Morro do Pinto, Chamego de Benfica, Caciquinho de Inhoaiba, Nasceu mais um, Parece que Bebe, Tubarão de Bento Ribeiro, Tigres de Caxias, Boca de Álcool, Sai na Moita, Pode Provar que não tem Veneno, Sufoco de Olaria, Embalo do Catete, Coração das Morenas, Sangue Jovem, Zebra de Madureira, Pulo da onça.

⁷¹ Segundo Lopes (2012), grupos de bate-bola teriam surgido em Santa-Cruz na década de 1930 e até a década de 1980 estariam disseminados pelos subúrbios do Rio de Janeiro.

instituições e 3) cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento (HOBSBAWM, 2008), dentro de um contexto epistêmico, pós-moderno que enseja o entendimento de certas práticas culturais atuais como recurso (YÚDICE, 2005). Com isso em vista, analisaremos à frente a relação do Bloco Cacique de Ramos com o gênero musical samba e com a forma de brincadeira carnavalesca Escola de Samba.

É apropriado dizer, neste ponto, que o samba é um elemento fundador do Cacique de Ramos. Segundo Pereira, “além dos laços afetivos, de solidariedade etária ou de vizinhança, duas outras coisas uniam essas pessoas: o amor ao samba – e sobretudo ao carnaval – e uma herança familiar religiosa” (PEREIRA, 2003, p. 40). O discurso de um dos fundadores, Bira, associa sua iniciação no samba à vivência de seu pai, revelando parte do cotidiano da população negra suburbana ligada à música e a espaços de lazer:

meu pai me pegava, me levava pra esquina da Rua das Missões, atualmente N. Sra. das Graças, em Ramos, com Rua Milton, onde se concentravam os grandes, os monstros sagrados da música popular e do samba: Pixinguinha (...) conheci, tenho orgulho de dizer isso (...) Benedito Lacerda, Bidi, Gastão Viana, irmão de criação de meu pai, grande compositor, Honório (...) Então eles se concentravam quase todo sábado e domingo (...) eles iam pro botequim tomar umas e outras (...) era cerveja, cachacinha, pinguinha e tal, as batidinhas de limão (...) e era flauta, cavaquinho, violão (...) João da Baiana, pai também de um amigo nosso que convive conosco até hoje e que faz parte também do grupo que eu tenho, o Fundo de Quintal, o Neoci, filho de João da Baiana (...) Cartola, o falecido Natal também (...) Essa turma toda são elementos que eu conheci através do samba, no meio do samba. Essa mão bendita do meu pai (...) Então ele me levava pra lá, com meus irmãos, e a gente ficava ouvindo aquelas loucuras (...) samba autêntico, puro, que nos transmitia muito, como nos transmitiu. E isso fez com que eu me entusiasmasse. Ia pra Praça Onze com meu pai encontrar essa mesma turma (BIRA apud PEREIRA, 2003, p. 40-41).

Autenticidade e pureza são acionadas na fala para reivindicar uma tradição ligada ao gênero musical. O Cacique, contudo, será associado diretamente ao surgimento de um derivado do samba, o *pagode*, como veremos. Nota-se, para além da ênfase ao samba autêntico, a circularidade, entre subúrbios e Praça Onze. Mesmo não sendo áreas próximas, verificar-se ampla identificação entre os espaços, marcada pela população negra, sua música e suas performances carnavalescas, como já observamos.

Filiado ao samba, o gênero *pagode* surge nas rodas de samba de partido-alto suburbanas (LOPES, 2012), com especial destaque àquela realizada pelo Cacique.

Lopes (2012) nota que a palavra pagode já era utilizada no universo do samba como sinônimo de encontro musical festivo desde pelo menos 1930. Ela passa a nominar um gênero musical por iniciativa conjunta de atores musicais, da indústria fonográfica e da mídia (PEREIRA, 2003) e, tendo o samba como referência, terá sua definição construída como inovação, mas, paradoxalmente, atrelada à tradição.

O trabalho de Felipe Trotta e Luciana de Oliveira (2015) identifica um projeto de felicidade associado a “classes populares”, materializado musicalmente em certas sonoridades e ideias, por meio do samba e do pagode. Neste artigo, Trotta e Oliveira lembram que, ao longo do tempo, “as categorias ‘samba’ e ‘pagode’ passaram por mesclas e tensionamentos” (TROTТА; OLIVEIRA, 2015, p. 102). Defendem ainda a ideia de que o termo *pagode* reduz a importância das noções de ancestralidade e tradição, bastante importantes na legitimação do samba, abrindo caminho para outras estéticas sambistas. De fato, o pagode introduz novidades sonoras (principalmente na formação instrumental)⁷² e abre caminho para, no começo da década de 1990, o “pagode romântico”, fomentando um debate sobre as fronteiras do gênero samba (TROTТА, 2006 e 2011).

Por outro lado, ainda segundo Trotta e Oliveira, o samba – que é, como notam a autora e o autor, porta-voz de um grupo social majoritariamente formado “por negros, os moradores de áreas periféricas da urbe fazem uma explícita valorização simbólica desses espaços” (*Idem*, p. 103) –, passa a ser executado em novos espaços nas décadas de 1960 e 1970, fora do ambiente das Escolas de Samba. Este samba (que começará a ser nominado pagode), executado sobretudo nos subúrbios, “configura um marco de valorização da roda de samba – e não mais das “escolas” de samba – como elemento fundante do gênero” (*Idem*, p. 104).

Pereira, por sua vez, reforça que o momento de consolidação e valorização do gênero pagode na mídia (junto à ascensão do Cacique), evidencia complexas relações entre a indústria do disco, rádio, televisão e a cultura ‘popular’. O “novo” gênero, assim,

⁷² A nova instrumentação trazia o tantã, o repique de mão e o banjo, como afirma o coordenador do Centro de Memória Domingos Félix do Nascimento, do Cacique de Ramos, Walter Pereira (2021). No entanto, como em qualquer “nova” tradição, é possível fazer relativizações. Almir Guineto, tido como responsável pela “novidade” da utilização do banjo nas rodas do Cacique, por exemplo, coloca esta em perspectiva, explicitando a complexidade das “inovações”. Segundo o musicista, em depoimento colhido por Pereira, “o banjo é um negócio muito antigo, só que pararam. Aquela parada dos antigos... pararam de usar. Não fui eu que botei o banjo. Era maxixe, usavam muito em maxixe, né? Aquele tempo de Noel, Pixinguinha, aí pararam. Deram essa grande parada, aí eu retomei daí” (Almir Guineto *apud* PEREIRA, 2003, p. 99)

“se afirma enquanto o samba tradicional por excelência, um samba ‘de raiz’” (PEREIRA, 2003, p. 28). Neste sentido, é importante notar, por exemplo, que, na década de 1980, os primeiros discos do grupo Fundo de Quintal (grupo que surge dos pagodes do Cacique de Ramos), utilizam a palavra samba (e não pagode) em seus títulos: “Samba É No Fundo de Quintal”.

Como já anunciamos, o *pagode*, definido como gênero nos anos 1960, traz mudanças que minam ou tencionam ideias de tradição do samba, notadamente na sonoridade de certos instrumentos. Não obstante, essa “renovação” não é construída, naquele momento, junto a um discurso de ruptura em relação ao samba – nem por parte dos atores envolvidos no universo de criação daquelas músicas, nem daqueles que exerciam papel de análise, na crítica musical (SOUZA, 1983) – mas sim de continuidade⁷³. Nesse contexto, intérpretes que já estavam associadas ao gênero samba, como Beth Carvalho, por exemplo, se aproximaram do repertório e da sonoridade criada no Cacique de Ramos sem que isso representasse uma mudança ou descontinuidade em sua carreira⁷⁴.

Assim, como afirma Pereira, o pagode reafirma o gênero samba, pois “novas categorias ou ‘rótulos’ vinculados ao samba (...) reforça[m] o processo de afirmação ou de ‘reinvenção’ da ‘tradição do samba’, reavivando sua história e articulando-a com as configurações do momento presente” (PEREIRA, 2003, p. 102). A tradição é acionada por quem faz os pagodes, deste modo, para dar ênfase à ligação com o que era feito antes, reforçando esta conexão, a despeito das novidades que trazia.

Embora nosso enfoque aqui seja o desfile do bloco, notamos, por fim, que o sucesso comercial e o destaque do pagode, dentro do universo do samba, na imprensa e no mercado, colocaram a quadra do Cacique, como nota Pereira, em uma “espécie de roteiro obrigatório para sambistas e personalidades de diversos universos” (PEREIRA, 2003, p. 83). Este destaque é refletido também na proeminência dada ao desfile do

⁷³ Na década de 1980, essa tendência é interrompida quando o pagode (com o aposto “romântico”, acima citado) abre tensões mais claras com o samba, na tentativa explícita de modificar (ou modernizar) a prática, “instaurando uma distinção entre um tipo de samba identificado com o passado, a “raiz”, e uma outra estética voltada para o presente, o novo ‘pagode’” (TROTТА, 2006, p. 239).

⁷⁴ A carreira de Beth Carvalho, avaliada ao fim de sua vida, não é sempre relacionada ao pagode, mas sim ao samba. Apesar de relacionarem Beth a icônicos pagodeiros, como Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, alguns obituários da artista (ver EL PAÍS, 2019 e MAFRANS, 2019), não grafam a palavra “pagode”, apenas “samba”. Pode-se concluir que, com o distanciamento temporal, a relação do pagode do Cacique de Ramos com a ideia de inovação é amainada. Ao mesmo tempo, é fortalecida a relação do Bloco com o “samba raiz”.

bloco, que sempre entoa as canções de sucesso da sua quadra. Ainda segundo Pereira, isso não foi suficiente, no entanto, “para tirar daquele espaço [a quadra] uma certa aura de intimidade e de acolhimento que é facilmente percebida por quem chega de fora” (*Idem*).

Por fim, nota-se que o surgimento do pagode como gênero é indissociável da geografia em que se insere. Beth Carvalho, em entrevista à revista *Senhor*, declara enfaticamente a ligação do pagode aos subúrbios cariocas ao mesmo tempo em que revela a conotação negativa que estaria associada àquele espaço: “o ingresso do pagode nas gravadoras é uma vitória do povo do subúrbio. Muitos tiveram de engolir seus preconceitos e aceitar uma moda originada no outro lado do Túnel Rebouças” (CARVALHO *apud* PEREIRA, 2003, p. 128-129). Pereira aponta que, justamente por esta clara conexão, a presença do pagode na Zona Sul da cidade trazia:

imediatamente à discussão a questão de sua eventual ‘descaracterização’; e isso aparece tanto na imprensa quanto em trechos de depoimentos dos frequentadores do mundo do samba e do pagode. Assim, se, de um lado, a chegada à Zona Sul era encarada com ‘ares de vitória’ (como mais um tento desse ‘samba guerrilheiro’), por outro, colocava - segundo diferentes óticas e linhas de argumentação - o pagode diante dos mesmos ‘riscos’ que teriam sido vividos pela escola de samba (PEREIRA, 2003, p. 142).

À frente, faremos uma comparação do Bloco Cacique com as Escolas de samba para notar, em concordância com Pereira, que nesta construção de tradição, há uma disputa pelo imaginário da juventude “negro-popular carioca”. Nesse sentido, a emergência dessa nova geração de representantes do samba (pagodeiros), coloca “frente a frente [estes] com outras ‘tribos’ que já tinham seu lugar tanto no mercado fonográfico em particular ou na indústria cultural em geral, quanto no imaginário de uma juventude negro-popular carioca” (PEREIRA, 2003, p. 94).

2.4.5 A referência das Escolas de Samba

O fenômeno do surgimento de diversos Blocos pelos subúrbios do Rio também é marcado por uma comparação (já notada aqui brevemente) com outra forma associativa carnavalesca, a Escola de Samba. O paralelo entre um modo e outro é largamente explicitado tanto pelos agentes dos Blocos quanto por observadores externos. Veremos

como essa comparação reforçará certos valores associados aos Blocos de carnaval.

A fala a seguir, de Bira, fundador do Cacique de Ramos, aponta para um aspecto comum a muitos Blocos suburbanos cariocas surgidos na segunda metade do século XX: o desejo de virar (ou não) uma Escola de Samba (já notamos acima que algumas Escolas, como a Mangueira, surgiram como um Bloco). Segundo Bira, em reportagem publicada no jornal O Globo, o Cacique não teve essa “pretensão”: “o Cacique é um bloco sem pretensões a ser escola de samba (...) E como todo bloco que se preza, é lugar de folião (...). A fantasia dá apenas uma unidade, um conjunto, mas o que importa mesmo é estar vestido de índio e com disposição para brincar” (O GLOBO, 1984a). Em entrevista feita por Pereira (2003), Beth Carvalho utiliza a mesma palavra (“pretensão”) para comparar o Cacique às Escolas de Samba. Segundo a cantora, o Cacique seria “verdadeiramente” um bloco de embalo e “nunca teve nenhuma pretensão de ser escola de samba, o que eu acho muito bom” (CARVALHO *apud* PEREIRA, 2003, p. 59). O termo “Bloco de Embalo”, neste contexto, é utilizado por ela com conotação associada à simplicidade, ao despojamento. Outra fala de Bira, agora em reportagem de Carlos Jurandir (aqui já citada), aponta que o bloco “concorre para manter a autenticidade do carnaval do ‘pequeno folião’” (BIRA *apud* JURANDIR, 1976, p. 27).

Mas o que representa essa falta de pretensão de ser Escola de Samba? De início, é preciso entender que, quando surge o Cacique de Ramos, o destaque midiático não era o mesmo para todos os tipos de brincadeiras carnavalescas. Um dos integrantes do Cacique, o compositor Neoci (conhecido também como Neoci de Bonsucesso), em depoimento concedido a Pereira, explica, neste sentido, que Blocos como Cacique e Bafo da Onça inverteram a lógica esperada de destaque às Escolas de Samba e tiveram retorno midiático maior que aquelas durante certo tempo. No entanto, ainda segundo Neoci, parte da imprensa teria voltado “a dar mais força às escolas de samba que teriam mais raízes do que os blocos... Como é que dois blocos simplesmente superam as escolas de samba?” (NEOCI *apud* PEREIRA, 2003, p. 62-63).

Embora não seja uma regra, como veremos, é possível notar, entre as décadas de 1960 e 1980 (pelo menos), que a leitura que se fazia das manifestações carnavalescas na imprensa passava, muitas vezes, pela utilização das Escolas como uma espécie de régua: quanto mais próximo a uma Escola, mais valorizado o evento. Por outro lado, quanto mais distante daquele tipo de organização, menos positiva era a avaliação. Um texto do jornal O Globo sobre o Cacique, por exemplo, analisa negativamente os blocos de sujo

(no polo oposto de formalidade em relação às Escolas, como vimos), usando os adjetivos “capenga” e “bagunça”: “quando nos idos dos anos 60, os moradores de Ramos viram surgir um capenga bloco de sujo (...) jamais poderiam imaginar que daquela bagunça de amigos nasceria um dos mais famosos blocos carnavalescos do Rio de Janeiro” (O GLOBO, 1984, p. 10). Esta forma de avaliação – que podemos notar também na crítica de Albino Pinheiro em defesa dos Blocos de Sujo citada acima (JORNAL DO BRASIL, 1972) – nos parece uma herança do julgamento elitista dos fenômenos carnavalescos que vimos existir desde que essas formas musicais de cortejo surgiram.

O destaque alcançado pelo Cacique de Ramos na imprensa pode ser lido, assim, como uma abertura por parte dos jornais e revistas a formas menos organizadas de brincar o carnaval. No entanto, ao mesmo tempo, ele gera uma contradição para os realizadores do Cacique quando o Bloco “sem pretensão” adquire importância tão grande ou maior que as Escolas, na mídia e entre os foliões. A fala da compositora Chiquita, colhida por Pereira (2003), explicita um dos conflitos internos causados por este contexto. Ela explica, por exemplo, que seu irmão, Walter, optou por sair do Bloco – e fundar outro (o “20 de Ramos”) – “quando o Cacique ficou muito organizadinho” (CHIQUITA *apud* PEREIRA, 2003, p. 66).

O crescimento do bloco, de fato, fez surgir uma organização do desfile. Nesse sentido, muitas alas surgem para ordenar o cortejo. Embora isso possa remeter ao arranjo espacial dos desfiles das Escolas de Samba, as alas do Cacique foram criadas com o intuito de acomodar integrantes que desfilavam com seus pares e não obedeciam a nenhuma forma teatralizada de enredo (como nas Escolas de Samba), já que a fantasia era basicamente a mesma para todos (como analisaremos à frente). Assim, foram criadas alas para jogadores de futebol ou cantores do rádio ou para “Índios de Niterói”. Esse tipo de divisão, no entanto, acabou tomando uma proporção maior que a que queriam os fundadores, como revela o livro de Pereira (2003), que mostra a preocupação interna de descaracterização do Bloco de Embalo pelo agigantamento do grupo. A informalidade do Bloco de Embalo, frente à organização em alas, assim, é discutida interna e externamente ao Cacique: “o tema das alas e, principalmente, o seu crescimento ao longo dos anos - (...) de alguma forma, poderia colocar em risco a empolgação e a informalidade do bloco de embalo que é o Cacique” (PEREIRA, 2003, p. 76).

A percepção de atores externos, contudo, quase sempre coincide com aqueles depoimentos de quem participava direta ou indiretamente do Bloco, com elogios à despreensão (citados acima). Em livro que trata da relação do artista plástico Carlos Vergara com o Cacique de Ramos, Maurício Barros de Castro (2021), nota que o artista procurava investigar espaços carnavalescos não explorados: “eu via as escolas de samba, mas eu queria uma outra coisa. A área, vamos dizer assim, das sombras” (VERGARA, apud CASTRO, 2021, p. 263). Interessava a Vergara, a “organização mais fluida e orgânica, sem ensaios prévios, “que escapavam da oficialidade que paira sobre a festa” (CASTRO, 2021, p. 263).

Já Mário da Silva, presidente da Federação dos Blocos Carnavalescos do Rio de Janeiro em 1979, em discussão sobre a diferença entre Bloco de Embalo e Bloco de Enredo, argumenta que Blocos como o Cacique são mais “livres” que os Blocos de Enredo e as Escolas de Samba, embora também estejam sujeitos a determinadas normas, pois também faziam parte de um circuito oficial do carnaval da cidade: “[Os Blocos de embalo são] mais autênticos, de samba livre. Agora, embora livres, eles devem obedecer a uma norma reguladora, que é para não haver indisciplina. Bloco de enredo já (...) têm uma organização semelhante à escola de samba” (JORNAL DO BRASIL, 1979, p. 2). Também no Jornal do Brasil (1979), como já vimos acima, um texto que descreve os subgêneros de Blocos, ressalta o caráter “teatral” das Escolas de Samba em comparação com o que seria um mero “desfile de carnaval” dos Blocos. Um último exemplo na imprensa aqui transcrito, do Jornal O Globo, no ano dos primeiros desfiles na Marquês de Sapucaí, faz associação dos Blocos aos “carnavais antigos, de rua”, sem arrumação de alas, alegorias ou disputas. Nota-se, portanto, a percepção nostálgica de uma tradição: “[os blocos de embalo] não disputam nada: desfilaram só numa tentativa de reviver os carnavais antigos, de rua. (...) [Entram de] qualquer maneira, sem a preocupação de arrumar alas ou mostrar alegorias” (O GLOBO, 1980, p. 6).

Neste ponto, é preciso notar que a adjetivos como “pequeno”, “despreensioso” ou “livre” são, em grande medida, utilizados em comparação (às Escolas de Samba), ou seja, podem ser lidos de maneira relacional. Não obstante, nota-se uma tensão da ideia de Bloco (ver definição inicial [p. 107] e como são vistos os Blocos hoje [p. 114]) associada a palavras que remetam a grandeza, ordenação ou rigidez. A despeito de haver nos Blocos de Embalo, em alguma medida, tanto organização como pretensões e

hierarquias internas, essas características sempre serão limitadas, gerando tensionamentos apenas quando aparecerem hipertrofiadas.

Por outro lado, há ainda uma dificuldade (por parte da imprensa e talvez de seus leitores) de entender as diferenças entre os inúmeros grupos que surgiam rapidamente, não por coincidência, com a mesma localização geográfica, nos morros e subúrbios. Como vimos anteriormente, a tentativa (ou o desejo) de diferenciar brincadeiras era comumente malsucedida na imprensa carioca. Nem sempre, como também já notamos, essas diferenças eram facilmente identificáveis. Nos parece que distinções são feitas sem que mudanças cessem de acontecer em cada modalidade. Não obstante, em pouco tempo, viram “tradição”, aceita por todas as partes. Muitas vezes, à reboque da utilização desta como recurso (YÚDICE, 2005).

Ressalta-se, por fim, que o esforço feito no sentido de separar Blocos e Escolas de Samba, tanto pela imprensa quanto pelos integrantes do Cacique, também cria tensões pela primazia de utilização da tradição do gênero samba. Jorge José da Silva, compositor ligado ao pagode afirma que “a escola de samba, depois de todo o crescimento que ela sofre, deixa de ser o espaço de samba que sambistas como eu e tantos outros gostamos” (SILVA *apud* PEREIRA, 2003, p. 108). Querer ser reconhecido como “verdadeiro” herdeiro da tradição, ou estar diretamente associado a ela, assim, provoca disputas.

2.4.6 Uniformidade e anarquia

Em um *continuum* entre a total liberdade e a organização inflexível (tidos aqui como tipos ideais, como pensado por Max Weber [2003]), já nos parece claro que o Cacique está mais próximo ao primeiro termo. Neste sentido, as fantasias do Bloco, homogêneas (à primeira vista), podem levar a um entendimento equivocado de que se trata de uma característica rígida e desmobilizadora.

Muitos Blocos de Embalo, como o Cacique, tinham um tema único para suas fantasias. Aqui podemos perceber, uma vez mais, o contraste com as alas das Escolas de Samba que variam suas fantasias, a pretexto de um enredo (e este, por sua vez, muda a cada ano). No Cacique de Ramos, como o próprio nome revela, a fantasia escolhida foi

a de “índio”⁷⁵. Inicialmente, a escolha do símbolo principal do grupo, bem como suas cores predominantes (branco, vermelho e preto [ver REIS, 2003]), remete aos nomes dos fundadores, dada a influência familiar ligada a religiões de matrizes africanas (ver LOPES, 2012). A escolha tem pelo menos mais uma camada de significado (ambas explicitadas por seus integrantes [ver PEREIRA, 2003]): além da representação do caboclo, senhor das matas – incorporação do universo religioso afro-brasileiro –, também a homenagem aos povos indígenas do Brasil.

Mas atentando às fantasias e representações gráficas, podemos ainda destacar outros sentidos associados à figura do “índio”. O Cacique de Ramos utiliza, tanto em suas comunicações visuais (ver logotipo na Figura 13) quanto nos trajes utilizados pelos foliões no bloco (ver Figura 14), a figura do “índio norte-americano” (o apache). Vê-se que, para além da influência familiar/religiosa e da homenagem aos povos originários do Brasil, a escolha dos símbolos remete a uma leitura pop-urbana da figura do “índio” (notadamente aos filmes de faroeste e quadrinhos norte-americanos). Essa relação com o universo é também explicitada por seus integrantes (ver PEREIRA, 2003). Destaca-se ainda, o protagonismo de um material utilizado para a confecção das fantasias do bloco durante muitos anos, a napa. Para além de emular o couro das roupas dos “índios” norte-americanos, o material evoca, com seu brilho e elasticidade, esta aura pop-urbana a qual nos referimos. Há, portanto, algumas camadas, entrecruzadas, na utilização da figura deste “índio”, marcadamente sincrético. O que Pereira chamará de “riqueza marcadamente urbana e sedutora” (PEREIRA, 2003, p. 52).

Figura 13 – Logotipo do Cacique de Ramos



Fonte: Cacique de Ramos, 2020.

Disponível em <https://caciuederamos.com.br/>. Acesso em 06/02/2022.

⁷⁵ Manteremos a palavra índio, colocando-a entre aspas. Optamos por não a substituir pelo termo *indígena* ou *povos indígenas*, pois ela é utilizada pelo grupo e seus foliões até hoje.

Figura 14 – Fotografia do Desfile do Cacique de Ramos de 2020, 2020



Fonte: Cacique de Ramos, 2020. Disponível em <https://caciquederamos.com.br/>. Acesso em 06/02/2022.

Por outro lado, notamos que a utilização da fantasia de “índio” pelos foliões gera uma inequívoca unidade ao grupo. Uma matéria do jornal O Globo (1984b), citada acima, elogiando a “falta de enredo” e a “descontração” do grupo, faz uma observação sobre não haver figurinos (querendo com isso diferenciar as fantasias de “índios” daquelas usadas nas Escolas de Samba): “o Cacique é descontração e alegria, não tem enredo e muito menos carnavalesco e figurinos. O índio brasileiro continua sendo o personagem mais importante do bloco” (O GLOBO, 1984b, p. 10). Nota-se, no texto, que a fantasia utilizada para unificar (e não separar as alas do grupo) não gera nenhuma tensão com a “descontração” dos foliões.

No mesmo sentido, Eduardo Viveiros de Castro, em ensaio encomendado por Carlos Vergara (para uma exposição sua com fotos do Cacique, na segunda metade da década de 1970), trata de um tema caro ao artista plástico: a unidade de todos os foliões, por meio da fantasia única de “índio”. Tanto para Vergara, quanto para Castro, era interessante, naquele contexto político específico da década de 1970, notar e valorizar a horizontalidade conferida pela uniformização dos foliões (mesmo percebendo haver espaço para individualizações, sobretudo na decoração facial). Assim, Castro, em seu

ensaio, ressalta que o sentimento de pertencimento e a experiência de participação no grupo fazem desaparecer papéis e funções, havendo ênfase na “anarquia”:

[a estrutura do grupo] sublinha fortemente a igualdade dos participantes; em vez de hierarquia de papéis e funções, a ênfase é na anarquia; a diferenciação é mínima, e a microssociedade que é o bloco se constrói de modo rigorosamente horizontal. A própria incorporação ao grupo, o recrutamento, é rigorosamente sem rigor, ato arbitrário, ad hoc - qualquer um pode (e precisa apenas) comprar uma fantasia do bloco e juntar - se à massa na hora do desfile. Radicalidade antiburocrática (CASTRO, 2021, p. 1045).

É possível, entretanto, relativizar ainda essa obrigatoriedade da compra da fantasia para entrada no Bloco, citada por Castro. De fato, o Bloco sempre vendeu aos foliões fantasias para os foliões, como uma fonte de financiamento do grupo. No entanto, nos cortejos que foram engrandecendo, nota-se, havia uma franja em que participavam pessoas não fantasiadas. Além disso, já existiram também muitas formas de se transformar em “índio” para se igualar a maioria dos foliões. Nesse sentido, em uma entrevista concedida a Hélio Oiticica em 1973, intitulada “Rap in Progress no 1”, Carlos Vergara trata do fascínio exercido pelo Cacique de Ramos, observando justamente que “as pessoas que estão participando de fora, mas que não estão com a pele do Cacique, eles pegam a coisa do corpo e botam na cabeça, trazem pra dentro, então tem uma pessoa que tem calça e camisa normal mas ganhou uma parte da pele do Cacique e é incorporada ao bloco, ao grupo que é uma maravilha, que é uma coisa maravilhosa, é uma coisa amorosa, sabe como é ?” (OITICICA; VERGARA *apud* CASTRO, 2021, p. 1644).

2.4.7 A questão da apropriação cultural no cacique de ramos

Neste ponto, é pertinente discutir como a fantasia de “índio” do Cacique foi recebida e é refletida no contexto das discussões em torno do tema “apropriação cultural”.

Tanto na literatura acadêmica quanto no uso coloquial, embora haja debate a respeito de sua aplicação (em que pese o problema de tratar como fixas identidades fragmentadas, em transformação e prenes em contradições), o termo “apropriação cultural” tem amplo emprego. Comumente, ele aparece em um contexto de crítica ao

colonialismo e é entendido como um mecanismo de opressão que modifica e/ou esvazia os significados de costumes e tradições (WILLIAM, 2019). Seguindo essa linha interpretativa, o tema ganhou força em determinados setores progressistas da sociedade nas décadas de 2010 e 2020 e, no carnaval, especificamente, o debate fomentou uma boa discussão – em meios de comunicação em redes sociais – sobre a utilização de determinadas fantasias.

Nesse contexto, é possível notar que algumas fantasias foram, de fato, evitadas em carnavais recentes de muitos Blocos, incluindo aquelas que representam povos indígenas. No entanto, a discussão sobre o tema ainda acontece e, no âmbito dos povos indígenas, especificamente, há amplo debate sobre a crítica à apropriação cultural⁷⁶.

A discussão específica da utilização da fantasia e iconografia indígenas no Cacique de Ramos surge com destaque em 2020 (não tendo fôlego para durar além deste carnaval, como veremos). A crítica de apropriação cultural, curiosamente, ganhou visibilidade com uma repreensão deste discurso. Walter Pereira explica que, naquele ano, o grupo foi surpreendido por uma postagem de Luiz Antonio Simas em uma rede social (texto não mais disponível online) que criticava o ataque ao Cacique pelo uso de suas fantasias. A ampla repercussão na imprensa e a reverberação no debate público, segundo Walter Pereira, se deu mais pela mensagem de Simas (difundida também por seus milhares de seguidores nas redes sociais) que pelas mensagens críticas ao Cacique, incipientes. Nosso levantamento corrobora, como veremos, a visão de Walter Pereira.

O relato de Walter Pereira ainda constrói uma interpretação sobre a repercussão interna desses fatos. Segundo ele, a diretoria, em um primeiro momento, não compreendeu bem o que estava sendo discutido, pois a maior parte dela, sendo composta por idosos, não acompanhava esse debate: "reparação ou (...) apropriação cultural... o pessoal não sabia nem o que era isso (...) O Bira [por exemplo] só tinha ouvido falar que estavam falando mal do Cacique e que queriam acabar com o Cacique. Ele só entendeu isso. Ele estava apavorado, atônito, irritado, dizendo que isso era coisa feita, coisa mandada, [que] gente que não gosta do Cacique que estava fazendo isso [e]

⁷⁶ A primeira manifestação que encontramos é a da artista indígena Katu Mirim, que publicou um vídeo em redes sociais lançando a campanha: “Índio Não É Fantasia”. Ela argumenta ali que a fantasia no carnaval não é homenagem, mas racismo (LIMA, 2018). Há muitas falas como esta entre representantes dos povos indígenas. Por outro lado, há depoimentos de ativistas indígenas como Daniel Munduruku ou de Sônia Guajajara, que entendem que há espaço para o uso da fantasia, dependendo do contexto. Como afirmou Guajajara, “muita gente usa acessórios indígenas como fantasia. Isso a gente não concorda. Mas quando a pessoa usa de uma forma consciente, como um manifesto para amplificar as vozes indígenas, então tudo bem, é compreensível” (GUAJAJARA *apud* AGUNZI; RODRIGUES, 2020).

que [ele] sabia quem era”⁷⁷. Depois de conversas internas, mapeando o problema, uma nota foi redigida (NOTA OFICIAL, 2020) contextualizando a utilização dos símbolos ligados a povos indígenas. O texto ressalta a relação respeitosa, a ligação com a religiosidade de seus integrantes e a antropofagia (tida como típica do carnaval de rua). Postagens pelo perfil do grupo em uma rede social lembraram também que pessoas ligadas a povos indígenas já haviam visitado e prestigiado o Cacique de Ramos (CACIQUE DE RAMOS E OS ÍNDIOS 01, 2020; CACIQUE DE RAMOS E OS ÍNDIOS 02, 2020; CACIQUE DE RAMOS E OS ÍNDIOS 03, 2020).

Nota-se que, de fato, não houve uma mobilização significativa da crítica ao que seria a apropriação cultural no Cacique, nem naquele momento, nem após o assunto ganhar visibilidade na imprensa. Não encontramos manifestações (nem em jornais, nem em redes sociais) problematizando o uso das fantasias e símbolos do grupo. Os efeitos do debate público foram no sentido contrário. Há mensagens, ainda em 2020, de atores diversos, como o político Eduardo Paes (PAES, 2020) ou o professor Silvio Almeida (ALMEIDA, 2020), em defesa do grupo. Segundo informou Walter Pereira, houve ainda um aumento no número de pessoas interessadas em desfilar pelo grupo.

Por fim, notamos que, nas reportagens que cobriram o tema, em 2020, uma frase de Bira ganhou destaque: "Quem quiser criticar tem meu respeito também. Pode falar. Mas o carnaval é alegria. Ninguém está preocupado com isso no subúrbio" (BIRA *apud* ALVES, 2020). Essa formulação nos parece interessante para pensar uma identidade acionada por alguns moradores dos subúrbios. A construção dessa identidade, que opõe alegria musical a um debate político, se dá, em alguma medida, em oposição a determinadas posicionamentos associados ao discurso progressista (veremos na análise do Bloco Charanga Talismã algo semelhante).

O episódio ilumina, a nosso ver, a discussão sobre “apropriação cultural” por explicitar a complexidade dos atores envolvidos e diferentes visões sobre o tema. Nos parece que, para além da força dos argumentos acionados pelo Cacique em sua própria defesa, há uma dificuldade de enquadrar um grupo suburbano, majoritariamente negro, como uma força “opressora” que estaria esvaziando significados ligados a costumes de outra cultura. Neste sentido, em artigo publicado na Revista Convergência Crítica, Roberta Filgueiras Mathias, Fabiana Pereira da Silva e Luiz Baltar argumentam que se

⁷⁷ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

há alguma apropriação “no sentido de deterioramento ou apagamento de uma cultura, ela não é feita pelo Cacique, mas por aqueles que frequentam a Zona Norte quando convém, mas a condenam quando sentem seu poder ameaçado” (MATHIAS; SILVA; BALTAR, 2018, p. 143). Os pesquisadores, aqui, problematizam justamente a ideia de um Cacique “opressor”. Nos parece problemática, porém, a ideia de “condenação” por parte de um “poder ameaçado”, dado que, por um lado, não é tarefa fácil entender de onde vêm a crítica e quais são os pretextos. Por outro, sua manifestação parece quase inexistir.

2.4.8 O Cacique sexagenário

No próximo capítulo, quando enfocarmos os Blocos dos/nos subúrbios surgidos neste início de século XXI, faremos algumas comparações com os grupos surgidos em meados do século XX, como o Cacique de Ramos. Notaremos, por exemplo, que o uso do termo anarquia (e seus derivados anárquica/anárquico) são comumente acionados aos Blocos de hoje, embora as performances também tenham diversos graus de hierarquia e organização.

Destacamos, já neste ponto, que há inúmeras conexões possíveis entre as duas gerações de Blocos: a fantasia como código de pertencimento, a atenção ao “pequeno folião”, a primazia do frenesi efêmero, por exemplo. Estas semelhanças, em alguma medida, explicam o interesse no Cacique por parte de um público que começava a ter experiências na rua com os Blocos do século XXI.

Mas há também pontos de desconexão. Walter Pereira aponta, em entrevista a este trabalho, que o Cacique de Ramos sofreu transformações ao longo do tempo e que também mudaram as visões que se têm dele. Na percepção de Walter Pereira, os novos Blocos, apesar de alguns aspectos formais (conjunto musical e estandarte, por exemplo), têm um formato próximo ao do “Bloco de Sujo”. Nesse sentido, o folião não precisa ter uma identidade específica. No Cacique, no entanto, o “índio” é “uma identidade foliã/carnavalesca específica que convida a uma performance”⁷⁸ e que existe por conta da forma de brincar o carnaval, o Bloco de Embalo. Segundo Walter Pereira, “os Blocos começaram a assumir outros formatos e o Bloco de Embalo é um formato, [fruto de

⁷⁸ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

uma construção histórica específica], consolidado no carnaval do Cacique”⁷⁹. Ele lembra ainda que o presidente do Bloco, Bira, dizia que no Cacique o “índio” catequiza: “se você nunca desfilou no cacique, vem que você vai gostar e você vai passar a ser um dos nossos”⁸⁰. Ou seja, para desfilar no Cacique é importante “ser um (ou do) Cacique”.

O formato de Bloco de Embalo, que sobrevive no desfile do Cacique de Ramos, também aponta para certos regramentos, como o impedimento de livre circulação dentro do Bloco, que causam estranheza aos novos foliões, segundo Walter Pereira. Por fim, ele ressalta que, diferentemente dos novos Blocos, o repertório do Cacique é formado apenas por músicas relacionadas ao próprio Bloco e diretamente relacionadas ao universo do samba, dado que o Bloco tem uma “existência recreativa fora do carnaval [imerso na] cultura do samba”⁸¹.

Ressalvadas as diferenças e tensões, Walter Pereira concorda que o movimento dos novos Blocos fez ressurgir um interesse no Cacique de Ramos. Ele constrói uma cronologia da variação do número de foliões presentes no desfile do Cacique que tem flutuações semelhantes às das citações na imprensa notadas no gráfico acima. Walter Pereira defende que até 1986, pelo menos, o Cacique – assim como outros Blocos de Embalo, como o Bafo da Onça, por exemplo – tinha um carnaval que atraía uma enorme quantidade de pessoas⁸², pois eram fenômenos midiáticos e da indústria fonográfica: “esse fenômeno [de vendas de discos] nutriu o carnaval do Cacique”⁸³. Já entre as décadas de 1990 e 2000, houve um arrefecimento do interesse do grande público e apenas os que tinham relação muito próxima com o grupo permaneceram presentes (notadamente, mas não exclusivamente, os moradores do bairro e do entorno). Finalmente, entre 2000 e 2010, há um recrudescimento: “o Cacique acaba sendo contemplado por esse interesse das pessoas de estarem na rua. (...) Elas começam a descobrir ou redescobrir os Blocos”⁸⁴. Walter Pereira lembra ainda outros fatores, concomitantes, que chamam atenção para o Bloco: a movimentação na quadra reformada e a escolha do Cacique como enredo da Escola de Samba Mangueira, em

⁷⁹ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

⁸⁰ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

⁸¹ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

⁸² Vianna (2015), no mesmo sentido, nota, em texto publicado no jornal O Globo, que no início dos anos de 1980, o carnaval era vigoroso nas ruas, justamente pela presença de Blocos como o Cacique de Ramos. Vianna localiza um esvaziamento (enfocando o Centro da Cidade) apenas “anos depois” (VIANNA, 2015).

