



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Flávia Magalhães Barroso

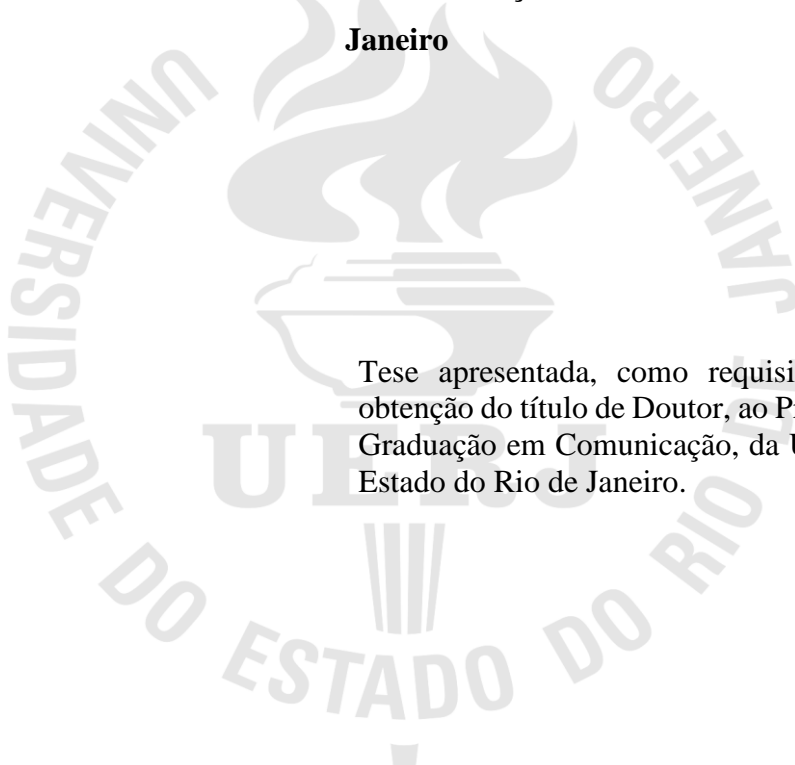
**O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro
do Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro

2022

Flávia Magalhães Barroso

O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cíntia Sanmartin Fernandes

Coorientador: Prof. Dr. Fabio La Rocca

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

B277 Barroso, Flávia Magalhães
O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro / Flávia Magalhães Barroso. – 2022.
373 f.

Orientadora: Cintia Sanmartin Fernandes.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação.

1. Comunicação – Teses. 2. Cultura – Teses. 3. Festas populares – Teses. I. Fernandes, Cintia Sanmartin. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação. III. Título.

bs CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Flávia Magalhães Barroso

O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 01 de julho de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Cintia Sanmartin Fernandes (Orientador)(a)

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Fábio La Rocca

Université Paul-Valéry Montpellier 3 – UPVM

Prof. Dr. Ricardo Freitas

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Gabriel de Marchi

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof.^a Dr.^a. Simone Luci Pereira

Universidade Paulista – UNIP

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Aos fazedores de arte e cultura que trabalham por espaços de convivência mais democráticos e expressivos. Aos que celebram as dores e prazeres urbanos sobre aquela que é a vedete da cidade: a rua.

Ao fim, a todos os festejantes e seus sonhos de festa.

AGRADECIMENTOS

É com imensa alegria que começo a pesquisa com os devidos agradecimentos às pessoas e instituições que permitiram que este trabalho pudesse ser concretizado.

Agradeço primeiramente a CAPES, cujo auxílio financeiro foi fundamental para a realização da pesquisa.

Agradeço com muito carinho à minha orientadora Cintia Sanmartinn Fernandes por sua atenciosa e cuidadosa orientação. Suas contribuições, sempre generosas e amáveis, tornaram o processo da pesquisa infinitamente mais inspirador e prazeroso.

Agradeço muitíssimo às contribuições dos professores durante a banca de qualificação e no decorrer do trabalho de campo. Obrigada pela leitura atenta e generosa.

Agradeço imensamente a UERJ por possibilitar o contato à diversidade e à pluralidade dentro de ambientes acadêmicos. O trabalho realizado é resultado do esforço coletivo de inúmeros atores que resistem na construção diária de um ensino democrático, inclusivo e de qualidade.

Agradeço ao grupo de pesquisa CAC pelo encontro com outros olhares encantados pela cidade, pela arte e cultura. O compartilhamento de visões, anseios e expectativas foi essencial ao longo do caminho.

Agradeço calorosamente aos entrevistados que participaram da pesquisa, cujos relatos foram decisivos para a realização da pesquisa. Sem a contribuição afetuosa destes seria impossível qualquer investigação.

Agradeço aos amigos de longa data, aos amigos recentes, aos amigos que foram ao campo, aos amigos que fiz no campo, àqueles que me leram, àqueles que ouviram lamúrias, aos amigos que questionaram. Enfim, agradeço aos amigos que participam efetivamente e afetivamente da minha vida e também desta vida de festa: obrigada! O trabalho é, de fato, também de/sobre vocês e suas festanças.

Agradeço aos meus pais Aluísio Barroso e Eliana Magalhães pela confiança e pelo apoio incondicional na escolha de seguir o caminho da pesquisa e da docência. Agradeço à minha irmã Paula Magalhães pela presença grandiosamente imprescindível na minha vida. Agradeço a meu companheiro Fernando Mota por me acompanhar sempre com entusiasmo e carinho. Agradeço imensamente pelo apoio que precede o convívio e se faz presente de forma afetuosa da minha irmã Suzana Barroso e da minha família Belo Horizontina.

Agradeço finalmente à encantaria das ruas, às almas errantes, aos festeiros, butequeiros e andarilhos. Aos músicos, produtores, artistas e vendedores de cachaça. Aos que fazem diferente, independente, livre, colaborativo e criativo.

Ao fim, agradeço aos que insistem em festejar nesta e por esta cidade.

Obrigada imensamente por isso.

RESUMO

BARROSO, Flávia Magalhães. *O que falam as festas: éticas e estéticas das coabitações noturnas no centro do Rio de Janeiro*. 2022. 373f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A pesquisa dedica-se a investigar as festas urbanas que se estabelecem na contramão de aspectos do cotidiano da cidade. São analisadas manifestações festivas de rua que tornam visíveis desacordos em relação à dada questão da vida social. Entendemos que a partir de ações contestadoras – que podem tomar corpo nas festas de rua - podemos localizar tensões urbanas reveladoras do nosso tempo. Frente a um contexto de intensa produção de discursos de ódio e violência que preconizam o esvaziamento dos espaços gregários e públicos, buscamos investigar as ocupações festivas que exaltam o direito à cidade e enaltecem o poder do encontro e das socialidades diversas. As festividades, nesse sentido, fazem parte do jogo comunicacional urbano, podendo enunciar de modo singular certos anseios, desejos e expectativas dos atores. Partimos da premissa de que a festa realiza interfaces particulares entre o mundo do político, da cultura, da arte e do prazer e por isso, é lugar decisivo para a investigação da cidade. O que nos interessa aqui é justamente a vocação subversiva das festividades, por onde as mesmas podem nos convocar a refletir criticamente sobre a realidade. Por meio da cartografia, mapeamos práticas criativas que articulam momentos de expressão de modos dissensuais de experimentar a cidade. Através de táticas e dribles astutos da ordem, os atores festivos realizam questionamentos sobre a vida social. Buscamos refletir sobre a capacidade desses momentos de “brecha” em desenvolver fruições diversificadas e plurais sobre o urbano e, conseqüentemente, identificar quais são as sobrevivências dessas ações no cotidiano da cidade. Ou seja, buscamos entender de que forma a festa alicerça posicionamentos críticos em relação a cidade e quais são as possíveis marcas deixadas por essa experiência festiva tanto no corpo do ator urbano quanto no corpo da cidade.

Palavras-chave: Cidade. Festa. Cotidiano. Cultura. Coletivo.

ABSTRACT

BARROSO, Flávia Magalhães. *What parties say: ethics and aesthetics of nocturnal cohabitations in downtown Rio de Janeiro*. 2022. 373f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The research is dedicated to investigate the urban parties that are established on the opposite way of the daily life of the city. Festive street demonstrations analyzed in this research reveal disagreements regarding the given issue of social life. We understand that from contentious actions - that can take shape at street parties - we can locate urban tensions that are revealing of our time. Faced with a context of intense production of discourses of hatred and violence that advocate the emptying of gregarious and public spaces, we seek to investigate the festive occupations that exalt the right to the city and exalt the power of the meeting and the diverse socialities. The festivities, in this sense, are part of the urban communication game, being able to enunciate in a singular way certain desires, desires and expectations of the actors. We start from the premise that the party performs particular interfaces between the world of politics, culture, art and pleasure and therefore, is decisive place for the investigation of the city. What interests to us here is the subversive vocation of festivities, where they can summon us to reflect critically on reality. Through cartography, we map out creative practices that articulate moments of expression in dissensual ways of experiencing the city. Through tactics and shrewd dribbling of the order, festive actors raise questions about social life. We seek to reflect on the capacity of these moments of "gap" in developing diverse and pluralistic fruition over the urban and, consequently, to identify the survival of these actions in the daily life of the city. That is, we try to understand how the party is based on critical positions regarding the city and what are the possible marks left by this festive experience both in the body of the urban actor and in the body of the city.

Keywords: City. Party. Daily. Culture. Collective.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa noturno festivo	40
Figura 2 – Desenho em Viagem pelo Brasil 1817-1820	61
Figura 3 – Baile Black Boom	75
Figura 4 – Roda de samba Pedra do Sal	76
Figura 5 – Comércio Informal Igreja Nossa Senhora do Rosário	79
Figura 6 – Festa da Penha.....	81
Figura 7 – Festa da Penha e músico	81
Figura 8 – Largo São Francisco da Prainha	86
Figura 9 – Muros da Pedra do Sal	86
Figura 10 – Carnaval 2022	87
Figura 11 – Reforma Pereira Passos.....	92
Figura 12 – Rua da Carioca/Reforma Pereira Passos	93
Figura 13 – Quiosques/Reforma Pereira Passos.....	94
Figura 14 – Lei da Vadiagem	96
Figura 15 – Mapa com eventos de 2011 – 2014.....	116
Figura 16 – Nova Lapa Jazz: o Jazz do IFCS.....	117
Figura 17 – Espaço acústica	118
Figura 18 – Feira Tiradentes Cultural	119
Figura 19 – Estudantina.....	120
Figura 20 – Bar das putas ou BDP	121
Figura 21 – Mapa com eventos de 2014 – 2016.....	122
Figura 22 – Samba do Araponga/SIBIC.....	123
Figura 23 – Beco das Artes/ Bar do Nanam	124
Figura 24 – Espaço cultural ruínas	125
Figura 25 – Samba Pede Teresa	126
Figura 26 – Centro Cultural Carioca	127
Figura 27 – Movimento não oficial de blocos.....	128
Figura 28 – Mapa com eventos entre 2017 - 2020	146
Figura 29 –Desvio	147
Figura 30 – Garagem das Ambulantes	148
Figura 31 – Mapa-síntese	150
Figura 32 – A rua do Piolho	153
Figura 33 – Largo do Rossio	155
Figura 34 – Arena do Largo do Rossio	157
Figura 35 – Estátua Praça Tiradentes	158
Figura 36 – Inauguração do Monumento	159
Figura 37 – Rio Madeira (índio com arco e flecha)	160
Figura 38 – Rio São Francisco (índio com tamanduá).....	160
Figura 39 – Rio Paraná (casal indígena)	161
Figura 40 – Bloco Toca Raul	162
Figura 41 – Dom Pedro I.....	172
Figura 42 – Beco das Artes	176
Figura 43 – Festa Balkumia Beco das Artes	177
Figura 44 – Festa no beco.....	179

Figura 45 – DJ no beco.....	180
Figura 46 – Bar do Nanam	181
Figura 47 – Sanduíche vegano e cachaça artesanal no Bar do Nanam	183
Figura 48 – Ambulante no Beco.....	185
Figura 49 – Fascismo não sabe dançar	186
Figura 50 – Carnaval no Beco	187
Figura 51 – Bar do Nanam e a lona improvisada	188
Figura 52 – Show do Gangrena no Bar do Nanam.....	189
Figura 53 – Rua ou bar?	190
Figura 54 – Jam Session das Artes	193
Figura 55 – Pintura no Bar do Nanam.....	195
Figura 56 – Chamada Beco das Artes	203
Figura 57 – Samba no Beco	205
Figura 58 – Jazz por amor	206
Figura 59 – Carimbó no Beco	207
Figura 60 – Apoei um artista independente.....	208
Figura 61 – Novo Beco	209
Figura 62 – Bloco de carnaval na quadra da Mangueira	219
Figura 63 – Mangueira e Carnaval de rua	219
Figura 64 – Marchinha Ocupa Carnaval	222
Figura 65 – A trompa e a Polícia (Abertura do Carnaval não oficial 2016)	225
Figura 66 – Carnaval em Santa Teresa.....	225
Figura 67 – Carnaval em Santa Teresa.....	226
Figura 68 – Carnaval em Santa Tereza.....	226
Figura 69 – Manifesto Desliga dos Blocos	227
Figura 70 – Carnaval no Festival de Jazz.....	231
Figura 71 – Cortejo na Madrugada.....	232
Figura 72 – Bloco Boto Marinho.....	233
Figura 73 – Carnaval na Barca	236
Figura 74 – Amigos da Onça na Escadaria da Avenida Chile	238
Figura 75 – Performance Fred Mercury nas alturas	240
Figura 76 – Bloco Minha Luz é de Led.....	241
Figura 77 – “Boi Tolo” nos Arcos da Lapa	243
Figura 78 – Errância Foliã.....	244
Figura 79 – Corda Humana	245
Figura 80 – Carnaval do “Boi Tolo”	247
Figura 81 – “Amigos da Onça” e as Oncetes	249
Figura 82 – Voo do Superman	251
Figura 83 – “Charanga Talismã”.....	253
Figura 84 – Ambulante no carnaval não oficial	255
Figura 85 – Mandamentos “Boi Tolo”.....	267
Figura 86 – Malunguetu	269
Figura 87 – Malunguetu	269
Figura 88 – Paisagens da Garagem das Ambulantes.....	280
Figura 89 – O melhor do Rio é o Camelô	290
Figura 90 – Imagens da Garagem.....	291
Figura 91 – Blocos de carnaval e a pauta feminista	298

Figura 92 – Bloco Mulheres Rodadas	299
Figura 93 – Bloco Mulheres Rodadas	300
Figura 94 – Samba que Elas querem	301
Figura 95 – Festival Ubuntu	306
Figura 96 – A Garagem se torna estacionamento.....	309
Figura 97 – MUCA.....	310
Figura 98 – Carnaval é sustento	311
Figura 99 – Café Solidário da Garagem	313
Figura 100 – Dia das Crianças na Garagem	314
Figura 101 – Lançamento do Relatório da Comissão Especial de Carnaval.....	320
Figura 102 – Arena do Largo do Rossio	366
Figura 103 – Atentado ao imperador.....	367
Figura 104 – Panfleto	369
Figura 105 – Bloco Baderna.....	370

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Documentos históricos e institucionais	46
Tabela 2 – Trabalho de campo: Beco das Artes	48
Tabela 3 – Trabalho de campo: Movimento não oficial de blocos.....	49
Tabela 4 – Trabalho de campo: Garagem das Ambulantes	50
Tabela 5 – Algumas das leis, decretos ou PL que regulam as festas no Rio de Janeiro.....	111

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	14
1	OS ECOS DA FESTA	53
1.1	“É a preferida da classe inferior do povo”.....	55
1.2	As intromissões das notas profanas	63
1.3	Nasce e morre ilegal: histórias sobre o entrudo	68
1.4	Comerciantes informais, festejantes ilegais	71
1.5	Dinâmicas conviviais: entre o comércio, as festas e a fé.....	78
1.6	A urbanidade que se forja na festa: imaginários dissensuais	85
1.7	Outros imaginários da urbanidade carioca	88
1.8	O discurso modernizador e o arrefecimento da repressão	89
1.9	Pistas do que há por vir	96
2	DINÂMICAS DE REGULAÇÃO, DINÂMICAS DE SUBVERSÃO	101
2.1	O estado empreendedor: o Rio de Janeiro dos megaeventos	104
2.2	Os ativismos musicais na rua: a constituição de uma cena	109
2.3	As novas regras do jogo	111
2.4	Cartografias dos espaços musicais na praça Tiradentes.....	115
2.4.1	Entre 2011 - 2014	115
2.4.2	Entre 2014 - 2016	121
2.4.3	Entre 2017 - 2020	145
2.4.4	Mapa-síntese	150
3	UMA PRAÇA, INFINITAS CIDADES	152
3.1	A praça dos teatros e as encenações da corte.....	156
3.2	Meu nome não é Tiradentes: o monumento de Dom Pedro I	157
3.3	A vida cultural e noturna da praça Tiradentes.....	162
3.4	Novas cartografias noturnas.....	170
4	O BECO DAS ARTES E O BAR DO NANAM	174
4.1	Para a construção da cena festiva independente	178
4.2	Noturnidades	188
4.3	Beco das artes: o lugar da arte na experiência festiva	192
4.4	Entre becos e vielas: quando a rua se transforma em festa	196
5	A REDE-RIZOMA DO CARNAVAL NÃO OFICIAL	210
5.1	Carnaval de rua: concepções teóricas	211
5.2	O carnaval carioca: diferentes dimensões	214
5.3	Ô abre alas: o carnaval em tempos de disputa	220
5.4	Purpurina, política e subversão	228
5.5	O tempo	229
5.6	O espaço.....	232
5.7	O corpo	242
5.7	Os blocos não oficiais	246
5.7.1	“Boi Tolo”	246
5.7.2	“Amigos da Onça”	248
5.7.3	“Charanga Talismã”	249
5.8	Controvérsias	253

5.8.1	Corpo e Consumo: os arcaísmos renascentes	253
5.8.2	O Carnaval é pop!.....	257
5.8.3	Redes festivas, redes de proteção: a climatologia errante	261
5.8.4	Excludentes ou Democráticos: desafios acerca dos cortejos carnavalescos.....	263
5.8.5	Heterogêneos e apaixonados pela rua.....	270
6	FEMINISMOS URBANOS, POLÍTICAS DE ALIANÇA E A ÉTICA DA COABITAÇÃO	276
6.1	As festas na garagem das ambulantes	278
6.2	Políticas de ordenamento.....	281
6.3	As alianças urbanas e o processo de coabitação.....	288
6.4	Discussões sobre identidade em judith butler	293
6.5	Os dilemas na análise dos processos aliançosos	302
6.6	Pandemia.....	307
6.7	Desterritorialização e reterritorialização	314
	DESDOBRAMENTOS FINAIS	330
	REFERÊNCIAS	339
	ANEXO 1.....	358
	ANEXO 2.....	365
	ANEXO 3	369
	ANEXO 4	371

APRESENTAÇÃO

Dizem que vida do Centro do Rio de Janeiro está para o mundo do trabalho. Nas largas avenidas e ruas se dispõem as lojas, escritórios, restaurantes e empresas. Nas calçadas, vemos o comércio informal de comida, moda e outros tantos variados bens de consumo. As pessoas andam apressadas nas idas e vindas do trabalho. Ouvimos barulhos de toda natureza, a buzina dos carros, dos ônibus, a música da barraca de espetinhos e os gritos do vendedor ambulante. No cair da noite, o Centro vai perdendo seu vigor empresarial e financeiro sendo paulatinamente preenchido pelo silêncio, pela ausência de cheiros, sons e toques. À primeira vista, poderíamos dizer que o Centro esvazia-se. Se não fosse pelas festas que começam a ser montadas no Beco das Artes, na Garagem das Ambulantes e os diversos cortejos que começam a se organizar nas ruas da cidade. A música começa tarde, às onze da noite e preenche o previsível “vazio”. Os corpos se esbarram não mais em passos apressados, mas em danças eufóricas que se estendem nas ruas madrugada a dentro. (Elaborado pela autora)

O ato de festejar é uma prática inerente à vida urbana. Pensando a investigação social, é uma prática particularmente curiosa por ser capaz de compor, a partir da experiência do prazer, possíveis análises sobre agregações e conflitos presentes na vida cotidiana. Os duplos sentidos do ato festivo: o ritual/banalidade; religião/conflito; cotidiano/prazer; são aspectos instigantes para a pesquisa acadêmica. A investigação sobre festividades é desafiadora justamente por precisar lidar com o caráter por vezes descompromissado e fantasioso que envolve este acontecimento social e ao mesmo tempo pode conferir sentido aos aspectos sociais rituais, aos diálogos com o tempo histórico e as dinâmicas culturais da cidade.

As festividades se elaboram na articulação entre o prazer, a socialidade¹ e o rito, de forma que cada modalidade festiva combinará esses elementos em diferentes organizações. Buscamos analisar neste trabalho a experiência celebrativa que se desenvolve nas suas formas mais banais na cidade. Atividades que se dão nas praças, nas esquinas das ruas, nas mesas dos

¹ Maffesoli (2006) desenvolve o conceito de sociabilidade no intuito de caracterizar com mais acuidade as relações contemporâneas em seus aspectos cotidianos. Em contraponto com a ideia de sociabilidade que leva em consideração os marcadores modernos, a socialidade viria a privilegiar o campo mais sensível e subterrâneo das relações sociais. Para o autor, a socialidade é uma noção primordial para o estudo da comunicação por dar relevância a multiplicidade de práticas e experiências coletivas que estão dissociadas à racionalização, institucionalização e homogeneização da vida, mas mergulhadas no ambiente imaginário do afeto e do desejo. O ambiente contemporâneo se caracterizaria assim pela ênfase no momento vivido e na pluralidade das práticas cotidianas, onde os indivíduos se articulam através de lógicas relacionadas ao presenteísmo e aos aspectos coletivos da “tribo”, fazendo sucumbir os aspectos da moral e do individualismo moderno. Este conceito é, para a pesquisa, decisivo para a compreensão das festividades por propor a análise das ações coletivas pela oposição dos engajamentos políticos fixos, da identidade estanque e da racionalidade inabalável. O autor propõe tomar como relevante as práticas cotidianas polifônicas em que os indivíduos elaboram suas redes de comunicação. As práticas coletivas são assim experiências essenciais para entendermos o contemporâneo, tendo em vista que é a partir delas que se arquitetam as redes comunicacionais por meio de estruturas voláteis como o lúdico, o prazer e as identificações.

bares, em pequenos shows. Argumentamos nesse caminho sobre a relevância de trazer à tona as expressões urbanas constituídas nas experiências festivas diluídas no dia a dia da cidade.

A escolha da festa como objeto de investigação se dá a partir de sua dimensão “linguajeira”. Argumentamos que a festa em suas possibilidades narrativas, produz linguagem. O argumento central da pesquisa é propor que a festa dinamiza comunicabilidades mediadas pela música, dança, poesia e pela experiência sensível compartilhada. Partimos de uma visada teórica que considera a existência de uma comunicabilidade geral (BENJAMIN, 1962), onde o mundo, suas materialidades e imaterialidades possuem uma dimensão expressiva que insinuam-se uns aos outros num processo de produção de linguagem e sentido assentado na vocação relacional e fenomenológica da comunicação. Consideramos que determinado arranjo festivo, em diálogo com o território e com o tempo histórico produz narrativas sobre a vida social, ou melhor expressa-se, insinua-se ética e esteticamente.

A festa pode conferir sentido ao cotidiano por romper com a programação aparente² da vida diária. Essa ruptura, no entanto, não significa descolar-se totalmente do cotidiano. Metaforicamente, o momento festivo pode ser considerado um parêntese dentro do texto da vida social, onde ao mesmo tempo em que se diferencia da vida cotidiana pelas suas características catárticas e prazerosas, também lhe atribui sentido: explica, adiciona, produz camadas de sentido ao texto cotidiano justamente por diferenciar-se dele. O sentido do cotidiano se constrói na medida em que a sociedade elabora suas práticas celebrativas, de culto à satisfação e ao gozo, comunhões emocionais³, parênteses de expressão, lugares do lúdico e da fantasia. “Estando ao lado da vida, celebrando a vitalidade, reforçando os vitalismos ela (a festa) é uma criação vital: une os pontos cardeais, e dessa forma, simboliza a inteireza do ser”. (MAFFESOLI, 2000, p. 218).

Ao contextualizarmos essas práticas na cidade percebemos que os momentos de euforia e prazer experimentados nas festas elaboram cenas de expressão por vezes impossibilitadas em espaços mais estruturados como no mundo do trabalho, no âmbito familiar ou nas instituições tradicionais políticas.

A experiência festiva é a lente pela qual pretendemos olhar para as questões da cidade. A rua, por sua vez, é o espaço para onde nós direcionaremos essa lente. A rua é, por excelência,

² Utilizamos o conceito de cotidiano de Certeau (1994), entendendo que na vida diária existem uma série de práticas que destoam da ideia de rotinização da vida, e por isso caracterizamos o dia a dia na sua “programação aparente”, visto que existem ações desviantes que conferem irregularidades ao cotidiano.

³ A expressão “comunhões emocionais” intitula o livro *Homo Eroticus: Comunhões Emocionais* de Maffesoli (2000) e é um conceito que destaca processos de conexão entre os indivíduos a partir do compartilhamento de experiência fortemente marcadas pelo afeto e pela catarse.

repositório de expressão das percepções, reivindicações, conflitos e anseios sobre o urbano. Ao seguir as narrativas urbanas festivas que conferem sentido ao cotidiano nos deparamos com a festa de rua como um enunciador decisivo da cidade, sobretudo do Rio de Janeiro. Encaramos as festas de rua como registro sensível de percepções da vida urbana, a partir da reunião de formas diversas de expressão como o corpo, a música e a moda, demandando assim um olhar atencioso do campo da comunicação.

É importante salientar que o nosso esforço aqui é investigar, as práticas e formas que tomam corpo narrativo nas diferentes formas de se fazer festa na rua. A música, o corpo, a comida, a dança, a experiência catártica são suportes comunicacionais que contam uma história sobre a vida na cidade. No campo da comunicação analisamos os mais variados suportes na sua representação da realidade social e aqui pretendemos apresentar as experiências festas não como um suporte fixo, mas como um momento de visibilidade de certa perspectiva da vida social. Assim como outros mediadores de comunicação, a experiência festiva está recoberta e produz-se a partir de uma série de aspectos urbanos que por vezes só conseguem ser acessadas numa atenta e contínua observação e participação do campo.

Desde o anúncio de que seria sede da Copa do Mundo, das Olimpíadas e das Paraolimpíadas a cidade vêm sofrendo grandes reformas urbanas, principalmente na região central da cidade. Estas práticas têm suscitado um intenso debate em relação aos benefícios dessas iniciativas. A falta de diálogo entre o poder público e as populações locais e os constantes posicionamentos autoritários do governo neste processo⁴, coloca a questão da apropriação dos espaços da cidade, suscitando assim os mais diversos tipos de manifestações, dentre elas destacamos aqui as festivas e musicais. É possível notar a insurgência de movimentos culturais de rua no Rio de Janeiro baseado no ativismo musical (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) que realizam eventos gratuitos de modo colaborativo. Diferentes expressões culturais têm se organizado a partir da organização de coletivos⁵ heterogêneos em suas concepções e propostas, ocupando o espaço público cada um à sua forma. Esse movimento é oportuno por dar visibilidade à crescente disputa pela “autonomia” de ocupação dos espaços na cidade. É interessante pontuar, mesmo que rapidamente, as questões atuais dos processos das reformas urbanas, gentrificação e crise econômica e política no Rio de Janeiro, tendo em vista que não só a perspectiva teórica das culturas urbanas são relevantes, mas também seu contexto histórico.

⁴ Para ver no detalhe os processos da reforma urbana na cidade ver “O projeto de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro: os atores sociais e a produção do espaço urbano” (FERREIRA, 2010).

⁵ “A formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver, perceber e definir conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política” (REZENDE, 2010, p. 9).

Eagleton (2005) afirma que as culturas urbanas manejam e remanejamos sua função em benefício do momento histórico. As festas são práticas identificadas em toda a história das humanidades, no entanto suas formas, contornos e funções podem ser reconfigurados pelas demandas de cada época. A realidade das reformas urbanas e as políticas de privatização sucateamento da cultura no Rio de Janeiro são impulsionadoras do movimento festivo da rua. Tempos de maior presença ou maior ausência das atividades culturais ocorrem, conforme Eagleton (2005), como explosões do material reprimido num ato de resposta ao contexto histórico. A espírito do tempo pode, assim, esclarecer algumas práticas e sombrear outras.

Questões como a violência urbana, a ocupação dos espaços públicos, as formas com que nos ligamos ao território e à um grupo são experimentados em certa medida na experiência festiva. Pensando nisso, nos interessa questionar quais são as comunicabilidades festivas expressas no cotidiano da cidade? Quais questões sobre o território podem ser levantadas a partir da análise dos formatos, dinâmicas e expressões festivas da cidade?

Perspectiva fenomenológica da festa

Compreendemos ao longo da pesquisa que é fundamental conceber a festa como parte de uma experiência urbana, sendo esta produzida a partir de contingências, temporalidades e agenciamentos dificilmente administráveis em categorias duras. Ao tratar de práticas festivas e musicais que se constroem de forma colaborativa e enfrentam desafios contundentes, por vezes, podemos recair, por exemplo, num panorama binário em que localizamos estas práticas como sendo “redentoras” na contramão de atividades festivas mais capitalizadas ou do *mainstream*.

A atenção específica para a experiência da festa e seus atores faz germinar questões de outras ordens, pois encaram cotidianamente tensões e conflitos internos (dos grupos), externos (com aparatos de regulação, vizinhanças e com as políticas públicas de cultura) e controvérsias que fazem dissolver possíveis binarismos. Trata-se de conceber as questões do trabalho de campo de inspiração etnográfica com uma ancoragem fenomenológica, compreendendo que “não existem fatos em estado puro aguardando que lhes sejam atribuídos significados [...] e que o sentido não é separado do sensível” (MERLEAU-PONTY, p. 101).

Para analisar os espaços festivos convém refletir sobre as dinâmicas, associações e conflitos estabelecidos no território, privilegiando um “aqui-agora” como superfície produtora de sentido. A festa, em sua processualidade, faz saltar imagens, comunicabilidades que podem expressar as profundidades dessa experiência no território. Investigar o momento da festa nos instiga assim a

pensar com uma nova visibilidade e visão e isso significa, ao mesmo tempo, uma atenção específica à uma dimensão sensível do conhecimento encarnado na essência das imagens como elemento de captação dos diversos fragmentos da realidade urbana e sociais. Por meio dele é que se compreende as singularidades de uma época, que em seu conjunto - pelas suas marcas e traços semióticos - conduzem ao exercício explicativo de sua totalidade permitindo unificar elementos que em uma sociedade fragmentada aparecem diluídos, separados. Podemos pensar o estilo como uma alavanca metodológica privilegiada: ele acentua, aumenta, caricatura, e desse modo valoriza o que se tem, por hábito moralista, demasiada tendência a negligenciar (MAFFESOLI, 1995, p. 37).

Entre a *ville* e a *cit *: os entre-lugares festivos

Argumentamos aqui sobre a necessidade da reflexão sobre as festas estarem conectadas a aspectos históricos e sensíveis particulares do Rio de Janeiro que agenciam, entre outras questões, modos específicos de constitui o das culturas urbanas. No cenário atual, identificamos que apesar do enrijecimento da vigilância em rela o   cultura de rua (BARROSO; FERNANDES, 2019) os espaços festivos vêm promovendo experiências públicas de convivência a partir de negocia es e astúcias nas brechas da cidade. A partilha desses espaços compõe um processo histórico relevante no Rio de Janeiro no que tange a constitui o das expressões festivas no Centro da cidade.

Sennet (1991, p. 3) reflete sobre os descompassos históricos em rela o ao planejamento urbano (*ville*) e a cidade praticada (*cit *), afirmando que a “cidade parece torta entre a sua *cit * e a sua *ville*”. O autor recupera a dimensão prática da cidade ao diferenciar a *ville* (nome pelo qual se designa a cidade como um todo) e a *cit * (nome que se vincula ao modo que os indivíduos habitam a cidade, a praça, a rua). A partir dessa distin o, Sennet argumenta que há uma histórica inadequa o em rela o ao modo com que as cidades são construídas e planejadas (através de estruturas como o Estado, a iniciativa privada e polícia) e a forma com que habitamos e experimentamos os territórios da cidade: “Hoje em Nova York, os engarrafamentos dos túneis mal concebidos pertencem a *ville*, enquanto a corrida de ratos que leva muitos nova-iorquinos aos túneis ao amanhecer pertence a *cit *.” (SENNET, 1997, p. 11). O autor nos apresenta exemplos dessa distin o entre *ville* e *cit * a partir de perspectivas cotidianas e dissensuais localizadas em experiências europeias e norte-americanas.

No Rio de Janeiro, argumentamos que a dimensão prática, do cotidiano, das a es que se realizam nas brechas da cidade - que se caracterizariam, conforme os conceitos, como sendo da ordem da *cit * - apresentam-se atravessadas ao que o autor encara como sendo da ordem da

estrutura, podendo adquirir, por vezes, posição de centralidade na cidade. O funk, o samba, a capoeira, o carnaval, o comércio informal, as fanfarras, as festas de rua são algumas das práticas pelas quais conseguimos notar que há certo agenciamento tático que se produz tanto nas astúcias de driblar certas regulações, quanto em negociações, contratos locais arquitetados com esta dimensão “estrutural” da cidade, a *ville*.

Dentro do panorama da *ville* e da *cit * seria altamente reducionista ou mesmo contraditório compreender, por exemplo, as ressonâncias das culturas negras fundantes de territorialidades sônico-musicais do *mainstream*, da cultural popular e do circuito alternativo de festas no Rio de Janeiro numa estrutura historicamente construída para a conforma o econômica, política e subjetiva das expressões negras. A compreensão mais ampla sobre as festas públicas cariocas requer, necessariamente, que nos aprofundemos ao “nível da rua”. A dissolu o do paradoxo entre uma estrutura dominante e as a es dissensuais s    possível na escuta das narrativas cotidianas da cidade: os relatos rotineiros, as histórias urbanas, as visualidades, as músicas, a vida cultural do dia a dia.

Assim sendo, argumentamos que as possíveis assimetrias entre a *ville* e a *cit * no Rio de Janeiro devem ser analisadas a partir dos atravessamentos que se constituem interseccionalizadas localmente nas contingências das experiências. Há uma extensa bibliografia que discorre especificamente sobre as intersec es entre os aspectos culturais, sociais e econ micos do Rio de Janeiro e a experiência festiva contingente e temporária em diferentes momentos históricos (SIMAS, 2015; HERSCHMANN e FERNANDES, 2014). Comum a estas abordagens está a considera o de que a festa estabelece nos territórios, formas de expressão, organiza o e dinâmicas culturais altamente conectadas (seja por aderência, concordância, conflito, negocia o ou nega o) tanto aos modos de opera o mais institucionais e visíveis (o Estado, a polícia, a iniciativa privada) quanto às dinâmicas independentes e subterrâneos (coletivos, ativismos musicais, agrega es móveis).

Argumentamos que a festa surge a partir de formas formantes (a música, a moda, as artes visuais, a ilumina o, a gastronomia, a dança, o corpo) produzidas em diálogo intenso com a cidade (MAFFESOLI, 1989). Assim sendo, a festa constitui-se junto a própria urbanidade, incorporando suas complexidades sem que seja possível administrar de forma plena e pacífica, especificamente no caso do Rio de Janeiro, suas dimensões de *ville* ou de *cit *; do *mainstream* ou do alternativo; do comercial ou do popular, pois estas revelam-se atravessadas umas às outras nas contingências da experiência festiva.

Este caminho nos impele ainda a rever com mais acuidade a compreensão do Rio de Janeiro como sendo uma “cidade partida” nos parâmetros das culturas urbanas, tendo em vista

uma contundente interculturalidade promovida entre os territórios que recorrentemente escapa às categorizações duras. É notório salientar que as estruturas de poder organizam e articulam relações de poder na vida prática da cidade, impondo limites, ajustando possibilidades, promovendo uma ordem que está irremediavelmente vinculada aos territórios e sua composição histórica, política, social e econômica. Argumentamos, contudo, que essas relações participam de inúmeros fluxos que são intensamente dinamizadas no cotidiano da cidade, imputando ao pesquisador encarar o movimento-formiga (LATOURET, 2012) em detrimento da busca por padrões ou categorias.

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

O corte territorial promovido pela ideia de uma “cidade partida” deve ser reavaliado ainda porque desconsidera os processos interculturais entre os territórios, produzindo por vezes a redução da heterogeneidade e efervescência cultural ao binário cheio/vazio, centro/periferia. Propomos, desse modo, um caminho que considere que

os diversos espaços das cidades podem ser compreendidos como pequenas ilhas que formam um “arquipélago”. A cidade percebida como um arquipélago descentra a referência espacial “centro-periferia” inaugurando um entendimento policêntrico o qual ressignifica a relação espaço vazio/cheio tão caro aos urbanistas e geógrafos (Careri, 2013; La Rocca, 2018) [...] Também isso representa uma fabricação de espaços em uma ubiquidade de existências e atividades cujo a festa pode ser pensada como um laboratório de novas socialidades (FERNANDES; LA ROCCA; BARROSO, 2019, p. 6).

O imaginário

Esses são desafios metodológicos que nos propomos investigar sob à luz da reflexão e dos movimentos descontínuos em detrimento de respostas estáticas. É importante ressaltar que a investigação da experiência festiva de rua está no campo do efêmero, do acontecimento, logo

nos demanda assumir de antemão seu caráter incompleto, de constante renovação. Além de colocar os limites nas considerações “finais” a que chegaremos, tentamos aqui sermos cuidadosos ao ligar a festa à realidade social (do micro para ao macro), entendendo que esta relação não é esquemática e direta por estar mergulhada no imaginário social, permeada pelo jogo do lúdico e do prazer. Não pretendemos assim transpor os possíveis “efeitos” da experiência festiva para o plano macro da cidade, mas, dentro dos limites do objeto, apresentar dinâmicas festivas que apontam para compreensões menos homogeneizantes em relação a vida na cidade, a partir dos que estamos chamando de comunicabilidades festivas.

As festas são momentos do sentir-comum e podem estabelecer, em função de ser uma prática fortemente envolvida com o senso de comunidade, narrativas que se diferem do que está posto nas partilhas “hegemônicas” (RANCIÈRE, 2009) do que é comum, estabelecendo ali comunhões emocionais (MAFFESOLI, 2012) capazes de demonstrar desejos, pulsões, fissuras na construção do imaginário da cidade. Compreendemos assim que as cidades são constituídas por tramas cotidianas que ganham contornos e formas a partir de suas socialidades, de suas existências cotidianas, que se manifestam por meio de imagens e imaginários enunciados por àqueles que a habitam. Para Maffesoli (2001, p. 75),

o imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra – estátua, pintura – há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário.

Argumentamos que as experiências festivas participam potencialmente da produção e expressão dos imaginários urbanos. Durand (1921), nesse sentido, desenvolve uma abordagem do imaginário ampliada, de modo a concebê-la não apenas no campo literário (BACHELLARD, 1998), mas também como recurso para compreensão da vida social. Os estudos do imaginário são, nesse sentido, ampliados na direção de uma antropologia ancorada nos estudos do imaginário. Para ele, diante do assombro com a finitude, os indivíduos mobilizam atitudes imaginativas que resultam em símbolos, imagens, mitos que em conjunto formam imaginários numa tentativa de mediação da experiência temporal do homem no mundo. A perspectiva de Durand demanda um contínuo debruçar sobre a produção cultural humana, a fim de refletir sobre o trajeto antropológico do imaginário. O modo com que conferimos sentido ao mundo

estaria ligado não somente ao pensamento racionalista, mas a uma significação imaginária. A reflexão de Durand aponta para um caminho de não separação entre o mundo das imagens e pensamento lógico, de modo que a dimensão imaginária (de produção de signos, símbolos e mitos) comporia uma “bacia semântica” que se caracterizaria como repositório onde as imagens se dinamizam, se transformam diante da atividade imaginativa e criadora humana.

Para Durand, “o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo – imaginação criadora –, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor”. O autor define o “imaginário como o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 1997, p. 432).

Maffesoli, a partir do caminho trilhado por Durand, reflete sobre a ordem do sensível dos estudos sobre imaginário. Para ele, o imaginário emerge a partir de uma sensibilidade que não consegue ser aferida pelos sentidos (paladar, olfato, visão, tato, audição) por se constituir como uma atmosfera, uma imanência, uma energia a ser arquitetada na experiência de partilha de estilos de vida, memórias e afetos de um grupo (tribo). A perspectiva do autor sobre imaginário destaca três aspectos fundamentais: 1) a dimensão sensível descentralizada do humano (na percepção de que o imaginário é constituído não apenas pelo aquilo que se sente, mas na partilha do sensível arquitetada também pelo não-humano como o objetos, as imagens, o território); 2) a intersecção entre racionalidade e sensibilidade (a razão sensível) e 3) a perspectiva coletiva do imaginário que se constituiria como “cimento social” dinamizado pela tribalização do mundo, ou seja, pelas práticas de identificação do indivíduo ao coletivo. Há na concepção do imaginário em Maffesoli uma disposição aos estudos sobre coletividades e sensibilidades, sendo esta dimensão particularmente afinada com nossa pesquisa sobre festas.

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo. Mas não é esta a minha posição. [...] O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade etc. (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

A consideração das reflexões sobre imaginário se faz necessária na pesquisa não apenas como ferramental para reflexão do campo, mas também para buscar uma abordagem particular na relação entre a prática festiva e o Rio de Janeiro. A reflexão sobre a arquitetura da imagem do carioca como sendo “povo festeiro” é frequentemente visitada por autores como sendo parte de uma abordagem reducionista ou alienante da cidade. Embasadas majoritariamente na análise documental, argumenta-se que a construção desta imagem do carioca vincula-se a uma

estratégia (representada em diversos suportes comunicacionais como jornais, propagandas e cartões-postais) de cunho turístico e econômico que viria a constituir um diferencial no mercado de *marketingcities*, sombreando manifestações festivas mais endógenas e questões prioritárias da cidade.

O Carnaval teria desaparecido, seria hoje menos que a festa da Glória ou o “bumba-meu-boi” se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde, de S. Diogo, da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente, que meses antes dos três dias vem queimando como pequenas fogueiras crepitantes para acabar no formidável e total incêndio que envolve e estorce a cidade inteira. Há em todas as sociedades, em todos os meios, em todos os prazeres, um núcleo dos mais persistentes, que através do tempo guarda a chama pura do entusiasmo” (RIO, 2013, p. 127).

É notório que as festividades urbanas constituem relevantes ativos turísticos no Rio de Janeiro que produzem, entre outros aspectos, imagens, representações e símbolos de uma cultura festiva associada a identidade carioca. A análise dessa arquitetura institucional do carioca é altamente prevalente no que tange a análise das estratégias turísticas e de exposição da cidade (SIQUEIRA, 2011; FREITAS, 2017).

Com um século de diferença, percebemos claramente que as estratégias de marketing urbano mudaram de acordo com os tempos e as tecnologias, mas seu objetivo principal continuou o mesmo: transformar a metrópole em um produto global e competitivo no mercado internacional das cidades. (...) Assim, a formulação da ideia de cidade-espetáculo no início do século XX, que partiu dos atributos naturais de sua geografia, mas com imaginários de Europa, teve como finalidade a mercantilização dessas características para atrair investimentos e turismo. Ao longo das décadas seguintes, atributos relacionados à alegria do povo e à sua hospitalidade foram associados à sua marca, passando a serem extremamente explorados nas comunicações sobre o Rio de Janeiro e o Brasil a partir da Copa de 1950. O mesmo percebemos no planejamento para a Copa do Mundo de 2014 e para os Jogos olímpicos de 2016: os atributos genuínos da cidade são reaproveitados e reinseridos nas estratégias mercadológicas de vendas da marca RIO. (FREITAS, 2017, p. 63)

Salientamos ainda a necessária distinção de caminhos de pesquisa, a partir da diferenciação entre representação e percepção. Ao propor examinar o social a partir da experiência cotidiana e das interações sensíveis festivas enveredamos para a reflexão do que Maffesoli denomina como sendo da ordem da “apresentação”, e não da representação.

As recorrentes imagens “mitificadas” da identidade carioca participam e disputam outras produções e expressões imaginárias constituídas pelas diversas práticas festivas na cidade, em seus mais variados formatos. A investigação de campo sobre as dinâmicas festivas *apresenta* outras construções imaginárias da festa que estabelecem, entre outras questões, a complexificação da ideia do “festejar” como expressão da felicidade de um povo ou do bem-estar social. Constitui-se, na contramão desta perspectiva, a ideia do “festejar” como expressão

histórica, produtora de ruídos e fissuras urbanas. Conforme Luis Antônio Simas, autor e actante festeiro entrevistado:

Acho, todavia, que zazar o fio da navalha é a nossa saída mais potente. Meus avós tiveram a sabedora de me ensinar o seguinte: a gente não faz festa porque a vida é fácil. A gente faz festa exatamente pela razão contrária. A cultura do samba veio desse aparente paradoxo. Não se samba porque a vida é mole. Se samba porque a vida é dura. O sentido das celebrações, ao menos para mim, é esse. **Festa e fresta são quase a mesma coisa e não concebo uma sem a outra.** Cada um que elabore os sentidos que forem convenientes para a festa. O fato é que a ideia de felicidade, esta sim, sempre me pareceu conformista. A ideia de alegria, ao contrário, me parece tremendamente subversiva e ligada, como contraponto desafiador, aos perrengues e sacanagens da vida de da sua mais fiel companheira, a morte. **Minha onda, por isso mesmo, é a de mandar a felicidade para a casa do chapéu e desejar, dando nó no rabo da tirana, que a gente batuque cada vez mais alto, dispute cada vez mais as esquinas, ostente e encante cada vez mais os espaços.** Eu ritualizo a vida e acho que é no arrepiado das arrelias e na plenitude dos corpos em trânsito que o mais subversivo dos enigmas há de nos salvar: a capacidade criadora das alegrias nos infernos.⁶ (grifos da pesquisadora)

Consideramos que as mais variadas dinâmicas tribalistas, compartilhadas por meio da atividade festiva, demonstram que há um dinamismo na noção de imaginário que tensiona as representações estáticas do território. Num outro caminho, as festividades revelam as camadas de paisagem.

A construção da paisagem na trajetória humana não se reduz a deixar reger-se por modelos culturais ou por à priori à consciência humana, mas de intenções afetivas, de motivações singulares que acomodam as sensibilidades potencializadas por um universo de signos e de imagens dando ritmo aos deslocamentos em nossos percursos, em nossas trajetórias, circulando sentidos no nosso tempo pensado e vivido (ECKERT, 2008, p. 1).

As experiências festivas de rua, aqui tratadas como fenômeno urbano, possuem características particulares a depender do ambiente cultural e do imaginário ao qual estão enraizadas. São infinitos arranjos festivos possíveis: os blocos de carnaval, a reunião dos vizinhos da rua, as rodas de samba, as quermesses, o réveillon, o churrasco na calçada. As situações festivas nas ruas são elementos característicos de nosso tempo e das culturas urbanas do Rio de Janeiro que mostram a intensificação de uma socialidade, uma construção da efervescência do estar junto e uma produção de outro tipo de partilha dos espaços, construindo uma nova forma do vivido. Também isso representa uma fabricação de espaços – mais especificamente de territorialidades ou paisagens – onde reside uma ubiquidade de existências

⁶ Entrevista concedida por Luiz Antonio Simas à pesquisa em 25/05/2017.

e atividades cujo a festa pode ser pensada como um laboratório de novas socialidades. Isto é, uma forma de pensar o mundo, em particular o mundo que se produz no cotidiano urbano.