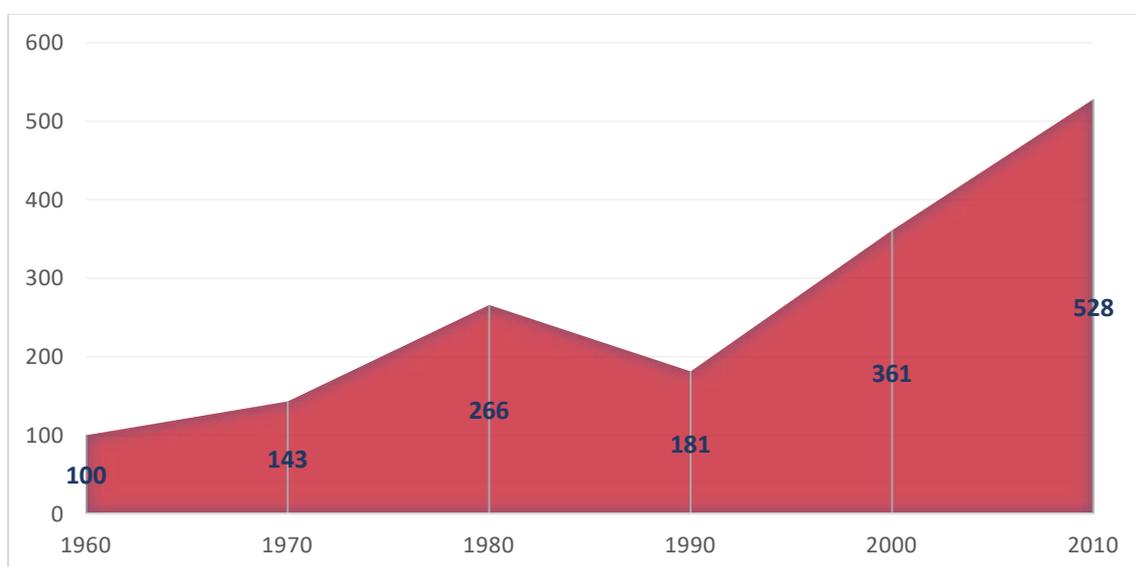
⁸³ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

⁸⁴ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 12/10/2022.

2012. Nesse processo, afirma Walter Pereira, muitos começam a frequentar e “a sentir pertencendo ao Bloco”.

A linha do tempo construída por Walter Pereira em relação aos movimentos de queda e ascensão de interesse no Cacique é perfeitamente igual a que esta pesquisa elaborou para avaliar o destaque dado pela imprensa ao Bloco⁸⁵. Traçando um histórico do número de citações no jornal O Globo, vemos que elas aumentam progressivamente desde o surgimento do Cacique de Ramos, arrefecendo apenas entre as décadas de 1980 e 1990 (Gráfico 3).

Gráfico 3 - Número de páginas em que consta a expressão "Cacique de Ramos" no jornal O Globo, por décadas



Fonte: Acervo O Globo. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 01/11/2021.

Sessenta anos depois de sua fundação, então, o Cacique de Ramos consegue preservar o vigor tanto de seus eventos na quadra (reformada na década de 2010), quanto de seus desfiles no carnaval. Ressalta-se, mais uma vez, que a tradição do samba é acionada ainda hoje como um importante recurso cultural do grupo. Seus desfiles e seus eventos na quadra são afirmações explícitas desse gênero musical (ver Figura 15, abaixo, onde o gênero musical aparece grafado com destaque nas paredes da quadra: “samba é cultura”). No entanto, o termo *pagode* parece ter perdido importância. Sobre

⁸⁵ O interesse por parte dos jornais também pode ser notado nas premiações conferidas ao Bloco. Em 2019, por exemplo, o Bloco ganhou o inédito prêmio Tamborim de Ouro (oferecido pelo jornal O Dia) de melhor bloco do ano (O DIA, 2019).

este ponto, Walter Pereira nota que, quando surgem novas gerações de sambistas e de ouvintes do gênero junto a um movimento localizado no bairro carioca da Lapa, em fins da década de 1990 e início dos anos 2000, é renovada a valorização do “samba de raiz”. Em paralelo, o termo pagode (ou “pagode romântico”, como notamos acima) passa a ser associado a grupos que antagonizam com o “samba de raiz” (TROTТА, 2006). Esse contexto, aponta Walter Pereira, explica o relativo abandono do termo pelo Cacique desde então. Reitera-se, contudo, a observação feita acima de que a invenção de uma tradição (o pagode), pelo Cacique de Ramos, sempre esteve filiada à outra, do samba.

Figura 15 – Fotografia em que aparece a Bateria do Cacique de Ramos em sua quadra, 2022



Fonte: Cacique de Ramos, 2020. Fotógrafas Vanessa Perrone e Michelle Beff. Disponível em <https://caciqederamos.com.br/>. Acesso em 06/02/2022.

Quanto às sociabilidades que são geradas pelo Cacique, não podemos dizer que aquela gerada em seu início, na década de 1960, em Ramos, é a mesma de hoje. Uma pesquisa que mostre pequenas mudanças ao longo do tempo, fora do escopo deste trabalho, ainda merece ser feita. No entanto, como nos mostrou Walter Pereira, é possível dizer que as interações catalisadas pelo cortejo de rua sofrem impactos específicos no formato de brincar o carnaval do Cacique, o Bloco de Embalo. Nesse

sentido, ressalta-se a importância da performance do personagem “índio” bem como um característico sentimento de pertencimento gerado pela experiência do Bloco. O contato com o Outro, nesse sentido, como notou Castro (2021), acima, se dá de forma que as relações fiquem horizontalizadas: todos são (o) Cacique.

Notamos finalmente que é nítido o êxito da ação do Bloco se pensarmos no objetivo de visibilização de um grupo carnavalesco formado nos subúrbios. A legitimação de sua brincadeira contou (e conta) com uma rede de atores diversos e segue em negociações, acordos e tensões.

3 DOS ARTIVISMOS

3.1 LOCALIZANDO ARTIVISMOS

3.1.1 Preâmbulo: imaginários musicais ligados aos subúrbios

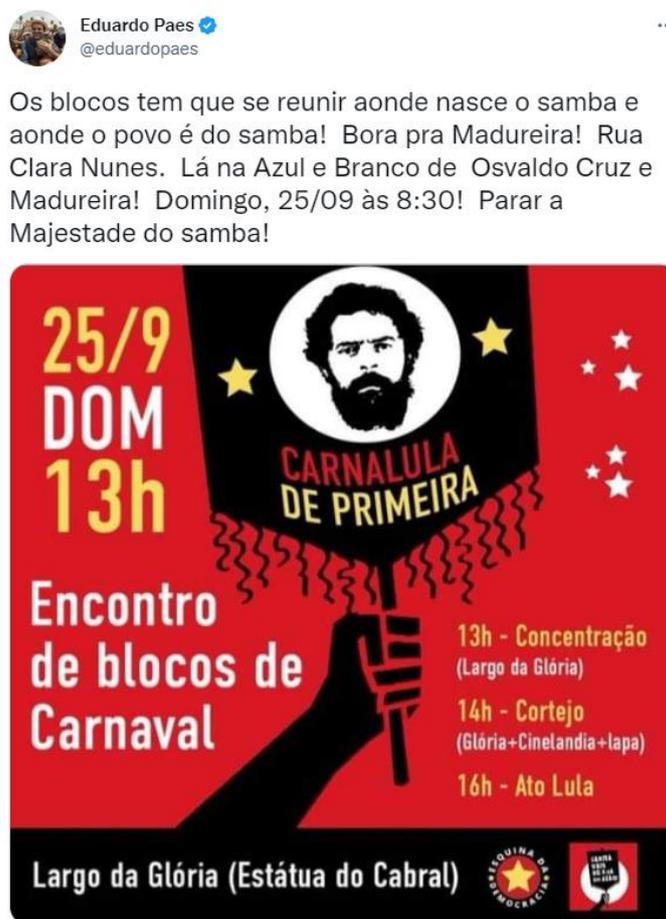
Durante a campanha eleitoral de 2022, a coligação que tinha Luiz Inácio Lula da Silva como candidato marcou, com apoio do prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, um evento matutino com o candidato a presidência em Madureira, bairro suburbano da cidade. A agenda de Lula ainda previa, no mesmo dia, um comício às 16 horas nos Arcos da Lapa, no Centro da cidade. Em paralelo, atores ligados a Blocos de rua da cidade marcaram um cortejo, chamado “Carnalula de primeira” (articulados também com eventos semelhantes em outras cidades pelo Brasil), na tarde deste mesmo dia, no bairro da Glória, no Centro do Rio. O desfile foi planejado para terminar perto do horário (e do local) do comício na Lapa.

O evento e as decisões dos diversos atores envolvidos suscitam diversas questões quanto a presença de Blocos em atos político-institucionais, bem como a distribuição geográfica dessas atuações. Descrevemos todo esse cenário, no entanto, por ser esse o contexto de um comentário feito pelo prefeito Eduardo Paes, via rede social Twitter, que enfocaremos. Entendemos que a fala é paradigmática de uma ideia associada aos subúrbios do Rio e de uma instrumentalização desta.

No dia 21 de setembro, o prefeito republicou a imagem que divulgava o “Carnalula” e escreveu um texto em que criticava a escolha do local do desfile dos Blocos e afirmava que eles deveriam ir a Madureira: “os blocos têm que se reunir aonde

nasce o samba e aonde o povo é do samba! Bora pra Madureira! Rua Clara Nunes. Lá na Azul e Branco de Osvaldo Cruz e Madureira! Domingo, 25/09 às 8:30! Parar a Majestade do samba!” (PAES, 2022).

Figura 16 – Postagem no Twitter pessoal do Prefeito Eduardo Paes



4:15 PM · 21 de set de 2022 · Twitter for iPhone

Fonte: PAES, 2022. Disponível em:

<https://twitter.com/eduardopaes/status/1572665929544388609>.

Acesso em 30 de setembro de 2022.

O argumento de Eduardo Paes, nota-se, é baseado na associação entre Madureira e o samba. Ali é onde o “povo é do samba”, onde “nasce o samba”, onde fica localizada a “Azul e Branco” (Portela, uma das maiores e mais tradicionais Escolas de Samba do Rio de Janeiro). A tradição suburbana ligada ao samba justificaria, então, o local onde Blocos de carnaval deveriam estar.

Para além de generalizações, Paes faz afirmações falsas (como por exemplo ser Madureira o local de “nascimento” do gênero musical samba⁸⁶) com o sentido explícito de instrumentalizar as ideias de tradição, samba e subúrbio para valorizar o evento que contaria com sua presença e reforçar sua imagem em área em que é eleitoralmente forte. Ademais, aproveitava para afrontar grupos musicais que podemos chamar de *ativistas* (à frente definiremos esta noção).

É possível fazer uma conexão aqui com o trabalho de Livia de Tommasi (2013) que, usando o termo “periferia”, em um trabalho que compara realidade de três cidades (Rio de Janeiro, São Paulo e Recife), problematiza versões idealizadas do que acontece nas margens geográficas e simbólicas da cidade na mídia. Tommasi faz uma análise crítica da ascensão das “chamadas ‘culturas de periferia’ [que] estão sendo valorizadas, no Rio de Janeiro, como parte da produção de um novo regime discursivo que visa promover o “encontro” da favela com o asfalto” (DE TOMMASI, 2013, p. 23). Ela questiona: “o que fica, na periferia, da visibilidade adquirida por essas ‘culturas de periferia’?” (DE TOMMASI, 2013, p. 19). À guisa de uma conclusão, Tommasi argumenta que, no Rio de Janeiro, a visibilidade da periferia também serve, muitas vezes, a determinados interesses políticos, sendo parte da venda de estratégia de *city marketing* – especialmente no momento em que as Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) nas favelas cariocas foram utilizadas para reforçar uma imagem de “cidade pacificada” às vésperas de megaeventos com repercussão mundial (Copa do Mundo e Olimpíadas).

Vimos na primeira parte da tese como o carnaval de rua e o samba foram importantes para a visibilização de grande parte da população, alijada, de diferentes maneiras, em sua plena cidadania. Nota-se que eventos ligados ao samba não estão necessariamente circunscritos ao universo do carnaval. Diversas rodas de samba (como as do Cacique de Ramos, notadas acima), festas ou feijoadas, por exemplo, acionam a mesma ideia de tradição ligada ao samba nos subúrbios do Rio, sendo práticas culturais entendidas como recurso (YÚDICE, 2005). O Trem do Samba e a Feira das Yabás, realizados na área conhecida como Grande Madureira (formada pelos bairros de

⁸⁶ Precisar onde geograficamente onde nasce um gênero musical não é uma operação fácil. No entanto, na vasta literatura que aborda o tema (BARBOSA, 1978; SODRÉ, 1998; CALDEIRA, 2007; LOPES; SIMAS, 2015; LIRA NETO, 2017; dentre outros), em uma série de caminhos teórico-metodológicos possíveis (e ressalvadas as ênfases e silenciamentos diversos), não há quem aponte Madureira como berço do samba.

Madureira, Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, Campinho, Cascadura, Honório Gurgel, Marechal Hermes, Turiaçu, Rocha Miranda e Vaz Lobo), com apoio institucional estatal⁸⁷, são casos que entendemos paradigmáticos – ambos partindo da iniciativa de um importante ator ligado aos bairros de Oswaldo Cruz e Madureira, Marcos Sampaio de Alcântara, o Marquinhos de Oswaldo Cruz. O Trem do Samba, evento anual de comemoração do Dia Nacional do Samba (02/12)⁸⁸, tem como característica simbólica ser realizado, em parte, no trem que faz o trajeto do centro aos subúrbios⁸⁹. Em Oswaldo Cruz, uma grande festa dá continuidade à celebração, com shows em palcos montados pela prefeitura e diversas rodas de samba. Um slogan utilizado pelo evento explicita a associação com a ideia de tradição: “Nos trilhos da tradição carioca” (MEIRELLES, 2014). Já a Feira das Yabás é um evento de música e gastronomia que “recria as práticas e a efervescência dos almoços de domingo em família e momentos festivos, realizado nos quintais das matriarcas [Yabás] e personalidades importantes da cultura do subúrbio carioca” (CHAO, 2020, p. 96). Nesse evento, junto à tradição do gênero samba, também é acionada a “tradição da culinária” (*Idem*, p. 101). Eventos como estes estão associados a uma ideia de subúrbio semelhante a que o Cacique de Ramos evoca (sobretudo em suas rodas de samba).

É preciso, no entanto, notar que há múltiplas ideias associadas aos subúrbios. Para além das tradições (inventadas e reinventadas) ligadas ao samba (que propiciam, como notado acima, diferentes usos), há outras construções que implicam diferentes sociabilidades e diferentes imaginários.

Nesta segunda parte do trabalho, a pretexto de representar em alguma medida essa diversidade, enfocaremos dois Blocos carnavalescos com atuação nos subúrbios que classificaremos como *artistas*. Apesar das inúmeras diferenças entre eles, notadas à frente, Loucura Suburbana e Charanga Talismã, têm explícitas agendas políticas e atuações que provocam estranhamentos e congraçamentos em seus entornos. Suas

⁸⁷ A prefeitura coloca ambos no calendário oficial festivo da cidade. Os dois também foram declarados Patrimônio Cultural imaterial do Estado do Rio de Janeiro (MEIRELLES, 2014 e DUBEUX; KAMLOT; et al, 2019).

⁸⁸ Sugerido pela primeira vez no 10º Congresso Nacional do Samba, realizado em 1962, no Rio de Janeiro, “sob a inspiração do etnólogo Edison Carneiro, o Dia do Samba foi oficializado a partir da Lei Estadual nº 554, de 28 de julho de 1964” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 43).

⁸⁹ O festejo também remete a uma reunião diária feita pelos fundadores da Escola de Samba Portela no trem. Segundo Chao, em meados da década de 1920, “eles realizavam [no trem que partia da Central do Brasil no fim da tarde] ensaios dos sambas, faziam novas composições, deliberavam novas ações para a recém-nascida Portela” (CHAO, 2020, p. 96).

territorialidades sônico-musicais, estando em bairros do subúrbio (Engenho de Dentro e Vila Kosmos), ao mesmo tempo encrespam e desfazem linhas de estrias (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Ambos também são marcados por ações reflexivas e que almejam transformações em nível molecular, no cotidiano.

Não queremos afirmar, contudo, que esses grupos sejam totalmente disruptivos ou mesmo que a noção de tradição esteja ausente nos seus discursos. Tanto Loucura Suburbana (com mais ênfase) quanto a Charanga Talismã têm relações e tratam de valorizar, em diferentes medidas, um carnaval do passado. Tampouco queremos apresentar esses Blocos em oposição dicotômica com outros, como o Cacique de Ramos. O que destacamos aqui é o fato de que as características *ativistas* têm uma importância aguda em concepções de Blocos de carnaval como o Loucura e a Charanga e que isso implicará em construções de imaginários e sociabilidades específicas, como veremos. Em muitos sentidos, seus cortejos são uma performatividade de corpos em assembleia (BUTLER, 2018) em um exercício explícito do dissenso (RANCIÈRE, 1996).

É possível dizer ainda que esses grupos não são construções orgânicas dos subúrbios⁹⁰, no sentido de não serem formados exclusivamente (ou preponderantemente) por moradores do mesmo bairro, ou da mesma região. Ao contrário esses grupos implementam suas territorializações (que se dá, paradoxalmente via ações de desterritorialização/reterritorialização) a partir de articulações de pessoas de diversas áreas da cidade. Cada grupo, no entanto, tem suas especificidades quanto a esses vínculos. Loucura Suburbana é um grupo formado por relações profissionais institucionais, seja de funcionários, seja de usuários de uma instituição ligada à saúde mental. Já o bloco Charanga talismã é formado por pessoas que têm, como veremos, associações ligadas a uma vivência universitária (que também se espelha na formação de seu público). A seguir, abordaremos com detalhes essas e outras características, bem como os limites das articulações desses grupos. Mas antes, tomemos algum tempo na definição da noção de ativismo.

3.1.2 Definindo ativismo

⁹⁰ O “orgânico”, aqui, nota-se, não é associado a uma interpretação gramsciana ou marxista do termo que expressa clivagens de classe. Como já demonstrado, os subúrbios são áreas da cidade marcadas pela heterogeneidade não havendo prevalência de nenhuma classe social. Portanto, a ideia de organicidade suburbana dificilmente seria manejada neste sentido.

Utilizaremos o neologismo *artivismo* como categoria analítica para designar certos Blocos contemporâneos. Há hoje uma rede de pesquisas no Brasil, como apontam Fernandes, Herschmann, Pereira e Rocha (2022b), voltada para o desenvolvimento de reflexões sobre artivismos urbanos, que envolve os grupos de pesquisa: Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (da UFRJ); Comunicação, Arte e Cidade (da UERJ); Juvenália (da ESPM-SP); e Urbesom – Culturas Urbanas, Música e Comunicação (da UNIP), bem como pesquisadores de diferentes regiões e centros de pesquisa do Brasil e do exterior. Essa rede, recentemente, esteve envolvida na produção do Seminário Internacional A(r)tivismos Urbanos – (sobre)vivendo em Tempos de Urgências⁹¹, e também na confecção da coletânea de artigos publicada em livro homônimo (FERNANDES; HERSCHMANN; ROCHA; PEREIRA, 2022a). Para além da rede de pesquisa brasileira, merece destaque um outro esforço recente para promover o debate sobre a categoria “artivismo”, por parte das pesquisadoras Dimitrina Jivkova Semova, Eva Aladro Vico e Roxana Popelka Sosa Sánchez (2019), que editaram a coletânea de artigos, “Entender el Artivismo”. O livro reúne pesquisas na Espanha, Colômbia, no Chile, Peru e Reino Unido.

Se temos hoje essas publicações que mostram haver um debate espraiado em torno da categoria, bem como certa conexão entre o termo e algumas manifestações artísticas na contemporaneidade, é importante dizer que seu uso, ainda que incipiente, vem do início do século XXI. Em 2007, por exemplo, Miguel Chaia (2007) propõe uma periodização que balize o uso do termo, que até hoje é referenciada (ver ROCHA; RIZAN, 2022 e PEREIRA; BEZERRA, 2022). Mas mais antiga, por óbvio, é a relação entre arte e política. Como coloca o supracitado Chaia (2007), podemos considerar os anos de 1960 como um marco contemporâneo desta confluência, notadamente por conta do contexto de “luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, as mobilizações estudantis e a contracultura” (CHAIA, 2007, p. 9). Chaia dá destaque ao situacionismo e sua “anti-arte, capaz então de permitir novas possibilidades de ampliação da vida” (Idem), mas podemos pensar também, como fazem Fernandes, Herschmann, Pereira e Rocha (2022b), em diversos movimentos artísticos, como Dadaísmo, Surrealismo, Pop Art, Guerrilha Art, dentre outros tantos.

⁹¹ O evento foi realizado remotamente e disponibilizado na íntegra no YouTube neste canal: https://www.youtube.com/channel/UCTLbF_DEXO_KIWIPegCDRzw

Avaliamos, em consonância com Fernandes, Herschmann, Rocha e Pereira (2022b), que a categoria *ativismo* é útil para pensar artistas contemporâneos (principalmente coletivos) brasileiros que, por meio de suas performances e linguagens estéticas, têm declarada intenção reivindicatória de direitos de minorias (aí consideradas questões raciais, de classe e de gênero, trabalhistas, civis, político-institucional e outras) e de contestação de institucionalidades dos nossos dias. Entendemos, como essas autoras e esse autor, que essas performances, contra-hegemônicas e heterotópicas, “não se prestam a ser analisadas exclusivamente nem sob o critério de sua dimensão política ou levando-se em conta somente a natureza ‘artística’” (FERNANDES; HERSCHMANN; ROCHA; PEREIRA, 2022b, p. 15) e “indicam em geral sobreposições e intersecções complexas entre as experiências políticas e as experiências estéticas” (*Idem*). O termo “ativismo” soma-se a (e é complementado por) outro neologismo que já vem sendo empregado no texto, “re-existência”. Entendemos, com isso, que as existências cotidianas, mesmo que por vezes precárias, se colocam como símbolos de novas formas de viver em sociedade.

Percebemos que a atuação desses coletivos ativistas contemporâneos é catalisada, em alguma medida, pela ascensão de um ideário reacionário e antiempático, de afronta ao *outro*. Neste sentido, o ativismo é também uma reação ao que vemos acontecer, em diferentes países: criadores e suas expressões artísticas sendo questionados e coibidos, às vezes violentamente. Casos no Brasil paradigmáticos são o movimento de cancelamento da exposição “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, em 2017 (ver MENDONÇA, 2017), a tentativa de censura a publicações com temas homoafetivos na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em 2019 (ver JUCÁ, 2019), a batalha judicial movida por uma centena de pastores da Igreja Universal contra o escritor João Paulo Cuenca (ver GORTÁZAR, 2020) e, mais recentemente, as ameaças feitas ao escritor Jeferson Tenório, (ver CANOFRE, 2022).

Nesse sentido, para além dos dois momentos que podem, segundo Miguel Chaia (2007), ser assinalados na origem do ativismo contemporâneo (1. no final da década de 1960, quando dos movimentos sociais que lutavam pelos direitos civis e 2. em meados dos anos 90, quando da produção das novas tecnologias de comunicação), entendemos

ser importante assinalar esse contexto da década de 2010 como um terceiro momento de significativo impacto na produção de arte junto a manifestações políticas⁹².

Não pretendemos, contudo, afirmar que as expressões artísticas de nosso tempo são todas contrárias à ascensão reacionária ou questionadora de desequilíbrios, precariedades ou autoritarismos. Mesmo se levarmos em conta que os grupos de contestação formam uma maioria no cenário artístico, ou que as iniciativas constituam como afirmam Fernandes, Herschmann, Rocha e Pereira (2022), “um *zeitgeist* que caracteriza o ambiente artístico-intelectual” (FERNANDES; HERSCHMANN; ROCHA; PEREIRA, 2022b, p. 15), é importante observar que há inúmeros artistas que se posicionam de forma diferente (até mesmo em oposição a esse *zeitgeist*), mostrando que a arte e as linguagens estéticas são ferramentas que podem, obviamente, ser direcionadas a uma gama ilimitada de pautas. Um levantamento jornalístico publicado na revista *Veja*, por exemplo, mostra como há blocos carnavalescos ligados a igrejas evangélicas, que militam, hoje, por valores conservadores: “nos últimos cinco anos, estima-se que o número de blocos no ‘vendaval’, como é chamado o Carnaval gospel, tenha mais do que dobrado, reunindo cada um, em média, 500 foliões à sua passagem” (CERQUEIRA; SAMPAIO; MUNIZ, 2020).

É importante ressaltar ainda, como afirmam Rocha e Rizan, que para haver ativismo é preciso que haja uma política de “dissenso nos termos rancierianos, um questionamento mobilizado” (ROCHA; RIZAN, 2022, p. 148). Ou seja, os discursos políticos não são acessórios ou irrefletidos, mas sim parte importante do que define aqueles grupos. A pesquisadora e o pesquisador argumentam também haver “diferentes intensidades ou traços de ruptura” (*Idem*). Acrescentaríamos aqui: diferentes modos ou táticas/astúcias, que levam a resultados diversos e sempre difíceis de prever.

Reconhecemos, por fim, como Julia Ruiz Di Giovanni, que o termo ativismo trata “de experiências coletivas mal contidas pelas fronteiras convencionais da política em sentido estrito, [são] formas de dissenso e reivindicação que mais se aproximam à dimensão cotidiana dos ‘modos de vida’ e ‘contraculturas’” (DI GIOVANNI, 2015, p. 15). Nesse sentido, dada a polissemia contida em sua noção, notamos que a ênfase do entendimento deve ser dada aos hibridismos da abordagem performática, que fazem

⁹² Ressalve-se que a leitura contextual não deve ser determinista. Como comenta Di Giovanni, o entendimento da produção ativista “não termina na identificação dos fatores contextuais, históricos ou socioeconômicos que fomentaram sua erupção” (DI GIOVANNI, 2015, p. 15).

deslizar as “práticas artísticas para fora do campo de autonomia que define a arte” (*Idem*).

Tendo essas balizas em vista, enfocaremos à frente coletivos que parecem buscar brechas para promover, com suas performatividades musicais locais geradoras de territorialidades sônico-musicais, alguma transformação de seu entorno. Nos debruçaremos à frente, então, na atuação de dois Blocos carnavalescos, o Loucura Suburbana e a Charanga Talismã. Sem abdicar de interações com instituições políticas ou grandes agentes do mercado, esses grupos têm a intenção de agir no cotidiano, em pequenas ações. Assim, almejam uma “(re)existência”, fomentando interações e diálogos que suscitam novas sociabilidades, sem negação tensionamentos ou utopia de apaziguamento perene.

Há, no entanto, diferenças marcantes entre as atuações dos dois blocos citados. A literatura que aborda grupos artistas já coleciona algumas ramificações que indicam atuações específicas ou unidades de linhas de pensamento, como o “ativismo musical de gênero” (ROCHA, 2021), ou os “ativismos de(s)coloniais” (LUCAS, 2020), por exemplo. No caso do Bloco Loucura Suburbana, o foco da atuação artista, como veremos, é a luta antimanicomial. Já o Bloco Charanga Talismã tem uma atuação interseccional, com pautas de algumas minorias reunidas. Antes de esmiuçar cada um deles, miremos o contexto geral carnavalesco, traçando um caminho do geral ao específico.

3.1.3 Artivismos no carnaval

A capa de uma das revistas de maior circulação nacional, a revista *Veja*, de fevereiro de 2020 (o último antes da pandemia) estampava a manchete “O carnaval da resistência” e junto a ela uma imagem de uma mulher sorridente fantasiada de princesa – mais especificamente aquelas que vemos representadas nos contos de fada das animações da Walt Disney – segurando um cartaz onde se lê: “a única empregada na Disney” (Figura XX). O alvo da bem-humorada crítica carnavalesca era o então ministro da Economia, Paulo Guedes. O ministro, em fala sobre a cotação do dólar, disse ver um problema no baixo valor da moeda americana de alguns anos atrás, pois gente demais estava indo à Disneylândia, nos Estados Unidos, inclusive empregadas domésticas (VENTURA, 2020).

Figura 17 – Capa da revista *Veja*, 2020



Fonte: Revista *Veja* de 26 de fevereiro de 2020.

A matéria da revista *Veja* faz uma associação direta entre o contexto político-institucional e variadas manifestações do carnaval de rua do Rio de Janeiro, comparando os cortejos de rua às passeatas políticas: “agora, como nunca, a maior festa do país ganhou ares de uma imensa passeata, alimentada pelos arroubos verborrágicos do atual ocupante do Planalto e de membros de sua equipe. Não seria exagero dizer que a folia deste fevereiro bissexto dançará ao ritmo da resistência” (CERQUEIRA; SAMPAIO; MUNIZ, 2020). A reboque da ascensão da extrema direita ao poder, certos discursos e visões de mundo que afetam diretamente minorias ganham força, como relata a matéria. Segundo as autoras, as manifestações nas ruas carnavalescas seriam, nesse contexto, uma reação:

além das incontinências verbais do presidente [Jair Bolsonaro], familiares e auxiliares, é inegável que o movimento deste ano representa, em parte, uma reação ao crescimento do conservadorismo no Brasil, sobretudo como contraponto aos valores defendidos por certas vertentes das igrejas evangélicas. Algumas bandeiras dessa turma, como o desrespeito à diversidade, a proibição do aborto e um machismo mal disfarçado, ferem minorias. Além disso, o fosso entre ideologias propicia o aumento da tensão entre os dois lados. O Carnaval de rua e a Sapucaí tornam-se então uma caixa de ressonância de quem se sente confrontado por essa postura retrógrada (CERQUEIRA; SAMPAIO; MUNIZ, 2020).

Embora certa ênfase no contexto político-institucional nos pareça correta, é preciso notar que movimentos carnavalescos que podemos chamar de artivistas já existiam bem antes do carnaval de 2020. Podemos considerar artivistas, por exemplo, os Blocos surgidos na Zona Sul do Rio de Janeiro na década de 1980, dada sua relação com o processo de redemocratização do Brasil (ver FERNANDES, 2019). Outras pesquisas, como veremos, apontam também artivismos nos cortejos carnavalescos das décadas de 2000 e 2010. Deste modo, mesmo que a reação à ascensão reacionária seja marcante nos dias de hoje, a defesa da relação de causa e consequência (entre esta e o surgimento de artivismos carnavalescos) não se sustenta. Seria possível afirmar sim haver um efeito catalisador, que dá força a algo que já estava acontecendo. À frente veremos como discursos dos agentes no carnaval corroboram com essa visão.

3.4 Orquestra Voadora: um fio conectando pesquisas

Alguns agentes do carnaval de rua contemporâneo aparecem na pesquisa de Fernandes e Herschmann, levada a campo entre 2012 e 2013 (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a e 2014b). Nestes trabalhos, embora a noção de ativismo ainda não apareça, já era notada uma dimensão política (fala-se em “engajamento” e “ativismo”) na atitude dos atores:

na última década, (...) algumas práticas espontâneas “engajadas” ou formas de “ativismo musical” que estruturam (ainda que provisoriamente) “territorialidades sônico-musicais” (...) – não necessariamente organizadas por profissionais do mainstream ou do chamado setor independente da música – que vêm repotencializando a sociabilidade de territórios estratégicos do Centro do Rio de Janeiro, os quais correm o risco, ciclicamente, de se “desvitalizar”, como sugere a história dos últimos cem anos dessa cidade (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014b, p. 4).

O ativismo ali apontado, nota-se, estava associado especialmente ao ato político de ocupar o espaço público, com “ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014b, p. 4). No momento em que a pesquisa foi a campo, outras pautas, como a de movimentos feministas, por exemplo, não tinham o destaque que têm hoje. Mesmo que já existissem, em 2013, Blocos como o Damas de Ferro (ver DIAS, 2017), que abordavam questões de gênero, estes aumentam em número e tornaram-se protagonistas no carnaval de rua nos anos seguintes (FERNANDES; HERSCHMANN; ESTEVÃO, 2022).

Antes de entrar na análise dos Blocos suburbanos já anunciados, apresentaremos nesta seção algumas observações feitas pelo trabalho de campo com o Bloco Orquestra Voadora, em 2020, além de entrevistas com um dos musicistas. Esse grupo, por ser expoente do chamado neofanfarrismo⁹³ e ter sido criado uma década antes da eclosão do governo de extrema direita no Brasil, é um interessante caso para pensar os discursos ativistas dos Blocos que já existiam desde o início do século, além das mudanças ao longo do tempo. Outro fator que torna relevante a visão deste grupo específico é a presença dele na pesquisa de Fernandes e Herschmann citada acima (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a e 2014b), possibilitando comparações entre dois períodos diferentes.

No livro “Música nas ruas do Rio de Janeiro”, Herschmann e Fernandes (2014a) entrevistaram, dentre inúmeros agentes ligados a festividades na rua, Ju Bones (Juba), trombonista do Bloco Orquestra Voadora. Na pesquisa, tanto pelas falas transcritas deste musicista, quanto pelos relatos dos pesquisadores em campo junto à Orquestra Voadora, o ativismo aparece ligado fundamentalmente à ocupação e transformação do espaço público. Contudo, já há ali, nas falas de Ju Bones, indícios de que seu Bloco assumiria, de forma explícita, outras pautas, participando, por exemplo, das manifestações de 2013:

⁹³ O neofanfarrismo (ou movimento neofanfarrista) é formado por Blocos surgidos no Rio de Janeiro, de repertórios ecléticos, e que utilizam primordialmente instrumentos de sopros e percussão. O movimento “orienta-se pela ideia de democratização do acesso à cultura e agrega grupos de músicos profissionais e não-profissionais que se encontram no Carnaval de várias cidades” (FIGUEIREDO, 2021, p. 211). O neofanfarrismo coincide temporalmente com a terceira onda do “boom” do carnaval de rua carioca da virada do século XX para o XXI (HERSCHMANN, 2013).

qualquer artista ou pessoa que trabalha com o grande público tem uma responsabilidade ao atuar no espaço público. (...) Não é só acreditar num formato musical, mas é assumir uma posição mais crítica. [...] Evidentemente, este conceito de neofanfarra não é consensual e muita gente está focada mais na diversão, na zoação [...]. Ao mesmo tempo, muita gente que participa do neofanfarrismo esteve (e está) nas manifestações que estão tomando conta das ruas do país [em 2013] (JU BONES *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a, p. 36).

Em entrevista concedida à presente pesquisa, outro integrante do Bloco Orquestra Voadora, André Ramos, analisa retrospectivamente como o ativismo foi ganhando vulto. A pauta da ocupação da cidade ainda tem destaque na fala de Ramos, que ressalta a modificação do perfil dos espaços públicos como um fruto das atividades do Bloco (seja nos ensaios, seja nos desfiles). O musicista cita ainda o caráter aberto e democrático das experiências (pensadas de modo a não impor barreiras à participação de quem estiver presente aos eventos) e o sucesso na tentativa de atrair “moradores de vários lugares do Rio”⁹⁴. Além destas pautas, já apontadas por Ju Bones, Ramos também cita 2013 como um ano chave para uma mudança no posicionamento político do Bloco, em um primeiro momento, via mensagens nas redes sociais do grupo:

a partir de 2013, as coisas começaram a ficar mais explícitas, começaram a ficar mais acirradas na política nacional e, obviamente, também na política local. Então a gente começou a se posicionar de uma forma mais explícita nas redes sociais. E principalmente quando começou aquela história de impeachment da Dilma⁹⁵.

Ramos nota que pautas defendidas (além do impeachment, ele lembra que, a partir de 2013, houve posicionamento nos debates sobre maioria penal, extinção do Ministério da Cultura, dentre outros temas) geraram desconforto em parte do público que seguia o Bloco nas redes e mesmo internamente ao grupo. Com isso, verificou-se uma diminuição da audiência que prestigiava a Orquestra Voadora online, mas não uma mudança no discurso: “a gente não abriu mão de se expressar politicamente pra manter essa parcela do público, que não era pequena. Era bem grande, bem considerável”⁹⁶.

Ainda falando sobre as pautas abordadas pela Orquestra Voadora, Ramos afirma que o Bloco pensa o carnaval como um momento com grande potencial transformador e cita temas como a falta de representatividade negra, questões de gênero,

⁹⁴ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 21/06/2020.

⁹⁵ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 21/06/2020.