Argumentamos, nesse caminho, que as representações do carioca como sendo um “povo festeiro” acessa uma série de estratégias relacionadas a construção da imagem institucional do Rio de Janeiro (FREITAS, 2017). Em complementariedade, buscamos refletir do ponto de vista da experiência sensível da festa, permitindo que outras percepções da experiência vivida sejam investigadas, a partir da consideração da existência de imaginários plurais dinamizados pelas diversas práticas.

Diante dos pontos de partida da pesquisa estabelecidos (a perspectiva fenomenológica da festa, a consideração dos estudos do imaginário), organizaremos na sequência, nossas delimitações do objeto, os objetivos, as justificativas e as hipóteses da pesquisa para assim iniciarmos as discussões sobre as festas e suas comunicabilidades urbanas.

A falta da festa: nota sobre a pesquisa durante o período pandêmico

A festa em tempos de crise é mais necessária que nunca. A gente não brinca, canso de repetir isso, e festeja por que a vida é mole; a turma faz isso por que a vida é dura. Sem o repouso nas alegrias, cá pra nós, ninguém segura o rojão. Não dou a mínima para quem acha que não devemos ter carnaval e, ao mesmo tempo, não embarco nos discursos que justificam o carnaval exclusivamente pelo argumento de que a festa é lucrativa e vai gerar bilhões para a cidade. É ótimo que isso aconteça e que o dinheiro entre, mas vou botar água nesse chope: desde quando o carnaval existe apenas para dar lucro? Desde quando isso é o critério fundamental para que tenhamos festa?” (SIMAS, 2015, p. 18).

Diante do cenário entrópico decorrente da pandemia de Covid-19, os estudos sobre as experiências festivas ganham novos contornos e prismas. Se no decorrer da pesquisa buscávamos desvendar, a partir do trabalho de campo, a relevância e as controvérsias dos espaços festivos independentes; durante a pandemia este aspecto foi encaminhado não mais pelas expressões e pelos acontecimentos, mas pela falta. A falta da festa é a perspectiva pela qual muitos dos depoimentos foram colhidos, deixando transparecer, de maneira geral, a vitalidade da atividade festiva. Compreendemos que este aspecto, portanto, deve ser assinalado no texto. Tratar sobre as experiências de festa em meio ao distanciamento social compulsório colocou em relevo a vitalidade – no sentido mesmo da palavra – das práticas de prazer e de contato social na cidade. A falta da festa, nesse caminho, é expressiva da sua força vital.

O primeiro aspecto que expõe esta “vitalidade” refere-se a dimensão mais aparente: a existência de uma cadeia extensa de produção de emprego e cultura gerado pelos circuitos festivos cotidianos. Durante o período de isolamento evidenciou-se a capilaridade da produção

festiva no Centro da cidade, onde reúnem-se músicos, bares, ambulantes, técnicos de som, profissionais da limpeza e serviços gerais, segurança e produtores culturais. A paralisação dos eventos tornou aparente o desconhecimento do Estado sobre os atores e as ações que compõe estas redes de produção cultural. A inexistência de aparatos de seguridade social – onde estão inclusas instâncias de diálogo, mapeamentos e assistência – relegou a estes indivíduos a drásticas condições de precariedade.

O segundo aspecto refere-se à vitalidade dos encontros nas ruas da cidade como fonte de sociabilidade e identidade. Foi interessante notar que mesmo com os mais diversos recursos de comunicação virtual, a falta da festa mobilizou em muitos atores, dentre frequentadores, músicos e produtores, a percepção da relevância subjetiva dos encontros presenciais. De maneira geral, o discurso ativista que percorre as produções festivas independentes trata pouco ou trata de forma secundária a importância da sociabilidade gerada pelos encontros festivos. As festividades, sobretudo aquelas que se dão nas ruas da cidade, impõe um recorrente e ruidoso processo de encontro com outros indivíduos, que não estão necessariamente dentro do círculo de convivência. A sensação de participar de uma coletividade temporária encarnada e envolvida pela música e pela dança foi amplamente citada pelos atores entrevistados, reforçando a indispensável dimensão sensível das festividades. O caráter sociativo das festividades deve ser, dessa maneira, considerado como parte da sua essencialidade na urbanidade. O impedimento da festa colocou em relevo não apenas às precariedades macropolíticas que cercam produtores e músicos, mas também deixa rastros da sua inevitabilidade.

Delimitação do objeto

As festas que propomos analisar são ações que temporariamente promovem rupturas na linearidade de uso dos espaços e no tipo de socialidade promovida no lugar. Elas articulam pequenos desvios no cotidiano ao promover formas de utilização do espaço diferentes daquelas planejadas pelo projeto urbano. Dessa forma, assinalam o que a programação dos projetos urbanos tenta excluir e promovem, por diversas vezes, novas interações sociais e momentos de coletividade. Os critérios pelos quais embasamos a escolhas das festas a serem investigadas são: 1) o pequeno e cotidiano; 2) o dissenso e o conflito; 3) a sociabilidade e o interativo.

1) **O pequeno e cotidiano:** buscamos investigar as pequenas práticas festivas interventoras na vida cotidiana⁷. As ações que propomos analisar possuem caráter

⁷ O olhar para as minúsculas articulações cotidianas do corpo, da cultura e da arte, os diferentes “modos de fazer” (CERTEAU, 1994), norteará a noção de que o urbano não se organiza por uma moral puramente racional e

intervencionista, porém estão diluídas no cotidiano da cidade, de modo que não se configuram como um grande evento transformador, mas ao mesmo tempo operam pequenas alterações não programadas na vida diária. Buscamos analisar as ações desenvolvidas por praticantes ordinários (CERTEAU, 1994), indivíduos anômicos que investem nos desvios cotidianos e nas experiências subterrâneas como modo de vida. Certeau (1994) caracteriza os praticantes ordinários como “tecedores de lugares”, pois articulam o sentido da cidade a partir de seus próprios passos, podendo inventar possibilidades de uso e desestabilizações da ordem espacial dominante, a partir de táticas⁸ particulares. Baseado em autores que investigam a ação dos microeventos culturais na cidade (HERSCHMANN; FERNANDES, 2016; VAINER, 2001) priorizamos práticas festivas em espaços públicos que promovam intervenções locais.

2) **O dissenso e o conflito:** buscamos investigar as festas que não apenas realizam rupturas nos processos de uso e sociabilidade dos espaços, mas, sobretudo, as rupturas que tornam visíveis reivindicações ou conflitos em relação a dada ordem vigente. O caráter do dissenso nos é válido, na medida em que mesmo que temporariamente estas práticas podem elaborar cenas dissensuais (RANCIÈRE, 2011) que se confrontam com o que está sendo estabelecido como comum, demonstrando que existem rupturas, fissuras de sentido no que é percebido como imutável ou fixo. As festas urbanas que buscamos estudar se relaciona com o enfrentamento ou negação a normas públicas vigentes ou a certa estrutura institucional. Ou seja, priorizamos as práticas que tornem visível o que fica de fora dos espaços de partilha “hegemônica”. As ações festivas que pretendemos analisar devem indicar o que o projeto urbano tenta excluir, ou seja torna visível o que está extrapolando os limites de programação daquele espaço. Nesse sentido, são de interesse da pesquisa as festas promovidas por grupos minoritários⁹, ações que desafiam a legalidade ou as regras dos espaços e práticas que sugerem novos percursos, movimentos e performances.

estrutural, mas sim pela ética da vida diária⁷. A invenção do cotidiano é justamente o empreendimento de “artes de fazer” criativas realizadas por sujeitos anônimos e sobretudo pelo corpo no esforço de contornar os modos de vida mais rígidos e instituídos. A vida diária da cidade não se baseia por uma conduta rígida e institucionalizada, mas por códigos éticos que a todo tempo são reformulados. Tendo em vista isso, percebemos a importância de olhar para a face experiencial da cidade, ou seja, para o que está sendo empiricamente vivido dentro do campo subterrâneo da vida social.

⁸ Para Certeau (1994) as táticas seriam ações desviantes que resultam em ações imprevisíveis. As ações do tipo táticas vão resultar em maneiras criativas e surpreendentes de fazer, podendo tornar visível resultados práticos incalculáveis, ou seja, que se articulam sem previsões. São ações que se baseiam no desvio, no aproveitamento das brechas de estruturas normativas.

⁹ Sodré (2005) analisa a minoria na sua impossibilidade de fala: “Refere-se à possibilidade de terem voz ativa ou interferirem nas instâncias decisórias de poder aqueles setores sociais ou frações de classes com diversas modalidades de lutas assumidas pela questão social” (SODRÉ, 2005).

3) A sociabilidade e o interativo: buscamos investigar ações festivas que promovam comportamentos participativos, relacionais ou dialógicos entre os produtores, participantes ou transeuntes entre si e com a cidade. É decisivo que estas práticas desenvolvam articulações comunicacionais entre os sujeitos urbanos e também dos sujeitos com a cidade. A festa que pretendemos investigar deve promover sociabilidade: na ocupação temporária de espaços mal aproveitados e de pouca circulação, na formulação de grupos do tipo “tribo” (MAFFESOLLI, 1998), na articulação de pequenos momentos de reunião que tendem a elaborar dialogismos entre os atores urbanos. As festas que pretendemos analisar são aquelas que incentivam a interação e a participação na vida urbana de modo que, mesmo que temporariamente, estabeleçam zonas de contato, articulem sociabilidades (VIVANT, 2012; JACQUES, 2012). Privilegiamos as festas urbanas que: recuperam momentaneamente o senso de espaço público ao reinventar espaços coletivos e ativam relações entre diferentes atores sociais. A seleção de práticas mais ou menos relacionais e interativas, contudo, é de difícil apreensão. Para tanto, selecionamos algumas características pelas quais podemos aferir, ainda que precariamente, a prevalência do caráter interativo das festas, são elas: as dinâmicas de financiamento coletivo, a proximidade entre artista e público em festas sem palco ou com microfone aberto, a gratuidade, a permissividade em relação a presença de ambulantes e vendedores de comida não-participantes do grupo e as chamadas para participação de debates do grupo produtor da festa.

Selecionamos assim festas de rua no Centro do Rio de Janeiro dentro dos parâmetros acima descritos, são elas: 1) as festas de rua no Beco das Artes, 2) os cortejos do movimento não oficial de blocos 3) as festas na Garagem das Ambulantes.

A principal hipótese da pesquisa é que 1) apesar das práticas festivas se elaborarem de modo temporário, mutante e nômade elas podem deixar marcas perenes nos espaços onde são praticadas e nos processos de identificação e socialidade dos atores que a experienciam. A permanência dessas festas na cidade poderia vir a deflagrar a criação de um campo de possibilidades, de desenvolvimento sustentável do território e de processos de interação e aliança de certos grupos sociais. A efemeridade dessas ações viria a assinalar a inauguração deste campo do possível, da abertura para as ações coletivas e da ativação dos espaços da cidade. Argumentamos, enquanto hipótese, ainda que 2) as expressões estéticas como a música, a comida, as artes, a moda e a dança presentes nas festas são agentes comunicativos temporários que operam como narrativas, comunicabilidades festivas que registram humores da vida social contemporânea. A festa, portanto, deve ser analisada enquanto “forma formante” da urbanidade capaz de desvelar o que fica sombreado pelas coabitações noturnas.

Através da pesquisa sobre as comunicabilidades festivas do Centro do Rio de Janeiro buscamos subsidiar a reconstrução de uma agenda de políticas públicas mais afinada com as potencialidades culturais locais dos territórios, contribuindo para o desenvolvimento mais equilibrado e sustentável da cidade. Compreendemos que o campo da comunicação tem uma importante contribuição a dar neste momento por discutir estratégias que auxiliem os atores locais a ressignificar a cidade na arquitetura de cenas festivas mais perenes, sustentáveis e inclusivas. Além disso, pretendemos contribuir teoricamente com as pesquisas nas áreas dos Estudos Culturais e urbanos com a formação de arquivo que destacará a formação e atuação dos grupos festivos no Centro do Rio de Janeiro na atualidade. Este é uma importante contribuição da pesquisa, tendo em vista o material escasso sobre as festividades mais cotidianas da cidade e a efemeridade em que as mesmas acontecem. A partir do pressuposto de que a festa possui uma dimensão expressiva que produz comunicabilidades particulares vinculadas ao território e o tempo histórico, compreendemo-las como campo relevante para a área da comunicação.

Os espaços festivos

As festas no Beco das Artes

Em processo cartográfico que vem sendo realizado desde 2016, acompanhamos a organização de festas de rua no chamado Beco das Artes localizado no Centro do Rio de Janeiro. Os eventos são organizados por coletivos de cultura ou produtores culturais sem a autorização prévia da Prefeitura. O posicionamento político das festas e o deslocamento promovido pelo ato de festejar nos espaços “vazios” do centro financeiro da cidade nos apresenta paisagens que conferem plasticidade – por meio da festa – a certas questões na cidade como a sustentabilidade desses espaços culturais e a promoção de maior visibilidade às práticas musicais independentes. As festas do beco serão analisadas como uma iniciativa particular que, conforme presenciamos ao longo da pesquisa, vem enfrentando desafios contundentes e se transformando na intenção de conseguir se manter no território. Argumentamos que o Beco das Artes, diferentemente de outras iniciativas, ao conseguir alcançar certa perenidade e visibilidade na cidade, pode ser concebido como disparador do surgimento de outros espaços festivos próximos (conforme veremos no surgimento de dois espaços festivos nas redondezas). É notório que os espaços festivos públicos cariocas (sobretudo os que abrigam músicas, bandas e artistas independentes) sofrem com falta de continuidade das iniciativas. O trabalho de campo no Beco tem como

objetivo acompanhar a trajetória particular deste espaço festivo, no intuito de levantar os desafios a longo prazo para a manutenção e perenidade mais segura e efetiva destas iniciativas na cidade.

Os eventos no Beco começaram a serem produzidos em 2015 e são conhecidos pela longa duração (alguns permanecem até a manhã do dia seguinte). Gestados pelo reavivamento dos coletivos de cultura¹⁰ nas manifestações de junho de 2013, produtores culturais encontram nas ruas do Beco das Artes possibilidades de produzir eventos sem as legislações rígidas dos espaços privados e com um forte posicionamento político vinculado a ocupação dos espaços públicos bem com na expressão de outras pautas específicas. Através de apresentações de música, dança e poesia, as festividades abordam temáticas como o feminismo, o racismo, a homofobia, a descriminalização das drogas e a ocupação dos espaços públicos.

As festas e as apresentações musicais do Beco acontecem ao ar livre, onde normalmente se apresentam DJs, artistas de rua e bandas independentes. A circulação de ambulantes e barracas de comida é indiscriminada e as festas são totalmente gratuitas. Os produtores culturais das mais variadas vertentes se revezam na produção das festas. De terça a sábado são realizados eventos como rodas de rima, sarau de poesias, rodas de samba, apresentação de músicos e bandas de jazz, carimbó, música brasileira e forró.

As dinâmicas de segurança, financiamento e limpeza das festas no Beco das Artes são realizadas de forma colaborativa. O recolhimento do dinheiro é realizado pela prática do “rodar o chapéu” ou pela venda de cerveja dos ambulantes vinculados a festa. O Bar do Nanam, localizado no beco, é parceiro das iniciativas festivas, disponibilizando a estrutura de som e banheiro em parceria com os produtores culturais. Importante salientar que no beco encontram-se quatro outros bares que surgiram ou passaram a ter maior alcance de público após a realização das festas. Nesse sentido, algumas estratégias de associação entre o Bar do Nanam e os outros bares foram ensaiadas no sentido de incentivar e aprimorar as estruturas das festas. Esta articulação, contudo, nunca conseguiu ser realizada de fato. Em tempos de crise, o Bar do Nanam e os produtores culturais buscam alternativas para viabilizar as festas. Entre os desafios enfrentados, destacamos a diminuição de público e a diminuição significativa das contribuições colaborativas.

¹⁰ “A formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver, perceber e definir conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política” (REZENDE, 2010, p. 9).

Com a proposta de realização de apresentações musicais de rua gratuitas e diversas, o Beco das Artes articula paisagens festivas de afinidade com o movimento dos artistas de rua e com a produção de música independente. O Beco das Artes se transformou numa vitrine para produtores culturais de festas, músicos e bandas independentes na cidade. Apesar das dificuldades que os produtores e o Bar do Nanam vêm experimentando na viabilização das festas, a sustentação das atividades de modo perene e plural confere ainda ao local o status de reduto de criatividade e engajamento. A estrutura colaborativa, o modo de ocupação do espaço da rua e a ausência de agentes de controle impulsiona os discursos engajados relacionados às condições dos artistas de rua e a temas políticos diversos.

Iniciamos a apresentação do campo, identificando o Beco das Artes como espaço festivo que foi e é altamente mobilizador de outras cenas musicais na cidade e que no entanto, vem sofrendo com uma drástica queda de rentabilidade que dificulta a viabilização dos seus eventos. Começamos a pesquisa abordando a trajetória deste espaço por considerarmos o Beco como possível laboratório dos desafios e também de possibilidades de manutenção dos espaços festivos públicos.



Carnaval não oficial

Investigamos a construção e enraizamento das experiências carnavalescas ativistas nas ruas do Rio de Janeiro entre os anos de 2010 e 2020 que consolidaram o movimento chamado Carnaval “não oficial”. Argumentamos que a rede complexa de produção de cortejos carnavalescos vem contribuindo significativamente para a projeção de outras atividades culturais e para as transformações das cenas independentes na cidade. Notamos que os recorrentes ensaios e cortejos no entorno da Praça Tiradentes são incentivados pelos espaços musicais independentes e pelo diálogo entre estes grupos. Buscamos consolidar o acompanhamento dos atores e microeventos realizado nos últimos anos, reunindo as controvérsias (LATOURET, 2012) e potencialidades que agitaram o movimento de Carnaval “não oficial”. Acreditamos que a revisão das dissensualidades encontradas em campo são potencialmente capazes de arquitetar arcabouços teóricos mais sintonizados com o alto nível de assimilação e interação dos grupos culturais com os novos ativismos, estéticas, sonoridades e visualidades da urbe.

Juntamente aos famosos desfiles de Carnaval das Escolas de Samba, os blocos de rua são um fenômeno secular da cultura carioca e nos últimos anos receberam maior apelo turístico e holofotes midiáticos (HERSCHMAN, 2013). Como podemos observar em trabalhos recentes, como os de Figueiredo (2021), Couto (2017), Belart (2019), Barroso e Fernandes e Herschmann (2019), surge no interior da popularização do carnaval de rua, o movimento de blocos “não oficiais”. Essa nomenclatura, sobre a qual vamos nos debruçar ao longo do artigo, foi assumida por dezenas de grupos festivos, foliões e até mesmo pela imprensa¹¹. Atualmente, a abertura do carnaval “não oficial” bem como seus cortejos fazem parte da programação esperada da cidade ao grande público.

O movimento de blocos “não oficiais” surge em meados de 2009 a partir da reivindicação em relação ao aumento exponencial de regras para autorização dos cortejos na cidade (FRYDBERG, 2017; BARROSO, FERNANDES, 2019). Durante o contexto de preparação da cidade para diferentes megaeventos, como ressaltam Couto (2017), Herschmann e Cabanzo (2016) e Snyder (2018), diferentes festejos musicais gratuitos explodiam nas ruas. Essas iniciativas normalmente questionavam, entre outras relações, o aumento do custo de vida

¹¹ Matéria de *O Globo*: “Abertura do carnaval não oficial: de Frida Kahlo a Beyoncé” (2020). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/abertura-do-carnaval-nao-oficial-de-frida-kahlo-beyonce-24172367>. Matéria de *O Dia*: “Blocos abrem carnaval não oficial e tomam as ruas” (2020). Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2020/01/5848510-blocos-abrem-carnaval-nao-oficial-e-tomam-as-ruas-do-rio.html>. Matéria *Revista Fórum*: “Cariocas enchem as ruas em carnaval não oficial”. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/cariocas-enchem-as-ruas-em-abertura-nao-oficial-do-carnaval/>.

na cidade durante dos megaeventos e o excesso de regulações impostas pela Prefeitura para a produção cultural em espaços públicos.

No mesmo caminho, cartografias realizadas pelos grupos CAC-UERJ e NEPCOM-UFRJ nas ruas do Rio de Janeiro¹² observam que o movimento de blocos “não oficiais” surge embalado por outras diversas manifestações culturais de rua com forte acento ativista que se popularizavam no Centro da cidade já no início dos anos 2010, como rodas de samba independentes ou a apresentação de bandas de rua com discursos progressistas. A recusa da submissão de autorizações, a construção de cadeias produtivas mais curtas e independentes, o acionamento de políticas de colaboração e a expressão de reivindicações e de pautas políticas demarcam um contraponto relevante construídos paulatinamente pelos grupos nesse período¹³.

Especificamente nos estudos sobre o Carnaval não-oficial são mencionados o questionamento sobre as regras para emissão de alvarás, os desfiles sem autorização, a invasão musical de espaços urbanos subutilizados e o confronto ocasional com a polícia ou outros agentes de regulação que por algumas oportunidades reprimiram os cortejos de rua. Diferentes autores como Dias (2016), e Lacombe (2018) Estevão e Herschmann (2020) e Videira (2021) se debruçaram sobre a atuação desses grupos nas ruas, que contestavam as regras para a obtenção de alvarás, ao passo que divulgavam pautas de caráter progressista e defendiam bandeiras como o feminismo, direito à cidade, combate ao racismo ou a descolonização da nomenclatura dada a monumentos públicos. Fernandes e Herschmann (2014, p.4) analisavam o princípio desse movimento, compreendendo que uma ideia de “ativismo musical” já estava presente nas ruas da cidade entre manifestações do Carnaval ou outras formas de fazer artístico desde os primeiros anos da década.

Embalados pela popularização da festa¹⁴ e por esse caráter ativista de seus cortejos, as manifestações carnavalescas não oficializadas saíram nos últimos anos pelas ruas do Rio de Janeiro carregando milhares de pessoas sem autorização formal das autoridades, especialmente a partir do primeiro final de semana do ano. Elas permanecem, no mínimo, até o final do verão ocupando o Centro histórico e diferentes regiões da cidade, normalmente driblando a polícia e outros aparatos de regulação como a guarda municipal e setores de fiscalização e regulação dos

¹² Destacamos a “Cartografia Musical de rua do Centro do Rio de Janeiro” elaborada por Herschmann e Fernandes em 2016, onde apresentam-se uma série de espaços, artistas, bandas e grupos que ocuparam as ruas do Centro da cidade de forma ativista. Disponível em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

¹³ Sobre os ordenamentos dos microeventos de rua ver: *Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro* (BARROSO, FERNANDES, 2018).

¹⁴ G1: “Com seis vezes mais turistas, Carnaval de rua explodiu nas últimas décadas”. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/21/com-seis-vezes-mais-turistas-carnaval-e-rua-do-rio-explodiu-nas-ultimas-decadas.ghtml>. Acesso em: 1 jul. 2021.

blocos de rua como a RIOTUR. A invasão temporária de praças, os cortejos errantes pelas ruas sem trajeto definido, as discussões sobre quais corpos tem acesso ao espaço e a participação musical de blocos carnavalescos em atos políticos institucionais (MARTINS, 2015) demonstram a aproximação entre as expressões musicais e as expressões ativistas.

O desenvolvimento, alcance e perenidade do movimento “não oficial” de blocos no território na última década vem demandando a investigação sobre as transformações, desafios e pautas que foram sendo assimiladas pelos grupos neste período e suas intersecções com a cena festiva na Praça Tiradentes. Com isso, buscamos por aqui mapear os novos desdobramentos, controvérsias e desafios experimentados por esse movimento musical e político, entre seus momentos de reagregação e transformação (LATOURE, 2012). Buscamos seguir os diferentes agrupamentos que compõe a rede de blocos “não oficiais”, salientando as complexidades que movimentam os modos de operação e associação dos grupos.