⁹⁶ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 21/06/2020.

ou divisões socioeconômicas. No entanto, essas mudanças seriam paulatinas, ao longo de anos. Ramos se afasta de uma ideia romântica de mudança brusca e ampla apontando que o posicionamento do grupo, no carnaval, faz com que as pessoas comecem a refletir sobre o assunto:

a gente acredita justamente nesse potencial. Nesse potencial transformador que é enorme. O potencial do carnaval de transformação é muito grande. Por mais que seja só aparente, essa vontade, (...) essa fantasia que existe em torno do carnaval. Por mais que ela não se concretize na sua totalidade, nem perto disso, ainda assim, é uma coisa boa. Porque é pelo menos uma vontade. Um momento em que as pessoas pelo menos pensam nisso. Pensam nessa separação [socioeconômica e racial], que tá longe de ser só no carnaval. Que se manifesta no cotidiano pra caramba. (...) No carnaval é o momento que a gente se sente muito mais forte. Porque a gente está num grupo artístico grande, porque a gente tem um público enorme junto com a gente (...). Então a nossa voz, a nossa opinião é amplificada pra caramba. (...) A gente continua sem poder mudar tudo, claro, mas a gente tem a chance de fazer um pouquinho ao longo de muitos anos. (...) A gente faz ao longo do ano também. A gente faz ações pontuais. Presta apoio a tudo que está acontecendo. As pessoas que estão precisando, os movimentos que acontecem. A gente apoia pelas redes sociais, a gente apoia presencialmente em várias situações, mas eu sinto que tudo isso culmina no carnaval. O carnaval dá sentido as outras coisas”⁹⁷.

3.5 Campo com a Orquestra Voadora

A observação do desfile do Bloco Orquestra Voadora, no dia 25/02/2020, ajudou a entender como os discursos se dão na performance. Ressaltamos aqui alguns aspectos.

O Bloco, que já há muitos anos tem um público medido aos milhares, sendo considerado um dos maiores do carnaval carioca, reuniu, segundo a Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro - órgão encarregado da execução da política de turismo traçada pela administração municipal), 330 mil pessoas ao Aterro do Flamengo em 2020. Para que o som da produção musical chegasse a todos (ou quase todos) o grupo contou com um trio elétrico (um caminhão com diversas caixas de som instaladas) que amplificou, com bastante potência, a música produzida e a voz do mestre de cerimônias, DJ Lencinho, posicionado no topo do caminhão.

Antes mesmo do início do cortejo, tanto as falas de DJ Lencinho quanto algumas performances em cima do trio elétrico, explicitavam o posicionamento do grupo. Podemos citar como exemplo a fala de DJ Lencinho, enfática: “a rua é do povo!”, a

⁹⁷ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 21/06/2020.

leitura de uma oração do pastor Henrique Vieira (conhecido por atuar junto ao campo político partidário progressista⁹⁸) ou ainda a celebração de um casamento homoafetivo, com gritos de apoio do público e dos integrantes do Bloco.

Ainda antes do início, DJ Lencinho, chamou por moradores de diversos bairros do Rio, com ênfase nos subúrbios: “Cadê o pessoal do Méier? Cadê os tijuicanos? Cadê o pessoal da Ilha do Governador? Cadê o pessoal de Madureira, Cascadura? Campinho, Praça Seca? Humaitá? Cadê o pessoal da Maré?”. Embora não tenha sido possível, nesta pesquisa, aferir em que medida o Bloco provoca essas locomoções de diversas áreas da cidade, pode-se notar que há indicativos de que a Orquestra Voadora é um Bloco popular que atrai diferentes extratos da sociedade, principalmente pela verificação de um conjunto de pessoas muito numeroso e bastante diverso em termos de cor de pele dentre os foliões⁹⁹.

Figura 18 – Fotografia da concentração para o cortejo da Orquestra Voadora, 2020



Fonte: acervo pessoal.

⁹⁸ Em 2022, Henrique Vieira foi candidato a Deputado Federal pelo PSOL/RJ.

⁹⁹ Ressalva-se aqui que, como afirma estudo do IBGE, que a população de cor ou raça preta ou parda, no Brasil, “possui severas desvantagens em relação à branca, no que tange às dimensões contempladas pelos indicadores apresentados – mercado de trabalho, distribuição de rendimento e condições de moradia, educação, violência e representação política” (IBGE, 2019, p. 12).

O leque de pautas é ampliado durante o cortejo da Orquestra Voadora. Aliando uma referência pop ao discurso ecológico, o grupo começa o desfile com a citação de um texto contido na narração de abertura dos episódios de um seriado de TV japonês da década de 1970, *Spectreman*. A introdução apresenta a poluição como o maior inimigo da humanidade¹⁰⁰. Nas pausas entre as músicas, mais frases de efeito são ditas por DJ Lencinho, por exemplo: “não existe bloco ilegal”, “a rua é do povo”, “a rua é nossa”, “corpos livres nas ruas”, “cultura e educação salva mais do que uma arma na mão”, “quem mandou matar a Marielle?”. Também houve falas contra privatizações de empresas públicas, citando Petrobras e Cedae e críticas às empresas que patrocinam o carnaval de rua do Rio de Janeiro.

Por vezes o repertório escolhido para o grupo também sublinhava as pautas defendidas nas falas. Quando a canção “I Will Survive” (famosa na voz de Gloria Gaynor) é tocada, por exemplo, uma imensa bandeira arco-íris, símbolo LGBTQIAP+, é desfraldada cobrindo parte dos foliões. Fantasias e adereços dos foliões e dos integrantes do Bloco também apresentavam motivos políticos, mais ou menos explícitos, como o pernalta que pendurou garrafas plásticas e outros pedaços de plásticos (que causam um notório problema ao meio ambiente por não serem biodegradáveis) em seu corpo e pernas de pau, ou a foliã que usava uma capa com os dizeres “sou gay, sou lésbica, sou bissexual, sou transex, sou hetero, sou como você, sou humano” (Figuras 19 e 20).

¹⁰⁰ O seriado japonês, em sua abertura, exibia diversos planos de Tóquio, em cortes secos, junto a esta narração em *off*: “Planeta Terra, cidade Tóquio. Como todas as metrópoles deste planeta, Tóquio está hoje em desvantagem na sua luta contra o maior inimigo do homem: a poluição. E apesar dos esforços de todo o mundo, pode acontecer um dia que a terra o ar e as águas venham a se tornar letais para toda e qualquer forma de vida. Quem poderá intervir? *Spectreman!*”. A Orquestra voadora cita todo o texto, com exceção do nome do herói ao fim.

Figura 19 – Fotografia de Pernalta da Orquestra Voadora, 2020



Fonte: acervo pessoal.

Figura 20 – Fotografia de foliã com bandeira arco-íris no desfile da Orquestra Voadora, 2020



Fonte: acervo pessoal.

Sem alongar as observações sobre este Bloco, fora dos objetivos principais desta pesquisa, podemos perceber como as pautas de ocupação e transformação do espaço público, notadas pela pesquisa de Herschmann e Fernandes (2014a), continuam presentes ainda hoje nos desfiles da Orquestra Voadora. No entanto, outras pautas diversas surgem com força, mostrando como ativismos podem ser adaptados, ao longo de anos, ao espírito do tempo. As pautas, não sendo excludentes, somam-se. Ou seja, podemos notar que na Orquestra Voadora, há ao mesmo tempo mudanças e continuidades no posicionamento político assumido pelo grupo, sendo essas mudanças, no caso da Orquestra Voadora, a inclusão de novas pautas àquelas primeiras.

Não pretendemos, diga-se, usar a Orquestra Voadora como caso paradigmático de grupos artivistas, tampouco do artivismo carnavalesco. Veremos adiante, por exemplo, como os exemplos de Blocos nos subúrbios, para além das semelhanças, têm diversas diferenças em relação ao que observamos na Orquestra Voadora. Ademais, este é um exemplo possível dentre muitos e pesquisas vêm registrando e pensando diversos

destes ativismos (BARROSO, 2018; BELART, 2020; FERNANDES; HERSCHMANN; ESTEVÃO, 2022). O que podemos de fato asseverar é justamente a existência de uma multiplicidade de grupos, com diferentes agendas e organizações em suas performances que têm em comum o fato de estarem acessando suas paixões para responder às urgências de seu tempo através de performances políticas reflexivas em meio à festa carnavalesca. Posicionamentos que se colocam reflexivamente como não totalitários nem utópicos, mas paulatinos e em busca de (re)construção de heterotopias (LEFEBVRE, 2004).

3.2 LOUCURA SUBURBANA

3.2.1 Localizando o Loucura Suburbana

O Bloco Loucura Suburbana surge em um momento que podemos identificar como a primeira onda dentro do que aqui chamaremos de *boom* (ou seja, um crescimento acelerado e em grande proporção) do carnaval de rua do Rio de Janeiro na virada do século XX para o XXI (ver HERSCHMANN, 2013). Herschmann considera duas ondas neste contexto, uma primeira em que havia certa juventude ligada ao circuito da Lapa - em fins da década de 1990 e início dos anos 2000 -, engajada em um repertório ligado à “tradição do samba de raiz”, e outra que teria começado na segunda metade da década inicial do século XXI e que colocou “no epicentro os blocos temáticos, os blocos das fanfarras, os cortejos de rua que incorporam outros ritmos” (*Idem*, p. 276). Essas generalizações nos servem para uma mirada do cenário geral, mas, obviamente, houve particularidades nas propostas de cortejo em cada uma das ondas. O Loucura Suburbana, apesar de estar surgindo em sincronia com outros grupos da cidade, será marcado, como veremos, por características próprias.

É possível dizer, contudo, que o espírito do tempo, no início do século XXI, favoreceu o surgimento de diversos Blocos carnavalescos (e não só de grupos carnavalescos, mas também de diversos outros conjuntos musicais que atuam nas ruas do Rio de Janeiro – ver HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a). Nesse sentido, quando surge a ideia de realizar um cortejo no bairro de Engenho de Dentro, vinda de usuários e funcionários do Ambulatório Central do Instituto Nise da Silveira, não há como não considerar esta ação como desassociada de outras, de diferentes atores, em

outras partes da cidade. Uma das fundadoras do Loucura Suburbana, a psicóloga Ariadne de Moura Mendes, admite haver algo “engendrando na sociedade”, em depoimento coletado pelo trabalho de Eduardo Henrique Guimarães Torre:

eu falei, “vamos para a rua”, foi a minha proposta, vamos fazer um bloco de rua, na minha cabeça era aquilo e foi impressionante, porque o pessoal do ambulatório topou e a gente lançou essa proposta no ar. E aí começaram a aparecer pessoas que tinham a mesma ideia, parecia que estava todo mundo com vontade de criar um bloco na rua, e certamente no Rio, nessa época, isso foi no final de 2000, não estava explodindo, mas ficou claro na minha cabeça que não foi à toa também, já devia ter algo que estava se engendrando aí na sociedade, porque depois a explosão foi absurda, mas, aqui no Engenho de Dentro foi muito importante (MENDES *apud* TORRE, 2018, p. 258-259).

De fato, entendemos que, mesmo não havendo de início um diálogo direto dos criadores do Loucura com outros Blocos de sua geração, havia uma conexão que passava pela escolha de adentrar espaços públicos que não eram (ou raramente eram) utilizados para cortejos de rua ou outras festas, modificando-os (para uma comparação com o surgimento de outro Bloco em período semelhante, o Cordão do Boitató, ver LACOMBE, 2014). Ou seja, começaram a estabelecer, todos, mesmo que de forma pouco ou nada planejada, *territorialidades sônico-musicais* (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014; HERSCHMANN, 2018) que geram uma série de externalidades positivas (MOULIER-BOUTANG, 2012), polinizando um ecossistema musical de rua que de fato floresceu nos anos seguintes (ver HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a). Mendes relata, nesse sentido, que poucos anos após o surgimento do Loucura Suburbana, “começaram a aparecer blocos (...) teve uma época com cinco blocos na região de Engenho de Dentro, (...) tanto foi no rastro da gente, quanto eu acho que o Rio estava tendo esse movimento de volta as ruas, e com carnaval” (MENDES *apud* TORRE, 2018, p. 267).

Outras características, específicas, marcarão o surgimento do Bloco Loucura Suburbana, em 2001. Em artigo que narra a história da constituição do Bloco, Mendes aponta os efeitos gerados pelo Loucura Suburbana. Ela deixa explícito o protagonismo de questões da saúde mental, mas cita ainda a modificação do entorno:

[o Bloco] revitalizou o carnaval de rua do bairro do Engenho de Dentro, na Zona Norte do Rio de Janeiro, representou uma alternativa de ocupação cultural de uma área carente em equipamentos culturais e com altos índices de violência e colocou a saúde mental como protagonista dessas ações,

criando ainda o primeiro bloco de carnaval na área de saúde mental da cidade (MENDES, 2019, p. 134).

Como notamos na introdução a este capítulo, as frentes que compõem um Bloco ativista somam-se. Assim, para além do protagonismo das questões da saúde mental, há a importante (e reflexiva) ação de modificação do espaço onde o cortejo é realizado. Veremos à frente, como estas diferentes ações, além de coexistirem, manifestam-se imbricadas. Antes tomemos mais tempo com o surgimento e os propósitos do Bloco manifestos desde seu início.

Mendes relata o surgimento do Bloco¹⁰¹ como uma ação colaborativa de muitos agentes, dentre funcionários e usuários do Instituto Nise da Silveira, em meio a um cenário de grandes (porém graduais) transformações institucionais. O contexto das mudanças envolvia a reestruturação dos serviços e a mudança da lógica de instituições, como o antigo Centro Psiquiátrico Pedro II (que será municipalizado e transformado no Instituto Nise da Silveira¹⁰²), em consonância com a moderna legislação federal então implementada¹⁰³ e com o que ficou conhecido como Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental – que, por sua vez, afluiu para o movimento da Luta Antimanicomial (ver LÜCHMANN; RODRIGUES, 2007). Nesse movimento, equipes multidisciplinares e mais horizontalizadas são constituídas e o ciclo internação/reinternação/cronificação aos poucos dará lugar ao modelo extra-hospitalar e territorial de atendimento, eliminando traços do antigo manicômio. Mendes afirma ser esse um momento “de grande fertilidade com (...) unidades de internação se desinstitucionalizando e engendrando estruturas de futuros Centros de Atenção Psicossocial (...) e qualificação de oficinas voltadas para a arte e geração de trabalho e renda” (MENDES, 2019, p. 136). Adiante, veremos como esse processo é estimulado pela fundação do Ponto de Cultura Loucura Suburbana.

¹⁰¹ É possível acessar, página oficial do Loucura Suburbana na rede social Facebook, alguns encontros online que integrantes e ex-integrantes fizeram durante a pandemia em que são lembrados diversos detalhes deste momento inicial do grupo: <https://www.facebook.com/loucura.suburbana/>

¹⁰² Para um histórico completo dessa instituição, desde a inauguração, em 1853, do Hospício de Pedro II, ver VAZ, 2017.

¹⁰³ No mesmo ano em que surge o Bloco, é sancionada no Congresso Nacional a chamada “lei da reforma psiquiátrica brasileira” (Lei nº 10.216 de 2001), que “dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental” (BRASIL, 2001).

Figura 21 – Cena do curta-metragem “Do casulo à borboleta”, 2020



Fonte: DO CASULO À BORBOLETA, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/-0EXMA5pTGk>. Acesso em: 25/08/2022.

Nota-se que ao mesmo tempo que o Bloco surge no bojo destas transformações na instituição, ele também atua como agente catalisador delas. Mendes relata, em seminário online organizado pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ (ver CULTURA, LOUCURA E SAÚDE MENTAL, 2020) que o Loucura Suburbana transforma o Instituto Nise da Silveira, unindo usuários e funcionários e abrindo este à comunidade.

Em outro encontro online (este com os fundadores do Loucura Suburbana, transmitido pelo canal do grupo na rede social Facebook [2001 - UMA LOUCURA NA RUA, 2020]), Ariadne detalha o movimento de criação do Bloco. Inicialmente foi concebida uma oficina de artes para pacientes que esperavam atendimento. O sucesso da iniciativa ensejou uma festa de comemoração de seu primeiro aniversário, no fim do ano. Os próprios pacientes, ao fim da festa, sugeriram uma festa de carnaval. Essa comemoração acabou se transformando no Bloco. Foi assim que, segundo Mendes, sem recursos financeiros, “num clima de muita participação e ânimo que o bloco, ainda sem nome, se foi construindo. Momento especial da instituição, vivendo e aprendendo com essa construção coletiva e alegre” (MENDES, 2019, p. 137).

A escolha do nome, citando explicitamente o subúrbio, se dá por votação no Instituto Nise da Silveira, o que revela a identificação de grande parte daqueles atores com o espaço no qual estavam inseridos e ainda o orgulho de pertencimento. Marta Rodrigues de Macedo, psicanalista psiquiatra e ligada ao Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) Clarice Lispector, conta no encontro online de fundadores do Loucura Suburbana, aqui já referido (ver CULTURA, LOUCURA E SAÚDE MENTAL, 2020), que havia pelo menos mais um nome que fazia referência ao subúrbio (sugestão dela): “Simpatia Suburbana” – uma referência direta a um dos Blocos então atuantes no carnaval de rua do Rio de Janeiro, o Simpatia é Quase Amor, que desfilava na zona sul. A sugestão era ao mesmo tempo uma homenagem a um Bloco de outra parte da cidade (do qual ela era frequentadora) e uma tentativa de valorizar a região onde estava sendo criado o novo Bloco (com a qual ela tinha também uma relação afetiva por ter sido moradora do Engenho de Dentro na infância e adolescência). Macedo conta ainda de suas lembranças do carnaval de rua nos arredores, na Rua Dr. Bulhões e da convivência cotidiana que teria sido mais comum nas ruas do Engenho de Dentro há algumas décadas. Segundo Macedo, o Bloco traz essa “potência do convívio, do encontro” e contribui para o bairro.

Desde o início, a comunidade do Engenho de Dentro participa da ideia de criação da brincadeira carnavalesca. Segundo Mendes, a participação da comunidade vai ganhando corpo ao longo do tempo, seja pelo contato com o Instituto Nise da Silveira e suas atividades, seja por interesse direto no cortejo carnavalesco: “aos poucos, moradores do bairro foram se aproximando e se oferecendo para participar da construção dos desfiles, alguns de forma espontânea e direta, outros porque participavam da Escola de Informática (...) ou da Encantarte Editora [projetos ligados ao Instituto Nise da Silveira que são influenciados e influenciam o Loucura Suburbana, como veremos]” (MENDES, 2019, p. 140).

Edmar Sousa de Oliveira, ex-diretor do Instituto Nise da Silveira, em depoimento ao documentário “Suburban Madness” conta, porém, que essa relação com o Bloco contou com resistências. Segundo ele, ainda havia até mesmo uma repulsa verificável, nos primeiros passos do Bloco:

a primeira vez que esse bloco saiu as pessoas tinham horror a ele. Eu ouvi lá fora comentários assim: ‘soltaram os loucos’, ‘tirem as crianças de perto’, ‘fechem os portões’. No ano passado [2008] (...) o comentário [era] assim: ‘a

bateria esse ano tá melhor que o ano passado’, ‘a fantasia está mais bonita’. Então não era mais aquela coisa dos loucos que soltaram (SUBURBAN MADNESS, 2009).

Mendes, por sua vez, enfoca o medo dos moradores do bairro e sua diluição a partir dos desfiles do Bloco: “a população do Engenho de Dentro tinha medo do chamado hospício. As pessoas não entravam lá. Então quando se vê isso, os loucos na rua, esse olhar de medo começa a se transformar em um olhar de respeito” (CULTURA, LOUCURA E SAÚDE MENTAL, 2020).

Estes comentários são bons índices do que estamos chamando, em referência a Deleuze e Guattari (1995), de estriamento (e alisamento) no espaço em que atua o Loucura Suburbana. Resistências à desterritorialização/reterritorialização, como notamos, foram observadas nos casos dos desfiles em bairros suburbanos. É preciso notar, nesse sentido, que a dinâmica artista de exercício do dissenso (RANCIÈRE, 1996) provoca o encrespamento das linhas das estrias em que se pode tropeçar. Ou seja, mesmo que almeje alisar o espaço, a atuação do Loucura Suburbana é também responsável por revelar os impedimentos que se colocam enquanto, simultaneamente, aposta na força movente da música (HERSCHMANN; FERNANDES, 2012) e em iniciativas que chamam a comunidade ao interior do Instituto Nise da Silveira, como veremos, para passar por cima destas e planificá-las (sem, contudo, eliminá-las permanentemente ou impedir que outras surjam).

Ao longo dos anos, os cortejos foram atraindo foliões de toda a cidade e hoje conta-se aos milhares o número de foliões. A seguir veremos alguns aspectos deste crescimento e como a iniciativa se espraia para outras ações, gerando novas externalidades positivas, ampliando o alcance de suas ações.

3.2.2 A relação com escolas de samba e a organização do Bloco

Nos primeiros anos de existência, o Loucura Suburbana firmou relações com Escolas de Samba na tentativa de viabilizar o seu desfile. Em entrevista concedida a este trabalho¹⁰⁴, Mendes lembra que uma série de agremiações (União do Parque Curicica, Unidos da Tijuca, Tradição, Vila Isabel, Arranco do Engenho de Dentro, Caprichosos de Pilares e Império Serrano) cederam ritmistas de suas baterias, além de casais de

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Ariadne de Moura Mendes a este trabalho em 5 de outubro de 2022.

mestre sala e porta-bandeira (quase sempre sem contrapartida alguma financeira). Mendes cogita que os convites eram aceitos por especificidades do Loucura Suburbana: ser ligado à saúde mental e ser do subúrbio.

Ainda segundo depoimento de Mendes, o que definiu o contato inicial com as Escolas de Samba foi, por um lado, a necessidade (era preciso achar musicistas para realizar a produção sonora) e por outro a oportunidade (havia no Instituto Nise da Silveira pessoas com ligação com as Escolas de Samba). Mas por que Escolas de Samba e não outros Blocos? Uma hipótese levantada na conversa com Mendes é a de que pesou o contexto de um carnaval de rua enfraquecido na cidade (particularmente nas ruas suburbanas). Já as Escolas eram instituições em evidência, e fortes particularmente nos subúrbios. Nota-se ainda que os Blocos que surgiram e fizeram sucesso na década de 1980, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, tinham características também associadas às Escolas de Samba (ver FERNANDES, 2016). Um deles (Simpatia é Quase Amor), como vimos, é citado por Marta Rodrigues de Macedo, uma das fundadoras do Loucura Suburbana, demonstrando haver essa circularidade¹⁰⁵.

Além desse contato direto com as Escolas de Samba, podemos notar características do Bloco que se assemelham a elas: desfile com apenas uma canção¹⁰⁶ (composta por diferentes atores do Instituto Nise da Silveira – usuários ou não – e escolhida por um júri a cada ano), produção e utilização nos cortejos de fantasias que se assemelham às utilizadas hoje em dia nos desfiles da Marquês de Sapucaí e presença de um casal de mestre-sala e porta-bandeira.

Mendes assente que o Loucura Suburbana tem até hoje “alguma característica de ser Miniescola de Samba”¹⁰⁷. No entanto, o grupo continua se denominando (e sendo reconhecido) como Bloco. É possível afirmar que isso se dá, principalmente, pela liberdade de participação da comunidade, dificultando a diferenciação entre realizadores e público – algo comum aos Blocos de carnaval e que o grupo explicitamente aspira, como veremos mais detalhadamente à frente. Mas podemos aprofundar esta questão classificatória pensando em como o Bloco vai crescendo e se organizando. Vamos

¹⁰⁵ Outra característica que assemelha o Loucura Suburbana a esses Blocos surgidos na década de 1980, além do formato assemelhado às Escolas de Samba, é a utilização e venda de camisetas (abadás). Em ambos os casos, nota-se, a utilização dessa indumentária não era uma condição para participação do folião no Bloco.

¹⁰⁶ Em anos recentes, o Bloco passou a cantar outros sambas da metade para o fim do cortejo. Mas estes são também composições do próprio Bloco (as que ganharam maior notoriedade, fazendo mais sucesso entre o público).

¹⁰⁷ Entrevista concedida por Ariadne de Moura Mendes a este trabalho em 5 de outubro de 2022.

utilizar essa relação e similitude com as Escolas de Samba como ensejo para pensar a organização (no sentido de estruturação institucional) do Loucura Suburbana.

Na reunião online de fundadores do Loucura Suburbana aqui citada (ver 2001 - UMA LOUCURA NA RUA, 2020), há uma questão levantada por um dos participantes, Lula Wanderley (médico psiquiatra), que aponta para as ideias de como deveria ser construído um Bloco. Ele afirma ter lutado, no início, para que o Loucura Suburbana não se organizasse muito. Lula Wanderley explica que não desejava que o grupo se tornasse um espetáculo para consumo e usa o adjetivo anárquico para fazer um elogio ao grupo. Outro participante do encontro online, Annibal Amorim (médico, psicólogo e pesquisador da Fiocruz), faz um contraponto, afirmando que o Bloco necessitava de alguma logística, já que era preciso contactar os musicistas e buscar fantasias que pudessem ser doadas. Adriana Rosa (psicóloga e professora da UFF), também presente na conversa, diz entender que o Bloco tem “certa dimensão anárquica” (2001 - UMA LOUCURA NA RUA, 2020), mas também afirma que alguma organização é necessária.

A polifonia registrada nesse encontro e aqui apresentada nos serve para vislumbrar uma pequena parte dos dissensos e acordos que estavam presentes no início do Loucura Suburbana e também para considerar que nela ecoa uma questão posta desde o surgimento deste tipo de brincadeira carnavalesca. Se no início do século XX, como vimos, os primeiros Blocos eram tidos como grupos nem tão sofisticados quanto os Ranchos e nem tão revoltos quanto os Cordões; e entre as décadas de 1960 e 1980, a imprensa considerava os Blocos de Sujo uma “bagunça”, em contraponto à organização das Escolas de Samba; no início dos anos 2000, a discussão sobre a organização de um nascente Bloco revela conexões com as noções de espetacularização e de consumo, que não tínhamos notado ainda¹⁰⁸. Mas não apenas essas. Também a profissionalização e a qualidade musical aparecem associada à organização, como veremos.

De antemão, notamos que parece pouco produtiva a discussão a respeito da existência ou não de uma organização no Loucura Suburbana. O que nos interessa aqui é entender o grau e o tipo de organização, bem como seus efeitos e a imagem que se faz dela. Nascendo no interior de uma instituição e sendo construído através de uma série

¹⁰⁸ Não queremos afirmar que o Loucura Suburbana inaugura esse debate sobre as noções de espetacularização e consumo em relação aos Blocos. Uma pesquisa que mostre como e onde isso surge ainda merece ser feita. Tampouco queremos fazer crer que essa leitura, com sinal negativo, é unívoca.

de ações, que envolve, por exemplo, a inscrição em editais de fomento, o Bloco se apresenta amplamente estruturado. Por outro lado, é preciso ressaltar que o Instituto Nise da Silveira é marcado, durante todo o período de existência do Bloco, por um processo de desinstitucionalização, o que afetou/afeta diretamente a relação entre usuários e funcionários ligados à saúde. Assim, o Instituto Nise da Silveira passa a desfazer certas hierarquias, deixando a relação mais horizontalizada. O Bloco, repita-se, é influenciado por este processo e, ao mesmo tempo, um agente potencializador do mesmo.

Um momento chave para a organização do Loucura Suburbana é o ano de 2009, quando o Bloco é reconhecido como um Ponto de Cultura¹⁰⁹. Esse movimento permite receber verbas governamentais de maneira contínua e aumentar e estruturar novas atividades ligadas ao Bloco e ainda criar algumas ações conexas. Assim, durante três anos¹¹⁰, verbas deram sustentabilidade financeira às atividades realizadas. Foram então criadas oficinas (oficina livre de música e oficina de percussão) e reforçadas as que já existiam (ateliê de adereços, fantasia e moda)¹¹¹. Estas passaram a oferecer atividades permanentes, gratuitas e abertas à população, estreitando laços com a comunidade e criando a oportunidade de capacitação de cidadãos, usuários ou não do Instituto Nise da Silveira. As oficinas musicais também ensejaram a criação de Rodas de Samba, que se “constituíram em importante ocupação cultural da praça da região - a praça Rio Grande do Norte - contribuindo para a revitalização desse espaço público e para a integração com a comunidade local” (MENDES, 2019, p. 144). Em resumo, segundo Mendes, havia nestas ações objetivos gerais: culturais e de geração de renda.

¹⁰⁹ Ponto de Cultura é a ação basilar do Programa Cultura Viva, política pública implementada pelo Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil em 2003 que buscava apoiar pequenas ações culturais. Segundo Célio Turino, historiador diretamente envolvido com sua criação e gestão, os Pontos de Cultura, “são organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado” (TURINO, 2010, p. 64).

¹¹⁰ Falando sobre o período mais recente de produção do Bloco, já sem o financiamento deste primeiro edital, Mendes explica que “a sustentabilidade do Bloco e do Ponto de Cultura tem sido (...) majoritariamente feita com recursos oriundos da contínua participação em editais de cultura nos âmbitos municipal, estadual e federal e, muito raramente, com patrocínios ou doações da iniciativa privada (MENDES, 2019, p. 150).

¹¹¹ Estas ações do Loucura Suburbana acontecem antes mesmo da popularização das oficinas de instrumentos musicais ministradas por Blocos na cidade. Em 2000, o Bloco Monobloco foi o pioneiro, inaugurando sua oficina de percussão (ver RIOFESTA, 2006). A popularização destas iniciativas, no entanto, principalmente como solução para sustentabilidade financeira de Blocos de carnaval (ou seja, feitas mediante pagamento de mensalidade dos alunos), acontece somente na década seguinte, com a criação das oficinas ligadas às fanfarras da segunda onda do *boom* do carnaval de rua do início do século XXI, acima mencionada.

Uma consequência direta da implementação das oficinas, principalmente pela capacitação para a performance musical, foi o fim das participações de integrantes de Escolas de Samba. O formato não muda, mas agora a bateria, batizada de Insandecida (sic), passa a ser composta por pessoas que participam das oficinas e o casal de mestre-sala e porta-bandeira, da mesma forma, passa a ser formado por pessoas ligadas diretamente ao Bloco. No bojo da estruturação do Ponto de Cultura, o ateliê de adereços, fantasia e moda também recebe verbas para algumas contratações. Há ainda a contratação de alguns profissionais (produtor e divulgador, por exemplo) que ajudam na organização do Loucura, constituindo uma equipe junto aos usuários (ver AMIGOS DA LIGA - BLOCOS DE RUA, 2020). Por fim, outras oficinas, de papelaria e de informática, bem como a Encantarte Editora também ganharam corpo com o financiamento – projetos que, segundo Mendes, “foram se constituindo e crescendo junto com o Bloco e o Ponto de Cultura, num processo de retroalimentação” (MENDES, 2019, p. 145). As oficinas todas, assim, integravam a população local e fomentavam conexões entre as pessoas que ajudavam a estruturar o Bloco. Nesse sentido, segundo Mendes, foi a partir do estabelecimento do Ponto de Cultura e das oficinas que o Loucura Suburbana “se estruturou” (MENDES, 2019, p. 141).

A despeito do diálogo que vimos com os fundadores, a organização aparece nos demais relatos sempre com sinal positivo. O depoimento de Edmar Sousa de Oliveira, acima citado, já apontava nesse sentido quando ressaltava a qualidade da música e das fantasias e seus efeitos. Mendes, por sua vez, tratando do momento em que um júri é montando para a escolha do samba de cada ano, nota que surge ali um “formato um pouco mais profissional” (MENDES *apud* TORRE, p. 261). Mendes aponta ainda, em seu artigo, que a Oficina Livre de Música, desenvolvida pelo músico Abel Luiz, implica em uma “coordenação musical (...) [e inaugura] uma nova fase musical, de muita qualidade” (MENDES, 2019, p. 140).

Por fim, nota-se que o Loucura Suburbana engloba ainda uma ação de preservação de memória via o Núcleo de Memória, Informação e Documentação Loucura Suburbana. Mendes explica que “houve já tentativas de estruturação de um núcleo que pudesse organizar e guardar adequadamente os acervos do Bloco e Ponto de Cultura Loucura Suburbana. Muito pouco foi realizado devido à falta de recursos e de pessoal” (MENDES, 2019, p. 148). No entanto, diversas iniciativas já foram realizadas. Dentre elas, estão: a criação de acervo de memória oral com depoimentos de um

morador do bairro e de antigas funcionárias do Centro Psiquiátrico Pedro II e do Instituto Nise da Silveira (em parceria com o Museu de Imagens do Inconsciente); a realização de um filme com depoimentos de sambistas locais e de baluartes de Escolas de Samba; a construção de um acervo de filmes documentários que têm focado o Bloco; a realização de filmes documentários sobre o Bloco; a realização de exposição, em parceria com o Sesc, sobre bonecos gigantes dos anos 1950 no Engenho de Dentro – os Bonecos do Germano¹¹²; e a edição e publicação da revista Archivos Contemporâneos, com o objetivo de, segundo Daniele Corrêa Ribeiro (editora da revista), fazer a “articulação entre a memória da Instituição e dos saberes que estão presentes nessa instituição, com o cotidiano, com as práticas no campo da saúde mental de hoje” (LIVE: REVISTA ARCHIVOS CONTEMPORÂNEOS E MEMÓRIA DA SAÚDE MENTAL, 2020).

No momento em que o Ponto de Cultura Loucura Suburbana é instituído, como vimos, o escopo da organização do Bloco é ampliado. Se em um primeiro momento houve a discussão sobre a medida da organização, agora a organização se impõe e implica em novos objetivos que vão além do desfile, com a oferta de um leque de atividades culturais, educativas e de geração de trabalho e renda, bem como a preservação da memória do Bloco e do carnaval do seu bairro. O novo escopo também objetiva ampliar a “qualidade” dos elementos da performance (musicais e indumentários), bem como emancipá-la de ajudas externas, com ampliação do protagonismo dos usuários.

Nota-se que, subjacente a essas iniciativas todas, o enfrentamento do preconceito e do estigma da loucura permanece imutável, bem como o processo horizontalizado, em que os usuários são sempre agentes ativos do processo de decisões. Enfocaremos a seguir outras características importantes para nossa análise do Bloco como agente produtor de *territorialidades sônico-musicais* e seus efeitos.

3.2.3 Loucura ativista pela cidadania intercultural

¹¹² Ancelmo Gois, em sua coluna no jornal O Globo relata que os Bonecos do Germano pegavam emprestado o “nome de um morador do bairro (na rua Dois de Fevereiro) que os confeccionava e cuja história permanece um mistério” (GOIS, 2020). Na coluna, também há a citação de Ariadne Mendes: “pelo que conseguimos descobrir, Germano era um bicheiro da região, que tinha uma escola de fazer bonecos. No carnaval, os bonecos saíam em bloco” (MENDES *apud* GOIS, 2020). O documentário de Victor Magrath, “Bonecos” (2021), trata da confecção destes no carnaval do Loucura Suburbana de 2020, bem como sua história.

Sendo o Loucura Suburbana, como vimos, um Bloco que nasce dentro de uma instituição da área de saúde mental, é inescapável que sua atuação seja associada a este universo. No entanto, é preciso reforçar o que já foi colocado acima: o Loucura Suburbana se reconhece também como uma “ocupação cultural” (ver MENDES, 2019). A psicóloga utiliza ainda, em um encontro online aqui já citado, a noção de “produção cultural” em contraposição a de “assistência”:

nós somos um lugar de produção cultural. Não somos um lugar de assistência (...). A gente se identifica com isso (...). Esse lugar é um lugar onde as pessoas podem exercer a liberdade de criar, a liberdade de se expressar e a liberdade de construir novas identidades (AMIGOS DA LIGA - BLOCOS DE RUA, 2020).

Em outra fala, contida no documentário “Do casulo à borboleta”, Mendes explica: “a gente não é um bloco do Instituto, da saúde mental, a gente é tudo isso, da saúde mental, do instituto e do engenho de Dentro. E do Rio de Janeiro. Porque agora já vem gente de vários locais do Rio” (DO CASULO À BORBOLETA, 2020). Nesse sentido, mais que ser uma ferramenta para o tratamento de usuários, o Bloco, como veremos, objetiva o estímulo à cidadania, ao convívio das diferenças. Nota-se ainda que ações culturais e da área de saúde mental não são polos opostos e tampouco podem ser entendidas como separadas, mas sim imbricadas e interdependentes.

A tese de Eduardo Henrique Guimarães Torre, que analisa experiências brasileiras de arte-cultura do campo da Saúde Mental no âmbito da Reforma Psiquiátrica, lista elementos fundamentais nessas ações:

o uso de múltiplas linguagens artísticas ou hibridismos de forma inovadora, com a dissolução de fronteiras rígidas entre as artes; a quebra de hierarquias e deslocamento de lugares marcados, com o questionamento dos conceitos de normalidade e loucura e uma ruptura com o discurso técnico-especialístico; a abertura à diferença e à criação original; o princípio da heterogeneidade e o experimentalismo; os princípios do co-envolvimento e da horizontalidade; e o foco sobre o sujeito e os processos criativos e não em protocolos rígidos e normas burocráticas (TORRE, 2018, p. 8).

Torre, que usa o Loucura Suburbana como estudo de caso, aponta para ações que ora enfocam o usuário (abrindo espaço para expressões criativas), ora o entorno da

sociedade (questionando conceitos de normalidade e loucura), ora o próprio saber médico institucionalizado (contestando protocolos).

Internamente ao Loucura Suburbana, Mendes define assim a principal característica do Bloco (grifo nosso):

ter-se construído com a participação de usuários da rede de serviços públicos de saúde mental da cidade, além de familiares, funcionários e sociedade em geral, criando um espaço de *cidadania*, cuja equipe de trabalho, integrada por essa representação de diversos segmentos sociais, atua num modelo de gestão compartilhada e horizontalizada, em que todos participam das decisões (MENDES, 2019, p. 133).