As festas na Garagem das Ambulantes

A Garagem das Ambulantes é espaço festivo localizado também no entorno da Praça Tiradentes. O espaço surgiu em novembro de 2018, a partir da iniciativa de três ambulantes que viram no espaço uma oportunidade de diversificação de renda, tendo em vista os constantes embargos sofridos por elas na venda informal de bebidas.

A Garagem era espaço tradicionalmente utilizado para receber isopores, carrinhos e bebidas. A partir da organização do Coletivo das Ambulantes, criado para reunião dos

comerciantes informais, o espaço passa a receber apresentações musicais, shows, batalhas de DJs e rodas de samba, em produção articulada entre tais profissionais e produtores de festas e músicos independentes da cidade (alguns deles oriundos do Beco das Artes e do movimento não oficial de blocos). O espaço concebido institucionalmente para estoque de bebidas e de carrinhos ambulantes é durante a noite transformado em local para festas públicas. O grupo burla os limites utilitários do espaço para a promoção de festas.

A iniciativa das ambulantes é consequência de uma rede colaborativa formulada nos últimos anos entre produtores culturais e vendedores informais de bebidas, diante de um acirramento da vigilância do comércio informal e autorização de festas.

A partir do convívio e circulação com festas e concertos musicais, os ambulantes passaram a assumir novos papéis e novos protagonismos em tais eventos. Surgido formalmente em 2018, o Coletivo de Ambulantes passou a reunir algumas iniciativas capitaneadas por tais profissionais do comércio de rua em parcerias com músicos e produtores culturais, principalmente vinculados ao carnaval de rua e ao samba. Dentre as iniciativas que surgem desta parceria, a Garagem das Ambulantes é uma manifestação expressiva desta rede que foi paulatinamente arquitetada durante os anos. Seguindo as pistas de Certeau (1994), para quem as táticas seriam ações desviantes que resultam em ações imprevisíveis,



observamos que a Garagem das Ambulantes é um espaço festivo que materializa a rede de aliança (ambulantes e produtores culturais e músicos) que ao longo do tempo vem constituindo novas “maneiras de fazer” e mobilizando resultados práticos incalculáveis.

A dimensão criativa das festividades na geração e circulação de renda em espaços improváveis como o depósito, demonstra uma expressão da atitude tática festiva no aproveitamento das brechas da cidade, viabilizando certa vitalidade dos espaços urbanos. A valorização da prática ambulante, em toda sua criatividade e movimento, também atua como engrenagem sensível de uma cidade que pulsa por sua diversidade, a partir dos espaços públicos ocupados com festa e vida. A itinerâncias e o improvisado dos ambulantes nas ruas, adaptando seus formatos de ocupação de acordo com o clima, fiscalização ou atmosfera de controle na cidade são marcados pela atitude móvel e tática. Argumentamos, nesse sentido, que a Garagem das Ambulantes surge como fruto da produção de uma errantologia renascente (CARERI, 2013) que se esconde e aparece como parte do jogo social da cidade contemporânea na disputa com agenciamentos da programação e do sedentarismo do movimento.

Nos caminhos de Butler (2018, p.26) apontamos ainda a relevância da análise sobre a articulação em “aliança” entre indivíduos precarizados, mesmo que em grupos diferentes, para integrarem suas pautas e organizações. A articulação da performatividade ambulante absorvida por produtores culturais e os ambulantes vinculam-se a estratégia da aliança diante do acirramento dos processos de controle e regulação da cidade.

As festas na Garagem das Ambulantes nos tomam a refletir de que forma os ambulantes (tradicionalmente enxergados como ameaça ao que se entende pela “ordem pública”) em parceria com músicos poderiam auxiliar um processo gerador de autonomia e segurança a determinados espaços. Mais profundamente, como a prática festiva na Garagem auxilia na articulação dessas alianças? Como este processo é percebido pelos frequentadores? Estas e outras questões serão observadas a partir do trabalho de campo no espaço.

Enquadramento Metodológico

Por se tratar de uma pesquisa em que pretendemos protagonizar o campo, detalharemos as perspectivas de estudos empíricos pelas quais analisaremos as festas de rua, enfatizando o 1) o método cartográfico (LATOUR, 1994), 2) a corpografia (JACQUES, 2001) e 3) as errâncias urbanas (JACQUES, 2012).

O acompanhamento dos grupos culturais urbanos de caráter pouco estável em relação à atuação, organização e atividade demanda estratégias de análise compatíveis com a natureza do

objeto vinculado aos nomadismos e a efemeridade. Tendo em vista isso, nos esforçaremos em aprofundar o enquadramento metodológico afim de fazer sobressair não só a visada teórica em que nos baseamos, mas sobretudo, o próprio modo de existir do objeto.

Nesse caminho, buscamos incentivar, dar espaço para que possíveis controvérsias se revelassem, se desdobrassem. Entendemos que os dissensos não são obstáculos a serem superados ou um problema a ser resolvido e sim “aquilo que permite o social estabelecer-se” (LATOURE, 2012, p. 43). Ressaltamos, nesse sentido, a dimensão das controvérsias, entendendo que essa perspectiva confere substância e profundidade às dinâmicas lúdicas e criativas na cidade. A busca por estes tensionamentos se deu, sobretudo, por entender que a investigação da festa deve ser coerente com sua realidade praticada, onde percebemos que a mesma é registro de prazeres, mas também de conflitos. Esta perspectiva destaca o fato das ações festivas operarem nos campos do gozo e da tensão, do social e do político, do individual e coletivo, atribuindo a festa a vocação do movimento, da flexibilidade de comunhão de pólos distintos e assim, uma vocação particular em narrar a cidade. Sendo assim, buscamos nos abster “de romper o fluxo das controvérsias”, no modo de buscar “nosso terreno firme: sobre areias movediças” (LATOURE, 2012, p. 45). Para tanto, buscamos acessar os fluxos das controvérsias através da seleção de entrevistados plurais que pudessem revelar possíveis conflitos; na elaboração de perguntas que incentivassem certos tensionamentos e na observação atenta no campo.

A investigação recorrerá a três principais eixos metodológicos que serão combinados ao longo do trabalho, são eles: a cartografia baseada na obra de Latour (2012), as errâncias (JACQUES, 2012) e a corpografia (JACQUES, 2008). Essas estratégias metodológicas serão acionadas pela compreensão de que as festas de rua demandam uma análise não só baseada nos recursos de inspiração etnográfica como a observação participante e as entrevistas em profundidade, mas também as dimensões 1) espacial, por onde podemos investigar as territorialidades elaboradas pela experiência festiva; 2) as questões relativas à performance do corpo como potente enunciador do ato festivo e 3) a perspectiva do cotidiano e das controvérsias que possibilitam a renovação das associações.

Cartografia

A palavra é entendida como a unidade de linguagem mais sensível às transformações sociais. A palavra seria o repositório da vida social por onde poderíamos notar de forma mais atenta as transformações da humanidade. Pensando numa gramática da cidade, a rua seria, assim

como a palavra, o espaço por onde podemos perceber os anseios, percepções e reivindicações em relação a vida social. É importante compreendermos a rua não como uma estrutura fixa, ou seja, não apenas na sua noção material: território, limites e localização, mas também na sua dimensão subjetiva. As práticas, pequenas ações e usos diários estabelecem relações de sentido entre território e experiência, conferindo a rua a dimensão decisiva de enunciadora da cidade. Entendendo a centralidade da rua na arquitetura da cidade, é decisivo explorarmos a noção de espacialidade na investigação sobre o ato de festejar, entendendo que na vivência festiva estão intricados aspectos intimamente ligados ao “lugar”¹⁵ (SANTOS, 1996).

A experiência das festas de rua nos apresenta, em ato, uma comunhão entre o imaterial vivido (aspectos da dimensão das práticas e sensibilidades) e do território (aspectos da dimensão urbanística e geográfica). Essa comunhão viria a resultar na elaboração de territorialidades, ou seja, em momentos de ligação entre experiência e território. Afinal, por que fazer festa neste determinado território? Que tipo de função é reafirmada, modificada ou criada a partir dessas experiências? Que tipo de imaginário coletivo é acionado na experiência festiva em dada rua? A noção espacial nas festas de rua é, para nós, decisiva para entendermos as questões de comunicação que surgem no ato de festejar.

Entendendo isso, a cartografia é uma forma que se alia de forma potente com a pesquisa justamente porque pretende alargar a noção do mapa fixo territorial e considerar a relação entre o espaço e experiência. Latour (2012) entende a cartografia como um processo de rastreamento dos atores sociais e suas redes, por onde o pesquisador constitui um mapa cartográfico baseado nas narrativas e práticas cotidianas mais banais dos atores.

O processo da pesquisa cartográfica assume de antemão a dimensão subjetiva em que se realiza, de modo que o “mapa” a ser elaborado está intimamente ligado a construção das redes comunicativas a serem construídas no decorrer da própria pesquisa. O trabalho do pesquisador reside no rastreamento e acompanhamento dos atores sociais na elaboração de um plano-reflexo dessa experiência. Latour (2012) caracteriza esse plano como um guia de viagem, onde vão se construindo caminhos, percursos e redes por onde o pesquisador traçará seus olhares. A elaboração da cartografia pretende então se relacionar com o espaço sob a ótica da vivência, de modo a atrelar o território às narrativas que surgem das experiências mais cotidianas. Nesse sentido, podemos dizer que o método cartográfico escolhido aqui explora a

¹⁵ O lugar é o recorte do espaço urbano que está inexoravelmente relacionado ao cotidiano dos indivíduos, os seus conflitos, tensões, memória e mobilização de afetos. O lugar é como o intermédio entre o homem e o mundo. Ou seja, é necessário entender os lugares cotidianos nas suas práticas, processos e desenvolvimentos para compreender o espaço urbano contemporâneo (SANTOS, 1996).

noção de incompletude do urbano e sua efemeridade. O mapa a ser elaborado registra uma percepção, dentre outras tantas possíveis, da experiência de pesquisa com os atores e suas práticas, de modo a abrir espaço para que outros mapas e outras percepções sejam possíveis de serem sobrepostas no mesmo território. As cartografias vão assim se construindo-junto, ao seja, ao mesmo tempo ao território (ROLNIK, 2006), o que demonstra que o processo cartográfico pode ser concebido como resultado da experiência do cartografo e o território.

Este fazer-junto, o infinito fazer-em-processo está ligado também a noção de mapa noturno de Barbero (2002) por onde o cartógrafo lança mão de um arsenal rico e atencioso de ferramentas de investigação para dar conta dos fluxos de afeto e desejo, dos pontos de fuga labirínticos inesperados. A construção cartográfica está imersa neste ambiente “noturno”, onde as imprevisibilidades das práticas se revelam e desta forma, demandam do cartógrafo estar preparado e atento para entender as ações invisíveis que mobilizam a paisagem visível e vigente. A noção de noturno está também presente na própria ambiência do objeto. É no imaginário noturno que localizamos a festa que se constrói, sobretudo, no antagonismo da clareza e da luz do dia. As festividades carregam consigo a composição imaginária da noite que investe nas sensações dionisíacas, que se entrelaçam, são obscuras, não classificáveis; na contramão de um imaginário claro, um saber apolíneo de atitude racionalista:

Por intermédio das danças, da música e dos excessos diversos, a noite é o que permite todos os possíveis. É, simplesmente, ao lado que o festivo impõe seus encantos: luxuosos, luxuriosos, isto é, não funcionais, inúteis, e, no entanto tão necessários. (MAFFESOLI, 2000, p. 221).

Figura 1 – Mapa noturno festivo



Fonte: Acervo Próprio (2019)

O método cartográfico possui o caráter intervencionista (PASSOS; EIRADO, 2009), onde se processam as noções da implicação do pesquisador e da transversalidade dos campos de conhecimento. Essas noções expressam um trabalho de pesquisa que não se define nos limites estritos da individualidade, mas experimenta o cruzamento de várias forças que vão se produzindo a partir dos encontros entre os diferentes nós de uma rede de comunicação do qual emerge um mundo a ser compartilhado pelos sujeitos. Os diferentes nós comunicacionais são materializados pelas diferentes modalidades festivas distribuídas nos territórios, entendendo que os processos de identificação não se dão a partir da identidade cultural, mas sim atravessado por relações múltiplas identificações: o ethos do lugar (MAFFESOLI, 2006). O levantamento experiencial festivo dessas espacialidades fará emergir reflexões sobre a cidade em que vivemos e, de certa forma, indicar justamente o compartilhamento de modos de comunicação e de vida.

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

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

Guattari (2000) analisa que existem na cidade práticas de subjetivação “não capitalística”, na medida em que essas atividades escapam das estratificações dominantes e da individualização em série, operando por meio das pluralidades. O autor entende que esses processos de subjetivação ocorrem em espaços que reúnem formações cognitivas, estéticas e sensíveis particulares em territórios e tempos bastante delimitados. Assim sendo, ao tratar dessas práticas de reinvestimento subjetivo na cidade, a cartografia é uma forma de investigação desses lugares agitados por fluxos de criação, de agrupamentos potentes, das intervenções urbanas temporárias.

Para Rolnik (2006) o processo cartográfico tem a habilidade em transparecer as invenções do social, as práticas dissensuais, os desejos e/materiais reprimidos. O autor analisa a cartografia na sua capacidade de acessar “as estratégias das formações do desejo no campo

social (ROLNIK, 2006, p. 65). Muito próximo a definição de Rolnik (2006) sobre cartografia está a definição de micropolítica de Guattari (1986, p. 127): “formações de desejo no campo social”. Assim, podemos perceber uma aproximação significativa entre cartografia e o micropolítico como formas de investigar práticas [...] entendidas não como políticas que atuam no nível micro do social, mas que mobilizam outra lógica, a das intensidades provocadas pela vibração do corpo no nível molecular, ao contrário do campo molar das representações (BARBALHO, 2013, p. 37).

O olhar para o micropolítico¹⁶ não se relaciona apenas com o local, o pequeno; mas com uma natureza política particular que se relaciona com as intensidades invisíveis, os afetos e desejos, os silêncios e cacofonias não passíveis de organização estável por estarem agenciadas em “processos de subjetivação do mundo” (BARBALHO, 2013, p. 37).

Nos trabalhos de Marín e Muñoz (2002) sobre práticas culturais da juventude colombiana está presente um esforço metodológico próximo ao que buscamos na pesquisa ao “priorizar particularmente aquelas (práticas culturais) que registram o detalhe, pois não é possível compreender estes finos movimentos da altura de um satélite” (p.268). Rossana Cruz (2006) também analisa a habilidade da cartografia em investigar práticas das culturas juvenis, entendendo sua habilidade em relacionar estrutura e os sujeitos, de modo a assinalar formas de participação que rompem certa ordem de controle e assim, relacionar momentos objetivos da cultura e o momento subjetivo. A cartografia assim, não pretende chegar a “aferições” por estar sempre no plano contingente e provisório.

A partir do que foi analisado, podemos perceber que cartografia está alinhada com a pesquisa não apenas enquanto ferramenta, mas também como uma perspectiva. A cartografia é mais que uma escolha de instrumental para pesquisa ou uma seleção de ferramentas possíveis, mas um caminho, uma orientação que norteará toda a pesquisa por reunir habilidades de investigação: 1) *dos espaços da cidade* por dar conta dos processos e fluxos da micropolítica e das formações de desejo no campo social; 2) *das culturas urbanas* que conjugam expectativas, anseios, conflitos e contradições da vida social; 3) *da dimensão da prática* que considera os pequenos fazeres e experiência cotidianas e, por último, 4) *da festa* por tornar decisivo a investigação das experiências dos pontos de fuga e dos rituais como parte significativa na construção da paisagem da cidade.

¹⁶ “Mas atenção, o cartógrafo é aquele que sabe e deve trabalhar nas duas ordens: no molar e no molecular, na representação e no fluxo. Ele está atento à coexistência destas linhas de força, pois sabe que ambos são indispensáveis na produção de territórios psicossociais” (BARBALHO, 2013, p. 38).

Corpografia

A corpografia é uma forma de investigar as festas de rua a partir do corpo. É um método que se inspira na cartografia para compreender que não apenas as espacialidades, mas também os movimento e gestos do corpo nos indicam resultados de experiências urbanas (JACQUES, 2012). A forma com que o corpo performa “cartografa” o espaço, indicando o tipo de vivência urbana inscrita no espaço e no corpo. O tipo de experiência que os atores sociais desenvolvem nos espaços se inscrevem e marcam o corpo, de modo que a corporeidade se torna também lugar de investigação da cidade. A maneira de agir e performar pode indicar experiências anteriores ou novas nos espaços e por consequência disso, é material para compreendermos as configurações espaciais inscritas no corpo. Ou seja, a grafia do corpo é também a grafia do espaço.

Pensamos então que o corpo é assim um lugar. É do corpo que olhamos, percebemos, tateamos e sentimos o mundo. A partir da sensibilização sobre o mundo que imputamos ao corpo o processo de ações, da prática: “é sempre ‘por sua corporeidade que o homem participa do processo de ação” (SANTOS, 2008, p. 80). O corpo, para além deste material visível por onde podemos pensar os acontecimentos sociais, possui também sua perspectiva imaterial. O corpo é assim, também memória, desejo e subjetividade. Não apenas os contornos visíveis do corpo, mas também os invisíveis fazem acontecer, são instrumentos de ação, fazem mover.

Sennet (1997) trabalha o corpo como enunciador da cidade em que se vive, onde a forma dos espaços urbanos deriva vivências corporais específicas de cada povo. Em sua pesquisa sobre a história das cidades, o corpo é o objeto protagonista, onde através da investigação do seu movimento é possível levantar aspectos sobre cada cidade e seu contexto social. Sendo assim, é possível investigarmos o corpo como registro da cidade, entendendo que as questões da cidade sobrevivem também nas formas corpóreas.

Foucault (1979) em sua investigação sobre os mecanismos de poder também dará atenção ao corpo, entendendo que o poder atinge a corporalidade dos sujeitos, através de procedimentos de controle detalhado e minucioso dos gestos, atitudes, comportamentos, hábitos e discursos. Visto que podemos identificar os procedimentos de poder sobre o corpo, podemos argumentar a existência também de corpografias urbanas que demonstram um escape à essa ordem: o corpo insubordinado. Jacques (2012) identifica no corpo e nas experiências sensório-motoras práticas cotidianas e resistentes que atualizam os projetos urbanos, de modo a “formar um contraponto à visualidade rasa da cidade-logotipo, cidade-outdoor” (JACQUES, 2008, p.12). O olhar atento para o corpo confere profundidade e complexidade aos espaços por encarar

a experiência corpórea como lugar em que se registra a certa resistência à programação da vida urbana.

A festa e sua vocação de posicionar o corpo em relação a outros corpos, do individual ao coletivo, nos fluxos de fricção e no “deslocamento do eu” (MAFFESOLI, 2000) podemos entender que o corpo comporta uma multiplicidade infinita de experiências corporais. Santana (2005) explora este leque infinito de possibilidade do corpo a partir na noção dos “horizontes do corpo”. Os horizontes do corpo se referem a pluralidade de experiência que se dão no elo entre o individual e o coletivo, são modos do corpo que são acionados a partir do compartilhamento da experiência.

A pesquisa sobre os festejos de rua e suas práticas dissensuais considera o corpo como registro-chave, entendendo que as formas corpóreas indicam o que o projeto urbano tenta excluir, ou seja torna visível o que está extrapolando os limites de programação daquele espaço. A cidade ao ser praticada a partir da festa, cria outro corpo, chamemos de corpo-festivo associado aos escapes a ordem, a visceralidade e a sensibilidade. Nesse sentido, a experiência da festa de rua faz relacionar o corpo-festivo com o corpo-cidade, de modo que podemos entender que esses corpos estão a todo momento negociando, entrando em conflito, concedendo e impondo limites. Dessa maneira, nos interessa entender como o corpo-festivo lê a cidade a partir de suas condições interativas, sociais e políticas, e a partir daí expressa a síntese dessa leitura nos modos com que se movimenta (JACQUES, 2008). A corpografia urbana pode ser definida justamente nesse processo de “grafia” da cidade pelo corpo, onde podemos refletir o decisivo papel do corpo em realizar a leitura crítica da cidade.

Errâncias Urbanas

Latour (2012) e Jacques (2012) compreendem que a construção cartográfica e corpográfica, respectivamente, está relacionada com a disposição do pesquisador em colocar-se à deriva na cidade. Na medida que essas formas de investigação se voltam para as práticas banais é decisivo que o pesquisador “se perca” na cidade afim de compreender o urbano a partir do campo mais subterrâneo da vida social:

Errar, ou seja, a prática da errância, pode ser um instrumento da experiência urbana, uma ferramenta subjetiva e singular, ou seja, ao contrário do método ou de um diagnóstico tradicional. A errância urbana é uma apologia da cidade que pode ser aplicada por qualquer um, mas que o errante pratica de forma voluntária. O errante é então aquele que busca o estado de espírito (ou melhor,

de corpo) errante que experimenta a cidade através das Errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, em uma representação qualquer desta experiência além, é claro, das suas corpografias que já estão incorporadas, inscritas no próprio corpo. (JACQUES, 2012, p. 67)

A proposição dos autores já sinaliza de antemão um caminho que diverge do caminho do diagnóstico e das respostas estáticas. Para conhecer o espaço e o corpo festivos buscamos mostrar a forma errática que se processou a pesquisa, num movimento consciente de buscar a não-programação antecipada de hipóteses, protagonizando assim os processos práticos. Essas práticas nos demonstram a efemeridade e imprevisibilidade de seus processos e por isso, demandam uma investigação que possa acompanhar de perto essa dimensão dinâmica.

Conforme falamos anteriormente, buscamos identificar os desacordos, cenas e experiências dissensuais da vivência festiva, ou seja, ações de extrapolamento, escape. A deriva¹⁷ é, assim, uma escolha consciente que potencializa o encontro com o imprevisível, o inesperado. O processo errático promove um “caminhar” no nível da rua, o que nos possibilita explorar o caráter multifacetado da cidade, onde variadas faces, múltiplos fenômenos, sobreposições culturais, dobras e redobras comunicacionais se tornam visíveis. A errância é o caminho pelo qual entendemos que conseguimos explorar as miudezas do cotidiano que subvertem e atualizam os projetos urbanísticos e a normatização do corpo, práticas que não podem ser acessadas a partir de um olhar de cima na análise da macro-história. É a partir do caminhar no nível da rua que conseguimos acessar essas pequenas astúcias festivas, entendendo que o processo errático nos propõe exatamente um olhar atencioso e um acompanhamento atento dos processos miúdos da vida urbana.

Pretendemos então encarar os procedimentos erráticos que nos demonstram o campo de possibilidades da cidade e suas complexidades. Dentre essas possibilidades, relatamos a escolha por dada forma teórica e experiencial de desenvolvimento da pesquisa, entendendo que este é um passo decisivo para que seguirmos adiante na análise empírica.

¹⁷ “O flâneur é ingênuo quase sempre. Para diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. Eu fui um pouco desse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel” (RIO, 2013, p. 29).

Procedimento de coleta e análise de dados

Tendo apresentado os eixos metodológicos, indicaremos a seguir os procedimentos de coleta e análise de dados; sendo eles: 1) Entrevista em profundidade; 2) Observação participante e 3) Levantamento de documentos históricos.

Organizamos a seguir tabelas que organizam o levantamento de documentos históricos e institucionais bem como o trabalho de campo realizado. No levantamento de documento históricos foram reunidos: 1) Relatos de viajantes europeus no século XIX; 2) Matérias de jornais e revistas; 4) Códigos de Conduta e Trocas de ofício; 5) Acervo de imagens históricas; 6) Decretos e leis; 7) Relatórios Institucionais e 8) Plano Estratégico do Rio de Janeiro.

Na tabela seguinte organizamos a investigação sobre as festas na Praça Tiradentes, a partir de entrevistas formais e informais realizadas com os atores que participam da rede festiva composta: 1) pelo produtor cultural, 2) pelos frequentadores, 3) pelo músico/artista/dj, 4) pelos ambulantes e expositores de comida e 5) pela vizinhança das festas. Investigar os diversos atores que produzem das festas é decisivo para abarcar as dimensões, respectivamente: de quem produz, de quem frequenta, de quem expõe o trabalho, de quem vende produtos de consumo e de quem convive semanalmente com as festas sem participar das mesmas. As entrevistas foram realizadas ao longo do mestrado e do doutorado de forma aberta, tendo em vista que investigaremos cenas e atores distintos dentro de cada cena.

Tabela 1 – Documentos históricos e institucionais

Documentos	Referências
Relatos de Europeus Viajantes	<p>ALEMÃO, Francisco Freire. Diário de Viagem de Francisco Freire Alemão. Rio de Janeiro: Crato, 1859.</p> <p>MARTIUS, Spix E.; SPIX, Johan Baptist Von. Viagem pelo Brasil: 1817-1820. Tomo II, v. 2. São Paulo: Melhoramentos, 1981.</p> <p>POHL, João Emanuel. Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 a 1821. FUVEST, 1951.</p> <p>Queiroz, Maria. Viajantes, século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, v. 28, p. 53-76, 1988.</p> <p>VON LEITHOLD, Theodor; VON RANGO, Ludwig; DE SOUSA LEÃO FILHO, Joaquim. O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.</p>
	Jornal das Senhoras (1852)

<p>Matérias de jornais e revistas</p>	<p>Jornal Correio da Manhã (1902) Jornal Commercio (1903) Jornal O Malho (1904) Revista Kosmos (1906) Jornal O Globo (2009, 2010, 2012) Jornal O Dia (2009, 2012) Jornal Extra (2009, 2013)</p>
<p>Códigos, Relatos da Câmara e Trocas de ofícios</p>	<p>Código de Condutas (1850) Código Penal (1890) Trocas de ofícios entre a Câmara e o subdelegado da região Central (1866) Código Municipal de Posturas (1904) Código Municipal de Posturas (1942)</p>
<p>Imagens Históricas</p>	<p>Hermeroteca Digital</p>
<p>Decretos e Leis</p>	<p>RIO DE JANEIRO. Decreto Rio 30.339 de 1 de janeiro de 2009. Dispõe sobre a Organização Básica do Poder Executivo Municipal. Rio de Janeiro: Prefeitura, 2009a.</p> <p>RIO DE JANEIRO. Lei nº 5.101 de 27 de outubro de 2009. Dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura, suas atribuições e composição e dá outras providências. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Poder Executivo, 2009b.</p> <p>RIO DE JANEIRO. Decreto Rio nº 40711 de 8 de outubro de 2015. Simplifica os procedimentos relativos à autorização e realização de eventos em áreas públicas e particulares no Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura, 2015.</p>
<p>Relatórios da Prefeitura</p>	<p>RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal da Cultura (SMC). Relatório Culturais 2001/2008. 2008.</p> <p>RIO DE JANEIRO. Relatório Balanço de Gestão. Secretaria Municipal de Cultura (SMC), 2009d.</p>

	RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Cultura: integração e direito à cidade Relatório do resultado da 1ª Conferência Municipal de Cultura. Etapa da 2ª Conferência Nacional de Cultura. 2009e.
Plano Estratégico	RIO DE JANEIRO. Plano estratégico da prefeitura do Rio de Janeiro 2009-2012 : pós 2016 o Rio mais integrado e competitivo. 2009c.

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 2 – Trabalho de campo: Beco das Artes

Entrevistas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nanam (dono e proprietário do bar do Nanam) ▪ Rodrigo Cavalcanti (dj e produtor do Beco das Artes) ▪ Márcio Legier (músico e produtor do Beco das Artes) ▪ Banda Fino da Xepa (banda que se apresentava no Beco das Artes) ▪ Camille Guimarães (frequentadora e vendedora de cachaça artesanal) ▪ Vitor Molina (frequentador e produtor cultural) ▪ Bianca Nóbrega (frequentadora) ▪ Luiz Claudio (funcionário do bar do Nanam) ▪ Gilvan (ambulante do Beco das Artes) ▪ Alice (ambulante do Beco das Artes)
Trabalhos de Campo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Festa Cumbia (2018) ▪ Festa da Raça (2019) ▪ Quartas do Jazz (2019) ▪ Desfile do Bloco Amigos na Onça no Beco das Artes (2019) ▪ Show Fino da Xepa (2019) ▪ Show Roberta Nistra (2019) ▪ Tiradentes Cultural (2019) ▪ Jazz de Quarta (2022) ▪ Encontro de DJ'S - Novo Beco (2022)
Reuniões e Fóruns	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Reunião de produtores e músicos do Beco das Artes em 2018 ▪ Reunião de produtores e músicos de Centro em 2022

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 3 – Trabalho de campo: Movimento não oficial de blocos

<p>Entrevistas</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Julio Barroso (produtor cultural) ▪ Thalles Camara (músico e produtor cultural) ▪ Manuela Cosmo (produtora de conteúdo digital sobre carnaval) ▪ Isadora Tenorio (integrante e musicista de bloco) ▪ Andre Bitto (integrante de bloco e músico de rua) ▪ Gabriel Gabriel (integrante de bloco e músico) ▪ Isadora Cedrola (frequentadora de blocos) ▪ Alice (ambulante) ▪ Renan Veiga (produtor de blocos)
<p>Trabalhos de Campo</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Cortejos não oficiais (2016) ▪ Cortejos não oficiais (2017) ▪ Cortejos não oficiais (2018) ▪ Cortejos não oficiais (2019) ▪ Cortejos não oficiais (2020) ▪ Festa Junina Boi Tolo (2022) ▪ Cortejo dos signos (2019) ▪ Ensaios do bloco Boitató
<p>Reuniões e Fóruns</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Participação em reunião de relatório sobre carnaval de rua da ALERJ (2018) ▪ Participação em reunião de relatório sobre carnaval de rua da ALERJ (2019) ▪ Participação em reunião de relatório sobre carnaval de rua da ALERJ (2022 - online) ▪ Reunião de produtores e músicos de blocos (2019) ▪ Reunião com pesquisadores do carnaval de rua (2020) ▪ Reunião de produtores e músicos de blocos (2022)

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Participação na divulgação de relatório sobre carnaval de rua 2022 na Garagem das Ambulantes
Outros Recursos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Páginas oficiais dos blocos: Boi Tolo, Charanga Talismã, Amores Líquidos, Bloco 442, Amigos da Onça, Bloconcé, Boitatá, Canários do Reino, Me Enterra na Quarta. ▪ 5 Grupos de WhatsApp de foliões, músicos e produtores culturais que informam sobre saídas e trajetos de blocos.

Fonte: Elaborado pela autora.

Tabela 4 – Trabalho de campo: Garagem das Ambulantes

Entrevistas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alice (produtora cultural e ambulante) ▪ Izabel (produtora cultural e ambulante) ▪ Aline (produtora cultural e ambulante) ▪ Maria dos Camelôs (liderança do Movimento Único de Camelôs e Ambulantes) ▪ Izabelle Oliveira (frequentadora) ▪ Marcelo Martins (músico) ▪ Gabriel Constantino (músico)
Trabalhos de Campo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Primeiro evento realizado pelas ambulantes (2018) ▪ Samba da Garagem (2018) ▪ Show Samba que Ela Querem (2019) ▪ Apresentação Bloconcé (2019) ▪ Apresentação Bloco 442 (2019) ▪ Apresentação Bloco Amores Líquidos (2019) ▪ Show Sambacachaça (2019) ▪ Apresentação Vulcão Erupçado (2019) ▪ Café Solidário (2021) ▪ Lançamento de relatório da Alerj sobre carnaval de rua (2022)

Reuniões e Fóruns	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Participação em reunião entre A Garagem e A Benfeitoria pra discutir estratégias de engajamento para campanha de arrecadação durante a pandemia (2021).
Outros Recursos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Páginas oficiais da Garagem das Ambulantes.

Fonte: Elaborado pela autora.

Optamos por tematizar cada capítulo com determinada modalidade específica de festa. Essa escolha se deu pela compreensão de que a dinâmica de cidade da qual falamos aqui, demanda que as reflexões teóricas partam da forma com que “objetos” se apresentam no mundo. Ou seja, é a partir da experiência e observação em cada uma das modalidades festivas que apresentaremos as questões teóricas. Deste modo, buscamos imprimir no trabalho certo protagonismo do campo, onde a experiência festiva é apresentada como guia-primeiro para o aprofundamento das questões teóricas. O elo entre as diferentes festas será justamente a noção de espacialidade, onde as ruas festivas mantêm uma íntima relação entre si exploradas pelo percurso da pesquisa, ordenando os capítulos como reflexo do próprio “caminhar” da investigação.

No segundo capítulo investigaremos a formatação de festas no Centro da cidade em meados do século XIX. Buscamos compreender de que forma eram dispostas e reguladas, a partir dos projetos urbanos que intentavam “revitalizar” e ‘modernizar” a cidade. A análise das experiências de festa neste período assinala a existência de uma arquitetura histórica de espaços festivos na região e conseqüentemente de intervenções urbanas que buscam regulá-las. Enquanto prática expressiva da cidade, compreendemos que ao mergulhar nos relatos cotidianos sobre as festas do passado, podemos identificar ecos e ressonâncias deste tipo de atividade na cidade.

No capítulo seguinte, buscamos analisar os processos contextuais de constituição e de recrudescimento das cenas musicais no Centro da cidade entre 2014 e 2020. Especificamente nas últimas gestões da prefeitura da cidade, as transformações políticas e econômicas modificam as dinâmicas de regulação e vigilância, bem como constituíram outros modos de viabilização dos microeventos públicos.

No quarto capítulo, apresentamos cenas musicais e festivas na Praça Tiradentes entre o século XIX e XX. Para adentrarmos nas cenas festivas contemporâneas, marcamos que o espaço foi historicamente habitado por casas de espetáculo e pela boemia. Objetivamos com isso, apontar para as noturnidades presentes na praça, bem como os processos de vigilância e recrudescimento cultural.

Nos capítulos 5, 6 e 7, discutiremos, respectivamente, as experiências festivas no Beco das Artes, nos blocos não oficializados e na Garagem das Ambulantes. No trabalho de campo intentamos demonstrar que estas manifestações estão entrelaçadas tanto com a história da cidade quanto entre si. Fazem parte de um circuito de produção de espaços festivos temporários que visibilizam uma série de questões contextuais e de dilemas urbanos.

1 OS ECOS DA FESTA

No caminho de refletir sobre os espaços festivos a partir da apresentação de imaginários que complexificam o ato de festejar, investigaremos os espaços festivos no Centro da cidade no final do século XIX e início do século XX¹⁸. Entendemos que a análise das experiências de festa nesse período assinala a existência de uma arquitetura histórica de espaços festivos na região. Consideramos que a festa, enquanto prática expressiva da cidade, nos conduz a uma análise não apenas das atividades contemporâneas, mas dos possíveis ecos e ressonâncias desse tipo de atividade na cidade juntamente às dinâmicas de regulação, vigilância e repressão historicamente imbricadas a estas práticas. É fundamental apresentar algumas dinâmicas festivas históricas no território para compreender os vestígios e marcas dos gestos e práticas dos corpos em situação de festa que se fazem presente, de alguma maneira, nas atividades dos grupos contemporâneas dos coletivos de cultura.

Argumentamos que a participação e ação de certos atores urbanos em espaços festivos no passado arquitetaram, em certa medida, um campo de possibilidade de atuação festiva na compreensão de que “mesmo após o término do uso temporário, o local da temporalidade permanece como uma tela de projeção sobre a qual podem ser feitas novas projeções” (TEMEL, 2006, p. 60). As festas produzem memória, estabelecem códigos de conduta, “maneiras de fazer” pelas quais o planejamento urbano é dinamizado, construindo assim certas ressonâncias, comunicabilidades que ressoam no tempo histórico.

A recuperação de algumas cenas de festas no Centro da cidade no final do século XIX e começo do século XX não pretende identificar um pretense início da cultura festiva carioca, nem mesmo o surgimento de um comportamento dissensual festivo na cidade, mas apresentar dinâmicas culturais que produziram, a partir de uma conjuntura específica de questões no território, em especial da relação entre comércio ambulante e as festividades populares, fissuras ressonantes na história da cidade.

O período histórico escolhido demarca especificamente uma série de acontecimentos históricos, como a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, a abolição da escravidão, a Proclamação da República e os processos de “modernização” na cidade. Os diversos acontecimentos históricos que marcam a cidade agitam constantemente os modos de festejar na cidade, indicando a relação umbilical entre as festas urbanas e a o espaço citadino. A alçada da

¹⁸ Este capítulo foi publicado em formato reduzido em artigo intitulado “Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: o que podem as mulheres em festa?” (FERNANDES, BARROSO, 2019), Revista Contracampo UFF.

cidade em direção ao progresso, capitaneada pelas diversas reformas urbanas, é acompanhada por códigos de conduta de ordenamento do espaço público que expõem o que o planejamento urbano intentar repelir.

Ao optar pela ideia de experiências festivas que *ressoam*, entendemos que não há como traçar uma relação direta factual entre passado e presente, mas numa outra direção refletir sobre a constituição de imaginários urbanos que se dinamizam ao longo do tempo a partir da análise do cotidiano festivo da cidade.

constituem uma última tentativa de fixar uma forma de história que deve estabelecer uma cisão irremediável entre o nosso modo de ver a história e os vestígios de positivismo que marcam tão profundamente até mesmo a historiografia mais familiar. O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes. [...] (BENJAMIN, 2005, p. 76).

Trata-se de identificar humores, isto é, secreções do corpo social que ecoam numa constante renovação do estar-junto no território. Sem que seja possível aferir os “efeitos” que as experiências festivas do passado projetam no presente, argumentamos que há um diálogo entre as práticas culturais contemporâneas e as já existentes há longa data na cidade, especificamente no período a ser analisado, quando identifica-se a intensidade de produção de festividades, da ativação de reformas urbanas, da maior circulação de pessoas, mercadorias, de um contexto de vitalidade financeira e de leis relacionadas à coibição do comércio informal e de espaços de convivência.

A participação intensa de escravizados, ex-escravizados, imigrantes e trabalhadores nos batuques, congadas, zungús, casas de candomblé e festas de rua do século XIX e início do XX demonstra que as expressões culturais “subalternizadas”¹⁹ fizeram e fazem contrapontos

¹⁹ A partir do pós-estruturalismo, os estudos pós-colonialistas refletem sobre as questões sociais estabelecendo implicitamente a desconstrução de certos termos, como é o caso da noção de subalternidade (BHABA, 1998; SPIVAK, 2010). As aspas presentes nas palavras “subalternidade” ou “subalternizado” em todo o texto indicam a consideração desse processo de desconstrução. O ato de desconstruir, conforme aponta Derrida (2001), não significa negar ou rechaçar a existência de uma ideia e nem mesmo inverter as posições, transformando, no caso do conceito de subalternidade, o dominado em dominante e vice e versa. Desconstruir as relações de subalternidade faz parte de um esforço em encará-las como relações de reciprocidade, obviamente não como um dado pacífico, conciliador e ordeiro e sim na consideração da existência de linhas de transgressão, de ação e de tomada de posição nestas relações. A noção de subalternidade que expomos na pesquisa propõe considerar a convivência com a posição paradoxal, o que Derrida chama de “indecibilidade”, das relações de subalternidade. Isso significa introduzir o imprevisível, o inusitado e inesperado nas ações e reações sociais, rompendo com a construção de significados e processos de subjetivação estáticos e habituais. Considerar as ações sociais que se constituem pelo atravessamento de linhas de força e ruptura presentes nos entre-lugares (BHABA, 1998), espaços em que se

fundamentais às estruturas morais e políticas de sua época, enfrentando ininterruptamente dinâmicas de controle e repressão. Dando ênfase particularmente ao território central da cidade, buscamos ressaltar, ainda que não seja o foco central da pesquisa, que a produção cultural e as operações de controle e vigilância contemporâneas não emergem no vazio, mas num diálogo contundente com as experiências e práticas festivas do passado.

1.1 “É a preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva, nem por proibição da igreja”: relatos viajantes sobre os festejos cariocas

As festas do Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX são marcadas por um ambiente cultural fervilhante com a abertura dos portos, a consequente circulação de imigrantes e mercadorias e o estabelecimento da família real na cidade. Nesse contexto de aceleração do processo de urbanização, a cena festiva se intensifica, sobretudo nas regiões mais pobres da cidade onde são forjados espaços de festa e de encontro entre escravos livres, trabalhadores, migrantes de outros estados e imigrantes que no Rio de Janeiro vieram trabalhar. O estabelecimento da família real estimulou a chegada de muitos viajantes estrangeiros que vêm ao Brasil conhecer as particularidades dos costumes do país. É possível encontrar, nesse sentido, muitos relatos sobre a percepção desses viajantes sobre a vida social do Brasil do século XIX.

Os relatos, crônicas e matérias de jornal que encontramos ao mesmo tempo em que, por vezes, nos informam os posicionamentos moralistas, racistas e misóginos da época, nos apresentam informações sobre a presença e atuação de escravos, trabalhadores e mulheres em seus festejos mais cotidianos. Em textos minuciosos e atentos às miudezas dos fazeres banais, os viajantes montam uma “crônica hostil que nos fornece informações preciosas” (GUINZBURG, 2017, p. 5). Empenhados na descrição da vida cotidiana, os viajantes recriam em detalhes os sons, cheiros e imagens que se apresentam a eles no espaço citadino. Dentre as cenas descritas, nos chamou atenção a presença de um denso material descritivo sobre as festas de rua organizadas fora dos modelos da cultura oficial e os relatos sobre a presença e atuação

apresentam narrativas e práticas sociais concretas e localizáveis da desconstrução da ideia de subalternidade. A experiência histórica da cultura negra em festa revela essa face da subalternidade, em que “o entre-lugar se forja em um espaço-tempo simultaneamente real e virtual, caracterizando-se como um limiar, uma fronteira, que une e separa, que abarca e delimita, que abre horizontes e restringe possibilidades. Acontece como um espaço-tempo de encontro e de passagem, que possibilita a emergência do múltiplo, do polifônico, da diferença – desconstruindo-se enquanto estereótipo e enquanto subalternização e reconstruindo-se como possibilidade de ressignificação da história, do cotidiano, das relações, das subjetividades” (AZIBEIRO, 2003, p. 4).

de mulheres nesses espaços festivos. Os relatos que selecionamos destacam não apenas a convivência ora amigável, ora conflituosa das cenas festivas não oficiais; mas principalmente deslocam as corporeidades “subalternizadas” do lugar de passividade e submissão para o de atuação e presença nos ambientes de festa, possibilitando que pintemos quadros menos essencialistas da realidade social ao considerar as práticas que se desenrolam nos interstícios da vida cotidiana.

Essa perspectiva não essencialista foge da lógica binária forjada pelos discursos e narrativas modernas, e nos aproxima da perspectiva de Duvignaud (1983), para quem as festas podem ser espaços de violação e transgressão e não apenas de perpetuação e legitimação das regras, valores e normas sociais de uma época. A festa pode ser vivida como a busca do “contentamento pleno”, fruto da concretização dos desejos e fruições. Do viver momentos de ruptura e de subversão em relação aos padrões culturais estabelecidos. Para o autor,

A estrutura ou a cultura compõem um conjunto cuja força repousa apenas sobre o consenso, que é a qualquer momento repudiado. Quando dizemos que a festa é uma forma de “transgressão” das normas estabelecidas, referimo-nos ao mecanismo que, com efeito, abala estas normas, muitas vezes desagregadas [...]. A festa importa em distúrbios provindos de fora do sistema, uma descoberta de apelos atuantes sobre o homem por vias externas ao poder das instituições que o conservam dentro de um conjunto estruturado. A “transgressão”, por ser estranha às normas e regras e, não explicitando a intenção de violá-las, é, por isso, mais forte (DUVIGNAUD, 1983, p. 233).

Os registros sobre as festividades da época são realizados em maioria por homens brancos, viajantes estrangeiros, o que nos posicionou, num primeiro momento, em alerta sobre possíveis abrandamentos do discurso e invisibilizações. A surpresa que tivemos foi perceber que nos escritos, principalmente dos estrangeiros recém-chegados, as festividades negras e a participação de trabalhadores das classes mais baixas e a presença de mulheres são recorrentes e detalhadamente descritas. A posição da mulher

em seus diferentes papéis na vida cotidiana, apagava-se para os habitantes enquanto despertava o interesse do visitante. A comparação com a situação equivalente em seu local de origem lhe permite consciente ou inconscientemente, uma percepção menos parcial (QUEIROZ, 1988, p. 47).

A disposição para a música e para a festa no Rio de Janeiro é mencionada com bastante amplitude nos documentos que levantamos. Ao se debruçar sobre as variadas práticas festivas, os viajantes estrangeiros tendem a diferenciar as festas das camadas mais abastadas como as festas de salão, as óperas e as orquestras; das festividades de negros, de trabalhadores e

imigrantes. A descrição da música nas camadas mais ricas e nos salões da nobreza era bem-vista e elogiada pelos viajantes, marcando a percepção de um progresso da civilidade dos brasileiros em direção aos modelos musicais europeus:

[...] a música, entre os brasileiros, e, especialmente no Rio, cultivada com mais gosto, e nela se chegará provavelmente a certa perfeição. O brasileiro tem, como o português, fino talento para modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. O violão, tanto como no sul da Europa, é o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra na casa dos abastados. As canções populares, cantadas com o acompanhamento do violão, são parte originárias de Portugal, parte inspiradas pela melodia indígena. [...] A ópera italiana, até aqui, não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada perfeito; uma banda particular de música vocal e instrumental que o príncipe herdeiro formou com mestiços indígenas e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro. D. Pedro, que parece ter herdado de seu avô D. João IV notável gosto pela música, costuma reger às vezes, ele próprio, esta orquestra, que assim estimulada, procura executar as peças com muita perfeição. O discípulo preferido de J. Haydn, o cavalheiro Neukomm, achava-se então como diretor da Capela do Paço, no Rio. Para suas missas, porém, compostas inteiramente no estilo dos mais célebres mestres alemães, ainda não estava de todo madura a cultura musical do povo (MARTIUS; SPIX, 1981, p. 57).

Von Rango e Von Leithold, estrangeiros recém-chegados, mencionam que a música era um lazer apreciado largamente tanto por “gente educada” quanto pelos escravizados e trabalhadores das classes mais pobres. A presença da música negra, contudo, para eles ressoava de modo particular, de modo que podia-se ouvir “a todo o tempo o canto monótono dos negros acompanhado de instrumentos que eles próprios constroem e quando três deles se reúnem mesmo nos mais rudes trabalhos, sempre há um que canta ou faz soar as cordas” (LEITHOLD; RANGO, 1966, p. 151).

As musicalidades das ruas – os batuques, as canções de moda, as congadas, os círculos de viola e as festas de rua – são apresentados de forma mais detalhada e extensa. Ao se deparar com novos modos de dançar, cantar e se reunir em torno da música, os viajantes despendem mais acuidade na descrição das cenas festivas que presenciam na rua ora contaminados pela estranheza discriminatória e moralizante ora pelo deleite dessa experiência de convívio social, como é o caso a seguir:

Também encontramos aqui entretenimentos musicais, isto onde menos podíamos esperá-los. [...] Às costas de mulas, trazia ele uma viola, violinos, trombetas, estantes de música. Com alegre confiança, atacamos os mais antigos quartetos de Pleyel. [...] E, com efeito, o gênio musical pairava sobre a nossa tentativa, encantados eram músicos e ouvintes, e tu, excelente

melômano, João Raposo, viverás sempre na minha memória, com as tuas feições animadas por triunfante enlevo! (MARTIUS; SPIX, 1981, p. 54).

A presença heterogênea das musicalidades no ambiente social assinala que a música e a festa são historicamente um componente de sociabilidade e uma marca dos diferentes níveis de convívio e expressão na cidade no Rio de Janeiro. O historiador Marcos Napolitano destaca, sobre a música no Rio de Janeiro no século XIX, que os espaços musicais se desvelam como espaços-síntese capazes de resumir a complexidade de existências e modos de vida na cidade, onde

a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: sarau doméstico-teatro, revista-rua-pagode e popular-festa na senzala. Muitas vezes o músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo (NAPOLITANO, 2002, p. 46).