Outros dois pontos, igualmente importantes, segundo a psicóloga, são: a integração da experiência da saúde mental em redes de cultura e segundo, “ter-se constituído, além dos projetos de arte, cultura e educação, como campo de experiência do trabalho” (MENDES, 2019, p. 134).

Quando a palavra cidadania (que nos parece chave para o entendimento desta visão do Bloco) é acionada no contexto da saúde mental¹¹³, podemos pensar, em primeiro plano – como faz o artigo do musicista que implementou a oficina livre de música no Loucura, Abel Luiz Oliveira da Silva Machado –, na luta antimanicomial e nas suas grandes conquistas, “oferecendo oportunidades e direitos aos loucos enquanto cidadãos” (MACHADO, 2010, p. 11). Mas o texto de Mendes, acima, deixa o significado de cidadania mais expandido, quando enfoca não só nos usuários, mas nos familiares, funcionários e na sociedade em geral. Uma outra fala de Mendes, em um encontro online já citado, deixa mais claro o caráter duplo do que se entende por cidadania:

a gente quando pensa em inclusão a gente pensa em incluir algo ou alguém em alguma coisa, mas o que acontece com o Loucura [Suburbana] (...), é uma inclusão de parte a parte. Então, inclui de fora para dentro. Quer dizer, [por um lado] inclui a clientela psiquiátrica, nesse exercício de cidadania, na sociedade, (...) nessa luta contra o preconceito, mas [por outro lado] não adianta nada se a sociedade não se integrar à loucura. E acho que é isso que acontece. Uma inclusão de mão dupla (AMIGOS DA LIGA - BLOCOS DE RUA).

¹¹³ Nota-se, como faz o trabalho de Vaz, que esse olhar atento à construção de cidadanias, é presente de maneira espalhada no movimento antimanicomial, já que o “princípio a defesa de que a reforma psiquiátrica não era uma questão apenas sanitária, mas também e prioritariamente de direitos humanos e cidadania” (VAZ, 2017, p. 47).

No mesmo sentido, em fala de outro encontro online, Mendes afirma que “[a] convivência traz uma nova dimensão dessa relação com a loucura. Não tem essa coisa da gente estar acolhendo a diferença. Nós estamos vivendo. Eu também sou diferente para o outro” (CULTURA, LOUCURA E SAÚDE MENTAL, 2020). Vemos então como, para além de um enfoque na cidadania do usuário, é fundamental que seja lido ali um devir-“louco” que possa contagiar o entorno, o “Outro”. Nesse sentido, mais do que realizar uma inversão dos papéis (ver DA MATTA, 1997), o carnaval do Loucura Suburbana realiza a tarefa de tornar visíveis os usuários do Instituto. Ou seja, o Bloco não realiza uma operação de mascarar a loucura, mas sim um transbordamento dessa para fora do antigo hospício, criando um espaço de convivência possível que impacta a todos.

Figura 22 – Fotografia do desfile de 2020 do Loucura Suburbana, 2020



Fonte: Loucura Suburbana. Foto de Marcelo Valle. Registro do desfile de 2020. Disponível em <https://www.loucurasuburbana.org/>. Acesso em 25/09/2022.

Podemos retomar aqui a comparação com a pesquisa de Herschmann e Fernandes, para resgatar a percepção destes sobre como os atores que produzem música nas ruas do Rio de Janeiro construíam

uma ‘cidadania intercultural’. Partindo do pressuposto de que ser cidadão é vivenciar a cidade, experienciá-la, pensá-la, senti-la, olhá-la, tocá-la, apropriando-se e reinventando o cotidiano pelos diferentes “modos de fazer” por meio das astúcias, táticas de resistência e práticas de ocupação urbana (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a, p. 20).

Herschmann e Fernandes utilizam o termo “cidadania intercultural” fazendo referência ao trabalho do antropólogo Néstor García Canclini. Associamo-nos também a esta noção fazendo algumas considerações neste ponto. García Canclini desenvolve a interculturalidade com um prosseguimento ao multiculturalismo: “de um mundo multicultural - justaposição de grupos étnicos ou grupos em uma cidade ou nação - passamos para outro intercultural globalizado” (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 14). Assim, a interculturalidade será pensada como entrelaçamentos e disputas que se dão quando os grupos promovem encontros e trocas, enquanto o multiculturalismo seria somente a admissão da diversidade, enfatizando diferenças e propondo políticas relativistas de respeito. Para García Canclini, está embutida no multiculturalismo a possibilidade de reforço a segregação¹¹⁴. Já a interculturalidade “implica que os diferentes são o que são nas relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 15). Nota-se ainda que, em sintonia com García Canclini, entendemos que as tensões geradas pela interculturalidade “podem ser concebidas [nas ciências sociais] como uma relação entre épicos e melodrama” (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 32). Ele aponta que os relatos precisam escapar desta dicotomia, não sendo nem simplesmente épicos (derivados das conquistas e sucessos neste ou naquele marcador social), nem melodramáticos (apontando somente as fissuras e violências das “dores da interculturalidade” [*Idem*]).

¹¹⁴ Desenvolvendo este argumento em fins da década de 1990, García Canclini tinha em mente o que estava acontecendo nos Estados Unidos (ver GARCÍA CANCLINI, 2007). Ele enxergava separatismo e dispersão entre grupos étnicos na heterogeneidade multicultural norte-americana, com tendência de construção de identidades essencializadas. Não entendemos, nota-se, ser cabida a utilização desta formulação para fazer críticas a políticas afirmativas em geral, sobretudo no caso brasileiro, onde elas têm logrado êxito, a despeito dos inúmeros desafios de implementação em um país de persistentes desigualdades sociais (ver, por exemplo, trabalhos desenvolvidos no âmbito do Consórcio de Acompanhamento das Ações Afirmativas – articulação de núcleos de pesquisa que produzem dados e análises sobre a política de cotas no ensino superior brasileiro).

Nos parece que o Bloco Loucura Suburbana tem seu engajamento justamente nessa tomada das ruas por uma cidadania intercultural cidadina. À medida que ressignificam os espaços, fazem florescer diferentes vozes no debate em torno da necessidade de ampliação da cidadania. E para além da discussão de diferentes modos e formas de ocupar a urbe (trazida especificamente em seus cortejos), ainda convidam a pensar a cidade conformada antes e depois da ocupação (o “hospício”, seus muros e seus “loucos”).

Com essa concepção de construção de cidadania, podemos atentar ao trabalho de Juliana Pires Cecchetti Vaz – que analisa a luta antimanicomial no entrelaçamento entre saúde mental, cidade e carnaval –, que nos traz um exemplo de subjetividade narrada por um usuário: ele comenta em uma reunião de construção do carnaval que no desfile do Bloco “enquanto todos vestiam máscaras e fantasias, eles, tidos loucos, poderiam tirar as máscaras que lhes são impostas diariamente para serem quem de fato são - sem ter que se encaixar em padrões tão duros e violentos de normalidade” (VAZ, 2017, p. 53). Mendes relata um caso parecido em que uma usuária que tinha vergonha de estar no Instituto, passou a ter orgulho de ser parte do Loucura Suburbana (ver CULTURA, LOUCURA E SAÚDE MENTAL, 2020). Outra fala, da usuária Elisama Arnaud, contida no curta-metragem “Do casulo à borboleta”, aponta para um entendimento de desconstrução da própria instituição. Na véspera do desfile, trabalhando em sua fantasia de porta-bandeira, Arnaud comenta para alguém que não identificamos: “eu gosto daqui. Isso aqui pra mim não é nem um hospício. Pra mim, já tô acostumada [a ficar aqui]” (DO CASULO À BORBOLETA, 2020).

Observando a capacitação dos usuários do Instituto Nise da Silveira, no âmbito da oficina de percussão, por sua vez, podemos notar um efeito que ultrapassa a construção de subjetividades destes (que, por si só, já é auspicioso). Machado, neste sentido, aborda a questão da qualidade musical afirmando que

uma das questões importantes e que, apesar de historicamente comprovada, precisa ser enfatizada e desmistificada é a que diz respeito à qualidade artística do que é representado, ou melhor, de quem está sendo representado para que não se caia numa inconsciente discriminação positiva para com os loucos, tornando irrelevante uma tomada de posição sobre o que está sendo produzido por eles e, conseqüentemente, não dando a devida atenção, assim como o devido suporte artístico, para sua produção (...) Sendo assim, a preocupação com produção e a execução do conteúdo artístico que emerge do bloco tem se tornado peça chave para desestigmatização de quem faz,

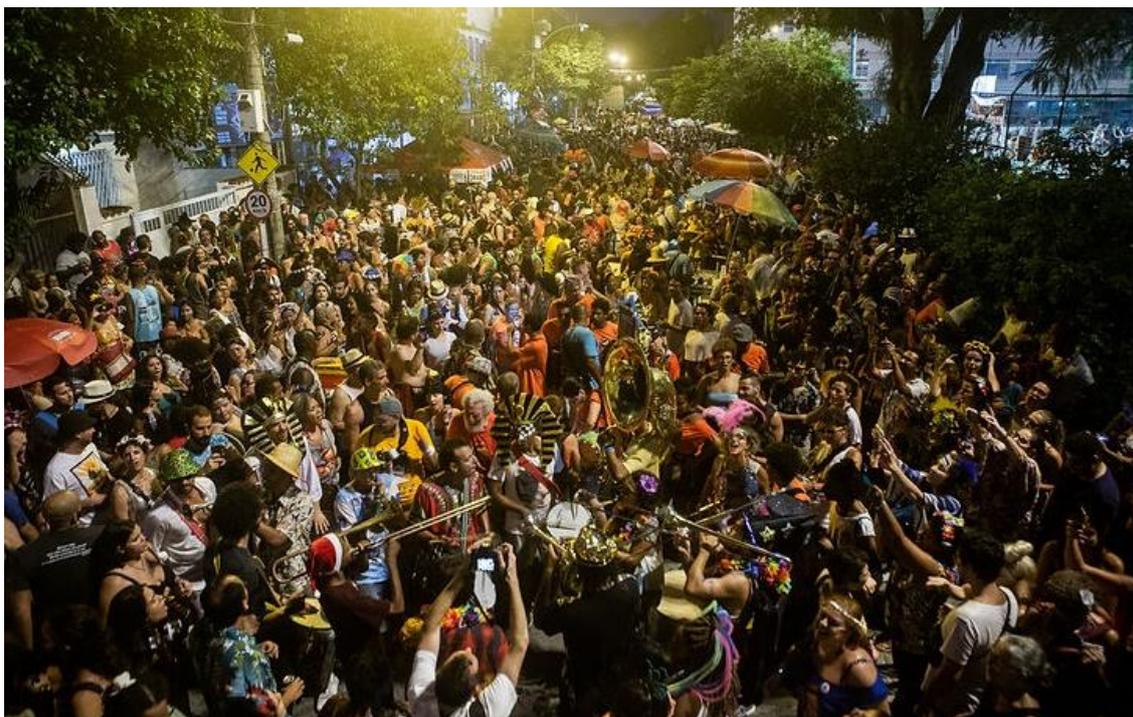
executa e/ou aprecia e se encanta com o carnaval ali produzido, pensado e criado (MACHADO, 2010, p. 7-8).

A qualidade musical, que antes analisamos em um contexto de organização do Bloco, aqui ganha outro contorno importante, pois é peça na estratégia de desestigmatização do usuário do Instituto Nise da Silveira¹¹⁵. Somando a esta perspectiva, podemos retomar mais uma vez o comentário de Edmar Sousa de Oliveira para lembrar o comentário sobre a comunidade do entorno, no Engenho de Dentro, que analisava a melhora no som da bateria ou a qualidade das fantasias.

Outra observação nossa que também ecoa um movimento já relatado por Herschmann e Fernandes é o dito processo de retroalimentação, quando “o próprio Carnaval de rua (...) do passado, enquanto uma tradição que ‘deveria ser resgatada’, também (...) [é] uma fonte de inspiração não só para o boom dos cortejos momescos nos espaços públicos, mas também para a realização das rodas” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014a, p. 82-83). Nota-se que não há contradição entre o projeto de Bloco com um engajamento político explícito, ou seja, ativista, e a pauta de (re)invenções de tradições (HOBSBAWM, 2008). Múltiplos enunciados podem ser acionados ao mesmo tempo (e de fato o fazem). Ademais, diferentemente de casos como o do Cacique de Ramos, ou dos espaços de festa como a Feira das Yabás ou a festa do Trem do Samba, esta não é a principal bandeira do Loucura Suburbana. Falas como a de Mendes que explicita que o Loucura Suburbana “revitalizou o carnaval de rua do bairro do Engenho de Dentro (...) [representando uma] alternativa de ocupação cultural de uma área carente em equipamentos culturais” (MENDES, 2019, p. 134) ou ações como o resgate de manifestações tradicionais, como a dos Bonecos Gigantes do Germano, de fato não aparecem nunca descoladas daquelas que tratam das práticas de uma cidadania intercultural ligada principalmente à área de saúde mental.

¹¹⁵ É importante levar em conta o processo de organização do Bloco, já esmiuçado: todas as decisões são tomadas em conjunto e com o protagonismo dos usuários. Nesse sentido as iniciativas do Bloco não devem ser entendidas como sendo “para” os usuários, mas sim “com” estes. Mendes, em entrevista a este trabalho, comenta: “As iniciativas [foram criadas] todas com protagonismo do usuário. A escola de informática [por exemplo] quem dava aula era um usuário”.

Figura 23 – Fotografia noturna do desfile de 2020 do Loucura Suburbana, 2020



Fonte: Loucura Suburbana. Foto de Marcelo Valle. Registro do desfile de 2020. Disponível em <https://www.loucurasuburbana.org/>. Acesso em 25/09/2022.

Com essa perspectiva em vista, podemos pensar nas *territorialidades sônico-musicais* para além da transformação do espaço que a própria psicóloga definiu, em citação acima, como “uma área carente em equipamentos culturais e com altos índices de violência” (MENDES, 2019, p. 134): o espaço também é metamorfoseado, simultaneamente, no sentido de ressignificar os muros do antigo hospício via espraiamento de um devir-“louco”. Se a construção de alteridades sempre acontece de parte a parte, na negociação entre um “eu” e um “outro”, o Loucura tem a primazia de fazer isso de modo a gerar espaços profícuos para os dois lados. Entendemos, assim, que fica claro o caráter imbricado das iniciativas do Bloco. As múltiplas externalidades só se dão pelas múltiplas camadas que envolvem o cortejo do Loucura Suburbana.

Ademais, se fica claro o papel do Bloco na desinstitucionalização do Instituto Nise da Silveira, “rompendo muros” do outrora hospício, também é preciso observar que existe a percepção de que efeitos também se dão em um nível micro, refletido no cotidiano. Como argumenta Mendes, tratando das questões da luta antimanicomial levadas ao espaço público da cidade (em encontro online promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música), “não é só (...) [ir para a rua] dizer ‘abaixo o hospício’, ‘hospício

não'. São essas pequenas coisas que estão impregnadas nas próprias pessoas na história de cada um que vão trazendo essas transformações todas. Não é só no nível macro, é no nível micro também" (LOUCURA SUBURBANA: ARTE, CULTURA E LUTA ANTIMANICOMIAL, 2022).

Por fim, entendemos que a exposição de corpos antes escondidos por muros cria um campo de disputa na cidade, em que uns brigam pela cidadania e outros podem ou não aceitá-la. É preciso pensar que forças normativas (sobretudo aquela ligadas à lógica da produtividade) ainda agem e que nenhum problema está perenemente solucionado.

Carla Costa Garcia (2017), que investigou a relação entre comunicação e saúde em pesquisa sobre direitos a voz e silenciamentos de pessoas com esquizofrenia, argumenta, nesse sentido haver um caminho longo para inclusão social dessas pessoas. Garcia fez trabalho de campo junto ao Loucura Suburbana e notou que o receio de aproximação por parte dos moradores do Engenho de Dentro parece ficar suspenso durante o carnaval e retornar após a folia:

o medo de cruzar seus portões ou aproximar-se e se misturar com os portadores de transtornos mentais, só parece inexistir durante o Carnaval, quando profissionais de saúde, pacientes e moradores do bairro se unem para curtir a folia e celebrar a diferença junto do bloco "Loucura Suburbana". Nos outros dias, porém, a dificuldade de se aproximar de suas portas ressurgem, assim como o estigma e o medo da loucura e daqueles que a vivenciam (GARCIA, 2017, p. 75).

Mendes, por sua vez, aponta para outra camada do problema, sinalizando que o processo de luta é contínuo e envolve inclusive autocríticas: "desde o início a gente foi construído com os usuários e é assim que a gente segue (...) Mas acho que é um preconceito que subsiste (...) Porque a gente ainda fala do "usuário". Isso é um estigma. Você carimba a pessoa"¹¹⁶.

De todo modo, estabelecer esses contatos e tensões dos usuários e seus modos de habitar, de se portar e suas contradições já cria um ambiente mais diversos e que, como vimos, traz avanços significativos por (re)inventar vidas, fomentar uma cidadania intercultural e catalisar efeitos interessantes alhures (externalidades positivas). Para além dos efeitos locais, o Loucura Suburbana, ao longo dos mais de 20 anos de

¹¹⁶ Entrevista concedida por Ariadne de Moura Mendes a este trabalho em 5 de outubro de 2022.

existência, teve suas intervenções reconhecidas por premiações¹¹⁷ e serviu de exemplo para outras instituições da área de saúde mental. No Rio de Janeiro já são seis Blocos de carnaval ligados a projetos de saúde mental: "Tá Pirando Pirado Pirou", "Zona Mental", "Império Colonial", "Se pirar a gente cuida", "Loucos pela vida" e "Socorro, Maria Pirou".

Para além da questão da inserção de mão dupla, podemos pensar também que o Bloco, como tantos outros pela cidade, é, por si só, um convite para ocupar a rua. Se atentarmos para a tendência de ampliação nos subúrbios (mas não exclusivamente lá) de paisagens marcadas por condomínios e shopping centers (RIBEIRO; LIMA, 2019) – geradores também de sociabilidades, mas inequivocamente cerceadores de liberdades e limitadores de aglomerações –, o Loucura Suburbana também proporciona, como aponta Ribeiro (2016), uma mirada em nossas próprias loucuras.

Outra questão que nos parece interessante abordar, mas como possibilidade de pesquisa futura – com a volta de trabalho de campo no carnaval no pós-pandemia –, é o crescimento no número de foliões e a consequente transformação do Bloco e de suas ações. Mendes observa que “os moradores do Bairro consideram que o Loucura não é mais aquele bloco do hospício, é um bloco do bairro, é um bloco seu” (LOUCURA SUBURBANA: ARTE, CULTURA E LUTA ANTIMANICOMIAL, 2022). Por um lado, esse efeito, de atração dos moradores do Engenho de Dentro (bem como de habitantes de outros bairros), é desejado. É explícito, como vimos, o intuito de resgate do carnaval de rua do bairro¹¹⁸, bem como de interação da comunidade com o ambiente do Instituto Nise da Silveira. Por outro, parece surgir aí um desafio: como fazer com que o aumento do número de participantes não dilua a presença dos usuários no cortejo, retirando essa característica basilar do Bloco?

Hoje, o Instituto Municipal Nise da Silveira segue ampliando sua desinstitucionalização e está em vias de não ter mais usuários, completando a transformação do antigo hospício em um conjunto de equipamentos culturais. A ideia,

¹¹⁷ A lista de premiações do Bloco é extensa e dá uma medida de seu impacto na cidade: Prêmio Cultura e Saúde, do Ministério da Cultura e da Saúde (2008 e 2010); Prêmio Serpentina de Ouro, do jornal O Globo (na categoria Destaque, em 2013, e Organização, em 2016); Prêmio Ações Locais, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2015); Prêmio Cultura de Redes, do Ministério da Cultura (2015); Moção de Congratulações e Reconhecimento, da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (2017); Prêmio Culturas Populares, do Ministério da Cultura (2018); Medalha Pedro Ernesto, da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2022).

¹¹⁸ No documentário “Bonecos” (2021), de Victor Magrath, há imagens de um intenso carnaval no bairro do Engenho de Dentro que, segundo o filme, dura da década de 1950 até a década de 1980.

segundo Mendes é que o espaço vire um parque, cada vez mais aberto à comunidade. O Loucura Suburbana é um dos agentes dessa mudança e segue sua reflexiva construção/relativização de alteridades, de parte a parte, com seu entorno. Veremos adiante como esse caminho tem similitudes com um Bloco suburbano surgido há menos tempo em Vila Kosmos.

3.3 CHARANGA TALISMÃ

3.3.1 Notas sobre a pesquisa de campo e o questionário com foliões

Como já dito, a pandemia impediu que a pesquisa de campo acontecesse junto aos Blocos carnavalescos, dado que não houve carnaval. Em 2020, contudo, conseguimos acompanhar a Charanga Talismã e seu cortejo no bairro de Vila Kosmos. Preservamos este espaço, então para apontar alguns aspectos dessa única ida a campo.

Realizamos em 2020 uma observação participante. Essa postura metodológica deve ser entendida diferentemente do ideal malinowskiano de prática de co-residência, com aprendizado de uma língua, e contato frequente e direto com os “nativos”. Trata-se aqui de uma adaptação para o contexto geral urbano e específico do carnaval. Procuramos, assim, focar na participação em sintonia com o que expôs Erving Goffman, em palestra publicada postumamente. Goffman fala em captar “os menores grunhidos e gemidos”, submetendo “seu próprio corpo, (...) sua própria personalidade e sua própria situação social, ao conjunto de contingências que atuam sobre um conjunto de indivíduos, para que você possa penetrar física e ecologicamente seu círculo de resposta à sua situação social” (GOFFMAN, 1989, p. 125). Ele também coloca a importância de estar presente e colocar o corpo “na mesma frequência” dos corpos ao redor (dizendo textualmente para também beber o que eles estão bebendo), para poder estar em condições de “observar a resposta gestual, visual e corporal deles ao que está acontecendo ao seu redor, pois será empático o suficiente (...) para sentir o que eles estão respondendo” (*Idem*, p. 125-126). Nesse sentido, nota-se, a participação do pesquisador se deu com a participação efetiva como folião.

Um questionário também foi elaborado (Anexo 2) na tentativa de compreender o perfil dos foliões e como eles percebiam o Bloco. Com isso em vista, tentamos coletar endereços de e-mail junto aos foliões com os quais fazíamos contato na pesquisa de

campo. As dificuldades para essa tarefa foram inúmeras (som alto [dependendo da distância para os instrumentos], embriaguez do(a) interlocutor(a), desconfiança do(a) interlocutor(a), aglomeração, interferências de terceiros, dentre outras) e ao fim, conseguimos coletar apenas 6 endereços eletrônicos. Na tentativa de alcançar mais gente, realizamos uma chamada, via redes sociais, para os foliões que estiveram no desfile de carnaval de 2020. Fizemos ainda contato com os integrantes da Charanga Talismã e pedimos para que eles republicassem o meu texto na rede oficial do grupo. Assim foi feito. Com essa abordagem, chegamos a 85 respostas. Este número, apesar de estatisticamente significativo (se considerarmos o total de seis mil foliões, como estimado pelos organizadores), não nos garante uma margem de erro pequena¹¹⁹. Assim, estimando o maior grau de heterogeneidade possível e uma confiabilidade de 95%, concluiu-se que, com estes dados, a margem de erro é de $\pm 10,55\%$. Mesmo com esta variação, como veremos, algumas inferências podem ser feitas.

Para além dos dados estatísticos, quantitativos, o formulário também fez perguntas abertas para buscar relatos individualizados sobre o Bloco, fundamentais para a construção de análise do evento.

Notamos ainda que faremos, ao longo desta seção, algumas descrições de episódios, presenciados na pesquisa de campo realizada no cortejo de 2020, que, esperamos, ajudarão a dar uma ideia mais abrangente da *territorialidade sônico-musical* advinda da passagem da Charanga Talismã pelas ruas de Vila Kosmos. Inspirados nas dissertações de Abramo (1994) e Vianna (1987), chamaremos as cinco descrições de “cenas de campo” – ressaltando os sentidos da palavra *cena* atrelados à unidade (pequena parte de um todo) e à representação. Pretende-se, com as cinco *cenas de campo*, explicitar o fato de que há uma focalização na descrição, uma *escolha* (ou seja, uma intenção de revelar – e não obliterar – a interferência do autor na exposição) de determinados eventos e atores sociais, que destaca questões específicas.

3.3.2 Localizando a Charanga Talismã

CENA DE CAMPO 1

¹¹⁹ Fizemos o cálculo usando como base a fórmula de Agranonik e Hirakata (AGRANONIK; HIRAKATA, 2011), comumente usada para levantamentos estatísticos.

Dentro do trem do metrô, a caminho do desfile, já era possível distinguir foliões do bloco rumo à estação Vicente de Carvalho (a mais próxima ao bairro Vila Kosmos, onde é realizado o desfile). Todos os que estavam fantasiados no trem, que seguia em direção à zona norte, sem exceção notada, desembarcaram na estação em que iria acontecer o bloco. Não parecia haver, nesse horário matutino, movimento de pessoas que viessem da zona sul ou do centro para pular o carnaval em outro local dos subúrbios. Já nos trens que faziam o caminho contrário, no entanto, era possível notar diversas pessoas fantasiadas partindo das estações da Zona Norte.

Podemos situar temporalmente a Charanga Talismã como um Bloco herdeiro da cena carnavalesca carioca aqui já citada, cujo recrudescimento, no centro e na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, remonta à virada do século (HERSCHMANN, 2013). Herschmann considera, como vimos, duas ondas neste contexto de *boom* do carnaval de rua da cidade. Ressalvadas as particularidades, que veremos à frente, consideraremos a Charanga como parte desta grande segunda onda, por ter em comum com diversos Blocos contemporâneos o fato de ser uma fanfarra acústica com repertório que não tem nem tema, nem gênero musical definido, mas que contém, como afirma o músico Leon Miguel, integrante do Bloco, “não só a brasilidade, mas a latinidade, como um todo”¹²⁰. Em depoimento dado a esta pesquisa, Leon afirma ainda que a definição das noções de “brasilidade” e “latinidade” não são dadas, mas construídas coletivamente pelo grupo. A escolha do repertório parte de “vivências particulares”, mas se torna “mais da Charanga do que de qualquer um de nós”¹²¹.

Como Pereira, podemos afirmar que há construções bastante específicas que fogem a certas definições monolíticas, incorporando e rejeitando, paradoxalmente, “aspectos das representações hegemônicas, numa negociação ambígua pelas bordas em que deixam de ser objetos passivos para serem agentes, desestabilizando categorias fixas” (PEREIRA, 2017, p. 15).

Ainda de maneira similar às pesquisas de Pereira (2017) ou de Herschmann e Fernandes (2014), também enxergamos na Charanga Talismã uma prática cultural

¹²⁰ Depoimento dado ao documentário curta-metragem “Que Charanga é essa?”, produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em <https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizt>. Visualizado em 27/04/2020.

¹²¹ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 18/10/2022.

ligada a um associativismo jovem (muitos universitários), com dimensões estéticas e performativas articuladas, fundamentalmente musicais, a um conteúdo político.

É preciso estabelecer que a categoria juventude não é utilizada aqui associada a definições biológicas e sim como construção social. Como explica o sociólogo Luís Antonio Groppo, diversos elementos tradicionais, modernos, da concepção de juventude já não são mais acionados, como a transição linear da juventude à idade adulta, ou a associação clara entre cada categoria etária e determinadas funções e instituições sociais, por exemplo (ver GROPPPO, 2015). Acreditamos, de fato, como Groppo aponta – em comentário sobre pesquisas sobre juventude orientadas pelas teorias pós-estruturalistas –, que corpos jovens e suas expressões de tribalismo são excelentes territórios para as subjetivações dissidentes. Torna-se, assim, mais preciso falar de juventudes, no plural, a se considerar os “diferentes modos de viver a condição juvenil e a experiência geracional, não apenas pelas desigualdades de classe, mas também pelas desigualdades e diferenças étnico-raciais, nacionais, regionais, de gênero, de opção sexual, religiosa etc” (*Idem*). Nessa trilha, podemos lembrar (e nos associar a) Martín-Barbero que diz enxergar “juventudes cujas sensibilidades respondem, não só, mas basicamente, a alternativas de socialidade, que permeiam tanto as atitudes políticas quanto as pautas morais, práticas culturais e gostos estéticos” (MARTÍN-BARBERO, 2008: p.13). Nota-se por fim, em consonância com Herschmann, que, no Brasil, os jovens estão encontrando nas representações associadas aos universos musicais, principalmente, e à sociabilidade que eles promovem, “o estabelecimento de diferentes formas de ‘estar junto’, novas formas de representação social que lhes permitem expressar seu descontentamento e se opor à tese de que o Brasil é uma ‘sociedade diversa, mas não conflituosa’” (HERSCHMANN, 2009).

Retomando o caso da Charanga Talismã, é importante dizer que, mesmo que a música seja, de fato, imprescindível ao Bloco, é dada grande importância também ao que os integrantes chamam de performance. Segundo Alexander Faria, responsável pela gestão das redes sociais do Bloco, em depoimento para essa pesquisa, a Charanga Talismã “é um Bloco que não tem só um cortejo musical. Tem um cortejo musical e performático. (...) Além do naipe de instrumentistas, de músicos, tem o naipe de performance também”. No desfile de 2020 vimos diversas exhibições que poderiam ser classificadas como performáticas, nem sempre distinguíveis uma da outra: uma encenação de um Boi, um grupo de dança coreografado, pernaltas, malabares e falas

(seja recitando poemas ou proferindo discursos) em momentos de pausa na caminhada do Bloco.

Respondendo a urgências de seu tempo através de performances políticas reflexivas em meio à festa carnavalesca, a Charanga Talismã se assemelha a diversos outros que têm atuado nas últimas décadas que poderíamos chamar de artistas. No mesmo sentido, há um imaginário nas formas de estar, viver e consumir destes jovens (da Charanga Talismã e de outros Blocos) “que se querem ‘alternativas’ aos modelos dominantes e massivos, ainda que negociem e façam usos de alguns elementos das dinâmicas e lógicas de funcionamento do capitalismo e das indústrias culturais, das quais são críticos” (PEREIRA, 2017, p. 12). Diríamos mesmo que essas negociações e esses usos citados por Pereira são inescapáveis, pois, em consonância com García Canclini – tratando da relação entre consumo e de cidadania em “Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização” – o que percebemos são “formas heterogêneas de pertencimento, cujas redes se entrelaçam com as do consumo” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 47). Vemos estas formas de pertencimento, por sua vez, como parte de uma configuração contemporânea do urbano (CRUSES, 2016) que faz borrar fronteiras entre produção/consumo, profissional/amador dentre outras dicotomias.

A Charanga Talismã, que faz um cortejo não oficial, ou seja, não se submete às exigências da prefeitura do Rio de Janeiro para realização de blocos de rua, surgiu em 2017, por iniciativa de alguns musicistas já engajados na produção de *territorialidades sônico-musicais* carnavalescas. Um dos fundadores, Thales Browne, relata:

a Charanga nasceu de uma maneira muito despretensiosa. Em 2017, a gente queria fazer alguma coisa nova [durante o carnaval]. Tínhamos um grupo no WhatsApp chamado Policharanga (...) A gente marcou ali na Glória e fizemos um trajeto ali: saindo da Glória (...) subindo a escadaria da Manchete para descer no Outeiro, terminando na Praça Paris¹²².

Há ainda um outro relato de Browne (creditado como Thalles Câmara) sobre este momento inaugural do Bloco na dissertação de Flávia Magalhães Barroso, “Festas de Contramão: cenas e experiências dissensuais da rua” (2018). A fala aponta

¹²² Depoimento dado ao documentário curta-metragem “Que Charanga é essa?”, produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em <https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizt>. Visualizado em 27/04/2020.

experiências que precederam o desfile de 2017, revela relações com outros Blocos (“Alcoolé”, “Bezerro Desmamado”, “Meu Doce Acabou Hoje”) e o desejo dos atores envolvidos nestes projetos de realizar cortejos pequenos, naquele momento. Browne relaciona escala e oficialização, para fazer um elogio à “divergência” e à “espontaneidade”:

não [tenho] uma repulsão ao carnaval oficial, acho que não chega a ser uma repulsa, chega a ser uma fuga de multidão. No próximo ano, a gente vai fazer um bloco pequeno e vai ser só isso. Só divergência. E brincar com essa coisa de ser efêmero, essa coisa da espontaneidade. Da galera perguntar: que que tá rolando aí? Um bloco de carnaval, do nada! E curtir, dançar, gostar das músicas. Eu gosto de defender essa coisa do bloco pequeno (BROWNE *apud* BARROSO, 2018, p. 165).

Alexander Faria, por sua vez, relata mais um evento importante neste início, defendendo a ideia de que a Charanga Talismã é inaugurada de fato em setembro de 2017, por conta da festa de aniversário de Thales Browne, quando é apresentado o estandarte já com o nome definitivo, Charanga Talismã: “como [no cortejo do carnaval de 2017] não tinha estandarte e não tinha esse nome (...), na minha opinião, e na de outras pessoas, a Charanga mesmo nasceu nesse dia do aniversário do Thales, em setembro, quando desceu o estandarte do Outeiro [da Glória]”¹²³. Faria explica que, depois desse evento, algumas pessoas se reuniram e organizaram o que seria o primeiro desfile na Vila Kosmos: “[nós] organizamos, criamos a cúpula que ia decidir as coisas, que ia movimentar, botar o Bloco para andar, burocraticamente e literalmente. Burocraticamente no sentido de organizar as coisas e não de ser oficial ou não”¹²⁴. O relato de Faria é paradigmático do que Barroso aponta a respeito de atuações de Blocos durante todo o ano e não apenas nas datas oficiais da festa momesca, “esticando a presença da estética carnavalesca para outros períodos” (BARROSO, 2018, p. 130).

Em 2018, então, o grupo decide fazer seu desfile fora do eixo centro/zona sul, circuito mais movimentado, tanto para blocos oficiais quanto não oficiais¹²⁵. A escolha

¹²³ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 09/01/2021.

¹²⁴ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 09/01/2021.

¹²⁵ No Foliômetro, aplicativo desenvolvida pelo Núcleo de Geotecnologias da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Sistema Labgis/UERJ, aqui já citado, é possível visualizar essa concentração com detalhes, para o caso dos blocos oficiais. Disponível em <https://www.labgis.uerj.br/apps/foliometro/>. Visualizado em 30/04/2020

pelo bairro Vila Kosmos¹²⁶, na zona norte, segundo relatos, não foi algo estruturado e planejado. Ela parte, como afirma Leon Miguel, musicista do grupo, da sugestão de um integrante, morador do bairro:

a Vila Kosmos não surgiu pra gente como um fetiche de uma burguesia da zona sul que quis ir pra longe. Vila Kosmos surgiu pra gente como a sugestão de um dos nossos que mora na área e falou: “poxa, do lado da minha casa tem uma região maneiríssima pra fazer os cortejos, as ruas são pequenas, as casinhas são maneiras, por que a gente não faz lá?” A gente simplesmente comprou a ideia. Comprou o barulho¹²⁷.

O relato de uma das produtoras da Charanga, Marcele Oliveira¹²⁸, é semelhante, mas acrescenta ainda o desejo de procurar algo novo, de variar algo feito com frequência, no mesmo local:

quem puxou foi o Thiago de Paula [integrante do grupo], que disse: ‘tem uma praça do lado da minha casa, bora sair de lá então?’. Não teve relação estabelecida. Foi uma ideia que a galera comprou o barulho: “pode crer, a gente sempre sai do mesmo lugar aqui na zona sul. Bora lá”. Quem estava a fim no dia de comprar esse barulho, foi junto. Não teve muita regra, muita organização, ainda, nesse primeiro carnaval [na Vila Kosmos]. A galera só foi. Fez uma primeira visita, olhou o trajeto, trocou ideia com o cara do bar [e algumas outras poucas pessoas de lá] (...) e foi¹²⁹.

Oliveira, que nasceu e foi criada em Realengo, na zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, também explica que o coletivo que gere o Bloco é formado por pessoas de vários espaços da cidade (havendo até pessoas de fora do Rio): “se a gente juntar todo mundo da Charanga que faz parte do coletivo, considerando que (...) pessoas que são de outros lugares, mas que hoje moram na zona sul por motivos dos mais diversos, a gente tem mais gente de outros lugares, até de outros estados, do que da zona sul dentro da

¹²⁶ Vila Kosmos é um pequeno bairro da zona norte do Rio de Janeiro que faz parte da região administrativa de Irajá (junto com os bairros Irajá, Colégio, Vicente de Carvalho, Vila da Penha, Vista Alegre). É vizinho de Vicente de Carvalho, Vila da Penha e Penha Circular e essas fronteiras, segundo as fontes ouvidas para essa pesquisa, por vezes são confundidas. Em descrições em redes sociais relativas ao local, ele é classificado como “um bairro de classe média”. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) local é 0,876 - maior que a média do município que é de 0,799 ou que a média brasileira, 0,755. Embora seja mais comum a grafia com a letra “k”, há diversos registros da palavra *Kosmos* com a letra “c” (*Vila Cosmos*), e.g. nos registros da prefeitura do Rio de Janeiro online.

¹²⁷ Depoimento dado ao documentário curta-metragem “Que Charanga é essa?”, produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em <https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizzt>. Visualizado em 27/04/2020.

¹²⁸ Ao fim desta pesquisa, Marcele Oliveira já havia se desligado do Bloco.