Dentre os relatos sobre as festividades no Rio de Janeiro, é notório o protagonismo das descrições das festividades negras. Rugendas, desenhista alemão vindo ao Brasil em uma expedição científica, foi um dos primeiros a levar para o mundo desenhos dos costumes do país. Em relato sobre um batuque no interior do Rio de Janeiro, o viajante descreve em detalhes o ritual da festa em que primeiramente

se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos (RUGENDAS, 1998, p. 157).

A surpresa diante das festividades negras se desvela principalmente nos detalhes minuciosos dos movimentos dos corpos: “são principalmente as ancas que se agitam, enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono” (RUGENDAS, 1998, p. 157). Outras descrições, como a de Carl Seidel sobre um casamento de negros que acompanhara, marcam a posição discriminatória em relação às vestimentas, à música e sobretudo ao corpo negro:

Mal era meio-dia, surgiram os esperados hóspedes, na maioria negros e mulatos, em geral enfeitados de trapos multicores e toda espécie de bugigangas [...]. Acompanhava a música um berreiro de alegria, muito pior que o de mil papagaios na floresta virgem brasileira e ameaçava romper-nos o aliás rijo tímpano do ouvido. Imaginem-se as mais detestáveis contorções musculares, sem cadência, os mais inocentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta,

em que se revelava a mais crua volúpia carnal – tal era a dança em que, desde o começo as graças se transmudavam em bacantes fúrias (SCHWARCZ, 2001, p. 613).

O batuque é a prática festiva pela qual os viajantes marcam, informados pela sua formação cultural, o encontro com outro registro do corpo. As reiteradas descrições espantadas com o movimento corpóreo, suas formas e curvas destacam a posição do corpo estrangeiro diante das cenas festivas negras. A contenção do corpo e de seus movimentos é parte do processo civilizador europeu, por onde, apoiadas na moral cristã, foram desencadeadas camadas de comedimento do corpo: a separação do corpo e espírito, a culpa do corpo, a carne fraca do pecado, o corpo intocado (SOIHET, 2003):

O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos com os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam ora se afastam um do outro. O principal encanto desta dança para os brasileiros está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde à sua grosseria. Às vezes aparecem também bailarinos vestidos de mulher (MARTIUS; SPIX, 1981, p. 180).

Ao descrever a música negra, os viajantes ressaltam a mediocridade dessas musicalidades que se caracterizariam pelos “monótonos acordes da viola”, pela “harmonia selvagem”, “cujo tema corresponde à sua grosseria”. Outro argumento presente é a falta de civilidade e erudição das músicas que poderiam ser confundidas como “um berreiro de alegria, muito pior que o de mil papagaios na floresta virgem brasileira”. As danças negras são encaradas como “movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos”, “movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas” por onde se apresentavam as “contorções musculares”, a “feição obscena da dança” e por fim, “a mais crua volúpia carnal”.

A imagem de um povo festeiro e musical foi paulatinamente sendo arquitetada nos relatos dos viajantes. Ao passo que as descrições das festas negras eram impregnadas de julgamentos morais e discriminatórios, elas também sinalizam, pela riqueza de detalhes e pelo volume de relatos encontrados, a posição de arrebatamento e perplexidade dos viajantes diante das cenas festivas que presenciaram. “Apesar da feição obscena desta dança, é espalhada em todo o Brasil e por toda parte é a preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva, nem por proibição da Igreja” (MARTIUS; SPIX, 1981, p. 180).

Golbery, viajante estrangeiro, em seu relato sobre sua experiência no país reflete sobre o espaço da festa enquanto espaço da proteção e manutenção dos laços culturais destroçados pela escravidão, onde

suportando a dura lei da escravidão, os negros nada perderam de seu amor por seu exercício de predileção; conservavam o uso de todos os instrumentos próprios de sua nação. [...] O batuque, que alternativamente exprime as repulsas e os prazeres do amor; a capoeira em que finge o combate; o lundu, que mesmo no teatro se dança, e cuja graça consiste principalmente num movimento particular das partes inferiores do corpo, [...], todas essas danças apaixonantes que mil vezes têm sido descritas pelos viajantes [...] (DENIS, 1980, p. 156).

A festa, enquanto experiência em que o povo “dela não se priva, nem por proibição da Igreja” (DENIS, 1980, p. 156), quiçá das autoridades, encontra seus espaços de brecha em toda a história da cidade, sendo esta formadora de uma narrativa essencial urbana. O memorialista Ferreira de Rezende do século XIX faz extensas menções ao convívio social mobilizado pelas festas. Em certo relato sobre um batuque no Catumbi, região que compunha à época a área central da cidade, narra a presença de negros e de “padres relaxados” e delegados no festejo. Assustado com a cena que presenciara da interação dos padres, delegados e negros, o memorialista afirma, em posição de julgamento e espanto, que os sacerdotes e delegados não recuavam “nem diante do maior escândalo”; “se portavam com uma tal indecência e um descomedimento que não se poderia descrever”; “dançavam como o mais furioso dos dançadores, ficando ali todo o resto da noite”.

Charles Expilly, viajante francês, ao se deparar com uma cena de festa no Campo da Aclamação no Centro do Rio de Janeiro, relatou com surpresa a presença de mulheres negras. O viajante narra com espanto a situação em que um grupo de “negros de ganho”²⁰ cantavam e dançavam alegremente e, em meio à esta festa, uma negra que estava encarregada da lavagem das roupas de seus senhores “lançou-se à frente de seus companheiros de servidão” e se pôs a dançar “possuída pelo demônio da dança”.

Certo dia, quando fui condenado a atravessar o Campo da Aclamação, vi uma tropa de negros de ganho que avançava cantando. Ao som dessa harmonia selvagem formada pelo acorde de vozes, das marimbas e dos bicos de regador, uma negra que lavava a roupa dos seus senhores deixou de lado o seu lavador de madeira e lançou-se à frente de seus companheiros de servidão. Possuída pelo demônio da dança, ela pôs se a pular, a sacudir-se em cadência, na cabeça da coluna e com o rosto voltado para os seus confrades. Percorreu assim toda

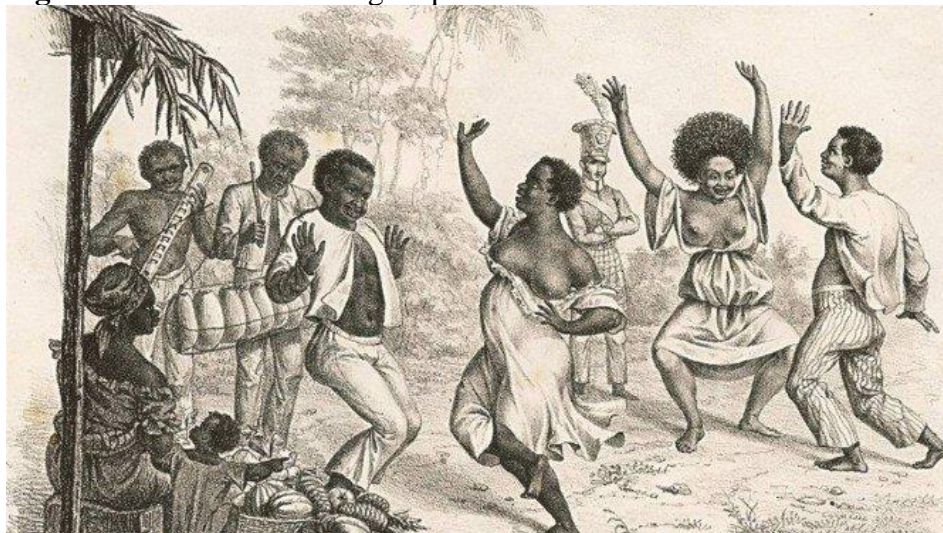
²⁰ Negros de ganho são escravos que realizam comércio ambulante para seus senhores. São importantes figuras para a compreensão da circulação de negros na cidade e para a relação entre o comércio informal e as festividades dissensuais. Falaremos sobre essa atividade posteriormente.

a praça, andando de costas, sem que o seu fervor parecesse diminuir (EXPILLY, 1862, p. 52).

Nesse relato nos chama a atenção, primeiramente, a censura associada à relação com o trabalho. Para o viajante, é impensável deixar os afazeres do trabalho de lado para desfrutar da festa. Essa posição é relevante no que tange aos processo civilizatório europeu de separação do mundo do trabalho do mundo do lazer, diferentemente das matrizes culturais africanas e das sociedades pré-capitalistas (SOIHET, 2003), nas quais trabalho e prazer são práticas que se combinavam dentro da dinâmica da vida social. Contaminados pela rígida estrutura de trabalho das fábricas, os estrangeiros estranhavam a gestão do tempo dos negros e negras escravizados. A temporalidade festiva e certa autonomia com que se pronunciavam os corpos são uma marca nos relatos dos viajantes, sobretudo no tocante à posição da mulher. A primeira característica a ser destacada é a estranheza em relação à potência do corpo, em que o “fervor parecia não diminuir”. Dentro de um regime estruturado para a submissão e obediência do corpo negro, a visceralidade, força e energia com que se pronunciavam essas corporalidades se apresentam como um paradoxo incompreensível nos relatos dos viajantes estrangeiros. Afinal, como pode o corpo negro apresentar-se em tamanho vigor e impetuosidade numa estrutura pensada na conformação e submissão econômica, política e subjetiva desses corpos?

Ainda pensando nas particularidades da narrativa do olhar estrangeiro sobre o corpo festivo, podemos destacar a recorrência do cunho sexual. “As ancas que se agitam”, “as contorções sensuais” e “as febres libertinas” são caracterizações, em sua maioria, direcionadas à percepção sobre as mulheres negras nas festas que segundo eles “enfeitiçavam irresistivelmente” com “suas formas sedutoras e o cheiro de suas axilas” (EXPILLY, 1911, p. 107).

Figura 2 – Desenho em Viagem pelo Brasil 1817-1820



Fonte: Martius e Spix (1981, p. 191).

Em desenho conhecido feito por Spix e Martius²¹ em expedição dedicada às manifestações de música e festa no Brasil do século XIX, os viajantes representaram as mulheres negras em festa com braços arqueados, seios à mostra, pernas e bocas abertas e uma clara manifestação de prazer e alegria. Novamente, fica claro nessa imagem o paradoxo entre o corpo dominado e corpo altamente expressivo. Contraindo-se ao comportamento recatado e submisso que se esperava da figura feminina, as mulheres negras são representadas ao centro assumindo uma corporeidade dissidente às regras sociais.

A relação entre trabalhadores, ambulantes e escravos nos momentos de lazer intensificou os processos de trocas e circulação cultural, escandalizando muitos viajantes como o Freire Alemão (1859), que em um batuque que assistiu comenta que as “senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens, e assistiam com prazer as danças híbridas dos pretos, e os saltos grotescos dos negros”.

Diante desses relatos que nos incluem nas cenas cotidianas do Rio de Janeiro do século XIX, notamos que a festa é vetor comunicacional fundamental para se compreender não só as posições de hierarquia e exclusão, mas também as práticas de resistências, as sobrevivências da matriz africana, as diversidades dos modos de expressão, do convívio social, da pluralidade de linguagens estéticas e das narrativas do dissenso²². Esse vetor comunicacional, aqui representado pelas festas, faz borrar o retrato estático da dinâmica urbana no Rio de Janeiro dividido entre opressores e oprimidos. O que vemos, através dos relatos dos viajantes estrangeiros que se debruçaram “ao nível da rua” – com toda a sua bagagem eurocentrada – é uma cidade heterogênea em suas práticas, palco de conflitos e tensões que comunicam, através de sua vocação festeira, dinâmicas sociais dissidentes.

Dentre as dinâmicas dissidentes das cenas musicais e festivas, a atuação de escravizados, trabalhadores e imigrantes nos festejos é um contraponto fundamental no borramento do retrato da sua posição inerte ou de pouca atividade da população “subalternizada” na cidade. O borramento desse retrato tem a intenção de mostrar que mesmo que se pesem as maiores violências sociais, econômicas, físicas e subjetivantes relativas a repressões de festividades negras e populares, mantiveram-se presentes momentos e

²¹ Desenho disponível em: <https://glo.bo/2B18i35>. Acesso em: 16 nov. 2019.

²² A partir de Rancière (2009) entendemos que os dissensos emergem no momento que sujeitos considerados invisíveis em uma determinada comunidade tornam-se visíveis ao se pronunciarem sobre temas comuns da vida social. O dissenso é um conflito capaz de mobilizar comunidades de partilhas éticas e estéticas que abalam as certezas partilhadas, explicitando assim fissuras e brechas do corpo social percebido como fixo e imutável.

experiências de resistência e de crítica aos significados e práticas da cultura oficial (SOIHET, 2003).

1.2 As intromissões das notas profanas: festas populares em eventos católicos-oficiais

A história das festividades cariocas mantém uma relação particular com o campo religioso. O chamado catolicismo barroco do século XIX, como explicita Reis (1991), configurava-se a partir de expressões efusivas da fé nas missas pomposas e suas orquestras e corais, nas procissões eloquentes e alegóricas em que se apresentavam máscaras, fogos de artifício e por vezes dança. As festas católicas se inscreveram no Rio de Janeiro com um forte acento festivo e celebratório em que se misturavam “todo o tipo de gente”.

As festas organizadas pelas irmandades em homenagem aos santos padroeiros de devoção, eram o momento máximo da vida dessas associações. Para desgosto de muitas autoridades civis e religiosas. Preocupadas com a continuidade da ordem e com o não cumprimento das determinações tridentinas, essas Cestas costumavam confundir as práticas sagradas e profanas, tanto nas comemorações externas como as que eram realizadas dentro das igrejas. Além das missas com músicas mundanas, sermões e procissões, eram parte importante as danças, coretos, fogos de artifício e barracas de comidas e bebidas. Em geral a população escrava e/ou negra não perdia a oportunidade de tocar suas músicas e “bataques” e dançar suas danças. Locais privilegiados para a manifestação da religiosidade popular, João Reis viu essas festas como rituais de intercâmbio de energias entre os homens e as divindades, um investimento no futuro, tornando a vida mais interessante e segura (ABREU, 1994, p. 3).

A leitura das festividades como espaço de conciliação deve ser atualizada, conforme aponta historiadores como Abreu (1994), Priore (1994), Reis (1991) e Tinhorão (2012) em direção a uma apresentação de um complexo dinâmico e multifacetado. Ao mesmo tempo em que demarcam o encontro entre escravizados, escravizados libertos, senhores, mulheres e trabalhadores, configurando espaços de trocas culturais, alegria, prazer e criatividade, também expõem as fissuras da violência racial, dos mecanismos de controle e da manutenção da hierarquia colonialista. Trata-se de perceber as dinâmicas de aparição, trocas culturais, negociação e conflito que se inscrevem de forma não pacífica nos espaços festivos religiosos.

Ao passo que a “barroquização” das festas religiosas cariocas carrega consigo uma contundente nota profana, as tecnologias de controle e vigilância se arrefecem cada vez que a identificação entre o colonialismo e a religião parece estar enfraquecida. Na manutenção da vital relação entre a colonialidade e a religião, as festas disparam como um problema complexo

para manutenção da ordem. A popularidade, o fervor e o processo de “barroquização” das festas religiosas demandam essa constante atualização de regras, leis e medidas de controle tanto do ponto de vista da Igreja quanto do planejamento urbano.

Apesar da herança recebida do período colonial, a tradicional prática católica enfrentaria uma série de desafios decorrentes das transformações da sociedade brasileira ao longo do século XIX: grande parte das elites políticas, dentro do espírito liberal do século, assumiu uma posição anticlerical e, progressivamente, associou o catolicismo ao obscurantismo e ao atraso; algumas autoridades policiais e municipais condenaram as festas nas ruas, com suas barracas e diversões, por serem locais de jogo e vagabundagem; os médicos passaram a considerar as festividades religiosas como bárbaras, vulgares e ameaçadoras da “família higiênica” e, finalmente, a liderança religiosa começou a se preocupar com as “deficiências” do catolicismo brasileiro, marcadas pelo despreparo do clero e pela prática religiosa pouco romanizada. As preocupações das diversas autoridades assumiriam uma dimensão especial na cidade do Rio de Janeiro, pois era a maior cidade do país e a capital do Império, além de ter recebido um grande contingente de africanos até 1850 (ABREU, 1994, p. 6).

No calendário festivo organizavam-se as procissões para o padroeiro da cidade, São Sebastião, Cinzas, comemorações da Semana Santa, as festas de Santos Reis, Santana, São Jorge, Santo Antônio, São João e a festa do Divino Espírito Santo. Além delas, Abreu (1994, p. 5) destaca a celebrações de menor visibilidade e prestígio de outros santos protetores e as celebrações negras como as congadas de coroação dos reis do Congo e os cortejos com danças que embalavam os funerais dos filhos dos reis africanos que faleceram na cidade. Abreu (1994) e Reis (1991) indicam que a constância e furor dessas festas passaram a plasticizar a perspectiva de incivilidade carioca, sendo necessário conter e controlar essas manifestações. As festas religiosas, a partir de 1830, sofrem com uma série de restrições e normas de controle. Os batuques negros, por sua vez, são de forma mais contundente proibidos pela lei.

Tinhorão (2012) relata que as festas negras muitas vezes se combinavam às festas ibéricas católicas. Era possível notar a “intromissão da nota profana nos eventos devoto-oficiais”, em que certos símbolos das festividades negras participavam das práticas festivas religiosas brancas.

Um dos aspectos pouco estudados da africanização brasileira diz respeito exatamente à recriação, no seio das confrarias negras, de identidades étnicas trazidas da África no interior da comunidade negra do Brasil escravocrata. Através da festa, homens e mulheres egressos de culturas orais construíram suas identidades, codificaram discursos sobre a diferença, defenderam-se da arrogância dos brancos, deixaram, em síntese, testemunho de uma notável resistência cultural (REIS, 1996, p. 4).

Fruto do encontro das culturas de Angola e do Congo ressignificadas no Brasil ao se fundirem intensamente com as manifestações católicas, as congadas são provavelmente a principal expressão das dinâmicas de disputa e conquista de espaços para a prática do festejar²³. As congadas se manifestavam de forma plural: ora se mascaravam de festa religiosa ibérica, ora mostravam como a mais potente das festas africanas. Como num jogo urbano de esconde, as festas negras ao mesmo tempo em que colocavam em prática suas narrativas identitárias, também se revestiam de proteção e cuidado para sobreviver dentro de um regime altamente opressor. Criavam assim modos de existir, táticas pelas quais se conservaram os laços comunitários e culturais (REIS, 1996).

A devoção ao mito de Rainha Jinga é ritualizada nas festas através de seus devotos que cantavam e dançavam em sua homenagem. O mito da rainha africana foi embalado pelas congadas em todo o Brasil e é uma importante marca do feminino dentro das festividades africanas (MUSSA, 2007). O mito de Jinga de Angola nas congadas é um símbolo de força, altivez e orgulho representados na figura de uma mulher negra.

Até 1820 podiam ser presenciadas no Rio de Janeiro festas populares com ampla participação negra nas congadas e cacumbis. A partir desse período, são registradas as prisões justificadas pela execução de danças e batuques. A procissão do Rosário no Campo de Santana, que contava com grande participação negra em devoção aos Reis do Congo, é especificamente proibida devido às “desordens, bebedeiras e ameaças à ordem pública (KARASCH, 1989, p. 243 *apud* ABREU, 1994, p. 8). Após os levantes negros na Bahia em 1835, a repressão aos batuques cresce e se atualiza a partir de especificidades legais e maior aparato policial nas ruas. Abreu (1994) comenta sobre a suspeita de uma insurreição negra no Rio de Janeiro a partir de cartas enviadas entre governadores da capital e de Minas Gerais. Nos documentos, é sugerido que os batuques poderiam arquitetar lideranças religiosas e que os ajuntamentos negros deveriam ser severamente repelidos da cidade.

No Código de Posturas da época, registram-se essas proibições em suas diversas modalidades e atualizações. Caso a festividade fosse realizada em espaços públicos, o Código proibia “ajuntamentos de pessoas, tocatas, danças ou vozerias” (título 7, artigo 10), prevendo multa para os participantes e caso não tivessem condições de afiançar a multa, seriam encaminhados à cadeia (situação recorrente no caso dos batuques negros em que participavam

²³ Samba-enredo Império da Tijuca (2006): Quilombola de Angola / Mesmo vencida unifiquei as nações / Sou orgulho de uma raça / História que viaja nos negreiros / Sonho de um povo / Senhora dos terreiros / Venho na força do vento / Queimo como fogo / Dona do maracatu / Minha espada é de ouro / Sou luz da meia-noite / Meu cortejo vai passar / Sou rainha do conga.

escravizados, escravizados livres e camadas populares de trabalhadores). Os batuques dentro de propriedades privadas também eram proibidos seguindo a mesma regra. O Código postulava que “casas conhecidas vulgarmente pelos nomes de casas de zungu e batuques” (título 4, artigo 7) também eram proibidas sendo passíveis de multa ou prisão. Um terceiro item do Código de Posturas se debruçava sobre os incômodos gerados pelos batuques frisando que são proibidos “os batuques, cantorias e danças de pretos dentro das casas e chácaras na conservação do bem-estar da vizinhança” (título 4, artigo 28).

A arquitetura racista das leis é mantida durante todo o século XIX, sofrendo alterações e atualizações que não sugerem abertura para a prática dos batuques. É possível identificar, contudo, que após as suspeitas da insurreição negra carioca, em 1850, os batuques voltam a participar de forma mais visível do cotidiano da cidade. Se, durante as décadas de 1820 e 1830, os batuques sofrem uma ostensiva ação policial que os faz recolher-se em espaços de proteção, a partir de 1850, já são encontrados registros de batuques em áreas mais populosas e centrais do Rio de Janeiro. Segundo Reis (1991) e Abreu (1994), os batuques permanecem, de forma mais ou menos visível na cidade, atualizando-se em suas táticas e em certos momentos produzindo pactos locais com o poder público. Levantamos uma série de relatos que demonstram que havia negociações entre o poder público e os participantes dos batuques, tendo em vista as incessantes retomadas dos festejos no espaço público e em função dos enraizamentos construídos por essas práticas no território – produzindo a sensação de ser uma atividade tradicional e rotineira que circunstancialmente sofria represálias mais ou menos hostis.

A seguir, apresentamos um dos relatos levantados por Abreu (1994, p. 6) de trocas de ofícios para tratar de batuques que aconteciam na região central da cidade:

Em junho e em julho de 1866 o fiscal da freguesia de Santana enviou alguns ofícios à Câmara Municipal comunicando que os "batuques, danças e tocatas de pretos, proibidos pelo Código Municipal de Posturas, têm continuado todos os domingos". No último ofício, o fiscal informa que no domingo 29 de julho "dobraram tais batuques, com muito incômodo para a vizinhança; havendo dois na rua da Alcântara, com fundos para a rua São Leopoldo, e um na rua de S. Diogo, canto de Santa Rosa". O fato ainda era mais grave, segundo a descrição do fiscal, porque um dos batuques tinha uma "caixa de receber as esportulas (gorjetas) de entrada, depositada em cima do passeio", e, quando ele próprio aproximou-se, "rondando com os guardas" municipais, recebeu "apupadas (vaias) e foguetes". O fiscal explicava que ainda não havia multado os batuques, como determinavam as posturas, pois aguardava a Câmara "deliberar qual deveria ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos". Não são poucas as surpresas reunidas nestes ofícios de um fiscal de freguesia. Primeiramente, a existência de três "batuques de pretos" em plenos anos 60 do século XIX, localizados em áreas urbanas, na freguesia

de Santana, a mais populosa da cidade pelo censo de 1872. Como os endereços não são muito distantes entre si, o barulho conjunto dos batuques deveria ser realmente intenso e possivelmente repercutia por toda a circunvizinhança do Campo de Santana, o centro urbano do regime imperial, onde se realizavam as festas oficiais e se situavam vários prédios públicos construídos ao longo do século XIX, como o Quartal (1818), o Museu Nacional (1818), a Câmara (1824), o Senado (1826), a Estrada de Ferro (1856), a Casa da Moeda (1859), o Corpo de Bombeiros (1864). Mais precisamente, os batuques aconteciam a uma pequena distância da igreja de Santana e do largo do Rossio Pequeno, conhecido algum tempo depois como praça Onze, local celebrizado como berço do samba carioca. É de admirar também que um fiscal da prefeitura, presumidamente conhecedor do Código Municipal de Posturas e de sua aplicação, estivesse aguardando a Câmara "deliberar qual devia ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos". Por esta conduta, podemos pensar que as posturas não eram muito claras, ou que num outro sentido, eram suscetíveis de diferentes interpretações. Como veremos, a posição do fiscal revelava muito sobre a própria dinâmica dos batuques. Com esta condição, entrava num terreno bastante subjetivo, que envolvia a noção de incômodo e a cumplicidade, ou não, dos vizinhos. Se juntarmos esta constatação com o fato narrado pelo fiscal de que, ao passar por perto de um dos batuques, teria recebido "apupadas e foguetes", desconfiaremos que os "pretos" deveriam possuir importantes aliados pela vizinhança, não só para realizar os batuques numa casa particular, como para respaldar este comportamento frente a uma autoridade da prefeitura. Sem dúvida, pelo desenrolar dos acontecimentos, descobrimos que 08 batuques eram autorizados nada menos do que pelo subdelegado de polícia do primeiro distrito da freguesia de Santana. Agora começam a ficar mais claras as hesitações do fiscal. Seu problema não era o desconhecimento das posturas: existiam pessoas que protegiam os "batuques" e, certamente, nem todos os vizinhos incomodavam-se com eles. O referido subdelegado escreve uma longa carta à Câmara, em agosto, não concordando com a proibição dos batuques e desqualificando as alegações do fiscal.

Na carta enviada à Câmara, em resposta, o subdelegado expõe argumentos que sustentam a "tolerância" dos batuques na região, os organizaremos a seguir: 1) Presença histórica das festividades. Para o subdelegado, o "fato era muito antigo, sempre tolerado por todos os chefes de polícia e subdelegados", incluindo o próprio fiscal que denunciou os grupos. O subdelegado questiona-se por que só naquele momento o fiscal decidiu apontá-lo como "perturbadores do cômodo público". 2) Ambiente familiar e ordeiro. O subdelegado afirma que sempre ordenou que a guarda municipal e fiscalizadores de quarteirão verificassem as condutas dos festejos, constatando que "pessoas da vizinhança, até famílias, assistindo a esses divertimentos que, principiando de tarde, terminam sempre ao escurecer". 3) Caráter pessoal. O subdelegado afirma ainda que já participou dos batuques para testemunhar se as condutas estavam sendo seguidas. No texto, ele reafirma: "confio em que a Câmara me fará justiça de crer que eu, chefe de uma grande família e de um importante estabelecimento, não tolerarei que se pretenda quebrar uma só das molas da máquina governativa da sociedade em que vivo". O

encaminhamento pessoal revela o tipo de controle fragmentado exercido pelo poder ao destinar áreas de vigilância e repressão a interpretação de agentes específicos.

Ao final, o subdelegado lamenta que o fiscal tenha sofrido com os folguedos disparados em sua direção, salientando não acreditar que tenha sido um ataque direcionado e sim parte de uma prática “muito comum no dia 29 (de julho), dia de Santana”, em toda a cidade, “apesar de ser uma infração da lei” (ABREU, 1994, p. 6). A Câmara responde a carta do subdelegado retificando sua decisão de não proibir os batuques, salientando que “não se deve proibir divertimentos inocentes sem motivo algum”.

1.3 Nasce e morre ilegal: histórias sobre o entrudo, a festa da blasfêmia

O entrudo foi uma festa que permanentemente, desde sua chegada ao país até seu declínio (do século XVII ao século XX), foi praticada na ilegalidade. Trazido para o Brasil pelos portugueses, o entrudo foi até meados do século XIX a principal manifestação carnavalesca do Rio de Janeiro. Dentre as diversas expressões musicais e festivas do período do carnaval do século XIX, o entrudo é considerado uma das festas mais populares (PEREIRA, 2004). O entrudo define-se pela brincadeira de molhadelas, na qual os indivíduos praticam traquinagens e pregam peças, entre elas, a mais característica, o lançamento de objetos molhados em passantes ou desconhecidos.

Constituía o entrudo, portanto, uma oportunidade de se pregar peças a conhecidos ou passantes, oferecendo-lhes, por exemplo, acepipes providos de recheios duvidosos; momento de “guerra às cartolas”, tomando-se a elite, com seus trajes elegantes, como alvo de brincadeiras; ocasião, enfim, de fazer pilhérias com o fim de ridicularizar o outro, ações que fora daquele dado contexto podiam implicar em atritos e problemas. (MONTEIRO, 2010, p. 6). O entrudo se refere ao costume de molhar-se e sujar-se uns aos outros com limões ou laranjinhas de cera recheados com água perfumada, com recurso a seringas, gamelas, bisnagas e até banheiras — e todo e qualquer recipiente que pudesse comportar água a ser arremessada. Incluía também, em determinadas situações, o uso de polvilho, “vermelhão”, tintas, farinhas, ovos e mesmo lama, piche e líquidos fétidos, entre os quais urina ou “águas servidas”. (CUNHA, 2001, p. 56).

Apesar do entrudo caracterizar-se objetivamente por esse jogo de molhadelas, ele estabeleceu uma contundente relação com a prática festiva carnavalesca, sendo inclusive nome de referência às festas de carnaval, acentuando a relação entre o jogo, a blasfêmia e o carnaval. Leonardo Pereira (2004, p. 16) relata a cena documentada a época de uma educadora alemã nas

ruas do Centro do Rio de Janeiro que foi interditada por entrudistas dias antes do carnaval quando ia ao dentista.

Cercavam-me rostos onde se refletia o atrevido contentamento de quem vê diante de si a manifestação de uma fúria impotente: senhores elegantes, mulatinhos sujos, caixeiros vadios e até senhoras nas sacadas pareciam transformadas em demônios, rindo-se todos juntos como se tivessem conspirado contra aquela pobre infeliz torturada pela dor de dentes, alvejando-a com tais objetos resistentes e encharcantes.

Apesar do relato anterior inspirar certa comunhão entre os diversos atores, o entrudo era praticado de forma distinta entre membros da corte e as camadas populares. O entrudo “familiar”, conforme caracteriza Pereira (2004), era jogado nos quintais ou dentro das casas das elites, utilizando materiais como bisnagas encharcadas e limões. Nesse contexto, os escravizados auxiliavam, preparavam e limpavam os espaços da brincadeira. As camadas populares, por sua vez, entrudavam-se nos espaços públicos da cidade utilizando materiais mais acessíveis como panos embebidos de água suja, groselha, café e urina.

Baseado fundamentalmente no ato de zombar e achincalhar o outro, o entrudo causava uma série de confusões e tensões no interior dos festejos. Em um cortejo entrudista organizado em 1825 para a corte, celebridades e membros da alta cúpula, a atriz Stella Sezefreda, esposa de João Caetano, conhecido ator brasileiro que dá nome a teatros e ruas na cidade, foi presa após atirar limões-de-cheiro em D. Pedro I.

Um dado curioso que aparece nos levantamentos da pesquisa foi a participação das mulheres na preparação da brincadeira carnavalesca dentro das camadas populares (CUNHA, 2001; PEREIRA, 2004). É mencionado de forma recorrente a predileção feminina pelo entrudo, onde destaca-se o enredamento de diversos romances e casamentos durante a festa. O *Jornal das Senhoras* em 1852 destaca a participação das mulheres entrudistas nas festividades como uma defesa do carnaval carioca em oposição às festas carnavalescas nos modelos europeus.

Em contraponto, textos publicados na época são direcionados especificamente às mulheres no sentido de impedir a continuidade dos jogos entrudistas. O argumento levantado por especialistas é que a preparação dos folguedos tem como base vital a participação feminina justamente por serem as mulheres responsáveis pela preparação dos materiais das festas. Assim, grande parte do esforço intervencionista e das campanhas contra o entrudo direcionavam-se às mulheres.

Cunha (2001) reúne relatos sobre a dinamização de um mercado informal e formal de artigos para festa do entrudo no Rio de Janeiro. Muitas mulheres produziam artefatos para a

feita e vendiam-nas nas ruas da cidade. Lojas e estabelecimentos comerciais, principalmente após 1880, também passam a comercializar materiais para as festas entrudistas sofisticando os artefatos. São mencionados a preparação de limões-de-cheiro enfeitados com papel dourado e a comercialização de bisnagas francesas para a festa, demonstrando a existência de dinâmicas de ressignificação e diversificação no interior das festividades entrudistas. Esse mercado em potencial foi duramente reprimido a partir de confiscos de mercadorias pela polícia, tanto nos estabelecimentos formalizados quanto nas vendas itinerantes informais (CUNHA, 2001).

Os decretos impeditivos da festa entrudista são renovados e sofisticados por vários anos. Registra-se que quatro anos após a primeira manifestação do entrudo no Brasil, o primeiro decreto proibitivo foi promulgado em 1604, sendo reformulado nos anos 1608, 1612, 1685, 1686, 1691, 1734, 1783, 1784, 1848 (CUNHA, 2001; MONTEIRO, 2010). Durante a República, em 1904, o entrudo ainda se mantinha em algumas regiões da cidade demandando que o prefeito Pereira Passos se reunisse com diretores de escolas para pedir que eles orientassem seus alunos sobre os malefícios do jogo. Em 1907, os Códigos de conduta da cidade destacam especificamente o entrudo como prática ilegal e passível de repressão, sinalizando a sobrevivência dessa atividade desde a colônia até os primeiros anos da República.

No esforço de ordenar e “civilizar” o Rio de Janeiro²⁴, o prefeito ratifica a fiscalização e repressão às festas tidas como incultas, incrementando substancialmente as campanhas contra o entrudo. No começo do século XX, as campanhas contra o entrudo são mais robustas, pois a força de repressão foi ampliada reunindo, para além da força policial, o discurso higienista da imprensa e do planejamento urbano. Identificado como face da “incivilidade” brasileira e carioca, o entrudo passa a ser um inimigo das políticas urbanas higienistas na virada do século XIX para o XX, período caracterizado pela “disciplinação rígida do espaço e do tempo de trabalho, estendendo-se seus efeitos a todas as esferas do universo social, a partir de uma estreita vigilância sobre a rua, a religiosidade e o lazer.” (SOIHET, 1998, p. 47). O Rio de Janeiro, que em 1711 reuniu esforços para expulsar os franceses da cidade, no início do século XX investia na empreitada civilizatória da cidade, entusiasmada com os modelos culturais, urbanos estéticos parisienses. A Belle Époque carioca elegeu, dentre seus inimigos mais visíveis, o furor e a incivilidade das festas entrudistas de modo que se fez urgente eliminar

os hábitos grosseiros e vulgares, frutos da herança lusa, negra e indígena, símbolos do atraso e do arcaísmo. [...] Urgia eliminar o velho entrudo, trazido pelos colonizadores e extremamente popular, mas que não passava de ‘uma festa grosseira, desabrida festança popular, onde se bebia e se comia

²⁴ As políticas de repressão a cultura de rua, festas e ambulantes serão descritas com mais acuidade a seguir.

intemperadamente, selvático deleite de homens que cantavam, dançavam e se divertiam com brutalidade [...] (SOIHET, 1998, p. 12).

Cunha (2001) indica que os esforços contra as festas entrudistas eram altamente encorajados destacados pela imprensa: prisões, promulgações de leis, decisões urbanísticas, reunião de agentes policiais para o combate do entrudo e, por fim, declarações que afirmavam a eliminação do festejo na cidade. Contudo, o material midiático da época, segundo o autor, apresenta um paradoxo. Ao passo que as festividades carnavalescas das Grandes Sociedades eram amplamente citadas na imprensa como a nova face da modernidade e progresso carioca diante da eliminação das ditas festas vulgares, as irrupções entrudistas continuavam sendo sistematicamente denunciadas por “atrapalhar a ordem” ou “bestializar a festa”. Apesar da campanha midiática contra festas entrudistas e o discurso de desaparecimento ou eliminação dessas festas na cidade, todos os anos eram citados os distúrbios causados pelo entrudo, ou pelas suas versões modernas.

as descrições e comentários da imprensa não deixam nenhuma dúvida: a forma tão sonhada do Carnaval dos préstitos espirituosos das Grandes Sociedades, pela qual se conclamava o apreço popular e se reivindicava a primazia foliona, estava longe de tornar-se a forma exclusiva ou mesmo a principal dos dias de Momo. Convivia nas ruas com o entrudo, em suas manifestações “modernas” mas sobretudo em seu viés vulgar, com a guerra às cartolas, os “insípidos” zé-pereiras e as danças de negros, que se intercalavam sem cerimônias entre os préstitos das sociedades mais refinadas; estas cruzavam nas ruas com mascarados avulsos e desclassificados, como diabinhos e dominós, velhos e princeses, que ainda circulavam, alheios aos apelos da civilização carnavalesca, a perguntar em voz de falsete: “Você me conhece?”. Para os adeptos do “espírito”, uma verdadeira cruzada parecia necessária a fim de derrotar os infiéis de Momo (CUNHA, 2001, p. 59).

1.4 Comerciantes informais, festejantes ilegais

As histórias das festividades e da música praticada no cotidiano estão entrelaçadas à trajetória do comércio ambulante e informal das ruas do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do XX. As investigações sobre o comércio informal são majoritariamente ligadas às reflexões do campo econômico que realizam leituras de dados, causas e consequências do aumento ou diminuição do amplo setor que se convém chamar de informalidade. Traçamos relações entre festas e ambulantes no século XIX e XX, tendo em vista o trabalho de campo realizado no capítulo sobre a Garagem das Ambulantes.

Diante de perspectivas mais aproximadas do campo da antropologia urbana, percebemos que ambulantes, camelôs, feirantes e vendedores de porta são atividades que se distinguem e

mantêm uma relação relevante com a história da cidade e com as ruas do Rio de Janeiro. O comércio ambulante especificamente mantém relações históricas com a música e as festas de ruas. Seja na análise das manifestações festivas das culturas negras, no apoio à produção de eventos de grande, médio e pequeno porte, na arquitetura de territórios de subsistência e experiência cultural, nas redes de comunicação e de enfrentamento à violência policial ou no próprio ritmo da vida urbana, os ambulantes participam de forma relevante da história da música e da festa do Rio de Janeiro. A seguir, traçaremos a relação entre a prática do comércio informal com a atividade festiva, sobretudo no Centro da cidade na passagem do século XIX para o XX. Consideramos que este é um esforço de análise fundamental visto que os processos de viabilidade econômica e constituição de espaços configurados, por vezes, através do comércio ambulante se misturam fortemente às dinâmicas de circulação de saberes vinculados as culturas festivas e vinculação a negociação e escape a repressão.

A prática ambulante é percebida de forma mais aparente no cotidiano urbano na metade do século XIX a partir da figura do negro de ganho durante a escravidão e dos espaços nomeados zungús, e das quitandeiras²⁵. Durante o império, o abastecimento e distribuição de alimentos eram realizados majoritariamente pelo comércio popular. Martins (2006) e Cunha (1988) organizam e detalham esse processo indicando a existência de ao menos quatro formas de compra e venda de alimentos: os pequenos estabelecimentos, as quitandeiras, as casas dos zungús e os negros de ganho.

Os pequenos estabelecimentos em sua maioria pertenciam a comerciantes portugueses de forma estruturada no que tange à formalidade do ponto comercial. Nesses estabelecimentos vendiam-se produtos diversos desde objetos de uso pessoal, decoração, entretenimento, ferramentas, bebidas e alimentos.

Com suas gamelas e tabuleiros na cabeça, as quitanteiras, por sua vez, circulavam na cidade vendendo gêneros alimentícios diversos. São muitos os relatos sobre importantes figuras das tias baianas e mineiras circulando na cidade. Tia Ciata, Tia Hilária, Tia Carmen do Aragão, Tia Eulália, Vó Maria do Jongô são figuras que se tornaram conhecidas tanto pelo comércio ambulante quanto por outras atividades como benzedeadas e por recepcionar festas e sambas em suas casas. As práticas das tias – das quais falaremos de forma mais aprofundada a seguir – são germes de relevantes processos como a construção de escolas de samba, a arquitetura de espaços de festa e samba e a presença do jongô na cidade. Dentre as muitas menções da época

²⁵ Ver Freitas (2016): “As negras quitandeiras no Rio de Janeiro do século XIX pré-republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua”.

às quitandeiras, destacamos as histórias sobre a atuação de Sabina, vendedora de laranjas no bairro da região do Centro da cidade:

Para os médicos formados na faculdade desta corte, nestes últimos vinte e tantos anos, a Sabina era uma verdadeira celebridade. Todos os dias postava-se à porta da escola com um tabuleiro de frutas, algumas facas, e uns banquinhos. Nos intervalos das aulas os alunos chegavam-se a ela, e como os bancos eram menos numerosos, apesar de mais apreciados, que os da escola, ficavam como na Sé, uns sentados, e outros em pé, e regalavam-se a chupar laranjas e limas, ocupação mais agradável de certo que ver os precipitados da aula de química e as cloroformizações da de cirurgia (*Diário de Notícias*, 10/01/1889, p. 1).

No mesmo ano, a quitandeira fora proibida de vender as laranjas em frente à Escola de Medicina da Freguesia de São José. Os alunos e outras quitandeiras armaram um protesto apelidado de Procissão das Laranjas e desfilaram em frente à escola com estandartes de frutas, placas e gritos de exaltação a Sabina. A proibição fora revogada e anos depois, em 1902, Artur Azevedo compôs uma música em homenagem à conquista:

Sou a Sabina/ Sou encontrada/ Todos os dias/ Lá na carçada/ Da academia/
De medicina/ Um senhor subdelegado/ Home muito restingueiro/ Me mandou
por dois sordado/ Retirá meu tabuleiro, ai! Sem banana macaco se arranja/ E
bem passa monarca sem canja,/ Mas estudante de medicina/ Nunca pode/
Passar sem laranja da Sabina! Os rapazes arranjaram/ Uma grande passeata/
E, deste modo mostraram/ Como o ridículo mata, ai!

Os zungús²⁶ estruturavam-se em casas alugadas, por vezes sem a chancela institucional, realizando, em sua maioria, a venda de alimentos. Os chamados zungús, contudo, incorporavam outras funcionalidades para além do comércio. Segundo Cunha (1988), eles também abrigavam negros fugidos e funcionavam como importante espaço de sociabilidade entre negros e negras com a realização de festas e cultos religiosos. As casas de angu ou zungús eram administradas por negros e negras escravizadas ou livres.

As vendedoras de angú são encontradas nas praças ou em suas quitandas que também vendem legumes e frutas. A venda começa de manhã, lá pelas 6 horas e vai até as dez, continuando do meio dia às duas, horas em que se reúnem em torno delas os operários escravos [os negros de ganho] que não são alimentados por seus senhores. Vê-se também o escravo mais ou menos mal vestido de uma família numerosa e pobre levar consigo numa sopeira uma porção de 4 vinténs, recoberta por uma folha de couve ou mamona.

²⁶ Zungús ou Angus são habitações coletivas das classes pobres também conhecidas como cortiço ou cabeça de porco (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira).

Acrescentando a este prato suculento algumas bananas tem-se no Rio de Janeiro alimento para cinco ou seis pessoas. (DEBRET, 1831, p. 109 *apud* SOARES, 1998, p. 32).

A preparação e o consumo do angu, alimento de baixo valor comercial e alto valor calórico e energético, acionavam a reunião de negros e negras que adicionavam ao espaço as mais diversas práticas interativas como a música, as festas e as práticas religiosas, articulando uma territorialidade de proteção e de expressão das culturas negras. Soares (1998) assinala que esses espaços eram frequentados sobretudo entre 12h e 14h, horário em que os senhores se recolhiam após o almoço. Nesse período era possível identificar uma maior circulação de negros e negras na cidade e maior movimentação e atividades nessas casas. Arantes (2010) observa de forma aprofundada a composição e atividades dentro do zungús e destaca que africanos e escravizados ocuparam posições estratégicas nas hierarquias das casas coletivas, desenvolvendo o papel e saberes de gerenciamento dos espaços. A autora destaca que a nação mina²⁷ foi a mais prevalente dentro do zungús, de modo que as práticas culturais deste povo se relacionavam de forma mais intensa nas casas.

Arantes (2010) recorre principalmente aos registros de prisões e relatos de viajantes para remontar as dinâmicas das casas de angu. São inúmeros os registros de prisões realizadas dentro das casas de angu que versavam sobre a prática de feitiçaria, da vadiagem, do comércio ilegal e da perturbação da ordem. A partir desses registros, a autora pontua que na segunda metade do século XIX até o início do XX, esses espaços, situados próximos ao porto na região central da cidade, passam a ser frequentados não apenas por negros e negras, mas também por outras populações como imigrantes, operários e trabalhadores da estiva. Esses outros trabalhadores e imigrantes passaram a figurar nos registros de prisões, indicando a presença e interação entre essas populações nas casas de angu. No início do século XX, ocorreu a última prisão em massa

²⁷ No artigo “Ser mina no Rio de Janeiro do século XIX”, Sandra Graham (2012, p. 7) relata a união de dois escravizados minas e sua trajetória desde a chegada a Bahia até a compra de suas respectivas liberdades no Rio de Janeiro. O texto apresenta a trajetória do romance do casal a partir dos costumes minas, que se referiam a uma diversidade enorme de escravizados oriundos da região iorubá, na Costa da Mina, África Ocidental. “Henriqueta anunciou seu passado mina de outra maneira. Como centenas de mulheres minas, ela continuou a usar a tradicional tira de pano de algodão, chamado pano da costa, confeccionado em território iorubá e exportado para o Brasil em milhares de peças a cada ano. As mulheres iorubás da África tipicamente se enrolavam com duas tiras de pano, com uma terceira cruzando seus ombros, enquanto no Brasil o pano da costa se tornaria um xale. Um comerciante do Rio de Janeiro, do Largo de São Joaquim, não muito longe do bairro de Henriqueta, lembrou da visita de Henriqueta a sua loja para pegar o pano da costa que ela havia encomendado. Decidindo usá-lo logo, ela o jogou em volta dos ombros e saiu para a rua. Uma orgulhosa exibição de ser mina. Tão impressionante era a presença de mulheres minas no Rio de Janeiro por volta de 1836 que a figura da comerciante mina se tinha tornado um tipo social reconhecido e assim permaneceu até a década de 1860, quando Elizabeth Agassiz ali as achou encantadoras. Os minas, ela escreveu: “são uma raça de aparência poderosa e as mulheres, especialmente, são bem-feitas e têm uma presença digna [...] A negra mina é quase invariavelmente notável por suas lindas mãos e braços. Ela parece ser consciente disso e, geralmente, usa pulseiras justas nos punhos [...]”.

de membros de zungús. A polícia deu uma batida no número 13 do Largo da Prainha, local conhecido como ponto de encontro de negros trabalhadores portuários, e lá prendeu 30 pessoas.

Interessante pontuar que as casas de zungús se organizavam de formas distintas a depender da região em que se localizavam. A casa de angu situada no Largo da Prainha na região central da cidade, por exemplo, era um espaço conhecido pela presença tanto de imigrantes quanto de trabalhadores e negros que trabalhavam nas proximidades do porto. A intensa circulação de pessoas mobilizava a região.

Os zungús se apresentam como uma forma de proximidade ocupacional e social entre lusos e negros, que permitiu um diálogo cultural. Com o fim da escravidão a entrada massificada de imigrantes, se energiza desencadeando uma troca simbólica. O diálogo cultural que acontece através da troca de conhecimentos entre negros e brancos, que convivem nas habitações coletivas, frequentadores dos mesmos botequins e as mesmas festas, e trabalham nos mesmos locais provoca a interação cultural. A amplitude das relações entre aqueles homens (negros e brancos) aumenta se levarmos em conta que a convivência entre as horas de trabalho e o tempo livre instigava ainda mais o convívio entre eles, fora dos navios, dos armazéns ou dos trapiches (CONCEICAO; ROCHA, 2009, p. 8).