¹²⁹ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

Charanga”. A comparação com a zona sul se explica pela percepção (interna ao Bloco e também dos foliões) de prevalência de moradores deste espaço dentre as pessoas que vão aos cortejos da Charanga. À frente problematizaremos esse perfil do grupo, esmiuçando e analisando os entendimentos de alguns dos atores envolvidos no cortejo.

CENA DE CAMPO 2

Oito horas da manhã. Muitas pessoas esperavam o início do cortejo no local marcado (Rua Ferreira Chaves, na altura do número 197), programado para aquele horário, “pontualmente”, segundo mensagem do grupo nas redes sociais. O pouco espaço e número grande de presentes fez com que parte do público ficasse distante da produção sonora dos musicistas que começaram a tocar perto das nove horas. Estando a cerca de 40 metros da fanfarra (acústica, sem amplificação), já não era possível distinguir melodias, mas apenas a marcação rítmica. O pouco engajamento com a música, no entanto, não dispersa o público, que permanece, como em diversos outros blocos de carnaval do Rio, seguindo o cortejo. Nesta paisagem sonora, distante dos instrumentos, distinguia-se o som das conversas no entorno e, como o bairro é cercado de terrenos verdes, em um determinado ponto, foi possível ouvir o som de cigarras cantando. Quando o Bloco passa por espaços mais largos, o público se redistribui e muitos buscam uma colocação mais próxima aos instrumentos. Outros seguem experienciando o cortejo sem ouvir claramente a música.

Figura 24 – Fotografia do cortejo de rua da Charanga Talismã em seu início, 2020



Fonte: Acervo pessoal.

3.3.3 Contexto e contato com o político institucional

Como a Charanga é um Bloco não oficial, é importante neste ponto fazer referência ao contexto da atuação do poder público, com foco na ação da prefeitura, que atinge diretamente o carnaval na última década, criando, de certa forma, a ideia de “carnaval não oficial”.

Após o crescimento já consolidado da festa carnavalesca de rua no Rio de Janeiro, os blocos enfrentaram, desde a gestão do prefeito Eduardo Paes (entre 2009 e 2016), uma burocratização que teve como objetivo a imposição de uma normatização e a mercantilização dos cortejos. Logo no início de seu governo, Paes criou, em um contexto que também era marcado pela realização de megaeventos na cidade, a Secretaria Especial da Ordem Pública (SEOP) e, ainda no primeiro ano de mandato, a “Operação Choque de Ordem”, impactando fortemente a produção artística no espaço público, então associada à desordem (REIA, 2017). Ainda em 2009, Eduardo Paes edita decreto nº 30.659, que impõe regras para o desfile dos blocos. Essa normatização do

carnaval de rua, como aponta Frydberg, aconteceu “através de ações de patrimonialização dos blocos escolhidos como mais representativos [e que fazem parte da agenda oficial da festa], mas também (...) de uma série de definições sobre o que pode ou não acontecer no carnaval” (FRYDBERG, 2018, p. 172). Nota-se que este ordenamento do espaço público, como observamos, vinha a reboque de uma estratégia de *city marketing* que pretendia converter o Rio de Janeiro em uma “cidade criativa” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018), ensejada também pela organização de megaeventos na cidade, a Copa do Mundo (em 2014) e as Olimpíadas (2016).

Em reação aos atos do poder municipal referidos acima, surge, já em 2009, o coletivo Desliga dos Blocos (e sua Bloqueata, um cortejo com a presença de diversos blocos em apoio a causas comuns), formado por grupos que contestam sua tentativa de ordenamento do espaço público e, na maior parte dos casos, desfilam sem autorização da prefeitura. A Desliga redigiu um manifesto em 2010 em que é possível divisar sua postura de embate direto com o Estado e sua crítica à mercantilização da festa:

o decreto 32.664 da Prefeitura¹³⁰ aprofunda o ataque à liberdade criativa e à espontaneidade do carnaval do Rio e o processo de "bahianização" da festa, ao obrigar os blocos a pedir autorizações com seis meses de antecedência e a cumprir inúmeras exigências, que arripiariam até mesmo uma empresa estabelecida, ainda mais os pequenos blocos. A essência está sendo sufocada pelo dinheiro¹³¹.

Embora haja este tipo de organização entre os blocos não oficiais – que segue bastante atuante até hoje, realizando todos os anos uma autoproclamada “abertura não oficial do carnaval do Rio de Janeiro” que reúne milhares de foliões –, há, claro, heterogeneidade nessa reunião. À frente faremos uma comparação da Charanga, por contraste, com estes blocos que têm o embate e o dissenso *a priori* como marca de suas atuações.

Mais recentemente, a partir do mandato do prefeito Marcelo Crivella (de 2017 a 2020), há um acirramento da normatização, em um contexto de ascensão de representantes políticos nos Governos Federal e Estadual que também defendem bandeiras conservadoras, com demarcada oposição à festa carnavalesca. Fernandes,

¹³⁰ O decreto 32.664 da Prefeitura do Rio de Janeiro, de 11 de agosto de 2010, substitui o de 2009 acima citado, com apenas uma diferença significativa: a decretação da data de 30 de agosto como limite para entrega dos documentos necessários ao desfile no ano seguinte.

¹³¹ Trecho do "Manifesto Momesco", assinado pela Desliga dos Blocos do Rio de Janeiro. Disponível em <http://desligadosblocos.blogspot.com.br/2010/09/manifesto-momesco.html>. Acesso em 02/08/2020.

Barroso e Belart assinalam que, neste cenário de acirramento da repressão à cultura de rua, não só os produtores culturais, mas também os ambulantes que trabalham junto a essas festividades, passam a sofisticar táticas para o desvio de possíveis impedimentos (FERNANDES; BARROSO; BELART, 2019).

Se a ordenação de Eduardo Paes focalizava a inibição de desfiles não oficiais (e mesmo um fortalecimento de outros blocos [oficiais], via patrimonialização, como apontado por Frydberg acima), Crivella espraia o sentido da repressão, gerando conflitos mesmo com os blocos que desfilam tradicionalmente com autorização (e, em muitos casos, apoio) da prefeitura.

Reportagens e artigos de jornal, como o de Anna Virginia Balloussier (2020), assinalam o distanciamento que o atual prefeito faz questão de manter da festa e, mais especificamente, os cerceamentos impostos aos blocos de rua: “o embate deste ano com blocos da cidade colaborou para lapidar o rótulo de prefeito avesso à festa favorita de tantos cariocas. A prefeitura primeiro definiu que cortejos grandes só poderiam desfilarem de manhã, mas voltou atrás após protestos” (BALLOUSSIER, 2020). O referido embate teve início em uma decisão unilateral do prefeito, dias antes do carnaval, em 17 de janeiro de 2020, com a mudança do horário tradicional dos desfiles dos Blocos Simpatia é Quase Amor e Banda de Ipanema para a parte da manhã, desagradando foliões e organizadores. Em nota divulgada à imprensa e em suas redes sociais, os Blocos (com apoio da Sebastiana - Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade do Rio de Janeiro, da qual fazem parte) criticaram a medida: “não aceitaremos mudanças impostas sem qualquer consulta ou negociação e nem medidas de última hora que prejudiquem milhares de cariocas e turistas que procuram o Simpatia e a Banda de Ipanema apenas para brincar, cantar e se divertir de forma saudável”¹³².

Um ano antes, em data próxima ao carnaval (2 de janeiro de 2019), a prefeitura já havia criado um impasse com a portaria nº 229, que criava exigências novas aos blocos. Com dificuldade de realizar, no curto prazo, as requisições recém-solicitadas, diversos blocos tiveram a realização de seus cortejos carnavalescos ameaçados. Divulgada na imprensa (ALVES, 2019), uma nota pública assinada por 19 blocos e

¹³² Nota pública Simpatia é Quase Amor e Banda de Ipanema. Disponível em <https://www.facebook.com/bloco.simpataquaseamor/posts/2666012026817756>. Acesso em 04/08/2020.

coordenada pelas duas maiores ligas de blocos oficiais da cidade (Sebastiana e Amigos do Zé Pereira), criticava:

apesar de termos nos esforçado arduamente para tentar cumprir as regras impostas a partir da publicação da portaria 229 de 02/01/2019, chegamos ao esgotamento de todas as possibilidades razoáveis para cumprir o que se tornou uma “gincana do impossível”. Estamos diante da inexecutabilidade de algumas exigências feitas de forma intempestiva, e a menos de uma semana do carnaval¹³³

A pressão deu resultado. Em nota, o bloco Orquestra Voadora (que desfila com autorização, mas que está associado à Desliga do Blocos) agradece ao apoio e à mobilização da sociedade civil:

hoje, dia 28 de fevereiro, após uma reunião com o Comando Geral da Polícia Militar do Rio de Janeiro, o Ministério Público (MPRJ) e a RIOTUR conseguimos chegar a um acordo e reverter a decisão que nos impedia de desfilar na terça-feira, dia 5 de março (...). Agradecemos o apoio da Liga dos Amigos do Zé Pereira, que foi fundamental nessa articulação, participando ativamente de todo o processo de legalização do nosso carnaval, e de todos nesse momento decisivo. Sem o apelo da população e a cobertura da imprensa sobre o caso, talvez não tivéssemos conseguido mais essa vitória para o carnaval de rua carioca.¹³⁴

Uma das produtoras da Charanga Talismã, Marcele Oliveira, nota, no entanto, que a atuação da prefeitura não é igual em todas as áreas da cidade do Rio de Janeiro. Nos três anos de desfile do grupo na Vila Kosmos, a Charanga passou despercebida pelo poder municipal: “a prefeitura não está nem aí... Nem bate lá. Nunca foi”¹³⁵.

Não aprofundaremos aqui as questões que fazem o desfile da Charanga na zona norte não ser observado pela prefeitura. Para o presente trabalho, importa notar que, mesmo atuando extraoficialmente e tendo todo este contexto de contendas acima referido, a Charanga não deixa de cogitar a possibilidade de um dia abrir diálogo com a prefeitura: “após a vivência desse ano [2020], talvez, se houver carnaval [por conta da

¹³³ Nota pública assinada pelos blocos: A Rocha; Ansiedade; Barbas; Carmelitas; Céu Na Terra; Escravos da Mauá; Gigantes da Lira; Imprensa que eu gamo; Laranjada; Meu Bem Volto Já; Que Merda É Essa; Quizomba; Orquestra Voadora; Simpatia é quase amor; Suvaco do Cristo; Toca Rauuul!; Último Gole; Vagalume, o Verde; e Virtual. Disponível em <https://www.facebook.com/LigaDosAmigosDoZePereira/posts/2294684697229776>

¹³⁴ Nota pública assinada pela Orquestra Voadora. Disponível em <https://www.facebook.com/Voosdaorquestra/photos/a.724037697612450/2658021180880749>

¹³⁵ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

pandemia do novo coronavírus], a charanga tenha chegado a um ponto [por conta de seu tamanho] de oficializar [o desfile] na Vila Kosmos”¹³⁶.

Tomando a fala de Browne acima sobre a relação do “Bloco pequeno” com a divergência, espontaneidade e o efêmero, notamos como, em pouco tempo, a Charanga Talismã se modifica e é apresentada a novos desafios e questionamentos (alguns comentários deixados no formulário que disponibilizamos aos foliões, por exemplo, apontam que a lotação prejudicou a audição da música e causou apertos). Ainda assim, a noção de uma realização “pequena” e “pontual” ainda aparecem associadas à visão que o Bloco tem de si, como nesta fala de Oliveira: “a Charanga não faz milagre. Ela não vai estar em todos os lugares. (...) Ela vai fazer coisas pequenas, que estão ao alcance dela e que mudam a vida das pessoas que ela acredita que têm que mudar. De forma pontual”¹³⁷. Adiante verificaremos quais são essas mudanças almejadas pela Charanga e como se dão essas ações pequenas e pontuais.

3.3.4 Diálogo, sociabilidade e cidadania

CENA DE CAMPO 3

Um número expressivo de pessoas do bairro acompanhava o percurso de dentro de suas casas, observando. Outros saíam e juntavam-se ao cortejo. Em conversas rápidas e informais com esses moradores que vinham às ruas, notava-se o apoio geral ao evento. Uma mulher, passando rapidamente por uma destas trocas, comentou, em tom elogioso ao Bloco (ao mesmo tempo em que transparecia uma autoimagem depreciativa): "olha a diferença... Tudo educado". Algumas ressalvas também foram ouvidas. Uma moradora criticou a quantidade pequena quantidade de banheiros, outra o xixi feito nas ruas e uma terceira o horário (cedo demais).

A partir do primeiro desfile em Vila Kosmos, em 2018, Marcele Oliveira conta que o grupo foi estabelecendo mais contato com pessoas do bairro, inclusive com ações de ocupação do espaço público que já existiam no bairro, como o Projeto Nossa Vila. “A gente conheceu mais gente e aí a gente entendeu o que hoje é a Charanga”¹³⁸,

¹³⁶ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

¹³⁷ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

¹³⁸ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

explica Marcelle, já apontando para o diálogo com os moradores como constitutivo da identidade do grupo. O contato próximo com a alteridade passa a ser assim uma condição para a realização do cortejo: “a gente precisa ser próximo daquele lugar que é a Vila Kosmos, pra poder sair com o carnaval lá”¹³⁹.

Figura 25 – Fotografia do cortejo de rua da Charanga Talismã na Praça Oswaldo Lima, em Vila Kosmos, 2020



Fonte: Acervo pessoal.

Essa aproximação não se dá sem conflitos. O processo de *territorialização sônico-musical* acampado pela Charanga Talismã gera uma resistência de um espaço que tem já outras potentes territorialidades, muitas vezes alicerçadas em valores não compartilhados pelos componentes do grupo. A partir deste dado, os integrantes tomam posição de abertura de diálogo e adotam uma postura de escuta atenta das observações feitas em relação às suas iniciativas.

Appadurai, em textos que comentam a abertura de diálogos interculturais (2009; 2018) afirma que não há diálogo sem sérios riscos. “A partir do momento em que entendemos que não temos outra solução senão dialogar, é necessário estarmos

¹³⁹ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

conscientes das fragilidades e saber gerir os riscos que se nos apresentem." (APPADURAI *apud* BELANCIANO, 2008). Appadurai identifica dois riscos principais, sendo o primeiro a possibilidade de não entendimento do que queremos dizer. O segundo, ao contrário, seria o da compreensão completa, ampla, pois

o diálogo implica, (...) necessariamente, uma decisão sobre a extensão da exigência de negociação quanto aos elementos fundamentais. Neste sentido, todo o diálogo é uma forma de negociação e a negociação não pode basear-se numa compreensão mútua completa ou num consenso total que atravesse qualquer espécie de fronteira de diferenciação (APPADURAI, 2009, p. 25).

Appadurai explica que, quando há convicções fundamentais à mesa, o “elemento improvisador do diálogo fica em perigo e os riscos se tornam impossivelmente altos, uma vez que convicções básicas precisam ser tornadas comensuráveis” (APPADURAI, 2018, p. 6). Para exemplificar seu ponto, ele cita a interação entre o mundo islâmico e o mundo cristão europeu, na qual, em sua visão, “o diálogo se move rapidamente para fundamentos doutrinários e éticos, sem prestar atenção a arenas mais específicas e limitadas” (*Idem*).

Esta busca de Appadurai para fugir de essencialismos formadores de identidades monolíticas em grupos sociais, encarando as diferenças em níveis não primordiais, parece ser uma boa chave para pensar o que os integrantes da Charanga Talismã propõem. A disposição destes ao diálogo é explicitada de diferentes formas. Na abertura de um dos ensaios para o carnaval de 2020, por exemplo, em uma roda com todos os presentes, entre componentes do grupo, moradores e foliões vindos de outros lugares da cidade, um dos fundadores, Thales Browne, discursa sobre a importância da convivência:

essa troca que a gente gera aqui é muito importante. Porque o carnaval é muita gente. E é muito legal a gente ver, aqui com a Charanga, muitos moradores (...) Pra gente conviver. Porque o mais importante de vir para cá, além de fazer música e arte, é fazer isso tudo (...) e respeitar o espaço. Principalmente na questão de limpeza, de sujeira e de regras do uso de substâncias (...). Porque o que é normal para muitas pessoas, para outras não é. E a gente não pode impor a nossa verdade, se ela fere a verdade do outro (...) Principalmente quando o outro é anfitrião¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Depoimento registrado em vídeo postado no Youtube intitulado “bloco charanga talismã @ vila kosmos: abertura do ensaio (parte 2)”. Disponível em <https://youtu.be/zgkZ6kPAz8c>. Visualizado em 15/04/2020.

Logo após a fala o grupo entoava uma canção *a cappella*, em roda: "Peço à Deus pelo bem de quem me ama / e pelo bem de quem pode me odiar... Pelo bem de quem me ajuda a sorrir, pelo bem de quem me ajuda a chorar! / Pelo bem de quem gosta de cantar minhas toadas e quem dá valor ao meu lugar!".

Para tratar da construção de diferenças entre a Charanga (e seus foliões) em relação aos moradores de Vila Kosmos, citadas por Browne, não nos valeremos, portanto, de identidades fixas seja dos integrantes da Charanga Talismã, seus foliões ou dos moradores de Vila Kosmos. Lembramos, como faz o texto de apresentação do Centro Internacional de Estudos Avançados em Humanidades e Ciências Sociais, Convivialidade-Desigualdade na América Latina Maria Sibylla Merian (Mecila), que conceitos ontológicos, essencialistas de identidade ignoram discussões que remontam ao trabalho de Fredrik Barth “segundo o qual as diferenças não são constituídas e reproduzidas por meio de isolamento e autorreferência, mas, pelo contrário, por meio de trocas entre diferentes grupos, isto é, no campo das relações interétnicas, interculturais ou inter-religiosas” (MECILA, 2017, p. 4). O que devemos buscar é então a análise de *interações* interculturais como expressão de posições circunstanciais e contingentes assumidas por atores sociais em contextos variados de disputas, com suas específicas restrições e oportunidades.

Figura 26 - Fotografia de moradores da Vila Kosmos observam o cortejo da Charanga Talismã, 2020



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 27 - Fotografia de moradores da Vila Kosmos observam e filmam o cortejo da Charanga Talismã, 2020



Fonte: Acervo pessoal.

Neste sentido, uma categoria possível para pensar este contexto de negociação e ressignificação de posições sociais e identificações culturais, é a *sociabilidade*, que remete à Georg Simmel (2006), e é largamente utilizada em humanidades, em geral, e na comunicação, especificamente. A definição seminal – em que o termo se refere a um modo lúdico de se relacionar, um tipo de relação sem um fim ulterior a ela, nem outro propósito que não o de produzir a satisfação da associação (ver SIMMEL, 2006) – dá conta de algumas das relações sociais que encontramos em campo, mas não seria a ideal, cremos, para analisar outras (como as que se dão no contexto da atuação artista do Bloco, por exemplo). Desta forma, será necessário pensar em adaptações já realizadas por outros autores em relação à noção de sociabilidade.

Dentre as reinterpretações, como analisa Frúgoli Jr. (2007), há as que enfocam encontros entre iguais, em ambientes intraclassistas (tendo uma conexão maior com a concepção de Simmel) e as que pensam a co-presença no espaço público e construção temporária do social entre atores sociais de condições diversas, em que a interação em si constituiria o principal fim (ou um dos principais fins). Dadas as características da presente pesquisa, escolhemos a segunda trilha.

Deste modo, pensamos a co-presença no espaço público em consonância com Frúgoli Jr., que, citando a influência de Erving Goffman e da Escola de Chicago¹⁴¹, define as relações de sociabilidade como “espécies de espaços comunicacionais, onde, através da interação entre grupos, redes e indivíduos, se definem e redefinem simbolicamente certas diferenças socioculturais” (FRÚGOLI JR, 2007, p. 18).

Enfim, o entendimento de García Canclini sobre cidadania e interculturalidade merecem ser considerados aqui também, como foram na seção anterior, sobre o Loucura Suburbana. Com suas características específicas, como vimos, as ações cidadãs da Charanga Talismã se manifestam via uma ética intercultural – pressupondo negociações nos âmbitos econômicos, morais, identitários ou comunicacionais (que também ecoam os resultados da pesquisa de Herschmann e Fernandes [2014a]) – em que os diferentes

¹⁴¹ A filiação à Escola de Chicago (e especialmente a Erving Goffman) nos parece relevante. O sociólogo Isaac Joseph, estudioso da obra de Goffman, em entrevista concedida a Valladares e Lima, argumenta que: “o que interessa à tradição sociológica que tem origem em Chicago não é a sociabilidade de um ‘nós’ já constituído. O interessante é o que emerge de um encontro público” (VALLADARES; LIMA, 2000, p. 5). Ainda segundo Joseph, menos do que as relações “entre uma população e seu território e as formas de adaptação daí decorrentes, a ecologia urbana [da Escola de Chicago] pretendia estudar as formas regulares de ajuste ou de conflito produzidas pela coexistência de populações diferentes num mesmo território” (JOSEPH, 2000, p. 57).

se encontram, convivem e se transformam mutuamente em relações de entendimentos e conflitos.

Tendo estas noções em vista, nota-se que o discurso de Browne na abertura do ensaio, em 2020, faz referência a certas deliberações que são resultado de diálogos travados desde 2018. No mesmo ano em que realizaram o primeiro cortejo de carnaval, também foi idealizada e produzida uma festa junina da Charanga Talismã no bairro. Nesse momento, alguns conflitos ficaram mais evidentes. Marcele Oliveira relata que as críticas não eram feitas diretamente e associa a ideia de subúrbios com uma determinada visão de mundo:

é meio velado. Ninguém para a festa para dizer ‘foi uma merda’. Mas... Principalmente com a questão da maconha, a questão do tabaco. É uma questão. É um separatismo social. A forma como o subúrbio vê [certas substâncias] e a forma como a zona sul vê (...) é diferente¹⁴².

A percepção de Marcele Oliveira é esteada em críticas de uma parcela dos moradores que chegaram ao grupo via Alexandre Renan (morador do bairro e criador do Projeto Nossa Vila) e por mensagens que foram enviadas nas redes sociais. Ela explica que um post no Facebook, de pessoa desconhecida pelo grupo, comparava a festa junina da Charanga, realizada na praça Oswaldo Lima (também conhecida como Praça da Santinha), com um outro espaço da cidade, o Circo Voador. Essa comparação, segundo Oliveira, deve ser compreendida como uma visão de mundo distinta e respeitada.

[o post no Facebook dizia] que a Praça da Santinha tinha virado o Circo Voador. Achei engraçado. Eu inclusive trabalho no Circo Voador (...) Mas eu entendo a colocação daquela pessoa que tem um outro tipo de viver no mundo. O Circo Voador para ela é um outro tipo de espaço. E a minha discussão dentro da Charanga sempre foi nesse lugar: ‘[a gente] não é melhor nem pior do que ninguém’. A gente não está levando nada pra a Vila Kosmos, a gente tem mais a aprender com a Vila Kosmos do que oferecer, na verdade¹⁴³.

Oliveira, no entanto, complementa sua fala apontando a prevalência dos comentários positivos e o sucesso do carnaval de 2020: “a gente tem mais relatos de coisas positivas

¹⁴² Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

¹⁴³ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

de que coisas negativas porque acho que a gente engoliu um pouco os negativos nesse ano”.

Nota-se aqui que a ação de desterritorialização/reterritorialização gerada pela Charanga Talismã é marcada por um processo auto reconhecido como reflexivo e respeitoso. Uma estratégia (e um desejo) de co-presença molda essas ações. A reordenação do espacial do Bloco implica, neste contexto, em construções de alteridades (deles em relação a população local e vice-versa), aqui em parte descritas.

Importa dizer que, após a detecção de uma determinada crítica à maneira como se comportavam, a Charanga Talismã resolveu não só moldar seus hábitos como estabelecer normas para os foliões que os acompanham. Em suas redes sociais, as postagens que anunciavam o cortejo de 2020 informavam as “regras do rolê”, com nove itens: “1 - respeitem os moradores; 2 - nada de xixi na porta de ninguém; 3 - sem uso de drogas; 4 - lixo no lixo; 5 - consumam no bar do bloco ou no comércio local; 6 - respeitem as minas, as manas e as monas; 7 - racismo, homofobia, gordofobia ou qualquer outro tipo de preconceito não será tolerado!; 8 - não é não; 9 - carnaval é da lata!”¹⁴⁴

As primeiras cinco regras apontam para a escuta das críticas feitas pelos moradores da Vila Kosmos ou ainda para uma demonstração de deferência e respeito. Já as regras seguintes são construções alicerçadas em valores que não são vistos como os dos moradores do bairro. Nota-se que o discurso contra o machismo, racismo e homofobia não se dá não apenas no texto publicado nas redes sociais. Esses posicionamentos também são explicitados na performance do Bloco (ver CENA DE CAMPO 4 à frente).

Assim, mantendo algumas pautas e incorporando críticas, buscou-se achar um equilíbrio que torne possível não só o cortejo, como a continuidade do diálogo para que esse processo siga em movimento. Os integrantes, nota-se, valorizam a possibilidade de “conversa”, como fica explicitado nessa fala de Thales Browne:

eu acho que a Charanga, no meu ponto de vista, o que traz de especial é essa coisa de ter a euforia do carnaval, a brincadeira, mas mostrar que não é só euforia, que o carnaval pode ser um espaço de conversa. Que quando você faz arte, a pessoa que está recebendo aquela arte ela já tira uma defesa, ela já

¹⁴⁴ Página no Facebook de evento que anuncia o cortejo de 2020: “Cortejo De Carnaval Da Charanga Talismã”. Disponível em <https://www.facebook.com/events/195076575193179> Visualizado em 21/02/2020.

se permite. Então você consegue tocar em assuntos mais sérios ou mais profundos de maneira mais amorosa”¹⁴⁵.

3.3.5 Comparando casos: nos subúrbios e no centro

CENA DE CAMPO 4

Quando o Bloco chegou à Praça Oswaldo Lima, onde foram realizados os ensaios para o cortejo carnavalesco, os músicos pararam e alguns discursos foram proferidos, intercalados por músicas que sublinhavam o que era dito. A primeira fala, de uma mulher, negra, pedia ao microfone, ligado a um pequeno amplificador (o alcance era ampliado ainda por um jogral), para que pessoas brancas se sentassem e ouvissem o que as pessoas negras tinham a dizer: "por favor, pessoas brancas, abaixem! Nos escutem! Obrigada!". Ao microfone, foi dito ainda que aquele era o momento em que um bloco de maioria branca deveria ouvir os negros. De fato, a maior parte das pessoas presentes se sentou. Foi então executado o samba de enredo de 2019 da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, "Histórias para Ninar Gente Grande". A canção faz uma crítica a certa historiografia brasileira e exalta as contribuições de negros, indígenas: "Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento / Tem sangue retinto pisado / Atrás do herói emoldurado Mulheres, tamoios, mulatos / Eu quero um país que não está no retrato".

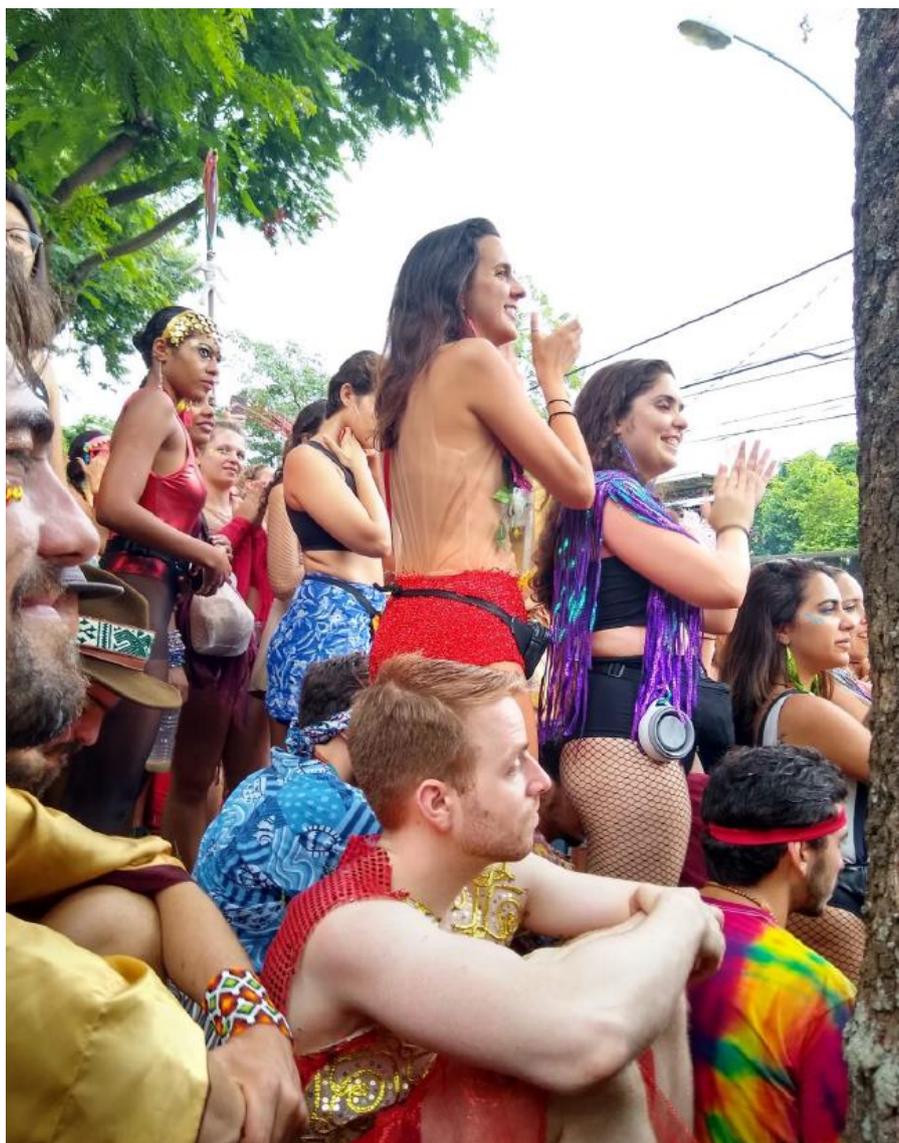
Depois de uma pausa, integrantes do grupo pediram silêncio para que o público ouvisse a um coro a cappella interpretando a canção "Não Recomendado", de Caio Prado - celebrizada também pela performance ao vivo de Johnny Hooker, Liniker e Almério (artistas associados ao movimento LGBTQIA+), juntos, no Rock In Rio de 2017 -, que diz em seus versos: "A placa de censura no meu rosto diz: / Não recomendado a sociedade / A tarja de conforto no meu corpo diz: / Não recomendado a sociedade".

Em um terceiro momento, foi pedido ao microfone que homens se sentassem e mulheres permanecessem de pé. As mulheres foram convidadas então a manifestar reivindicações e aspirações ao microfone. Algumas falas amplificadas, de diferentes mulheres, mencionavam: o desejo de uso livre da roupa que preferir; o pedido de escuta dos amigos homens; a defesa da diferenciação entre o conceito biológico e o social de

¹⁴⁵ Depoimento dado ao documentário curta-metragem “Que Charanga é essa?”, produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em <https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizt>. Visualizado em 27/04/2020..

gênero. Em seguida foram cantadas as canções "Banho", de Tulipa Ruiz (gravada por Elza Soares no álbum "Deus é Mulher") e "Miss Beleza Universal" de Doralyce. Ao fim, vocalizaram o mote "Se cuida, seu machista / A América Latina vai ser toda feminista". O bloco volta a caminhar, depois da longa pausa, cantando "Maria Maria", de Fernando Brant e Milton Nascimento em um momento de êxtase geral.

Figura 28 – Fotografia de homens sentados e mulheres de pé no cortejo da Charanga Talismã, 2020



Fonte: Acervo pessoal.

É possível contrastar esta característica de abertura de diálogo entre a Charanga e os moradores do bairro de Vila Kosmos com outros blocos da cidade do Rio de

Janeiro, também não oficiais, mas que têm o dissenso como característica determinada *a priori* – Estes Blocos, com larga atuação no carnaval carioca, em um contexto de repressão da festa pelo Estado, como notado acima, muitas vezes, se autoproclamam *piratas*, como aponta a pesquisa de Belart (2020).

Embora possamos considerar que a ação, comum a muitos blocos, de caminhar por uma rua de forma lúdica e festiva, permanecendo nela em caráter itinerante, já seja, em si, um ato de transformação e **dissenso** (FERNANDES; BARROSO; BELART, 2019), vemos diferenças 1) na forma como a desterritorialização/reterritorialização é concebida e 2) nos espaços escolhidos para performances.

Blocos carnavalescos – muitos associados à Desliga dos Blocos, anteriormente mencionada –, como os que aparecem no trabalho de Barroso, têm por princípio o “enfrentamento ou negação a normas públicas vigentes ou a certa estrutura institucional” (BARROSO, 2018, p. 40) e atuam marcadamente em espaços do centro da cidade voltados para o mundo do trabalho, em momentos de pouca circulação de pessoas (seja pelo dia escolhido para o desfile – no feriado do carnaval ou em fins de semana –, seja pelo horário em que é feito o cortejo). Já a Charanga desfila em um bairro residencial e tem como princípio a troca e o diálogo com seus moradores¹⁴⁶.

Ressalta-se que não queremos aqui estabelecer uma dicotomia simplória. As formas de ocupação (e seus propósitos) podem ter características diversas, tanto em áreas residenciais como em espaços que não são/estão densamente povoados. Apenas apontamos diferença em casos específicos que aparecem em pesquisas recentes e que suscitam reflexão.

Retomamos neste ponto a classificação de Deleuze e Guattari (1995) dos espaços estriados e lisos para notar que enxergamos a Vila Kosmos como um espaço notadamente mais estriado que os lisos espaços vazios do centro da cidade. A Charanga, constrói sua territorialidade em um espaço onde há inúmeros ordenamentos, barreiras (às vezes simbólicas às vezes concretas), ou seja, inúmeras linhas que podem causar tropeços ou mesmo impedir o caminho. Nota-se, nesse sentido, que a dinâmica artista – como vimos no caso do Bloco Loucura Suburbana – é ao mesmo tempo agente de alisamento e provocadora de um encrespamento das linhas das estrias.

¹⁴⁶ Podemos citar como caso semelhante o bloco Escravos da Mauá, na região do centro do Rio (ver HERSCHMANN; FERNANDES, 2018)

Ressaltamos que a forma como a Charanga Talismã implementa sua *territorialidade sônico-musical*, em espaço estriado, é, inevitavelmente, diferente da de grupos que lidam com espaços que tendem a ser mais lisos. Não se trata de dizer que há métodos específicos de lidar com um tipo de espaço ou outro, mas apenas que as estratégias e astúcias (DE CERTEAU, 1998) escolhidas para encarar o dissenso, dificilmente serão as mesmas.

Mesmo entre bairros densamente povoados, há especificidades, obviamente. Marcele Oliveira relata a experiência da Charanga Talismã em uma apresentação fora do carnaval em Realengo, onde nasceu e foi criada. Ela descreve semelhanças entre bairros dos subúrbios e diferenças entre aquela atuação e a do carnaval na Vila Kosmos:

o subúrbio por si só, é um lugar que não tem tanta gente que toca sopro (sem ser das igrejas). (...) Para as crianças sempre é muito interessante. Para os idosos, que já tem uma memória afetiva com a coisa das bandas militares... E Realengo é muito próximo de uma zona militar. Tem outras afetividades que a gente tem em Realengo que não tem na Vila Kosmos e aí foi muito interessante fazer aqui em Realengo. As pessoas vão ser diferentes. Aí é isso: Realengo é (...) muito grande e não tem uma associação de moradores com a qual a gente consiga fazer uma conexão só. Diferentemente do que a gente consegue fazer na Vila Kosmos, que é um bairro projetado, é uma vila. É um bairro feito para ficar fechado”¹⁴⁷.

A marca mais evidente de estria em Vila Kosmos (e de seus alisamentos com a passagem do Bloco) é o impedimento à circulação por cancelas, em determinados pontos do Bairro. Elas foram construídas por moradores junto à Prefeitura em 2017 por questões de (in)segurança. Durante o desfile do Bloco, todas estavam abertas para a passagem do cortejo (ver imagens abaixo). Cabe ressaltar que estes caminhos livres são negociados previamente, junto aos moradores, como informou Marcele Oliveira. Ou seja, são efeito não só da potência dos momentos em que são construídas as *territorialidades sônico-musicais*, mas também do diálogo aberto em outras ocasiões.

¹⁴⁷ Depoimento dado ao documentário curta-metragem “Que Charanga é essa?”, produzido pela marca de roupas Redley (apoiadora do grupo). Disponível em <https://www.instagram.com/tv/B84aDCUhNul/?igshid=i9vvgvyyizt>. Visualizado em 27/04/2020..

Figura 29 – Fotografia da cancela fechada na entrada da Praça Oswaldo Lima, em Vila Kosmos, 2015



Fonte: Google Street View. Disponível em <https://goo.gl/maps/TjtBHgvkWT3aWhxK9>. Acesso em 25/08/2022

Figura 30 – Fotografia da cancela aberta durante o cortejo da Charanga Talismã, 2020



Cancela aberta na entrada da Praça Oswaldo Lima, em Vila Kosmos durante o cortejo de carnaval de 2020. Acervo pessoal. Fonte: Acervo pessoal.

Os comentários feitos por moradores à Charanga Talismã (transmitidos diretamente, via redes sociais ou por terceiros, como vimos) também são marcas das estrias, por tentar restringir ou dificultar caminhos (literais ou simbólicos) do grupo. Esse entorno povoado que observa e comenta o grupo, contudo, não é só crítico. O contato entre o Bloco e os moradores do bairro cria (e segue moldando) diversos tipos de interação, às vezes geradores de alisamentos do espaço.

Marcele Oliveira relata a interação com um grupo de crianças e adolescentes (entre 8 e 15 anos) que apareceram nos ensaios da Charanga para o carnaval de 2020, realizados na Praça Oswaldo Lima. Uma das crianças passou aprender as coreografias e dançar junto aos integrantes do Bloco, além de interagir por redes sociais. Segundo Oliveira, a Charanga oferece a oportunidade de “trocar pequenas coisas”:

a Charanga foi só um potencializador. Ela [a menina que aprendeu as coreografias] fazia teatro, era uma pessoa desenrolada. (...) Mas que bom que ela encontrou a Charanga, que ela viu na charanga um espaço para construir coisas. São essas relações que acho que fazem valer a pena o que a gente faz na Vila Kosmos. Mas do que (...) faz ou não faz dinheiro. Acho que é essa oportunidade de poder trocar pequenas coisas. Dar para pessoas oportunidades que às vezes a gente não teve. Eu não tive. Eu fui entrar em um teatro, por vontade própria, aos 14 anos¹⁴⁸.

Alexandre Renan, morador de Vila Kosmos que desenvolve o Projeto Nossa Vila, explica que se aproximou do Bloco ajudando em questões logísticas e na mediação com os moradores. Em depoimento a esse trabalho, ele fez diversos elogios à Charanga e explicou como vê sua inserção no bairro:

a questão da música popular brasileira sendo o maior carro chefe deles, a valorização da cultura. (...) para pessoas que tem pouco acesso a ela da forma como eles apresentam (...) Foi um casamento perfeito [com o bairro]. Eles querem ser um agente de transformação social. Querem levar a música, através da música, passar bons recados, modificar uma estrutura cultural através disso. (...) O Thales e todos – ‘todes’, como eles dizem – da Charanga, são pessoas que ganharam meu respeito. Porque eles têm uma vontade enorme de fazer a música acontecer naquela região. (...) A charanga na parte cultural acaba substituindo o Estado¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

¹⁴⁹ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 18/10/2022.

Alexandre Renan explicita ainda o problema de utilização de drogas ilícitas, e elogia a disposição do grupo de “zerar esse problema” (como vimos, a Charanga Talismã faz um pedido explícito para que drogas não sejam consumidas no cortejo). Ele entende que a discussão sobre liberação das drogas não é uma pauta levantada pelo grupo (ressalvando que “talvez um dia talvez eles queiram chegar lá também, aos poucos”). Para Alexandre Renan, “o maior da Charanga” é o combate ao machismo, racismo, à homofobia. Por fim, ele faz referência ao contexto político institucional para dizer que as divergências têm influência nele e diz perceber que a questão econômica – a geração de renda com a movimentação de foliões no local – é um fator que atenua críticas:

as pessoas que não gostam da Charanga, não gostam porque a Charanga veste vermelho e estamos vivendo uma polarização política. E tudo que a Charanga vier a fazer, para quem é Bolsonaro maluco, acaba sendo incômodo e aquilo que é ilegal, acaba dando fundamento. Então, muitos componentes da banda [e] pessoas que frequentam são usuários de drogas ilícitas. E isso é motivo de reclamação. Mas a Charanga sempre se colocou à disposição para diminuir os impactos, para zerar esse problema. (...) Mas quando a gente fala da economia... A situação lá [em Vila Kosmos] não é tão complicada quanto a de outros lugares, mas é complicada, é uma situação ruim. (...) Quando a Charanga chega, essas pessoas que são contra a Charanga começam a ser a favor por causa da economia.(...) Eu consigo enxergar que é uma forma de quebrar a barreira. Eu via vizinhos lá [dizendo] “há, eu não gosto dessa rapaziada que fuma maconha” e na festa seguinte estava colocando barraca. E a gente pontualmente ajeitou o terreno para que a pessoa colocasse a barraca. Para ela ver o carinho das pessoas, a organização, a limpeza. A festa nunca deixa sujeira. Charanga passa um Bloco de cinco mil pessoas e não deixou um lixo. (...) Banheiros espalhados... É surreal!¹⁵⁰.

Nota-se aqui uma outra possibilidade de alisamento das estrias, via impacto de uma externalidade positiva (econômica), derivada da ação do Bloco. Essa externalidade, nota-se, é também induzida pelo Bloco que, em suas “regras do rolê” (acima transcritas), pede para que os foliões “consumam no bar do bloco ou no comércio local”.

Uma breve digressão se impõe aqui para tratar do referido contexto político institucional. Em meio às relações interculturais este um fenômeno, molar, que atua como *padrão* (ou *semipadrão*) *estabilizador de controvérsias* (LATOUR, 2012) e que aparece seguidamente nos discursos dos atores em campo: a chamada *polarização*

¹⁵⁰ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 18/10/2022.

política (ver GALLEGO; ORTELLADO; MORETTO, 2017). *Padrões*, segundo Latour, atuam na rastreabilidade de certas categorias, tornando-as comparáveis e comensuráveis:

como você ficaria sabendo qual é a sua “categoria social” sem o enorme trabalho das agências de estatística para definir, se não para padronizar, as faixas de renda? Como uma pessoa se identificaria como “de classe média alta”, “de classe média em ascensão” ou “de classe média baixa” se não lesse jornais? (...) De nada vale sustentar que essas categorias são arbitrárias, convencionais e vagas ou, ao contrário, muito compartimentadas e pouco realistas. Elas resolvem, na prática, o problema de disseminar um padrão por toda parte, localmente, graças à circulação de algum documento rastreável (*Idem*, p. 329).

Para Latour, a sujeição à categoria não é empecilho à investigação que busca fugir de determinismos estruturantes, já que “liberdade consiste na fuga a uma sujeição perversa, não na ausência de sujeições” (*Idem*). Assim, analisaremos a *polarização política* (também denominada, na mídia e em conversas informais, de *Fla-Flu político*¹⁵¹, em referência à rivalidade de uma disputa entre times de futebol) não para explicar os posicionamentos (caindo assim na “ingerência” da “explicação social” que nos corta o fio de Ariadne, como diz Latour [2012]), mas sim como um fenômeno, dentre vários, que gera padrões e atua como medição comum entre pessoas ou grupos de pessoas. Nesta pesquisa, não foi possível acessar os discursos divergentes citados pelos integrantes e por Alexandre Renan. Dentre os foliões, no entanto, conseguimos detectar, via questionário, diversos elogios à “postura política” ou à “politização”, por exemplo. Esses comentários, feito por pessoas de dentro ou de fora dos subúrbios, nos fazem crer que uma noção de pertencimento, gerada por esse *padrão*, pode estar reunindo as pessoas no junto ao Bloco.

Retomando o que vimos até aqui, concluímos que o desfile da Charanga Talismã gera sim o exercício do dissenso, confrontando o estabelecimento ilusório de consenso e demonstrando (não camuflando) as rupturas, nessa “divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a sua racionalidade própria” (RANCIÈRE, 1996, p. 368). A Charanga atua na razão dissensual “dos atores ocasionais e intermitentes que constroem aquelas cenas singulares em que o próprio conflito é o que

¹⁵¹ Note-se que ambos os termos apresentam a falha de igualar lados que podem ser (e muitas vezes de fato são) assimétricos.

produz uma comunidade” (*Idem*, p. 381). Não há utopias da paz consensual. No entanto, como vimos, o caminho para a construção dessa razão é diferente de outras experiências, artistas contemporâneas: a Charanga produz uma alteridade em relação a população local que se auto reconhece como reflexiva e respeitosa (e não pirata – ver BELART, 2020), ao mesmo tempo que almeja mudanças no cotidiano de moradores do entorno e reconhecem a possibilidade de mudanças internas através desse contato.

A fala de Marcele Oliveira é um resumo possível para a postura do grupo. Depois de ponderar que o processo de ocupação da rua pelo Bloco se dá de muitas formas, sendo uma “eterna descoberta e redescoberta”, ela completa: “quando a gente chega, todo o processo até hoje é um processo de reconhecimento. Da Charanga como bloco, da Charanga como música, da Vila Kosmos como território. Toda vez que a gente bate num buraco, numa crítica, num problema, alguma coisa do tipo e ressignifica ele, todo mundo sai diferente”¹⁵².

CENA DE CAMPO 5

Após a execução da última música e de um coro autocelebrativo (“Putá que o pariu! / É o melhor bloco do Brasil! / Charanga!”), perto das 14:30, um representante da Associação Parcial Vila Kosmos de Moradores (Apavikom), amplificado por um aparelho de som e um microfone, que já estavam ali antes do bloco chegar, agradeceu à Charanga Talismã. Nesse mesmo som, um DJ começou então a tocar músicas gravadas para os presentes. O trecho da Rua Itacambira até a Avenida Meriti era ocupado por barraquinhas de comidas (além dos bares e restaurantes que já funcionavam ali). Muitos foliões permaneceram no local, consumindo e atendendo (conscientemente ou não) ao pedido do texto de divulgação do desfile.

3.3.6 Um Bloco dos subúrbios ou um bloco zona sul?

Como já dissemos, a escolha de Blocos como o Loucura Suburbana e a Charanga Talismã também está relacionada a uma busca por um carnaval que escapa à lógica idealizada (e às vezes instrumentalizada) dos subúrbios. Nesse sentido, a Charanga Talismã e sua produção de *territorialidades sônico-musicais* artista, de fato,

¹⁵² Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

cria perspectivas diferentes das “tradicionais” suburbanas. Não queremos aqui dizer que a noção de tradição não seja acionada. Não se trata de definir em polos negativo/positivo, há/não há, mas sim apontar sentidos, direções (junto a suas complexidades).

Como vimos, há afastamentos e aproximações do Bloco e de seus foliões em relação aos moradores da Vila Kosmos por diferentes razões que envolvem a postura comportamental e política. Mas uma outra construção de alteridade, que leva em conta a região da cidade em que se habita, também surgiu em nossa pesquisa. Veremos como ela aparece (ou é desconsiderada) nos discursos dos próprios integrantes da Charanga, bem como dos foliões presentes ao cortejo.

Um dos comentários, deixado no formulário distribuído aos foliões por uma moradora de Botafogo (que alguns anos antes, como relata, morou em Ramos e na Ilha do Governador e frequentou as proximidades de Vila Kosmos por trabalhar em Irajá) notou a baixa presença de moradores das redondezas: “o que acho problemático é que particularmente eu encontrei só três pessoas que moram ou que moravam no bairro vizinho (Vila da Penha), mas também encontrei pessoas como eu, que têm a vivência suburbana e atualmente moram na zona sul/centro”¹⁵³. Ela ainda relata que o Bloco é mais conhecido em outras partes da cidade: “curiosamente, só amigos da zona sul e Tijuca conheciam o bloco, nenhum amigo meu da zona norte já tinha ido ou ouvido falar”¹⁵⁴.

Outro folião, que afirma ter crescido em São Gonçalo, faz uma conexão entre o espaço onde viveu e o espaço do desfile do Bloco, “fora do circuito usual”. Apesar de relatar a dificuldade de aferir quantas pessoas ali eram do próprio bairro ou região, ele também aponta a possibilidade de “fetichização do subúrbio”, mas avalia que problemas devem ser enfrentados para manutenção da experiência de um “bloco diferente”:

cresci em São Gonçalo entao acho interessante a presença de blocos/eventos fora do circuito usual. Teria curtido ter um bloco diferente no meu bairro quando era adolescente. Rola o papo de fetichização do subúrbio e perturbação dos moradores da área, que acho que são umas conversas válidas. Não me atentei a observar e perceber se a galera do bairro participou do bloco. O que por si so ja é meio preconceituoso porque pressupõe que os moradores de lá tem uma "cara". Os organizadores precisam estar atentos e

¹⁵³ Relato registrado no formulário enviado aos foliões da Charanga Talismã por esta pesquisa.

¹⁵⁴ Relato registrado em 30/04/2020 no questionário construído para esta pesquisa.

responsáveis pra avançar nessas conversas, não acho que a solução seja não fazer (*Idem*, p. 329).¹⁵⁵

A percepção desses foliões, que aventam haver uma minoria local (ou dos subúrbios) no cortejo, é compartilhada por integrantes do Bloco. Ao ler uma versão preliminar deste capítulo, Alexander Faria (responsável pela gestão das redes sociais da Charanga Talismã) comentou que se interessou pelas noções “liso” e “estriado” e falou da dificuldade de um Bloco “Centro, zona sul” atuar naquele espaço. Segundo ele, existe

dificuldade de você penetrar num ambiente da zona norte ou da zona oeste que uma galera mais conservadora, com informações diferentes... E a gente, centro, zona sul. Eu moro no Engenho Novo (...) como vários da Charanga que são da zona oeste e zona norte. Mas (...) o público é basicamente centro, zona sul. (...) A questão do amor livre: a gente percebe (...) que nesses ambientes mais conservadores a galera olha de cara feia quando vê dois homens ou duas mulheres se beijando¹⁵⁶.

Nota-se que Faria associa “Centro, zona sul” com “a gente” e só depois com “o público”. Essa indistinção (ou dificuldade de separação) entre quem executa e quem é espectador é comum em Blocos de carnaval e muitas vezes desejada (ver LACOMBE, 2014 e BARROSO, 2018), embora cada caso apresente suas especificidades. Entendemos que a Charanga Talismã, por enfatizar a performance (com pequenas apresentações de diversas formas artísticas), como já dito, gera uma separação nítida entre Bloco e foliões. Por outro lado, há um grau de participação grande dos foliões (seja cantando, caminhando junto ou colaborando nas performances). Tendo isso em vista, é preciso reforçar aqui o que diz Faria (e que já havia sido abordado em fala de Marcele Oliveira acima): os integrantes da Charanga são de diversas partes da cidade. Ou seja, apenas os foliões teriam essa característica marcada de “Centro, zona sul”.

Marcele Oliveira também admite essa possibilidade, mas sublinha a participação dos moradores: “a gente acaba vendo [no carnaval] mais a galera da zona sul, mas a galera da Vila Kosmos estava muito lá. Tinha muita gente da Vila Kosmos. Muita”¹⁵⁷.

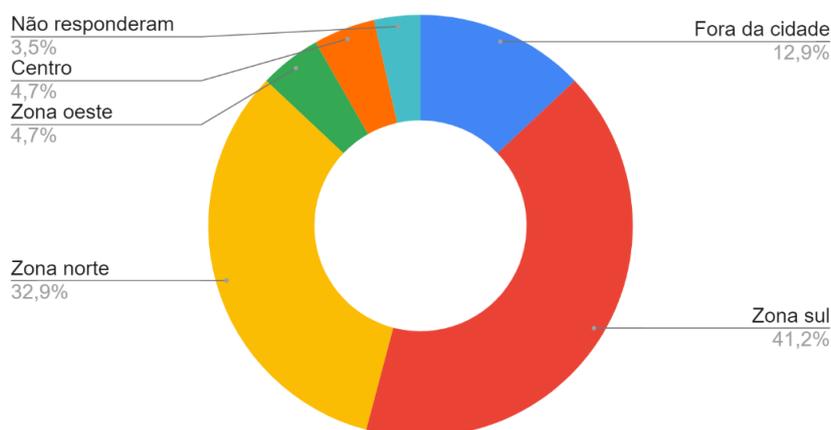
¹⁵⁵ Relato registrado em 30/04/2020 no questionário construído para esta pesquisa.

¹⁵⁶ Relato registrado em 30/04/2020 no questionário construído para esta pesquisa.

¹⁵⁷ Depoimento dado em entrevista para este trabalho em 08/04/2020.

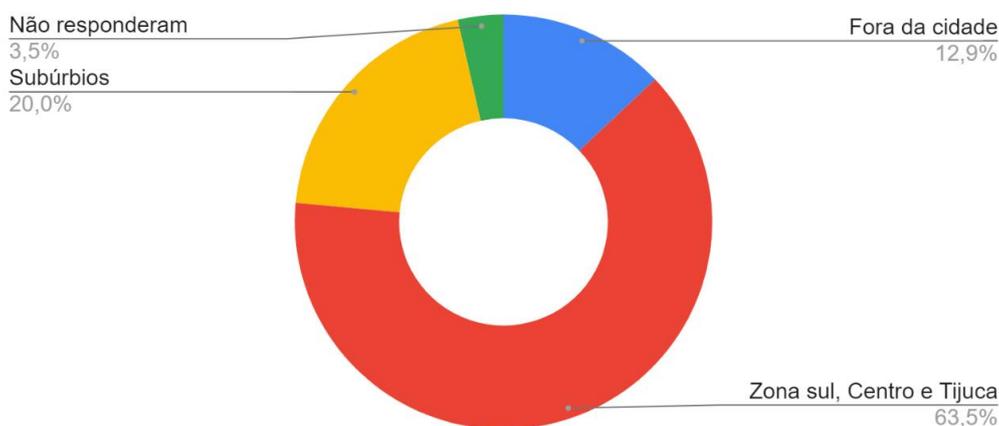
De fato, pelo levantamento feito (Gráfico 4), a presença de pessoas que moram na zona norte, apesar de relevante, é, no máximo, de 43% (considerando a margem de erro de 10,5%). Esse número, nota-se, é bastante impactado por moradores do bairro da Tijuca, que não costuma ser considerado parte dos subúrbios cariocas (a fala da foliã acima, por exemplo, cita o bairro associado à zona sul). Se fizermos um outro recorte, tentando separar os bairros suburbanos (agrupando bairros da zona norte e da zona oeste e somando os moradores da zona sul, Centro e Tijuca), temos um máximo de 30% de presença (Gráfico 5). Ou seja, verifica-se no levantamento a percepção correta dos atores aqui citados.

Gráfico 4 – Região de residência



Fonte: produção própria através de dados colhidos por formulário enviado aos foliões.

Gráfico 5 – Região de residência II



Fonte: produção própria através de dados colhidos por formulário enviado aos foliões.

O caso da foliã citada acima (moradora de Botafogo, mas tendo antes vivido em bairros suburbanos), nos serve de alerta para que não consideremos os bairros de residência como uma categoria estanque, dada a circularidade na cidade. Entendemos, ainda, que esses dados sobre o bairro de residência, não nos ajudam, isoladamente, a chegar a nenhuma conclusão. No entanto, quando considerados junto aos relatos de perfil comportamental e associados a outros dados do nosso levantamento (ver Anexo 3), como escolaridade (cerca de 91% com vivência universitária) ou cor/raça (cerca de 64% declarados como brancos), podem sim indicar a prevalência de um determinado círculo social presente nos desfiles.

Assim, consideramos que essa camada de alteridade relacionada aos bairros de residência deve ser somada às outras na análise. O conjunto de alteridades, este sim, nos dá indícios de quais são os desafios e limites, atuais e futuros, do projeto de co-presença em Vila Kosmos. Mais do que chegar a conclusões definitivas, temos aqui pistas das complexas sociabilidades geradas no/pelo Bloco.

Por fim, é preciso notar, que os comentários de moradores da região que participaram do cortejo, deixados no questionário, são (como aqueles ouvidos durante o trabalho de campo) sempre positivos, com críticas pontuais. Os relatos indicam que moradores dos arredores têm engajamento com o Bloco, levando filhos e amigos para participar do cortejo. Não foi registrada no questionário, por parte desses moradores, nada que apontasse para a construção de alteridade baseada na região em que se habita.

Dentre os relatos, há um pedido de moradora da Vila da Penha para que “não saiam da Vila da Penha!”, ressaltando que é muito importante a presença “desse tipo aqui na área” e lamentando não haver muita diversidade no carnaval da zona norte. Uma moradora de Vila Kosmos elogiou “as músicas maravilhosas” e o fato de haver “pessoas de todas as idades”. Outra, também do bairro, relata ter ido com sua filha de oito anos, além de um bebê de apenas um ano e que “amigas de outros bairros também vieram com as crianças”. Ela disse ter sido uma “experiência maravilhosa”. Uma terceira moradora de Vila Kosmos escreveu: “adoro a alegria, o conceito de vida”. Já outro morador de Vila Kosmos relata que amigos o convenceram: “eu não estava muito animado pra Carnaval aí meus amigos me chamaram eu não queria ir e tal mas depois eu resolvi que eu iria e foi muito divertido”. Há ainda um elogio de moradora de Vila Kosmos que cita a qualidade do Bloco, a ausência de brigas, a beleza das pessoas e

agradece pela “vivência transformadora”. Essa moradora, ao fim de seu comentário, indica um desejo de maior conexão pedindo “abertura” por parte do Bloco: “o trabalho de vocês é lindo, continuem com mais potência em seu propósito. E se puderem pensar nisso: abram-se para viver novas conexões também, a Vila Kosmos tem pessoas incríveis”.

Quando perguntados sobre o que pode melhorar, essas moradoras e moradores basicamente citaram pontos relativos à organização (banheiros, pontualidade, por exemplo). Dois deles, no entanto lembraram de espalhar mais a divulgação (convocar, nas palavras de um deles) no bairro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Suburbanizar a cidade. Enfocar as performances musicais dos/nos subúrbios do Rio de Janeiro, para além de botar em evidência alguns fenômenos menos abordados em estudos recentes do carnaval de rua, nos parece uma oportunidade de perceber a cidade como fluxo. Tanto pela perspectiva histórica, quanto pela cartografia dos casos contemporâneos, esperamos, em um primeiro plano, que o trabalho ajude a entender características do que acontece nesse espaço e como elas influenciam e são influenciadas na cidade. Assim, subverte-se a lógica estigmatizante associada a esta categoria nativa e, concomitantemente, escapa-se da lógica de “cidade partida” (VENTURA, 1994) por dar destaque às relações de diálogos e consagrar a formação de pontes entre as diferentes áreas do Rio de Janeiro. Não queremos, contudo, negar que as diferenças concretas e simbólicas entre os espaços citadinos (principalmente no que tange às políticas públicas, seus planejamentos e investimentos) nem reforçar aqui um imaginário de cidade idílica, ou, como na célebre marchinha de carnaval composta por André Filho, “maravilhosa” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2015).

Suburbanizar a pesquisa. Acionar o devir-suburbano, além de um gesto político, é também deixar a experiência da pesquisa guiar certas escolhas do projeto. Se a pandemia nos impediu de ter contato e trocas mais prolongadas em campo, tentamos preservar, nas conversas e entrevistas realizadas e mesmo nas pesquisas de gabinete, algum grau de “perda de si” (CAVALCANTI, 2003) e uma conexão guiada pelo gesto de “ser afetado” (FAVRET-SAADA, 2005). Nota-se que a proposta e interferência do Outro (grupos com os quais se construiu a pesquisa) via edição dialógica do texto final, contudo, não surtiu o efeito esperado. O texto oferecido não provocou muitas reações, apenas alguns poucos elogios. É provável que a falta do contato face-a-face tenha impedido uma maior interação nesse sentido.

Ademais, para além da forma de contato, importa a maneira como se chega a ele. Nesse sentido, importou seguir um caminho errante e aberto à experiência urbana da alteridade, em sintonia com Jacques (2012): “as práticas da errância urbana (...) são pensadas como possibilidades de experiência da alteridade urbana” (JACQUES, 2012, p. 9).

Tendo isso em vista, o trabalho buscou criar uma análise/tradução que desse conta de movimentos, das transformações, em sintonia com os estudos sociais

“modestos”, como propõe Law, “menos propensos a reducionismos heroicos (...), [pois] assumem, que são incompletos. (...) porque sabem que é necessariamente assim: estarão sempre incompletos” (LAW, 1994, p. 9).

Assumindo que “nada é necessariamente estável, e a consistência é um produto” (LAW, 1994, p. 15), desde o início colocamos nossa atenção nas controvérsias em campo, buscando entender as construções de alteridades – seja em campo, seja no debate com os agentes sobre o próprio texto – e abrindo possíveis caixas-pretas que estão, como afirma Lemos (2013), no senso comum, no estereótipo ou no objeto que se apresenta como estabilizado.

Assim, ao fim do estudo, vendo em retrospectiva as hipóteses levantadas, fica nítido como a pesquisa logrou expandir a percepção do pesquisador – como não raramente acontece. Os achados do trabalho, vão além das conjecturas, embora elas tenham, ainda assim, sido consideradas e observadas. Uma das hipóteses levantadas ao início, era a do papel do acaso, a serendipidade, na criação das performances de rua. De fato, como atentamos, os relatos de criação de cada Bloco (bem como o processo histórico em que os Blocos surgem) mostram haver projetos pouco ou nada planejados que, em seguida, estruturam-se. Dois pontos merecem ser destacados aqui, no entanto: Blocos não surgem em um vácuo histórico. É preciso levar em conta a existência de uma *cena* e de um *ecossistema* de música carnavalesca de rua para analisar as iniciativas “espontâneas”. Mesmo quando consideramos momentos de pouca ação nas ruas, o imaginário sobrevive e influencia construções. Aqui sublinhamos, mais uma vez, nossa perspectiva de continuidade da cena carnavalesca de rua na cidade do Rio de Janeiro. Em segundo lugar, é importante notar que muito ainda pode ser feito em políticas públicas para criar condições favoráveis a serendipidade: desde o aperfeiçoamento da área de segurança pública até fomento para realização de eventos em diferentes áreas da cidade¹⁵⁸.

Já a hipótese aventada de que as expressões artísticas musicais atuam como via polinizadora (MOULIER-BOUTANG, 2012), favorecendo a construção de um imaginário democrático e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento socioeconômico, se

¹⁵⁸ Podemos enfocar detalhes das ações dos grupos com os quais fizemos pesquisa para exemplificar essa ausência (ou presença) de política pública. O caso do Loucura Suburbana mostra a importância de projetos como o Ponto de Cultura, que fomenta diversos desdobramentos da iniciativa (embora tenha sido descontinuado). No caso da Charanga Talismã, o desafio de lidar com situações como a que aconteceu em julho de 2022, quando uma “festa julina” organizada pelo Bloco em Vila Kosmos foi cancelada por conta de uma ação da polícia militar na região.

verificou. Essa noção de externalidade, contudo, pode ser problematizada dada a forma como os grupos refletem suas próprias ações. Alguns efeitos, como as modificações do entorno ou fomento do comércio local, por exemplo, aparecem aqui como objetivos explícitos, deixando de ser um “recurso invisível” (*Idem*). Ademais, os resultados apresentaram-se distintos para cada caso. Bem como foram desiguais os alcances desta investigação. Invertendo a ordem dos capítulos, tratemos agora dos três Blocos contemporâneos abordados e depois falemos da historicização.

A Charanga Talismã, pela possibilidade de trabalho de campo e pelo vasto material disponível em redes sociais, bem como acesso a diversos atores envolvidos, foi o que nos possibilitou maior aprofundamento de análise. Pudemos notar como uma performance que nasce de musicistas e entusiastas do carnaval de rua (de todas as partes da cidade), ao entrar em contato com a realidade de um bairro dos subúrbios, acaba, reflexivamente, moldando seus passos sem abdicar do exercício do dissenso (RANCIÈRE, 1996). Nota-se aqui que a alteridade se coloca de início, pois apenas um dos integrantes é morador do bairro. Assim, diálogos são travados e experiências vividas transformando ambas as partes.

As territorialidades sônico-musicais geradas pelo Bloco, observadas em campo, nos fazem atentar para o fato de que o espaço, com diversas linhas estriadas (DELEUZE; GUATTARI, 1995), sofre alisamentos diversos. Entendemos esse movimento de alisar o espaço estriado como a principal polinização gerada pelo Bloco. Em sua passagem efêmera, gera-se essa externalidade positiva que consegue fazer sumir barreiras (concretas e simbólicas). Notou-se ainda um impacto para o comércio e os vendedores autônomos (fato que merece ainda ser mais bem explorado com a escuta destes agentes, não realizada nesta pesquisa). Marcado pela construção reflexiva de uma cidadania e intercultural (GARCÍA CANCLINI, 2004), o Bloco Charanga Talismã, com seu marcado ativismo, gera alguns distanciamentos ou embates, mas também diálogo e congraçamento, como vimos.

Para todos os pontos acima ressaltados, nota-se, será interessante dar prosseguimento às observações, verificando como evoluem no tempo. Em especial, perceber como a conexão com o bairro evolui. Hoje, entendemos que, mesmo que a presença de pessoas de outras regiões da cidade ainda seja notada como maioria dentre os foliões, é possível dizer que as conexões com o bairro cresceram nos poucos anos em que ali atuam (seja no carnaval ou em outros eventos).

Já o Bloco Loucura Suburbana teve uma abordagem diferente em sua construção de análise. Não havendo a possibilidade de presença em campo, recorremos a entrevistas e à pesquisa no farto material audiovisual organizado pelo Bloco em relação à sua atuação. Nesse ponto, nota-se que a pandemia, ao mesmo tempo que impediu nossa ida a campo, foi ensejo para as gravações de reuniões dos integrantes do Loucura Suburbana, deixando registradas assim, autoanálises diversas do grupo.

Sendo um grupo marcadamente ativista (nomeadamente no movimento da Luta Antimanicomial), o Loucura Suburbana moldou uma *territorialidade sônico-musical* que impacta o bairro há muitos anos (atravessando as duas primeiras décadas do século XXI) e aparece já integrado ao bairro do Engenho de Dentro, onde desfila. Como afirma Ariadne Mendes, uma das fundadoras, o Loucura Suburbana já é considerado, pelos moradores, um “bloco do bairro”.

Iniciativa que surge espontaneamente por ação de diversos agentes da cidade reunidos no Instituto Nise da Silveira (entre profissionais e usuários), o Bloco gera um estranhamento, por colocar a “loucura” em contato direto com a sociedade, e tem sucesso em fazê-lo de modo a criar uma dupla mudança de construção de alteridade (do bairro em relação aos usuários e vice-versa). Assim, junto ao devir-suburbano, temos então um devir-“louco”, influenciando seu entorno e a cidade.

O fomento de uma cidadania intercultural, nota-se, não é a única externalidade positiva. Destaca-se a mudança do entorno – um ambiente carente em equipamentos ou iniciativas culturais/artísticas – que passa a ter uma ocupação de suas ruas e praça de forma frequente (não apenas com o desfile anual do Bloco, mas com suas iniciativas adjacentes, como as rodas de samba).

O Bloco Cacique de Ramos, o mais longevo (e com maior notoriedade) dos que analisamos, também não pôde contar com pesquisa de campo. Foram priorizadas, assim, a entrevista e a pesquisa em fontes jornalísticas, textos acadêmicos e material audiovisual.

Na análise, vimos como a noção de tradição tem marcada importância para o Cacique de Ramos, sobretudo associada ao gênero musical samba. Assim, durante sua trajetória, práticas culturais funcionam como importante recurso (YÚDICE, 2005) do Bloco. Isso o diferencia dos outros dois casos analisados na pesquisa. Enquanto o Cacique está mais próximo de um imaginário ligado a subúrbios alegres, musicais e

sambistas “raiz”, os outros apontam para construções outras – embora também tenham, em alguma medida, influência desse mesmo imaginário associado ao Cacique.

A análise do Bloco nos confirmou, por fim, a hipótese de que o crescimento do carnaval de rua nos subúrbios impacta e reverbera na/pela cidade. Nesse sentido, mostramos que merecem ser problematizados os discursos que dizem haver uma “retomada” do carnaval de rua na década de 1980, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Demonstrando que o Bloco Cacique de Ramos seguiu realizando grandes e potentes desfiles na década de 1980, reforçamos a ideia de que é preciso, nas análises do carnaval *da cidade*, estar atento ao que acontece em todas as suas áreas, evitando estigmas associados aos subúrbios. Nota-se ainda que as diferentes brincadeiras carnavalescas de rua não são categorias estanques, e interagem (influenciando umas às outras), de diferentes modos.

Já a historicização que realizamos, reconstituindo a trajetória das manifestações de rua nos subúrbios em paralelo à conformação do espaço, nos mostra como as performances foram importantes ferramentas de visibilização de uma população negra que lutava por sua cidadania. Nesse sentido, podemos articular a noção de *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2001) já no alvorecer desses espaços citadinos. Entendemos que, desde que começam a surgir, as manifestações de rua têm um caráter de assembleia (BUTLER, 2018). Isso se dá pela importância da presença corpórea nas ruas e sua mensagem reivindicatória que não é necessariamente discursiva (nem pré-discursiva) (*Idem*). O que se almeja com a reunião, claro, varia ao longo do tempo – sendo influenciado pelas urgências de seus momentos históricos – e de grupo para grupo. Enfocando uma continuidade (sem desconsiderar intermitências ou linhas de fuga), podemos dizer que a cidade nunca ficou indiferente à reunião de corpos carnavalescos festejantes e suas pautas, explícitas ou implícitas. Nesse sentido, é preciso notar que a delimitação do que entendemos aqui por *ativismo* não deve, por corolário, ser usada para classificar outras manifestações de apolíticas.

Ademais, observamos ainda como as astúcias das pessoas envolvidas nessas manifestações buscavam as brechas, negociavam e moldavam seus cortejos, *re-existindo*: se movendo, se reunindo, reivindicando, criando e festejando. Notamos ainda a circularidade e as articulações de grupos pela cidade e vimos como os subúrbios ecoaram uma disputa pelo “verdadeiro carnaval”.

Por fim, notamos que as noções de *cena* e de *ecossistema musical de rua* articulada com a historicização aqui empreendida, nos ajuda, por um lado, a pensar Blocos de carnaval como um movimento longo que gera desterritorializações/reterritorializações – um palimpsesto de territorialidades (HERSCHMANN, 2018) onde são constantemente inscritos/reinscritos processos envolvendo variados actantes – que impactam direta e indiretamente o espaço de forma marcadamente positiva. Este caráter positivo geral, obviamente, é composto de infinitas diferenças internas às performances e, nota-se, não deve denotar ausência de conflitos e disputas. Tampouco essas externalidades podem ser consideradas como garantidas, permanentes. Como qualquer fenômeno social, há intensa transformação e questões endógenas (como o crescimento dos Blocos, por exemplo) ou exógenas (como o embate com outros agentes, indivíduos ou instituições) podem provocar mudanças nas características ou mesmo fazê-las desaparecer. Podemos tomar, nesse sentido, os híbridos e as modificações de nomenclatura dos modos de brincar o carnaval de rua ao longo do tempo como um índice dessa perene construção/disputa: há, ao mesmo tempo, tentativas de cristalização de tradições (inventadas) e uma fluidez que impede definições fáceis.

Por outro lado, se delimitamos o *ecossistema* a cada um dos casos, podemos notar as características que atenuam ou estimulam relações dos componentes da cena com alteridades diversas. Percebemos aqui que os Blocos de carnaval, de maneira geral, funcionam como um *ecossistema heterotrófico*, que se nutre dos contatos interculturais, que está aberto ao Outro. No entanto, é possível também haver deslizamentos a características mais *autotróficas*, quando se nutre de um processo interno de tradicionalização e de acionamento de identidades essencializadas. Nota-se que cada *ecossistema* tem grande complexidade e que tendências *heterotróficas* ou *autotróficas* podem coexistir, havendo simultaneamente aberturas e fechamentos do sistema. Dos grupos aqui analisados, notamos no Loucura Suburbana e a Charanga Talismã (mais neste que naquele, diga-se), um ambiente que tende mais aberto ao contato e às mudanças que dele advém.

Afinal, independentemente das características de cada grupo, é preciso notar que *ecossistemas autotróficos* ou *heterotróficos* não garantem, ou afastam, por si só, processos que estimulem construções de cidadania. Como afirma Joseph,

a passagem da urbanidade (ou da cultura urbana) à cidadania não corresponde a uma consequência natural. Se, conforme sugere Joël Roman, é necessário “juntar os dois fios da sociabilidade e da cidadania e discernir, nas próprias formas dos nossos encontros, nos usos dos nossos deslocamentos, o aspecto de um novo laço social, apesar de tudo aquilo que o ameaça”, isso não significa que essa mesma história natural das cidades, que a ecologia urbana pretende realizar, contribua para juntar esses fios (JOSEPH, 2005, p. 96-97).

Nesse sentido, entendemos que as questões levantadas por Blocos de carnaval nas ruas e sua continuidade são relevantes no sentido de continuar com a “valorização da alteridade urbana” (JACQUES, 2012) ao mesmo tempo em que, como sugere, Donna Haraway (2019), sigamos com o problema.

REFERÊNCIAS:

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis - punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo, Editora Scritta, 1994.

ABREU, Maurício de Almeida. **Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução**. In.: Revista Rio de Janeiro, n. 10, mai./ago. Rio de Janeiro, UERJ, 2003, p. 210-234.

_____. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2006.

ACHINTE, Adolfo Albán. **Estéticas de la re-existência: lo político del arte?**, In.: GÓMEZ, Pedro Pablo, MIGNOLO, Walter (Ed.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 281-295.

AGRANONIK, Marilyn; HIRAKATA, Vânia Naomi. **Cálculo de tamanho de amostra: proporções**. In.: Revista HCPA, 31(3). Porto Alegre, UFRGS, 2011. p. 382-388.

ALBERNAZ, Maria Paula; MATTOSO, Rafael. **“Avenida Brasil – Tudo Passa Quem Não Viu?”: formação e ocupação do subúrbio rodoviário no Rio de Janeiro (1930-1960)**. In.: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v.20, n.2. São Paulo, 2018, p. 287-303.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2013.

AMORIM, Marília. **Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas**. In.: Cadernos de Pesquisa, n. 116, São Paulo, 2002, p. 7-19.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. **Diálogo, Risco e Convivialidade**. In: APPADURAI et al. *Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Tinta da China, 2009.

_____. **The Risks of Dialogue**. Mecila Working Paper Series, No. 5, São Paulo: The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America, 2018.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo, Boitempo, 2014.

ARAUJO, Samuel. **Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia**. In: *Desigualdade & diversidade*, v.Nº 4, Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2009, p. 173-191.

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo, Penguin; Cia. das Letras, 2016.
- AZEVEDO NETO, Joachin. **Uma outra face da belle époque carioca: o cotidiano nos subúrbios nas crônicas de Lima Barreto**. Rio de Janeiro, Multifoco, 2011.
- BARBOSA, Jorge Luiz; CUNHA, Diogo; BARBOSA, Ana Thereza de Andrade. **As águas encantadas da Baía de Guanabara**. Rio de Janeiro, Numa, 2021.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seu poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- BARKI, José. **Algumas considerações sobre o subúrbio**. Revista da FAU UFRJ, N. 2. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- BARROSO, Flávia Magalhães. **Festas de Contramão: Cenas e experiências dissensuais da rua**. Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ), 2018.
- BECKER, Howard. **Conferência: a Escola de Chicago**. In.: Revista Mana 2(2). PPGAS -Museu Nacional. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 177-188.
- BELART, Victor Henrique Marques. **Cidade pós-Olímpica: o Carnaval Pirata e as reformas do Centro do Rio de Janeiro**. Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ), 2020.
- BELART, Victor; CABRAL, Andressa. **Subúrbio experience: a cidade das gambiarras, becos e improviso como ferramenta de branding**. In.: Anais do XV Poscom PUC-Rio. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2018.
- BERNARDES, Lysia Maria Cavalcanti. **A Faixa Suburbana**. In.: BERNARDES, Lysia Maria Cavalcanti; SOARES, Maria Therezinha de Segadas. Rio de Janeiro: Cidade e região. Rio de Janeiro, Secr. Mun. Cultura - Dep. Geral de Doe. e Inf. Cultural, 1990.
- BEZERRA, Danilo Alves. **Os carnavais cariocas e sua trajetória de internacionalização (1946-1963)**. Jundiaí, Paco, 2018.
- BIZARRIA, Leila. **Aventura das classes educadoras: interseccionalidade, hegemonia e processos extraescolares em um bairro operário da cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, PPGE, 2019.
- BOLÁN, Eduardo Nivón. **La política cultural**. Temas, problemas y oportunidades. Cidade do México, CONACULTA/FONCA. 2006.
- BORELLI, Ana. **Penso subúrbio carioca**. Rio de Janeiro, Tix, 2009.

BORELLI, Silvia Helena Simões; OLIVEIRA, Rita De Cássia Alves. **Jovens urbanos, cultura e novas práticas políticas: acontecimentos estético-culturais e produção acadêmica brasileira (1960-2000)**. In.: Utopia y Praxis Latinoamericana v.15 n.50 Maracaibo, 2010,

BORGES, Marília Vicente. **O zoneamento na cidade do Rio de Janeiro: gênese, evolução e aplicação**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

BRASIL, Eric. **Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição**. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em história da Universidade Federal Fluminense. Niterói, UFF, 2016.

BRUM, Mario Sérgio Ignácio. **Cidade Alta: História, memórias e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro**. Tese defendida no Centro De Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia: Programa de pós-graduação em História Social. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2011.

BRUM, Mario Sérgio Ignácio. **Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos**. In.: Revista O Social Em Questão, n. 29. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013, p. 179-207.

BURGOS, Marcelo Baumann. **Dos parques proletários ao Favela-Bairro. As políticas Públicas nas favelas do Rio de Janeiro**. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. Um século de favela. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006.

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

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

_____. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

_____. **Comunicação e diferença nas cidades**. In.: Lugar Comum no 18. Rio de Janeiro, LATeC - Laboratório Território e Comunicação/UFRJ / Rede Universidade Nômade, 2009.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In.: Anais III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, ENECULT, 2007.

CALDEIRA, Jorge. **A Construção do Samba**. São Paulo, Mameluco, 2007.

CANO, Wilson. **Da década de 1920 à de 1930: transição rumo à crise e à industrialização no Brasil**. In.: Revista de Políticas Públicas. São Luís, Edufma, 2015.

CARDOSO, Elizabeth Dezouart. **Segregação sócio-espacial e a invenção da Zona Sul carioca. 1920-1960**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, Niterói, 2009.

_____. **Representações e identidade na cidade na primeira metade do século XX- os subúrbios cariocas**. In.: Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, v. 6, n. 2, Campinas, UNICAMP, 2016, p. 261-280.

CARDOSO, Sérgio. **O olhar dos viajantes (do etnólogo)**. Instituto Moreira Salles - Artepensamento, Rio de Janeiro, 1988. disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-olhar-dos-viajantes-do-etnologo/>. Acesso em: 31/10/2018.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo, Editora G. Gili, 2013.

CARIDE, Horacio. **Suburbio**. In: TOPALOV, Christian et al. A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo, Romano Guerra, 2014, p. 605-613.

CARRANO, Paulo Cesar Rodrigues. **Políticas públicas de juventude: desafios da prática**. In.: PAPA, Fernanda de Carvalho; FREITAS, Maria Virgínia de. Juventude em pauta: políticas públicas no Brasil. São Paulo, Petrópolis, 2011, p. 237- 250.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CASTELLS, Manuel. **The Urban question: a Marxist Approach**. Londres, Edward Arnold, 1977.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O nativo relativo**. In: Mana vol.8 no.1. Rio de Janeiro: Apr. 2002, p. 113-148.

_____. **O igual e o diferente**. In.: CASTRO, Maurício Barros de. Carnaval-Ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos. E-book. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.

CASTRO, Maurício Barros de. **Carnaval-Ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos**. E-book. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do carnaval carioca**. Rio de Janeiro, 2003. disponível em: http://www.lauracavalcanti.com.br/imgs/conteudos/arquivos/ml_conhecer%20desconhecendo_60.pdf. Acesso em: 22/01/2019.

CECCHETTO, Fátima; MONTEIRO, Simone; VARGAS, Eliane. **Sociabilidade juvenil, cor, gênero e sexualidade no baile charme carioca**. In.: Revista Cadernos de Pesquisa v.42 n.146. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 2012, p.454 - 473.

CENTELLA, Visitación Ortega. **El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas**. In.: Revista Calle 14, Volume 10, Número 15 / janeiro – abril. Bogotá, Universidade Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.

CHAIA, Miguel. **Artivismo - política e arte hoje**. In.: Revista Aurora, n. 1. São Paulo, PUC-SP, 2007, p. 9-11.

CHAO, Adelaide. **Sociabilidade e consumo da Feira das Yabás: uma observação entre práticas culturais, memória e tradição**. In.: ESPM-Rio, Diálogo com a Economia Criativa, Rio de Janeiro, v. 5, n. 13, jan./abr. Rio de Janeiro, ESPM-Rio, 2020, p. 91-103.

CLIFFORD, James. **Culturas viajantes**. in: In: A. A. Arantes (org.), O espaço da diferença. Campinas, Papirus, 2000, p. 51-79.

_____. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2008.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. (orgs.) **Writing Culture**. The Poetic and Politics of Ethnography, Berkeley, University of California Press, 1986.

COSTA, Haroldo. **Trinta anos depois...** In.: MORAES, Eneida. História do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 241-255.

COSTA, Marisa Vorraber; WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. **Entrevista com George Yúdice: A cultura como recurso – desdobramentos dos Estudos Culturais**. In: Educação, v. 38, n. 1, Porto Alegre, 2015, p. 14-20.

COSTA, Sérgio. **The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality**. Mecila Working Paper Series, No. 17, São Paulo: The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America, 2019.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Lexikon, 2010.

CUNHA, Leonardo Moreira da. **Selvagens, atroadores e belos: a ambigüidade nas representações dos grupos carnavalescos populares pela imprensa carioca do início do século XX**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2005.

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

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DA MATA, Roberto. **O Ofício de Etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues”**. In.: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 23-35.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DE CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.

DE TOMMASI, Livia. **Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político**. In.: *Revista Política & Sociedade*, vol. 12, ed. 23, jan-abr. Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2013, p. 11-34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.1**. Rio de Janeiro, Ed.34, 1995.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.5**. Rio de Janeiro, Ed.34, 1997.

_____. **Mai 68 n'a pas eu lieu**. In.: *Chimères* N° 64. Toulouse, ERES, 2007.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. **Artes de abrir espaço: apontamento para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo**. In.: *Cadernos de Artes e Antropologia*, v. 4, n. 2, 2015, p. 13-27.

DIAS, Flávia Thaís Sobrinho Souza. **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. Rio de Janeiro, UFRJ, 2017.

DIAS, Haroldo Athos de Sousa. **Quase famosos: a difusão do movimento underground e as bandas independentes no Rio de Janeiro**. In.: *Revista Habitus: Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ*, v. 13, n. 2. Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ, 2016, p.07-23.

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

DOMINGUES, Álvaro. **(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?** In.: *Revista da Faculdade de Letras - Geografia I Série*, Vol. XIXI, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994/5, pp. 5-18.

DUBEUX, Veranise Jacobowski Correia; KAMLOT, Daniel, et al. **Feira das Yabás: um caminho para consolidação da Feira das Yabás**. Relatório de projeto de extensão. Escola Superior de Propaganda e Marketing, Curso de Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa, Rio de Janeiro, 2019.

DURHAM, Eunice. **A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas**. In.: CARDOSO, Ruth (org). A aventura antropológica: teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 17-37.

EL-KAREH, A. C. **Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores no século XIX**. In.: OLIVEIRA, Márcio Piñon; FERNANDES, Nelson da Nóbrega. 150 anos de subúrbio carioca. Rio de Janeiro, Lamparina, EdUFF, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais uma versão latino-americana**. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Delineamentos para uma cartografia brasileira dos Estudos Culturais**. In.: Revista ECO-POS- v.7, n.2, agosto-dezembro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2004, p. 19-30.

FACINA, Adriana. **Santos e canais: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.

FARIAS, Juliana Barreto. **João do Rio e os africanos: raça e ciência nas crônicas da belle époque carioca**. In.: Revista de História 162. São Paulo, USP, 2010, p. 243-270

FAULHABER, Lucas. **Jogo imobiliário carioca**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado**. In. Cadernos de Campo, Nº 13, ano 14. São Paulo, FFLCH/USP, 2005, p.155-162.

FELIX, Carla Baiense. **Entre discursos: mídia e subjetividade nos espaços populares**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

FERNANDES, Cintia Sanmartin; BARROSO, Flávia Magalhães; BELART, Victor. **Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro**. In.: Mediação, v. 22, n.29, jul./dez. Belo Horizonte, Universidade FUMEC, 2019.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. **Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro**. In: Anais do XXIII Encontro Anual da COMPÓS. Brasília, COMPÓS, 2014.

_____. **Entre as conchas vazias e a potencialidade das dinâmicas criativas urbanas cotidianas na área do porto do RJ.** In: FERNANDES, Cíntia S.; HERSCHMANN, Micael (orgs.). Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e Política. Porto Alegre, Ed. Sulinas, 2018.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ESTEVÃO, Andrea. **Artivismo remix: algumas questões de gênero no samba de rua carioca.** In.: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências. Porto Alegre, Editora Sulina, 2022.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. **A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências.** Porto Alegre, Editora Sulina, 2022a.

_____. **(Re)existências em um contexto de intensificação das polarizações e precarizações.** In.: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências. Porto Alegre, Editora Sulina, 2022b.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **O conceito carioca de subúrbio: um raptó ideológico.** In.: Revista da FAU UFRJ, N. 2. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

_____. **O raptó ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945.** Rio de Janeiro, Editora Apicuri/Faperj, 2011.

_____. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados.** Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERNANDES, Rita. **Blocos carnavalescos: culturas populares, culturas híbridas no carnaval de rua do Rio de Janeiro.** In.: Revista pragMATIZES, ano 6, número 11, semestral, abr a set. Niterói, UFF, 2016.

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

FERNÁNDEZ, Xan Bouzada. **Financia acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales: arqueologías y derivas.** O Público e o Privado v. 9. Fortaleza, PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará - UECE, 2007, p. 111-147.

FERRARA Lucrécia D'Alessio. **Cidade: meio, mídia e mediação.** In.: Revista MATRIZes v. 1 n. 2, abril. São Paulo, USP, 2008, p. 39-53.

FERRAZ, Talitha Gomes. **Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.

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

FIGUEIREDO, André Videira de. **A metrópole carnalizada: os blocos de rua como performances surrealistas e situacionistas na cidade do Rio de Janeiro.** In.: Revista Lusófona de Estudos Culturais, Vol. 8, N.º 1. Braga, Universidade do Minho, 2021, p. 203-220.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro, Paz & Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel; DELEUZE, Gilles. **Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze.** In.: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro, Paz & Terra, 2015.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical.** In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, Uerj, 2005.

FRÚGOLI JR., Heitor. **Sociabilidade urbana.** Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

FRYDBERG, Marina Bay. **Seguindo o Cordão: uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro.** Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Brasília, ABA - Associação Brasileira de Antropologia, 2014.

_____. **“Todo samba tem um refrão pra levantar o bloco”: o carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro entre a tradição e a espetacularização da festa.** In: Anais do 17 Congresso Brasileiro de Sociologia. Porto Alegre, Congresso Brasileiro de Sociologia, 2015.

_____. **Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro.** Ponto Urbe, N. 20, São Paulo, Núcleo de Antropologia Urbana (NAU)/FFLCH/USP, 2017.

_____. **Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro.** PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura. Rio de Janeiro: UFF, 2018.

GACHET, Gabriella Fernandes; SANTOS, Marta Maria Antonieta de Souza; BAIÃO, Mirian Ribeiro. **Feijoada e Samba: análise contextual em uma agremiação no subúrbio carioca.** Revista Demetra, v. 11(supl.1). Rio de Janeiro, UERJ, 2016, p. 1153-1169.

GAGLIARDO, Vinicius Cranek. **Imprensa e civilização no Rio de Janeiro oitocentista**. Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Franca, UNESP, 2016.

GALLEGO, Esther Solano; ORTELLADO, Pablo; MORETTO, Marcio. **Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à Operação Lava Jato e contra a reforma de previdência**. In.: Em Debate (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 9, n. 2, 2017, p. 35-45.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. **Políticas culturales en América Latina**. Cidade do México, Grijalbo, 1987.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 1997.

_____. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires, Barcelona, México, Editorial Paidós, 2001.

_____. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad**. Barcelona, Gedisa, 2004.

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo, Iluminuras, 2007.

_____. **Interview for the 9th Spanish Sociology Conference, 2007**. In.: Social Identities, Vol. 14 Issue 3, Routledge, Londres, 2008, p. 389-394.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, et al. (orgs.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid, Ariel, 2012.

GARCIA, Carla Costa. **Comunicação e desrazão: entre contextos e mediações, o direto a voz da pessoa com esquizofrenia**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde (PPGICS), do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (ICICT), da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Rio de Janeiro, Fiocruz, 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1989.

GOFFMAN, Erving. **On fieldwork**. Journal of Contemporary Ethnography, Vol. 18, Ed. 2. Los Angeles, Sage Publications, 1989. p. 123-132.

GOLDMAN, Marcio. **Imagem e pensamento: sobre velocidade e viagem**. In: BAPTISTA, Luís Antonio dos S. (Org.). Anuário do Laboratório de Subjetividade e Política. Niterói: Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Ano I, v. I, dez. 1991/dez. de 1992.

GOLDMAN, Marcio; SANT'ANNA, Ronaldo dos Santos. **Elementos para uma análise antropológica do voto**. In.: Moacir PALMEIRA e Marcio GOLDMAN (orgs.). Antropologia, voto e representação política. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1996, p. 13-40.

GOMES, Angela Maria De Castro. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro, FGV/USF, 2000. p. 195-220.

GONÇALVES, Rafael Soares. **Favelas do Rio de Janeiro: história e direito**. Rio de Janeiro, Pallas, Ed. PUC-Rio, 2013.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem**. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2003.

GROPPO, Luis Antonio. **Teorias pós-críticas da juventude: juvenalização, tribalismo e socialização ativa**. In.: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 13 (2), 2015, p. 567-579.

GROSSBERG, Lawrence. **The cultural studies' crossroads blues**. In: European Journal of Cultural Studies, v 1, n.1, 1998, p. 65-82.

GUALDA, Aline. **As turmas de bate-bolas no carnaval contemporâneo**. Revista Concinnitas, v. 2, n. 13. Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), UERJ, 2008.

GUIMARÃES, Helenise. **Batalhas de confete e coretos carnavalescos: o desenho de uma paisagem efêmera no carnaval carioca nas décadas de 1930 a 1950**. In.: Revista Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.8, n. 2. Rio de Janeiro, UERJ, 2011, p. 259-272.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio; DAVIES, Frank Andrew. **Alegorias e deslocamentos do “subúrbio carioca” nos estudos das ciências sociais (1970-2010)**. In.: Revista Sociologia & Antropologia, v.08.02, mai-ago. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018, p. 457-482.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização e as "regiões-rede"**. In: Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia. Curitiba: AGB, 1994.

_____. **Território e multiterritorialidade: um debate**. In: GEOgraphia - Ano IX - No 17, Niterói, UFF, 2007.

HAGE, Ghassan. **Critical anthropological thought and the radical political imaginary today**. In.: Critique of Anthropology, 32(3), Sage Journals, 2012.

HALL, Stuart. **Cultural studies and its theoretical legacies**. In: Critical Dialogues in Cultural Studies. Oxford, Routledge, 1996, p. 262-275.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro, Record, 2001.

_____. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro, Record, 2005.

HARVEY, David. **Social justice and the city**. Athens, The University of Georgia Press, 2008.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.

_____. **Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas**. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. (org.) Entre saberes desechables y saberes indispensables. Bogotá, Centro de Competencia en Comunicación para América Latin/Friedrich Ebert Stiftung, 2009, p. 121-160.

_____. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. **Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21**. Intercom – RBCC São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez, 2013.

_____. **Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais)**. In.: Revista Logos 49 vol. 25 n. 01. Rio de Janeiro, PPGCOM UERJ, 2018.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro**. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. (Orgs.) Entretenimento, felicidade e memória: forças moventes do contemporâneo. Rio de Janeiro, Anadarco, 2012.

_____. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**, São Paulo, Intercom, 2014a.

_____. **Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro**. In: Anais: XXIII Cômpos: Belém/PA, 2014b.

_____. **Bem-vindo ao Rio de Janeiro de pouca visibilidade! Relevância da cultura de rua no Rio de Janeiro em um contexto de valorização dos megaeventos**. In: Anais XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom. Rio de Janeiro, Intercom, 2015.

_____. **Zona Portuária do Rio de Janeiro: entre as “conchas vazias” e a potencialidade das dinâmicas criativas**

urbanas cotidianas. In: Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação v.41, n.1, p.21-40, jan./abr. São Paulo: Intercom, 2018.

_____. **Resiliência e polinização da música negra que vem ocupando os espaços urbanos do Rio de Janeiro.** In.: Revista Galáxia, n. 46. São Paulo, PUC-SP, 2021.

HIERNAUX, Daniel; LINDÓN, Alicia. **La periferia: voz y sentido en los estudios urbanos.** In.: Papeles de Población, vol. 10 no. 42. Cidade do México, Universidad Autónoma del Estado de México, Centro de Investigación y Estudios Avanzados de la Población, 2004, p. 101-123.

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

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil.** Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1984.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

HUNTER, James. **Culture wars: the struggle to define America.** Nova York, Basic Books, 1991.

IBGE. **Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil.** In.: Estudos e Pesquisas - Informação Demográfica e Socioeconômica, n.41. Rio de Janeiro, IBGE, 2019.

IORIO, Patrícia de Miranda. **“Avenida Brasil” e o Subúrbio Carioca: apontamentos para um estudo sobre a telerrealidade na narrativa ficcional televisiva1.** In.: Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom. Fortaleza, Intercom, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador, EDUFBA, 2012.

JOSEPH, Isaac. **A respeito do bom uso da Escola de Chicago.** In.: VALLADARES, Lícia (org.). A Escola de Chicago: impactos de uma tradição no Brasil e na França. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Ed. UFMG/IUPERJ, 2005.

_____. **Erving Goffman e a microssociologia.** Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.

KASTRUP, Virgínia. **O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção.** In: CASTRO, Lucia Rabello de; BESSET, Vera Lopes (Org.). Pesquisa-intervenção na infância e adolescência. Rio de Janeiro: Trrepa/FAPERJ, 2008, p. 123-161.

LACOMBE, Fabiano. **O Cordão do Boitató: relação com as noções de indústria cultural, profissionalismo, tradição e mudança.** Dissertação de Mestrado apresentada

à ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.

_____. **A amizade no trabalho de campo.** In.: Anais do IX ENABET. Campinas, Unicamp, 2019.

LAIGNIER, Pablo. **Do funk fluminense ao funk nacional: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013.

LAKOFF, George. **Moral politics: what conservatives know that liberals don't.** Chicago, University of Chicago Press, 1996.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica.** Rio de Janeiro, Ed. 34, 1994.

_____. **Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Rede.** Salvador, Edufba, 2012.

LAW, John. **Organizing Modernity.** Oxford, Cambridge, Blackwell Publishers, 1994.

LEAL, Luiz Paulo. **Atlas da evolução urbana do subúrbio carioca: 1565/2015.** Revista Cadernos do Desenvolvimento Fluminense no 11. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2016.

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

_____. **A Revolução Urbana.** Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.

_____. **Problemas teóricos da autogestão.** Revista GEOgraphia Vol.19, No 41. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2017.

LEMOS, André. **A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura.** São Paulo, Annablume, 2013.

LIRA NETO. **Uma história do samba: volume 1 (as origens).** São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Nei. **O Samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista.** Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

_____. **Dicionário da hinterlândia carioca: antigos “subúrbio” e “zona rural”.** Rio de Janeiro, Pallas, 2012.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

LUCAS, Carlos Henrique et al. **Emergência e urgências dos ativismos de(s)coloniais: o ato nosso luto, nossa luta por Brumadinho (Minas Gerais)**. Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental. Santa Vitória do Palmar, FURG-Universidade Federal do Rio Grande, 2020.

LÜCHMANN, Lígia Helena Hahn; RODRIGUES, Jefferson. **O movimento antimanicomial no Brasil**. In.: Revista Ciência & Saúde Coletiva 12 (2), Abr. Rio de Janeiro, ABRASCO, 2007.

MACHADO, Abel Luiz Oliveira da Silva. **10 anos de Loucura Suburbana: Cidade e Loucura como enredo para o Carnaval Carioca**. In.: Anais do VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Facom-UFBa, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAIA, Carlos Alvarez. **A crise da história e a onda pós-estruturalista**. Revista Maracanã n. 18, Rio de Janeiro, UERJ, 2018, p. 50-65.

MANSANO, Sonia Regina Vagas. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. In.: Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). São Paulo, UNESP, 2009.

MARQUES, Márcio. **A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro**. Revista Jovem Museologia N. 1. Rio de Janeiro, Departamento de Museologia da UNIRIO, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A Mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens**. In.: BORELLI, Silvia; FREIRE FILHO, João. Culturas juvenis no século XXI. São Paulo, Educ, 2008, p. 9-32.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Subúrbio e periferia, antinomias do urbano**. In: _____. A aparição do demônio na fábrica. São Paulo, Editora 34, 2008, p. 43-62.

MATHEUS, Leticia Cantarela. **A imprensa dos subúrbios (1900-1920)**. Revista Contracampo, v. 35, n. 03. Niterói, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2016.

MATHIAS, Roberta Filgueiras; SILVA, Fabiana Pereira da; BALTAR, Luiz. **Ser Cacique na cidade segregada: como reverter processos de apagamentos?** In.: Revista Convergência Crítica - Dossiê: Subúrbios do Rio, n. 14. Niterói, UFF, 2018.

MATTOSO, Rafael. **Um novo olhar sobre os entornos da cidade**. Revista da FAU UFRJ, N. 2. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Histórias e vivências suburbanas: valorização das experiências cotidianas na resistência cultural dos subúrbios cariocas.** In.: SANTOS, Joaquim Justino Moura dos; MATTOSO, Rafael; GILHON, Teresa. *Diálogos suburbanos: Identidades e lugares na construção da cidade.* Rio de Janeiro, Mórula, 2019, p. 163-190.

MAWROMATIS PAZDERKA, Constantino. **Movilidad en los suburbios dispersos y el Nuevo Urbanismo en los Estados Unidos de América: ¿Importación irreflexiva desde Chile?** *Revista de Urbanismo* N°5. Santiago, Universidad de Chile, 2002.

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. **Carnaval e moralidade durante a ditadura militar (1965-1979).** *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História.* Florianópolis, Associação Nacional de História (ANPUH), 2015.

MECILA - Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences *Conviviality-Inequality in Latin America. Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America. Thematic Scope and Research Programme.* Mecila Working Paper Series, No. 1, São Paulo, Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences, 2017.

MEIRELLES, Paola Orcades. **A roda de samba como prática de comunicação intertemporal: herança viva da tradição.** Dissertação ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.

MENDES, Alexandre. **Vertigens de junho: os levantes de 2013 e a insistência de uma nova percepção.** Rio de Janeiro, Autografia, 2018.

MENDES, Ariadne de Moura. **Loucura de todos nós: e vamo que vamo!** In.: *Revista Archivos Contemporâneos - Histórias da desconstrução de um manicômio.* Ano 2 v.2 n.2 nov. Rio de Janeiro, EncantArte - ECCO CPP II, 2019.

MENDONÇA, Leandro Clímaco Almeida de Melo. **Nas margens dos trilhos, da cidade e do poder: imprensa suburbana na cidade do Rio de Janeiro, 1880-1940.** *Revista Escritas*, Vol. 7, n.1. Palmas, UFT, 2015.

MENDONÇA, Leandro Clímaco. **Imprensa e subúrbios: entre suplemento, noticiário e instrumento de militância.** In.: SANTOS, Joaquim Justino Moura dos; MATTOSO, Rafael; GILHON, Teresa. *Diálogos suburbanos: Identidades e lugares na construção da cidade.* Rio de Janeiro, Mórula, 2019, p. 191-220.

MIYASAKA, Cristiane Regina. **Os trabalhadores e a cidade: a experiência dos suburbanos cariocas (1890-1920).** Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, UNICAMP, 2016.

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro, Record, 1987.

MOREIRA, Ruy. **O rapto do subúrbio. Resenha de O rapto ideológico da categoria subúrbio, de Nelson da Nóbrega Fernandes.** In.: Revista GEOgraphia v. 14, n. 27. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2012.

MORROW, Raymond. **Critical Theory, Gramsci and Cultural Studies: From Structuralism to Poststructuralism.** In.: WEXLER, Philip. Critical Theory. Bristol, Taylor & Francis, 2004.

MOULIER-BOUTANG, Yann. **Revolução 2.0, comum e polinização.** In: COCCO, Giuseppe; ALBAGLI, Sarita. (orgs.) Revolução 2.0 e a crise do Capitalismo Global. Rio de Janeiro, Garamond, 2012.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUMFORD, Lewis. **La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas.** La Rioja (Espanha), Pepitas de calabaza, 2012.

NASCIMENTO, Mila Burns. **Nasci para sonhar e cantar. Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, PPGAS/UFRJ, 2006.

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

NEUSTADT, Mônica Nunes. **Do subúrbio para a zona sul: venda da famosa batata de Marechal em gastrobar de Botafogo cria polêmica na rede.** In.: Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belém, Intercom, 2019.

O'DONNELL, Julia Galli. **Narrativas (sub)urbanas: representações dos subúrbios na imprensa carioca (1890-1930).** Rio de Janeiro, Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, Fundação Biblioteca Nacional – MinC, 2012.

ODUM, Eugene P. **Fundamentos de ecologia.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

OLIOZI, Ana Carolina Cometti. **O carnaval na TV: análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro nas telas das TVs Brasil e Globo.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano, da Universidade Federal Fluminense. Niterói, UFF, 2019.

OLIVEIRA, Cêurio de. **Dicionário cartográfico.** Rio de Janeiro, IBGE, 1993.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970.** Tese de Doutorado

apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. UFF, Niterói, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Paulo Leal de. **Caminhos do subúrbio carioca**. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo – PROURB da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, 2015.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de Oliveira; FERNANDES, Nelson da Nobrega (org.). **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro, UFF/Lamparina, FAPERJ, 2010.

OLIVEIRA; Lucia Lippi; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Entrevista com Gilberto Velho**. Revista Estudos Históricos. N. 28. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

PEIRANO, Mariza Gomes e Souza. **A teoria Viva: e outros ensaios de antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos: Uma História que deu Samba**. Rio de Janeiro, E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PEREIRA, Margareth. **Subúrbio**. In: TOPALOV, Christian et al. A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo, Romano Guerra, 2014, p 619-630.

PEREIRA, Simone Luci. **Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude**. In: Rev Famecos (Online) v. 24, n. 2. Porto Alegre, PUCRS, 2017.

PEREIRA, Simone Luci; BEZERRA, Priscila Miranda. **Ocupação Ouvidor 63: sentidos dos artivismos urbanos no centro de São Paulo**. In.: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências. Porto Alegre, Editora Sulina, 2022.

PETERSON, Richard Austin. **La fabrication de l'authenticité: la country music**. In.: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 93. Lyon (França), Persee (École Normale Supérieure de Lyon), 1992, p. 3-19.

PETERSON, Richard; KERN, Roger. **Changing high brow taste: from snob to omnivore**. In: American Sociological Review. v. 61, n. 5, Sage Publications, 1996, p. 900-907.

PICKETT, S. T. A; CADENASSO, M. L. **The ecosystem as a multidimensional concept: meaning, model and metaphor**. In.: Ecosystems, v. 5. Wisconsin, Springer-Verlag, 2002, p. 1-10.

PIMENTEL, João. **Blocos: uma história informal do carnaval de rua**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura, 2002.

- PIRENNE, Henri. **Las ciudades de la Edad Media**. Rafowich, 2016.
- POL-DROIT, Roger. **Michel Foucault: Entrevistas**. São Paulo, Graal, 2006.
- POUNDS, Norman John Greville. **The medieval city**. Westport (EUA), Greenwood Press, 2005.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso**. In: A crise da razão. Organizador: Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo, Ed. 34, 2005.
- _____. **Da Política à Estética?** In.: Revista Alceu - v.20 - n.38. Rio de Janeiro. PUC-Rio, 2019.
- REIA, Jhessica Francielli. **Os palcos efêmeros da cidade: táticas, ilegalismos e regulação da arte de rua em montreal e no rio de janeiro**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- REIS, Leonardo Abreu. **Memória Familiar no Cacique de Ramos**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Memória Social – PPGMS da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio. Rio de Janeiro, Unirio, 2003.
- REZENDE, Vera Lucia Ferreira Motta. **Planos, regulação urbanística e intervenções no Rio de Janeiro: diferenças entre pensar e produzir a cidade**. In.: Anais do III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014.
- RIBEIRO, Ana Paula Alves. **Samba são pés que passam fecundando o chão... Madureira: sociabilidade e conflito em um subúrbio musical**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UERJ, 2003.
- RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme Ferreira. **Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da grande Madureira**. Rio de Janeiro, Mórula, 2019.
- RIBEIRO, Rodrigo Cunha Bertamé, **Rizomas suburbanos: possíveis ressignificações do topônimo subúrbio carioca através dos afetos**. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Urbanismo –PROURB- da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ/FAU, 2016.

RIBEIRO, Rodrigo Cunha Bertamé; LIMA, Flavio. **Subúrbios Cariocas, uma deriva contemporânea sobre o nosso chão**. In.: SANTOS, Joaquim Justino Moura dos; MATTOSO, Rafael; GILHON, Teresa. *Diálogos suburbanos: Identidades e lugares na construção da cidade*. Rio de Janeiro, Mórula, 2019, p. 241-267.

ROCHA, Rose de Melo (org.). **Artivismos musicais de gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários**. Salvador, Devires, 2021.

ROCHA, Rose de Melo; RIZAN, Thiago. **Pistas reflexivas para uma cartografia dos artivismos de gênero no Brasil**. In.: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. *A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2022.

RODRIGUES, Rute Imanishi. **Os parques proletários e os subúrbios do rio de janeiro: aspectos da política governamental para as favelas entre as décadas de 1930 e 1960**. Texto para discussão / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Rio de Janeiro, Ipea, 2014.

RUFINO, Joel. **IPCN e Cacique de Ramos: dois exemplos de movimento negro na cidade do Rio de Janeiro**. In.: *Comunicações do ISER, Ano 7 - nº 28*. Rio de Janeiro, ISER, 1988.

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

SANTOS, Joaquim Justino Moura dos. **De freguesias rurais a subúrbio: Inhaúma e Irajá no município do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado em História Social apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 1996.

_____. **Lugares de Inhaúma e Irajá na história do lugar e na formação do subúrbio carioca: Século XVI e XX**. In.: SANTOS, Joaquim Justino Moura dos; MATTOSO, Rafael; GILHON, Teresa. *Diálogos suburbanos: Identidades e lugares na construção da cidade*. Rio de Janeiro, Mórula, 2019, p. 15-38.

SANTOS, Joaquim Justino Moura dos; MATTOSO, Rafael; GUILHON, Teresa. **Diálogos suburbanos: identidades e lugares na construção da cidade**. Rio de Janeiro, Mórula, 2019.

SANTOS, Leonardo Soares dos. **De arrabaldes a subúrbios: a geografia social do Rio de Janeiro a partir dos textos de seus cronistas**. In.: *Locus: Revista de História*, v. 20, n. 2. Juiz de Fora, UFJF, 2015, p. 51-78.

SANTOS, Milton e outros. (org.). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SANTOS, Rafael Fernandes dos. **Situação atual e perspectivas de desenvolvimento da Área de Planejamento da Cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado

apresentada ao Programa de Pós-graduação em Engenharia Urbana e Ambiental da PUC-Rio. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2012.

SANTOS, Renan do Nascimento. **Ocupação musical do espaço público no Rio de Janeiro: a cidade, o trabalho e a independência a partir dos músicos de rua e transporte.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2019.

SANTOS, Rolf Ribeiro dos. **O lazer agonístico: como se aprende o que significa ser homem num bar de um bairro suburbano.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, PPGA/UFF, 2010.

SANTOS, Zamara Araujo dos. **A Terra como desfundamento e desterritorialização em Deleuze e Guattari.** In.: Geograficidade, v. 7 n. 2. Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, UFF, 2017, p. 38-48.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. **Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro.** In.: Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 57-76, mai. 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios.** In.: Revista Estudos Avançados v. 31 n. 91. São Paulo, USP, 2017, p. 123-142.

SEMOVA, Dimitrina Jivkova; VICO, Eva Aladro; SÁNCHEZ, Roxana Popelka Sosa (ed.). **Entender el artivismo.** Oxford, Peter Lang, 2019.

SENNETT, Richard. **The Conscience of the eye.** Nova York, W.W. Norton & Company, 1992.

SHELEMAY, Kay Kaufman. **The Ethnomusicologist and the Transmission of Tradition.** In: The Journal of Musicology, Vol. 14, No. 1, 1996, p. 35-51.

SILVA, Ana Paula da. **Pelé e o complexo de vira-latas: discursos sobre raça e modernidade no Brasil.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, PPGSA/UFRJ, 2008.

SILVA, Thiago Rocha Ferreira da. **“Eu quero é botar meu bloco na rua”: a construção de uma cidadania da festa no carnaval de rua do Rio de Janeiro.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ/IGEO/PPGG, 2013.

SIMAS, Luiz Antonio. **Almanaque brasilidades: um inventário do Brasil popular.** Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2018.

_____. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.

SIMMEL, Georg. **O conflito como socição.** In.: RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 10, n. 30. João Pessoa, GREM/UFPB, 2011. p. 569-574.

SOARES, Maria Therezinha de Segadas. **Fisionomia e Estrutura do Rio de Janeiro.** Revista Brasileira de Geografia v. 2, n 3. Rio de Janeiro, IBGE, 1965.

_____. **A integração do recôncavo da Guanabara na área metropolitana do Grande Rio de Janeiro.** In.: BERNARDES, Lysia Maria Cavalcanti; SOARES, Maria Therezinha de Segadas. Rio de Janeiro: Cidade e região. Rio de Janeiro, Secr. Mun. Cultura - Dep. Geral de Doe. e Inf. Cultural, 1990a.

_____. **Divisões Principais e Limites Externos Do Grande Rio de Janeiro.** In.: BERNARDES, Lysia Maria Cavalcanti; SOARES, Maria Therezinha de Segadas. Rio de Janeiro: Cidade e região. Rio de Janeiro, Secr. Mun. Cultura - Dep. Geral de Doe. e Inf. Cultural, 1990b.

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

_____. **A Ciência do comum: Notas para o método comunicacional.** Petrópolis, Vozes, 2014.

SODRÉ, Muniz; LIMA, Luís Felipe de. Um vento sagrado. **História de vida de um adivinho da tradição nagô-Ketu brasileira.** Rio de Janeiro, Mauad, 1996.

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

SOTO, William Héctor Gómez. **Subúrbio, periferia e vida cotidiana.** In.: Revista Estudos Sociedade e Agricultura, v. 16, n. 1, Rio de Janeiro, UFRRJ, 2008, p. 109-131.

SOUZA, Rolf Malungo de. **A confraria da esquina. O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando: etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca.** Rio de Janeiro, Edições Malungo, 2012.

_____. **Os significados da masculinidade de um bar de proximidade no Subúrbio Carioca.** In.: Coletânea Diversas Diversidades. SOUZA, Rolf Malungo de (org.). Niterói, Cead/UFF, 2015, p. 109-116.

STRAW, Will. **Scenes and Sensibilities.** In.: Revista E-Compós, n. 6, v. 6, ago. Brasília, E-Compós, 2006.

_____. **Cenas Culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas.** In: Cenas Musicais. SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Orgs.). Guararema, Anadarco, 2013, p. 13-23.

SUERTEGARAY, Dirce Maria. **Espaço geográfico uno e múltiplo**. In: Scripta Nova - Revista electrónica de geografía y ciencias sociales Vol. 5, Nº 93, Barcelona, Universitat de Barcelona 2001.

TAVOLARI, Bianca. **Direito à cidade: uma trajetória conceitual**. In.: Revista Novos Estudos, n 104, março. São Paulo, CEBRAP, 2016.

TOMMASI, Livia De. **Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político**. In.: Política & Sociedade Vol. 12 - Nº 23 Florianópolis, UFSC, 2013.

TOPALOV, Christian, et al. **A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades**. São Paulo, Romano Guerra, 2014.

TORRE, Eduardo Henrique Guimarães. **Saúde Mental, Loucura e Diversidade Cultural: inovação e ruptura nas experiências de arte-cultura da Reforma Psiquiátrica e do campo da Saúde Mental no Brasil**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública, da Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, na Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz, 2018.

TORRE, Sergio Moraes Rego Barão da; SARMENTO, Victória Aparecida Maia; SILVA, Carolina Goés Fernandes da; BARROSO, Felipe Santana. **A presença negra nos subúrbios cariocas: samba, jongo, funk e charme em Madureira**. In.: Anais XVIII ENANPUR. Natal, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2019.

TORRES, Pedro Henrique Campello. **Uma Avenida Chamada Brasil: expansão e consolidação do Rio de Janeiro suburbano**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2017.

_____. **Avenida Brasil – Tudo Passa Quem Não Viu?** In.: Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais v.20 n.2, 2018. São Paulo, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2018, p. 287-303.

TOSONI, Simone; RIDELL, Seija. **Practicing Urban Media Studies: An Interview With Will Straw**. In: International Journal of Communication Vol. 13. Los Angeles (EUA), IJoC, 2019.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Rio de Janeiro, ECO-UFRJ, 2006.

_____. **O samba e suas fronteiras**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011.

TROTTA, Felipe da Costa; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **O subúrbio feliz do pagode carioca**. In.: Intercom-RBCC, v.38, n.2. São Paulo, Intercom, 2015, p. 99-118.

TURINO, Célio. **Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo, Anita Garibaldi, 2010.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

URFALINO, Philippe; FABRE, Thierry. **L'invention de la politique culturelle, et après?** In.: La pensée de midi n° 16. Arles, Actes sud, 2005, p. 9-15.

VAZ, Juliana Pires Cecchetti. **Rastros de um carnaval: caminhos alegres entre a psicologia, a cidade e a luta antimanicomial**. Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, UFF, 2017.

VEIGA, Bruno. **Subúrbio**. Rio de Janeiro, Retina 78, 2013.

VENTURA, Zuenir. **A Cidade partida**. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

VENTURINI, Tommaso. **Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory**. In.: Public Understanding of Science, Vol 19, Issue 3. Newbury Park, Sage, 2010, p. 258-273.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Rio de Janeiro, UFRJ, Museu Nacional, 1987.

_____. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

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

VILLARREAL, Claudia Zamorano. **Periferia**. In.: TOPALOV, Christian; BRESCIANI, Stella; LILLE, Laurent Coudroy de; D'ARC, Hélène Riviere (org.) A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2014, p. 480-488.

VIVANT, Elsa. **O que é uma cidade criativa?** São Paulo, Editora Senac, 2012.

WACQUANT, Loïc. **The Body, the Ghetto and the Penal State**. In.: Qualitative Sociology. Springer Nature Switzerland AG. Basel, March 2009, Volume 32, Issue 1, p. 101-129.

WEBER, Max. **A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais**. In: WEBER, Max. Sociologia. São Paulo, Ática, 2003.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo, Pólen, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Londres, New Left Books, 1977.

_____. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. **The future of Cultural Studies**. In: STOREY, John (Org.). *What is Cultural Studies?* Londres, Arnold, 1996, p. 168-177.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

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

Artigos e reportagens em periódicos:

ALTINO, Lucas. **Bloco Tambores de Olokun é impedido pela prefeitura de ensaiar no Aterro do Flamengo**. O Globo. Rio de Janeiro, 22 de outubro de 2017. <https://oglobo.globo.com/rio/bloco-tambores-de-olokun-impedido-pela-prefeitura-de-ensaiar-no-aterro-do-flamengo-21978820>. Acessada em 23/10/2017.

ALVES, Raoni. **Às vésperas do carnaval, blocos tradicionais do Rio podem não desfilar por falta de autorização**. G1. Rio de Janeiro, 28/02/2019. Disponível em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/02/28/ha-menos-de-48-horas-para-o-carnaval-blocos-tradicionais-do-rio-podem-nao-desfilar-por-falta-de-autorizacao.ghtml>. Acesso em 02/08/2020.

_____. **'No subúrbio ninguém está preocupado', diz fundador do Cacique de Ramos sobre 'cancelamento' de fantasias de índio**. G1. Rio de Janeiro, 19 fev. 2020. Disponível em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/19/no-suburbio-ninguem-esta-preocupado-diz-fundador-do-cacique-de-ramos-sobre-cancelamento-de-fantasias-de-indio.ghtml>. Acesso em 20/12/2022.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. **Fama de inimigo do Carnaval, em Crivella, é como glitter: não sai**. Folha de São Paulo. São Paulo. 13 de fev. de 2020. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/02/fama-de-inimigo-do-carnaval-em-crivella-e-como-glitter-nao-sai.shtml>. Acesso em 04/08/2020.

BELANCIANO, Vítor. **Arjun Appadurai: Só nos resta dialogar com o "outro"**. Público, 28 de outubro de 2008. Disponível em <https://www.publico.pt/2008/10/28/jornal/arjun-appadurai-so-nos-resta-dialogar--com-o-outro-281649>. Acesso em 10/07/2020.

CANOFRE, Fernanda. **Jeferson Tenório, vencedor do Jabuti, é ameaçado por palestra em escola na Bahia**. São Paulo, Folha de São Paulo, 29 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/jeferson-tenorio-vencedor-do-jabuti-e-ameacado-por-palestra-em-escola-na-bahia.shtml>. Acesso em 13/08/2022.

CARIOCA. **O meu domingo**. In.: Fon Fon - Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiante, Ed. 48, Rio de Janeiro, 1908. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/259063/2004>. Acesso em 04/09/2021.

CERQUEIRA, Sofia; SAMPAIO, Jana; MUNIZ, Mariana. **Festa e protesto: Carnaval 2020 será o mais político dos últimos anos**. Veja. 21 fev. 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/festa-e-protesto-carnaval-2020-sera-o-mais-politico-dos-ultimos-anos/>. Acesso em 20/08/2022.

CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLITICO, UNIVERSAL. **Congresso das Sociedades Carnavalescas**. Rio de Janeiro, Correio Mercantil, 1855, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/10219>. Acesso em 20/09/2021.

DIÁRIO CARIOCA. **Enredos dos Ranchos**. In.: Diário Carioca, Ed. 1396 (1). Rio de Janeiro, Diário Carioca, 1933, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/9807. Acesso em 03/10/2021.

EL PAÍS. **Morre Beth Carvalho, a madrinha do samba, aos 72 anos**. São Paulo, 30 abr. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/30/cultura/1556661490_202377.html. Acesso em 13/05/2022.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Carnaval na Rua**. In.: Gazeta de Notícias, N. 41. Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, 1902, p. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/3562. Acesso em 05/10/2021.

_____. **O Carnaval de 1906**. Os nossos grupos carnavalescos. A sua significação e a sua influência no divertimento. In.: Gazeta de Notícias, N. 35. Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, 1906, p. 3. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/11444. Acesso em: 28/08/2021. Acesso em 10/10/2021.

_____. **Os préstitos nos subúrbios**. In.: Gazeta de Notícias N. 38. Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, 1910, p. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/22214. Acesso em 21/09/2021. Acesso em 24/10/2021.

GAZETA SUBURBANA: FOLHA RECREATIVA, NOTICIOSA E DE INTERESSES LOCAES. **Evohé! Evohé! Evohé**. In.: Gazeta Suburbana, Ed. 6. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1884a, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/332585/23>. Acesso em 18/09/2021. Acesso em 15/10/2021.

_____. **Assumptos municipais**. In.: Gazeta Suburbana, Ed. 8. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1884b, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/332585/29>. Acesso em 18/09/2021. Acesso em 20/10/2021.

_____. **Carnaval Suburbano**. In.: Gazeta Suburbana, Ed. 8. Rio de Janeiro, Gazeta

Suburbana, 1884c, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/332585/30>. Acesso em 18/09/2021. Acesso em 24/10/2021.

GAZETA SUBURBANA: SEMANARIO CRITICO, LITTERARIO, NOTICIOSO, DEDICADO AOS INTERESSES DA ZONA SUBURBANA. **Em ar de conversa**. In.: Gazeta Suburbana, N. 18. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1911a, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/77>. Acesso em 21/09/2021.

_____. **Nota semanal**. In.: Gazeta Suburbana, N. 22. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1911b, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/93>. Acesso em 21/09/2021.

_____. **Carnaval**. In.: Gazeta Suburbana, N. 24. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1911c, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/102>. Acesso em 26/09/2021.

_____. **Carnaval na quaresma**. In.: Gazeta Suburbana, N. 28. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1911d, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/830364/118>. Acesso em 24/10/2021.

_____. **Carnaval: Batalhas de confetti: blocos e ranchos**. In.: Gazeta Suburbana, N. 528. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1920, p. 4. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/486>. Acesso em 24/10/2021.

GOIS, Ancelmo. **Você sabia que o Rio já teve as suas versões dos bonecos de Olinda?** O Globo, 15 de fev. Rio de Janeiro, O Globo, 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/voce-sabia-que-o-rio-ja-teve-suas-versoes-dos-bonecos-de-olinda.html>. Acesso em 25 de out. de 2022.

GORTÁZAR, Naiara Galarraga. **A cruzada judicial de 111 pastores da Igreja Universal contra um escritor por um tuíte**. São Paulo, El País, 18 out. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-10-18/a-cruzada-judicial-de-111-pastores-evangelicos-contr-a-um-escritor-brasileiro-por-um-tuite.html>. Acesso em 13/08/2022.

JORNAL DO BRASIL. **A banda e a bandalha**. Ed. 255 (1). Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 2 fev. 1972. Caderno B, p. 8. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/227881. Acesso em 24/01/2022.

_____. **Riotur tenta trazer bandas à Avenida mas a de Ipanema prefere ficar onde nasceu**. Ed. 300. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16 fev. 1973. 1º caderno, p. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/3169. Acesso em 24/01/2022.

_____. **Nas ruas, o renascer do espírito crítico?**. Ed. 316. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 23 fev. 1977. Caderno B, p. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/91210. Acesso em 24/01/2022.

_____. **Carnaval na rua e na TV: blocos**. Ed. 319 (1). Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 23 fev. 1979. Serviço: seu lazer no fim de semana, p. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/134927. Acesso em 24/01/2022.

JUCÁ, Beatriz. **Justiça veta censura homofóbica de Crivella na Bienal do Livro do Rio**. São Paulo, El País Brasil, 6 set. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/06/politica/1567794692_253126.html. Acesso em 13/08/2022.

JURANDIR, Carlos. **Os blocos de embalo pedem passagem**. Ed. Matutina, Cultura. Rio de Janeiro, O Globo, 1973, p. 27. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=Os+blocos+de+embalo+pedem+passagem&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1970>. Acesso em 24/01/2022.

LIMA, Thaís. **#ÍndioNãoÉFantasia: quem é a indígena que iniciou debate sobre uso de fantasias**. G1, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <https://g1.globo.com/carnaval/2018/noticia/indionaoefantasia-quem-e-a-indigena-que-iniciou-debate-sobre-uso-de-fantasias.ghtml>. Acesso em 21/12/2022.

MAFRANS, Paulo Víctor. **Beth Carvalho morre no Rio aos 72 anos**. Rio de Janeiro, Extra, 30 abr. 2019. Disponível em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/beth-carvalho-morre-no-rio-aos-72-anos-23633423.html>. Acesso em 13/05/2022.

MANCHETE. **Cada um brinca como pode**. Ed. 985 (1), Ano 18. Rio de Janeiro, Manchete, 1971, p. 41-42. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/004120/112935>. Acesso em 26/01/2022.

MAYA Djalma C. **Chronica**. In.: Gazeta Suburbana N. 20. Rio de Janeiro, Gazeta Suburbana, 1911, p. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/830364/86>. Acesso em 22/09/2021.

MENDONÇA, Heloísa. **Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo**. São Paulo, El País, 13 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em 13/08/2022.

MORAES, Eneida. **Cento e vinte e dois anos de carnaval carioca**. In.: Revista O Cruzeiro, Ed. 25. Março de 1963. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/148337>. Acesso em 31/10/2021.

N.S. **Toques e retoques**. In.: O Suburbio. N. 29. Rio de Janeiro, O Suburbio, 1908. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/818747/88>. Acesso em 21/09/2021.

NUNES, Rodrigo Guimarães. **A organização dos sem organização: oito conceitos para pensar o “inverno brasileiro”**. Le Monde Diplomatique, 12 de agosto de 2013. Disponível em <https://diplomatie.org.br/a-organizacao-dos-sem-organizacao-oito-conceitos-para-pensar-o-inverno-brasileiro/>. Acesso em 07/09/2020.

O CRUZEIRO. **"Bafo da Onça" fêz a cidade vibrar no samba do "ôba, ôba"**. Rio de Janeiro, 24 de mar. 1962, p. 53-56. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/141949?pesq=%22Bangu%20ao%20Largo%22>. Acesso em 10/03/2022.

O DIA. **Mangueira é campeã do Tamborim de Ouro 2019**. Rio de Janeiro, O Dia, 05 mar. 2019. Disponível em <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2019/03/5624569-mangueira-e-campea-do-tamborim-de-ouro-2019.html>. Acesso em 24/03/2022.

O GLOBO. **Blocos de embalo entram com duas horas de atraso**. Rio de Janeiro, O Globo, 20 fev. 1980. Carnaval, p. 6. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=&anyword=&noword=&exactword=tentativa+de+reviver&decadaSelecionada=1980>. Acesso em 30/01/2022.

O GLOBO. **Cacique de Ramos: um bloco que tem raízes. E muitas histórias**. Rio de Janeiro, O Globo, 23 de nov. 1984b. Jornais de Bairro: Leopoldina, p. 10. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=&anyword=&noword=&exactword=E+muitas+hist%C3%B3rias&decadaSelecionada=1980&anoSelecionado=1984>. Acesso em 30/01/2022.

O GLOBO. **No Cacique de Ramos, alegria e divertimento é o que conta**. Rio de Janeiro, O Globo, 17 de fev. 1984a. Jornais de Bairro: Leopoldina, p. 3. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=&ordenacaoData=relevancia&allwords=cacique&anyword=&noword=&exactword=bloco+sem+preten%C3%B5es&decadaSelecionada=1980&anoSelecionado=1984&mesSelecionado=&diaSelecionado=>. Acesso em 26/01/2022.

O JORNAL. **O ultimo dia dos folguedos carnavalescos**. In.: O Jornal, Ed. 3765 (2). Rio de Janeiro, O Jornal, 1931, p. 1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/6602. Acesso em 01/10/2021.

PEIXOTO, Julio. **O carnaval d'outrora**. In.: Gazeta de Notícias, Ed. 51. Rio de Janeiro, 1898. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/17759. Acesso em: 29/08/2021.

PORTUGAL, Aureliano. **O recenseamento de 1900**. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 20 de jun. 1901.

REVISTA DA SEMANA. **Vida suburbana**. In.: Revista da Semana, N. 460. Rio de Janeiro, Revista da Semana, 1909, p. 15. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/025909_01/8665. Acesso em 21/09/2021.

RIO FESTA. **Celso Alvim do Monobloco**. 24 de jan. 2006. Disponível em https://www.boadiversao.com.br/guia/rio-de-janeiro/noite/noticia/id/37892/rio_festa_Celso_Alvim_do_Monobloco5153. Acesso em 20/10/2022.

SALUMAR. **Cinematographo**. In.: O Suburbio. N. 29. Rio de Janeiro, O Suburbio, 1908. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/818747/88>. Acesso em 21/09/2021.

SOUZA, Tárík de. **Pagodes: a nova geografia do samba**. Ed. 37 (2), Serviço. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 15 mai. 1983. Caderno B, p. 9. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/97230. Acesso em 24/03/2022.

TENENTES DO DIABO; DEMOCRÁTICOS; CLUB DOS FENIANOS. **Manifesto à população fluminense**. In.: Gazeta de Notícias, ed. 59. Rio de Janeiro, 1881, p. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/1705. Acesso em 17/09/2021.

TRIBUNA SUBURBANA. **Carnaval**. In.: Tribuna Suburbana, N. 1. Rio de Janeiro, Tribuna Suburbana, 1910a, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/818798/1>. Acesso em 21/09/2021.

TRIBUNA SUBURBANA. **Carnaval**. In.: Tribuna Suburbana, N. 8. Rio de Janeiro, Tribuna Suburbana, 1910b, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/818798/22>. Acesso em 21/09/2021.

VENTURA, Manoel. **Guedes diz que dólar alto é bom: ‘empregada doméstica estava indo para Disney, uma festa danada’**. O Globo. 12 fev. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365>. Acesso em 20/08/2022.

VIANNA, Hermano. **O melhor do Carnaval**. Rio de Janeiro, O Globo, 13 fev. 2015. Segundo Caderno. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/o-melhor-do-carnaval-15323653>. Acesso em Acesso em 24/04/2022.

Áudios:

ARAÚJO, Humberto; CAVALCANTI, João. **Subúrbio Bossanova**. Intérprete: Orquestra Criôla. In: CD: Subúrbio Bossanova. Rio de Janeiro, Orquestra Criôla, 2013.

BUARQUE, Chico. **Subúrbio**. Intérprete: Chico Buarque. In.: CD: Carioca. Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2006.

COELHO, Paulo; MIGUEL; MENDES, Moacir. **A menina do subúrbio**. Intérprete: Dudu França. In: CD: A menina do subúrbio. São Paulo, Philips, 1977.

FAWCETT, Fausto; BONFÁ, Marcelo. **Aurora no Subúrbio**. In.: CD: O barco além do sol. São Paulo, Trama, 2000.

MESQUITA, Custódio; RUY, Evaldo. **Valsa do Meu Subúrbio**. Intérprete: Sílvio Caldas. In: 78 RPM. São Paulo, Victor, 1944.

Vídeos:

2001 - UMA LOUCURA NA RUA. CANAL DO LOUCURA SUBURBANA. Página oficial do Loucura Suburbana. Transmitido ao vivo em 2 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/loucura.suburbana/videos/319144329093584>. Acesso em 20/04/2022.

AMIGOS DA LIGA - BLOCOS DE RUA. Canal “A LIGA - 40.000” (Canal oficial da Pré Candidatura Coletiva a Vereador no Rio de Janeiro). Transmitido ao vivo em 14 de ago. de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/EWl6ScmfMYs>. Acesso em 10/04/2022.

BONECOS. Direção: Victor Magrath. Produção: Les Gaffeurs, 2021. Disponível em <https://www.facebook.com/loucura.suburbana/videos/332205981593310>. Acesso em 20/04/2022.

O FIO DA MEMÓRIA. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, FUNARJ & Cinefilmes, 1991.

CULTURA, LOUCURA E SAÚDE MENTAL. Canal no YouTube do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Transmitido ao vivo em 9 de jun. de 2020. Disponível em <https://youtu.be/F0WuT3-AOfw>. Acesso em: 11/04/2022

DO CASULO À BORBOLETA. Imagem, som e montagem: Victor Magrath. Realização Loucura Suburbana, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/-0EXMA5pTGk>. Acesso em 20/04/2022.

LIVE: REVISTA ARCHIVOS CONTEMPORÂNEOS E MEMÓRIA DA SAÚDE MENTAL. Página oficial do Instituto Municipal Nise Da Silveira no Facebook. Transmitido ao vivo em 10 de jun. de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/immisedasilveira/videos/691776464716269>. Acesso em 10/04/2022.

LOUCURA SUBURBANA: ARTE, CULTURA E LUTA ANTIMANICOMIAL. Canal Conservatório Brasileiro de Música no YouTube. Transmitido ao vivo em 17 de fev. de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/Sgd3xO29Jbg>. Acesso em 25/04/2022.

SUBURBAN MADNESS. Direção: Philipp Figueroa. Produção: Edmar Sousa de oliveira Carlos Fialho, Isabelle Kossin e Philipp Figueroa. Happy Endings, 2009. Disponível em <https://philippfigueroa.com/Suburban-Madness>. Acesso em 30/10/2022.

Websites e redes sociais:

AGUNZI, Mariana; RODRIGUES, Artur. **Cancelar ou não Alessandra Negrini? Internet se divide sobre fantasia da rainha.** Blog #HASHTAG, 17 fev. São Paulo, Folha de São Paulo, 2020. Disponível em <https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2020/02/17/cancelar-ou-nao-alessandra-negrini-internet-se-divide-sobre-fantasia-da-rainha/>. Acesso em 21/12/2022.

ALMEIDA, Silvio. **Resumo: "cancelar" o Cacique de Ramos é parte do extermínio da cultura brasileira. É pedir o fim de (mais um) terreiro. É implodir um dos mais potentes pilares espirituais do Brasil em um momento em que precisamos de força ancestral para resistir à barbárie.** Rio de Janeiro, 17 fev. Twitter: Silvio Almeida Paes, 2020. Disponível em: <https://twitter.com/silviolual/status/1229445190634569728?s=20>. Acesso em 29/12/2022.

CACIQUE DE RAMOS E OS ÍNDIOS 01. Instagram, cmcaciqueramos. Rio de Janeiro, 22 fev. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B85Fpo5pA-3/?igshid=N2ZiY2E3YmU%3D>. Acesso em 20/12/2022.

CACIQUE DE RAMOS E OS ÍNDIOS 02. Instagram, cmcaciqueramos. Rio de Janeiro, 23 fev. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B86Q-OOJwnx/?igshid=N2ZiY2E3YmU%3D>. Acesso em 20/12/2022.

CACIQUE DE RAMOS E OS ÍNDIOS 03. Instagram, cmcaciqueramos. Rio de Janeiro, 23 fev. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B86g91HpyNC/?igshid=N2ZiY2E3YmU%3D>. Acesso em 20/12/2022.

CAPES. Portal de Periódicos CAPES. Disponível em <https://www-periodicos-capes.gov.br>. Acesso em 19/02/2021.

FACEBOOK. Memórias do Subúrbio Carioca. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/riosuburbio>. Acesso em 16/10/2021.

GOOGLE. Carnaval 2020. Google Trends, 2000. Disponível em: https://trends.google.com.br/trends/story/BR_cu_vMkdHHABAADRVM_en. Acesso em 05/08/2020.

GOOGLE. https://www.google.com/search?q=%22sub%20C3%BArbio+do+Rio+de+janeiro%22+site%3Afacebook.com&rlz=1C1CHZL_pt-BRBR757BR757&ei=W0JqYaHfG8_S1sQP8tKomAQ&ved=0ahUKEwjh-J-Y-s3zAhVPqZUCHXIpCkMQ4dUDCA4&uact=5&oq=%22sub%20C3%BArbio+do+Rio+de+janeiro%22+site%3Afacebook.com&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EANKBAhBGABQ9_sBWJe_BGDq1gRoA3AAeACAAXqIAdkYkgEFMTQuMTeYAQCgAQKgAQHAAQE&scient=gws-wiz&safe=active&ssui=on. 2021a. Acesso em 16/10/2021.

GOOGLE. https://www.google.com/search?q=%22periferia+do+Rio+de+janeiro%22+site%3Afacebook.com&rlz=1C1CHZL_pt-BRBR757BR757&ei=t0JqYfH7LjU1sQP2vq4qAU&ved=0ahUKEwixs6DE-s3zAhUYqpUCHVo9DIUQ4dUDCA4&uact=5&oq=%22periferia+do+Rio+de+janeiro%22+site%3Afacebook.com&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EANKBAhBGAFQ6JIBWL-dAWDOoQFoAnAAeACAAYECiAGAC5IBBTEuNy4ymAEAoAEBwAEB&sclient=gws-wiz&safe=active&ssui=on. 2021b. Acesso em 16/10/2021.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Postagem no Facebook da página do Museu de Arte do Rio. Facebook, 2016. Disponível em <https://www.facebook.com/museudeartedorio/photos/a.367338076679129/1161483140597948/>. Acesso em 06/04/2022.

NOTA OFICIAL. Cacique de Ramos, Rio de Janeiro, 18 de fev. 2020. Disponível em <https://caciqueramos.com.br/nota-oficial/>. Acesso em 20/12/2022.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Acervo Estadão. <https://acervo.estadao.com.br/>. Acesso em 16/01/2021.

O GLOBO. Acervo O Globo. Rio de Janeiro, O Globo, 1996-2021. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 16/01/2021 e em 01/11/2021.

PAES, Eduardo. Gente chata! Vai com tudo Cacique de Ramos!!!!!! Querem passar lição neles é demais..... Rio de Janeiro, 18 fev. Facebook: Eduardo Paes, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/EduardoPaesRJ/photos/a.185410574859103/2806162866117181/?type=3>. Acesso em 29/12/2022.

_____. **Os blocos tem que se reunir aonde nasce o samba e aonde o povo é do samba! Bora pra Madureira! Rua Clara Nunes. Lá na Azul e Branco de Osvaldo Cruz e Madureira! Domingo, 25/09 às 8:30! Parar a Majestade do samba!** Rio de Janeiro, 21 set. Twitter: Eduardo Paes, 2022. Disponível em: <https://twitter.com/eduardopaes/status/1572665929544388609>. Acesso em 30/09/2022.

PEREIRA, Walter. Nossa história. Website do Cacique de Ramos. Rio de Janeiro, Cacique de Ramos, 2021. Disponível em <https://caciqueramos.com.br/nossa-historia/>. Acesso em 30/01/2022.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Projeto de revitalização recupera o Buraco do Padre no Engenho Novo. Rio de Janeiro, PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2021. Disponível em: <https://prefeitura.rio/parques-e-jardins/projeto-de-revitalizacao-recupera-o-buraco-do-padre-no-engenho-novo/>. Acesso em: 01/12/2021.

Outros documentos:

ANÁDIA, João Rodrigues de Sá e Melo. Aviso ao conde da Ponte acusando o seu ofício de 7 de abril, sobre os quilombos ou ajuntamentos de negros fugidos nos subúrbios da cidade da Bahia, e aprovando a resolução de destruir os mesmos.

Mafra [Portugal]: [s.n.], 27 jun. 1807. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mssp0000691/msp0000691.pdf. Acesso em: 28/02/2021.

BRASIL. **Lei no 10.216, de 6 de abril de 2001**. Brasília, Presidência da República, Casa Civil, 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110216.htm#:~:text=LEI%20No%2010.216%2C%20DE,modelo%20assistencial%20em%20sa%C3%BAde%20mental. Acesso em 25/10/2022.

BRASIL. **Recenseamento geral da Republica dos Estados Unidos do Brazil**. Rio de Janeiro, Ministério da Industria, Viação e obras publicas - Directoria Geral de Estatística, 1895. Disponível em <http://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/267601>. Acesso em 24/02/2021.

COSTA, Marcolino Rodrigues da. **Planta da Fazenda do Cristal antiga propriedade de Antonio José da Silva Guimarães nos subúrbios da cidade de Porto Alegre**. 1845. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart525811/cart525811.jpg. Acesso em: 28/02/2021.

GABLER, Louise. **Estrada de Ferro D. Pedro II. Memória da Administração Pública Brasileira** - MAPA, 2015. Disponível em <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/317-estrada-de-ferro-d-pedro-ii>. Acesso em 22/02/2021.

MANSO, José Maria. **Plano da planta da cidade e subúrbios do Rio de Janeiro**. Paris [França]: Impr. Lemerrier, 1850. Acesso em: 28 jun. 2021. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart309961/cart309961.html. Acesso em: 28/02/2021.

PORTES, José de Araújo. **Carta ao governador Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, solicitando autorização para fazer a capina nos subúrbios daquela vila**. Jacareí, SP: [s.n.], 20 fev. 1769. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1461354/mss1461354.pdf. Acesso em: 28/02/2021.

RIO DE JANEIRO. Código de obras do Distrito Federal - Decreto N. 6.000. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Viação e Obras, 1937. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/codigo-de-obras-de-1937> . Acesso em: em: 06/10/2021.

ANEXOS

ANEXO 1 – TABELA DO GRÁFICO 2

Números de páginas em que aparecem os tipos de festa carnavalesca associados a palavra carnaval no jornal O Globo

	Década de 1920	Década de 1930	Década de 1940	Década de 1950	Década de 1960	Década de 1970	Década de 1980	Década de 1990	Década de 2000	Década de 2010
Escola de Samba	0	199	189	471	1536	3097	5934	4059	4226	3204
Bloco	321	934	403	739	1552	2492	4482	3975	5566	7058
Cordão	114	532	283	217	273	664	625	462	1064	1285
Rancho	221	498	254	375	616	706	715	369	280	273
Sociedade Carnavalesca	47	111	50	47	34	18	18	11	11	14

Fonte: Jornal O Globo. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 16/01/2021 e em 01/11/2021.

ANEXO 2 – PERGUNTAS DO QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS FOLIÕES DA CHARANGA TALISMÃ CONSIDERADAS PELA PESQUISA

Qual o seu nome?

Qual a sua idade?

Você recebeu o link para este formulário de onde?

Em qual bairro você reside? (se for fora da cidade do Rio de Janeiro, diga a cidade e o estado de residência. Caso seja fora do Brasil, diga o país)

Qual o seu grau de instrução?

Sobre sua cor ou raça (seguindo classificação utilizada pelo IBGE), como você se define?

O que você acha que pode melhorar no cortejo da Charanga Talismã?

Você foi com fantasia?

Você consumiu no comércio local?

Se desejar, deixe um depoimento sobre a sua experiência na Charanga Talismã

Se desejar, deixe um comentário sobre a pesquisa e/ou o formulário

ANEXO 3 – TABELAS E GRÁFICOS COM DADOS DEMOGRÁFICOS DOS FOLIÕES DA CHARANGA TALISMÃ

Tabela do Gráfico 3

Fora da cidade	Zona Norte	Zona Sul	Zona Oeste	Centro	Não responderam
11	28	35	4	4	2

Tabela do Gráfico 4

Fora da cidade	Subúrbios	Zona sul, Centro e Grande Tijuca	Não responderam
11	28	43	2

Tabela com número de moradores

Vila Kosmos	Vila Kosmos + bairros vizinhos (Penha, Penha Circular, Vila da Penha e Vista Alegre)
8	15

Tabela Escolaridade

Nível fundamental completo	Nível médio incompleto	Nível médio completo	Nível superior incompleto	Nível superior completo	Pós-graduação incompleta	Pós-graduação completa
2	1	4	23	23	12	20

ESCOLARIDADE

- Nível fundamental completo
- Nível médio incompleto
- Nível médio completo
- Nível superior incompleto
- Nível superior completo
- Pós-graduação incompleta
- Pós-graduação completa

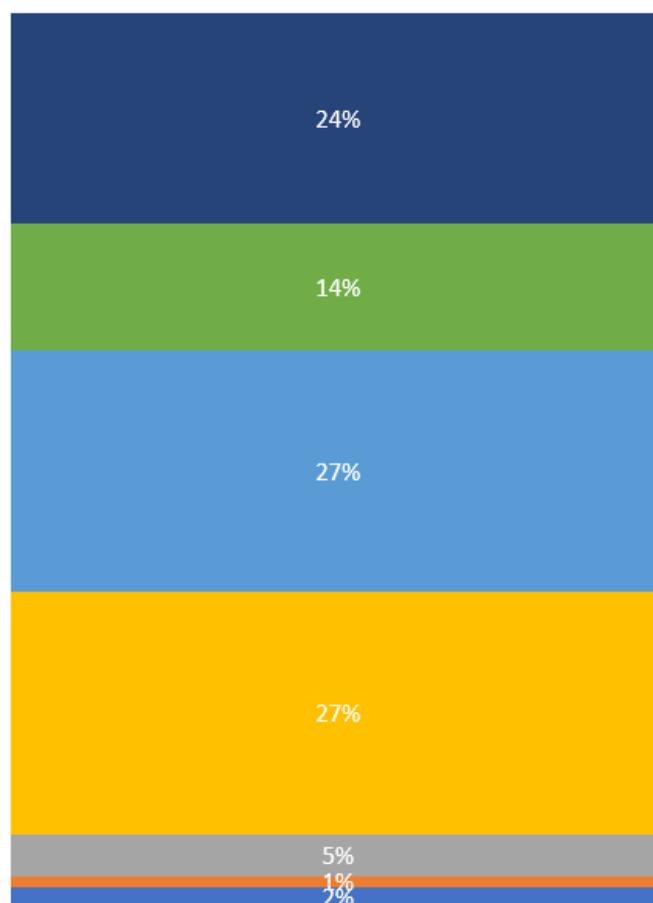


Tabela Faixa etária

Faixa etária			
Menos de 20	Entre 20 e 29	Entre 30 e 39	Entre 40 e 49
2	45	28	9

FAIXA ETÁRIA

- Faixa etária Menos de 20
- Faixa etária Entre 20 e 29
- Faixa etária Entre 30 e 39
- Faixa etária Entre 40 e 49

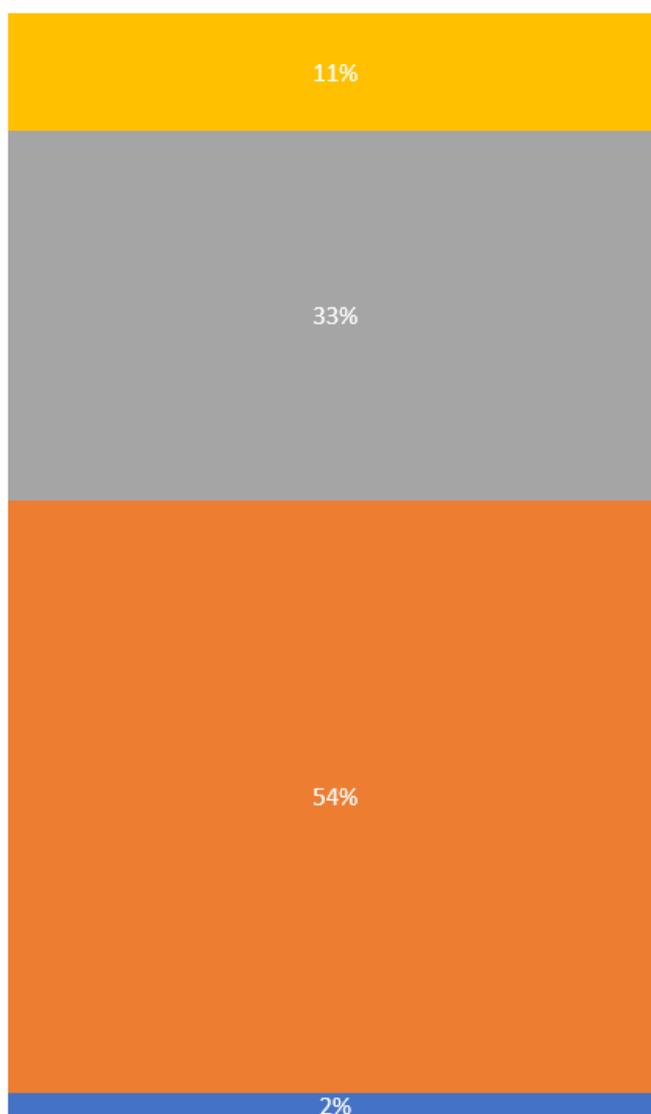


Tabela cor ou raça

Parda	Preta	Branca	Não sei responder
8	11	63	3

COR OU RAÇA

■ Parda ■ Preta ■ Branca ■ Não sei responder

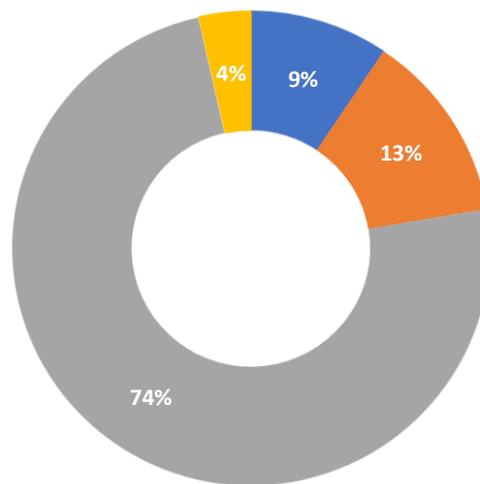


Tabela Fantasia

Com fantasia	Sem fantasia
66	18

FANTASIAS

■ Com fantasia ■ Sem fantasia

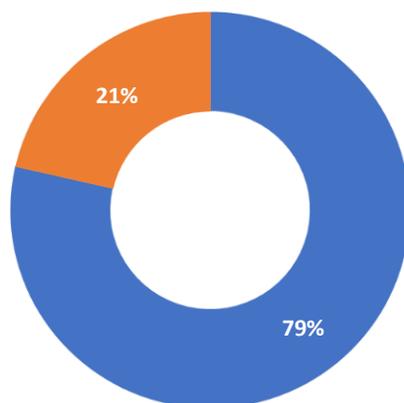


Tabela foliões no comércio local

Consumiu	Não consumiu
47	20

FOLIÕES NO COMÉRCIO LOCAL

■ Consumiu ■ Não consumiu