Não à toa, no entorno do Largo da Prainha, fica localizada a Pedra do Sal, considerada berço do samba e atualmente rodeada por bares e ocupada pelas mais diversas expressões musicais.

Figura 3 – Baile Black Boom



Fonte: Instagram Baile Black Boom. (2019).

Figura 4 – Roda de samba Pedra do Sal



Fonte: Facebook Roda de samba Pedra do Sal (2019).

Os negros de ganho²⁸ também faziam parte dessa rede de comércio informal. Eles carregavam as mercadorias até feiras e espaços estratégicos com grande trânsito de pessoas para realizar as vendas. Os produtos vendidos eram diversos como livros, pratarias, tecidos, frutas, legumes, pão e bebidas. Mercadorias como pratarias e tecidos só podiam ser tocados pelos senhores e comerciantes que, por sua vez, acompanhavam os negros de ganho.

Estes desenvolviam as mais diversas modalidades de comércio ambulante, carregando suas mercadorias em cestos e tabuleiros à cabeça, ou transportavam sozinhos ou em grupos, os mais variados tipos de carga, ou ainda ofereciam seus serviços em qualquer eventualidade, até mesmo o transporte de pessoas em seus ombros pelas ruas da cidade nos dias chuvosos ou carregando em suas cabeças os dejetos das residências que à noite era jogadas ao mar. Os escravos de ganho eram mandados pelos seus senhores às ruas, para executar tarefas a que estavam obrigados, e no fim do dia tinham que entregar a seus proprietários uma quantia por eles determinada. Com o dinheiro recebido dos escravos de ganho, muitos senhores garantiram o seu sustento e de suas famílias (SOARES, 1988, p. 108).

²⁸ Luis Carlos Soares salienta que os negros de ganho atuavam não apenas no comércio ambulante. O autor destaca a atuação nas quitandas, barbearias, no transporte de cargas e passageiros, em barcos pesqueiros e em oficinas e pequenas manufaturas.

O “ganho” não está relacionado a uma renda obtida pelo escravizado, mas ao arrecadamento de seus senhores. Em função da desconfiança que pairava sobre o trabalho dos negros de ganho, estabelecia-se uma renda fixa diária que deveria ser repassada aos senhores, de modo que independentemente das vendas diárias havia uma taxa a ser recolhida pelos senhores. As vendas realizadas pelos negros de ganho, desse modo, viabilizavam “ganhos” substanciais para os senhores. A escravidão de ganho, em suas mais variadas formas de atuação, se estabelece no Brasil do século XIX não apenas como uma forma de exploração dos escravizados, mas como um “regime de trabalho típico do ambiente urbano” (SOARES, 1988, p. 102) que sustentava, dinamizava e participava ativamente do cotidiano e das relações financeiras, políticas e interpessoais das cidades, sendo capaz inclusive de representar mais da metade dos ganhos da família do senhor de escravo. Em alguns casos, registrou-se nessa dinâmica da escravidão de ganho a acumulação de quantias que possibilitaram os escravizados a comprarem a própria liberdade. Essa quantia, por sua vez, era paga ao senhor que usava o dinheiro para comprar ou alugar outro negro de ganho (MAESTRI, 1988).

Abdias do Nascimento (1978) debruça-se sobre a posição do negro de ganho, das quitadeiras e dos zungús para assinalar o que chamou de “mito do africano livre”. Para o autor, a disponibilidade, a remuneração e a fiscalização dos ofícios e ocupações de negros e negras pós-abolição demonstram que ainda que constitucionalmente livres, as estruturas de submissão e violência foram mantidas e sofisticadas no que tange à seguridade econômica, legal e psicológica da população afrodescendente. A criminalização do comércio informal participa, nesse sentido, tanto das dinâmicas de manutenção e sofisticação dos mecanismos de opressão como também integra o processo de exoneração da responsabilidade do Estado, das elites e da igreja para com o processo contínuo de marginalização dessas populações. O cerceamento ostensivo do comércio ambulante figurado pelos negros de ganho e pelas casas coletivas verificada no pós-abolição promove a arquitetura de espaços e redes de proteção por onde se torna possível alguma ativação, ainda que precária e restrita, da viabilidade econômica e de sociabilidade entre essas populações.

Argumentamos que a dinâmica convivial viabilizada financeiramente e socialmente pelo comércio informal produziu espaços que agenciaram formas de experimentar o que se convinha violentar e repelir no espaço urbano no passado e no presente: a pretensa desordem, a vadiagem, as expressões negras, a festa, o pecaminoso, afinal, o dissenso. A fundação dessas territorialidades no passado projeta na cidade resultados incalculáveis no que tange à arquitetura dos espaços de convivência. Apostamos que as histórias sobre as festas e manifestações culturais e musicais encontradas nos zungús, quitandas, botequins, ruas e vielas no final do

século XIX remontam não necessariamente ao início de uma cultura festiva dissidente, mas nos dão pistas sobre as relações entre o comércio ambulante e as festividades como um importante catalizador das expressões musicais que se insinuam de forma persistente na cidade.

2.5 Dinâmicas conviviais: entre o comércio, as festas e a fé

Na investigação sobre as casas coletivas, batuques e festividades marcadas pelas características dissensuais na metade do século XIX e começo do século XX, foi se pronunciando a necessidade de remontar, ainda que precariamente, tendo em vista a ausência de registros e a própria efemeridade desses espaços, o quadro dessas territorialidades. Ou seja, a cada novo espaço e prática descoberta pela pesquisa, foi se revelando a necessidade de demarcar a experiência convivial no território. Ainda que não possamos aferir a totalidade desses espaços e nem mesmo os períodos exatos que esses espaços sobreviveram, se faz relevante demarcar a existência dessas experiências conviviais no Centro do Rio de Janeiro.

Uma das mais importantes festividades negras acontecia anualmente na Rua da Vala, atualmente a Rua Uruguaiana, em frente à igreja Nossa Senhora do Rosário, padroeira das irmandades de negros. Formalmente, o evento era considerado como parte das festividades católicas, contudo tem-se registros da presença de muitos elementos da cultura africana como as vestimentas, a música e as danças. Era uma festa importante para a vida cultural dos negros e negras no Rio de Janeiro que saíam em cortejo pela cidade. Tinhorão em sua obra “Festa de negro em devoção de branco” (2012) inspira-se nas festas do Rosário para analisar as brechas construídas no interior das festas religiosas na cidade. Atualmente, em frente à igreja Nossa Senhora do Rosário, são produzidos eventos e festas vinculados à cultura negra e comércio informal.

Figura 5 – Comércio Informal Igreja Nossa Senhora do Rosário



Fonte: Arquivo Igreja Nossa Senhora do Rosário. (2018).

A Festa da Penha fora por décadas a segunda festa mais popular do Rio de Janeiro, ficando atrás apenas do carnaval. Inicialmente organizada em moldes lusitanos e religiosos, a festa passa a se popularizar sendo apontada por alguns autores como sendo o principal difusor do samba urbano (LOPES, 2001; TINHORÃO, 2012).

E é aí que a festa vai se tornando, cada vez mais, a festa dos bambas (dos “capadócios”, para alguns), dos chorões, dos sambistas, dos blocos carnavalescos, dos concursos de música, para ser o grande polo difusor da música popular brasileira, até os anos 50. Aí, já não se viam mais as carroças de boi enfeitadas com bambus e colchas de cores berrantes, levandoromeiros de chapelões de palha e cordões de roscas no pescoço e a tiracolo. A festa perdia o seu jeito minhoto. O rascante “binho berde” já não corria tão farto. Mas os leilões persistiam e as barracas de comidas, também. Só que, agora, com muito mais samba e choro do que com outra coisa (LOPES, 2001, p. 188).

A festa, no período pós-abolição, se torna espaço efervescente da cena musical negra. Participavam comerciantes portugueses, barraqueiros, capoeiristas, tias quituteiras e jovens das classes mais baixas (FACINA; PALOBINI, 2016). O grupo de Tia Ciata, da qual falaremos a seguir, era conhecido por “testar” e divulgar os sambas na Festa da Penha, o que transformara a festividade em uma vitrine fundamental da música produzida nas regiões mais pobres da cidade.

Por toda manhã e toda tarde, ferverá na Penha o pagode; e, sentados a vontade na relva, devastando os farnéis bem providos de vinho, osromeiros celebrarão

com gáudio a festa da compassiva Senhora. E, logo mais, às seis da tarde, sobre o seio da cidade desabarão os carros já desmantelados, trazendo a multidão dos crentes, carregando a custo os odres vazios, com os violões arrebatados, com as gargantas roucas de tanto cantar e as pernas bambas de tanto dançar (BILAC, 1906, p. 13).

O texto de Moritz Lamberg (1895), viajante estrangeira, descreve a participação de mulheres brancas pobres nas festas, especificamente na Festa da Penha. A baixa instrução dessas mulheres é a chave pela qual a viajante justifica a entrega desse corpo às festividades:

A rapariga de classes mais baixas do povo, que só em casos raríssimos aprende a ler e escrever, cresce em absoluta liberdade e é abandonada completamente aos seus instintos naturais. [...] A música, o canto, a dança, o carnaval e também as festas populares da igreja fazem-nas perder realmente a cabeça. (LAMBERG, 1895)

É amplamente mencionada ainda a dinâmica de transbordamento da festa tanto para as práticas “profanas” quanto para outros territórios. Em consonância com práticas bastante cotidianas na cidade que exploraremos a seguir, as festas e os grupos circulam na cidade, de modo que ao fim de determinado festejo, outros iniciam-se a reboque:

Devo confessar que nunca a Festa da Penha me pareceu tão bárbara como esse ano. [...] todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda podia compreender no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de betesgas escuras, de becos sórdidos. Mas no Rio de Janeiro de hoje, o espetáculo choca e revolta como um disparate. Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbados urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie, - era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada... ainda se a orgia desbragada se confinasse no arraial da Penha! Mas, não! Acabada a festa, a multidão desvairada transborda, como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs [...] talvez daqui a alguns anos a orgia da penha desapareça, como desapareceu o entrudo, e como desapareceram tantas outras festas bárbaras que se escudavam na implacável e insuportável tradição (BILAC, *Kosmos*, 1906).

Figura 6 – Festa da Penha



Fonte: Hemeroteca Digital. (1910).

Figura 7 – Festa da Penha e músico



Fonte: Hemeroteca Digital (1907).

A região portuária da cidade, especificamente, vivia intensamente os acontecimentos festivos. A região que atualmente conhecemos como Centro, Região Portuária, Saúde, Morro da Conceição, Cidade Nova e Praça Onze convivia com o intenso fluxo de pessoas agitado pelo comércio e pela oferta de trabalho da estiva. São registrados nessa região inúmeros cortiços e

moradias populares que abrigavam trabalhadores da época, sobretudo no início do século XX, que conviviam com o intenso trabalho de estiva e de circulação de mercadorias na região do porto. As casas de candomblé, sambas e festas participavam intensamente das vidas dessas pessoas que mobilizam condições de interação e prazer no interior de uma sociedade marcada pelo processo pós-abolição. O acento africano dessas festividades demarca o processo histórico de ritualização das memórias e vínculos violentados durante a escravidão (MOURA, 1995; ARANTES, 2005).

A freguesia de Santana era, sem dúvida, a região da cidade onde se concentrava a maior parte dos candomblés, especialmente porque a zona portuária e arredores da Cidade Nova e Praça Onze foram locais de grande concentração dos negros (africanos ou crioulos). Nesses lugares chegaram também inúmeros grupos oriundos da Bahia na segunda metade do século XIX, em virtude da cidade apresentar ampla concentração financeira. Os grupos baianos iriam situar-se na parte da cidade onde a moradia era mais barata, na Saúde, perto do cais do porto, onde os homens, como trabalhadores braçais, buscavam vagas na estiva.

As casas de candomblé foram importantes espaços de convívio e arquitetura de uma cultura festiva no Centro da cidade. Na Praça Onze, no final do século XIX, situava-se a casa de Cipriano Abedé, pai de santo, onde reuniam-se muitos pais e mães de importantes sambistas. João da Baiana, uma das figuras mais importantes para o samba carioca, frequentou o terreiro desde a infância. Eram conhecidas as festas religiosas de candomblé e o espaço de convívio entre negros e negras da cidade. A rua ficava próxima a muitos cortiços e reunia semanalmente trabalhadores da estiva, escravizados libertos e imigrantes. Próxima a essa rua, situava-se a casa do pai de santo Assumano Mina Brasil. Foi um dos primeiros candomblés da cidade. A experiência da música, dança, vestimenta e alimentação da nação mina foi fortemente praticada no espaço. Próximo à Marquês de Sapucaí temos registro da casa de Benzinho Bamboxê, pai de santo que também realizava festas, sambas e cultos religiosos.

Na Rua Visconde de Itaúna, situava-se a casa de Tia Ciata, provavelmente o espaço mais relevante para o samba carioca da época. As festas na Casa de Tia Ciata tornaram-se ao longo do tempo tradicionais em função da presença de sambistas conhecidos na cidade e por reunir muitos baianos e baianas que chegavam ao Rio. As festas eram conhecidas por durarem dias a fio e por ser espaço de encontro, composição e apresentação de sambas da época. O compositor João da Baiana, já na primeira década do século XX, comenta que os cômodos da casa se tornavam espaços musicais: “o baile acontecia na sala de visitas, o samba de partido alto nos fundos da casa e a batucada no quintal” (SANDRONI, 2012, p. 89). Conceição e Rocha (2013) especulam que o espaço era protegido de batidas policiais em função do marido de Tia

Ciata ser funcionário público e posteriormente Chefe de Polícia. Em outra especulação bastante difundida, conforme apontam as autoras, relatam que a nomeação da chefia de polícia teria ocorrido após Tia Ciata ter curado a perna do Presidente da República, Venceslau Brás, que sofria de úlcera.

A perenidade, a popularidade e as relações da Casa de Tia Ciata com nomes conhecidos na cidade acarretam maiores registros sobre o espaço tanto em jornais quanto em relatos e cartas da época, viabilizando maior presença de pesquisas que se debruçam particularmente sobre a trajetória do espaço na cidade (MOURA, 1995).

Então sua residência passa a ser um lugar privilegiado para as reuniões entre negros artesões, funcionários públicos, policiais por mulatos e brancos de baixa classe média. As pessoas que se aproximam através do samba e do carnaval são atraídas pelo exotismo das celebrações e passam a frequentar as rodas de sambas e encontros festivos na casa de Tia Ciata (CONCEIÇÃO; ROCHA, 2013, p. 11).

Entre as ruas Visconde da Gávea e Barão de São Félix também são registradas festividades que aconteciam em meio a cortiços que abrigavam no final do século XIX cerca de três mil pessoas. Na Rua Barão de São Félix, funcionava a casa de João Alabá, onde concentravam-se muitas das festas frequentadas pelos moradores dos cortiços. João era conhecido por ser pai de santo, o que impulsionava a presença de músicos, sambistas para a organização das festas²⁹. Nos registros levantados por Moura (1995, p. 46), fica evidente que as casas de candomblé mantinham relações ente si de modo a articular redes tanto de eventos religiosos quanto de festas frequentadas não só por adeptos do candomblé, mas por todo o tipo de trabalhadores como estivas, quitandeiras, quituteiras e jovens que residiam nos cortiços e moradias populares.

O crescimento das atividades portuárias, junto à inauguração da Estrada de Ferro Central do Brasil, transformou à região num polo de atração da população pobre especialmente os baianos, que poderiam se empregar nesses locais. Nessas cercanias da cidade era possível encontrar abrigo e solidariedade baseados em laços de parentesco (de sangue ou “de nação) e afinidades religiosas. Assim os negros que na cidade chegavam se reuniam em torno dos negros já instalados na cidade, visto que no passado tinha na Pedra do Sal, na Saúde, uma casa de baianos e africanos, que quando os negros chegavam da África ou da Bahia da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal

²⁹ Na rua Sete de Setembro /Foi ralar de quituteira /Sempre muito bem-vestida /De baiana por inteira /Tia Ciata foi peitar /E romper com outras barreiras. /Apesar da repressão /Que o candomblé sofria /No seu rico tabuleiro /Ela fez como queria /E honrou seus orixás /Nos quitutes que vendia. /Sempre com saia rodada /Na cabeça o seu turbante /Ela usava seus colares /Suas contas importantes /vComo filha de Oxum /Fez-se muito exuberante / Pois essa família unida /vFez inteira afirmação / E foi na Pequena África

que vinha gente de lá . O sinal era uma bandeira branca, símbolo de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, pertencia a uns africanos, ela chamava Tia Dadá e ele Tio Ossum eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar na cidade do Rio de Janeiro. Percebe-se como a identificação étnica e a religião dos orixás exerciam forte eixo de ligação entre os negros que ali chegavam, mas também entre os que ali já estavam.

Muitos são os relatos sobre a participação das “tias” nas atividades culturais do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do século XX³⁰. Seja na posição de quituteiras ou de anfitriãs de sambas e modas de viola, as “tias” mobilizaram importantes dinâmicas culturais populares na cidade como o surgimento do samba urbano e do carnaval. Reconhecidas pela liderança não oficiosa, elas arquitetaram espaços de proteção e de produção criativa dos setores populares. A “liderança” da qual falamos se articula de modo bastante particular, diferentemente de estruturas verticalizadas de poder ou da dinâmica de movimentos sociais que começam a surgir na época como as organizações de pescadores e de outros setores de trabalho (MOURA, 1995). A herança africana, o campo simbólico das ancestralidades e os saberes cunhados na oralidade arquitetavam a posição de destaque das senhoras vindas da Bahia, Minas e do interior do estado. Especificamente na chamada Pequena África, que fora o principal porto de escravos da então capital do país, se constituíram manifestações culturais as práticas do candomblé, os ranchos carnavalescos e o moderno samba urbano. As tias, nesse contexto, são figuras célebres que abrigam em suas casas as festas, giras e batuques e organizam os blocos e ranchos.

O trabalho de Roberto Moura (1995), “Tia Ciata e a Pequena África”, detalha minuciosamente a trajetória da comunidade baiana na zona portuária, utilizando como alegoria a casa de Tia Ciata como epicentro de fazeres culturais de reafirmação da cultura negra e de criação expressiva. Moura especifica os diversos usos, espaços e fluxos de pessoas da casa de Tia Ciata para metaforizar o próprio processo das trocas e das invenções culturais no começo do século XX no Rio de Janeiro.

Ainda sobre a feliz imagem da casa de Tia Ciata como metáfora das dinâmicas urbanas invisibilizadas, outros autores como Rachel Soihet (1998) e Mônica Pimenta Velloso (1988) localizam as manifestações festivas do Centro da cidade como expressões fundantes de 1) organizações alternativas ao cotidiano fabril, 2) espaços de proteção e de expressão cultural e ao fim, 3) embriões da cultura popular carioca. As tias encarnavam “o reconhecimento e a legitimidade da comunidade negra” e, dessa forma, asseguravam “um espaço cultural que seria

³⁰ Ver Velloso (1990): “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro” e Moura (1980): “Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro”.

de fundamental importância na história social do Rio de Janeiro. Pois é dessa comunidade negra que nasce o embrião da cultura popular carioca” (VELLOSO, 1988, p. 14). No mesmo caminho, Soihet (2003, p. 19) destaca o papel fundamental dos espaços de criação e invenção cultural, onde as “casas (das tias) constituíam-se em centros de resistência cultural, núcleos de onde se espalhavam as bases do carnaval e da música popular, predominantes no Rio de Janeiro”.

O grupo de Tia Ciata e a comunidade baiana são investigados pela historiografia recente (GOMES, 2017) num esforço de reconstrução das trajetórias de grupos “subalternizados” e suas organizações alternativas à estrutura institucional. Destacamos “Tia Ciata e seus amigos” como uma das dimensões dos processos alternativos culturais que se estabelecem na cidade no século XIX, em contraponto ao projeto urbano, como parte fundamental de uma invenção coletiva e ampla da cultura popular³¹. O valor da sabedoria que se acumula na experiência de anos de manutenção da cultura africana na cidade mobiliza, em torno das figuras das tias, espaços culturais de contraponto fundamental aos processos de modernização eurocentrado, ao exemplo da reforma Pereira Passos (SOIHET, 2003).

1.6 A urbanidade que se forja na festa: imaginários dissensuais

Nas primeiras décadas do século XX, a região portuária passa a ser denominada de “Pequena África”, nome cunhado pelo sambista negro Heitor dos Prazeres em referência às heranças, experiências e memórias africanas praticadas no espaço. Apesar da grande diversidade cultural e étnica da região nesse período histórico, a referência a “Pequena África” expressa a acumulação e assimilação de saberes, práticas e experiências africanas vividas nesse território desde o período da escravidão. Ainda é importante ressaltar que essa acumulação está implicitamente envolvida com a assimilação dos novos processos da urbanidade como a chegada de moradores de outras regiões e estrangeiros, as novas tecnologias de vigilância e as reformas urbanas.

O espaço denominado como Pequena África, tal como o zungú do Largo da Prainha, misturou pretos e brancos, inclusive estrangeiros. As festas e os rituais que aconteciam ali não eram privilégio dos pretos e pardos, mas também de outros grupos étnicos. Era comum, nesses ambientes, ver brancos e pretos participando das mesmas festas de samba, macumbas e comemorações. Referindo-se às festas que a baiana Tia Ciata dava constantemente em sua casa, João da Baiana dizia que ‘A festa era de preto,

³¹ Samba-enredo Salgueiro (1970): Tia Ciata/Que era bamba pra valer/Não desprezava um pagode/Antes do dia amanhecer/Oi, abre a roda, meninada/Que o samba virou batucada/Pau pau-pereira/Pau-pereira ingratição/Todo pau o vento leva/Só o pau-pereira não.

mas branco também ia lá divertir'. Os ajuntamentos de pretos e manifestações culturais que remetessem às heranças africanas não eram bem vistos pelas autoridades. Estes homens negros eram constantemente vítimas das manhas de uma polícia que suspeitava e reprimia vadios, ébrios, capoeiras, feiticeiros e sambistas, prisões as quais a polícia associava a malandragem, especialmente nas ocasiões, que os negros promoviam encontros festivos. (FACINA; PALOBINI, 2016, p. 4).

Figura 8 – Largo São Francisco da Prainha



Fonte: Instagram Casa Porto (2019).

Figura 9 – Muros da Pedra do Sal



Fonte: Instagram Casa Porto (2019)

Figura 10 – Carnaval 2022



Fonte: Instagram Casa Porto (2022).

O aumento populacional da região do porto e dos bairros que circundava o centro da cidade deflagrou não apenas o aumento significativo de festas e do comércio informal como também dos mecanismos de controle e repressão a estas práticas. Acompanhadas desses mecanismos, são mobilizadas formas criativas de lidar e burlar a repressão aos eventos. Para além de todo tipo de reconstrução de casas, retomada de eventos e circulação intensa de festas e de vendedores ambulantes com intuito de fugir dos agentes de fiscalização, registra-se a relação dos pais de santo com figuras ilustres na cidade. As casas de candomblé funcionavam não apenas como espaço físico de ritualização das fés africanas e da convivência festiva entre trabalhadores, como também mantinham vínculos com pessoas influentes na cidade que lhe conferiam certa proteção à violência policial.

Os chamados feiticeiros João Alabá, Cipriano Abedé, Pai Assumano e Bamboxê, só para citar os que ficaram mais conhecidos, tinham pessoas ilustres em seus quadros de relações, certamente interessadas em seus poderes sobrenaturais. Pai Assuman, príncipe dos Alufás³², tinha como admirador de suas atividades religiosas José do Patrocínio Filho, que foi apresentado pelo sambista Sinhô, frequentador do terreiro. A casa de Cypriano Abedé, na Rua João Caetano era frequentada pelo senador Irineu Machado. Diz-se ainda que

³² O termo designa líder religioso para os negros muçulmanos.

nesta casa de santo em dias de função, paravam grandes fileiras de automóveis de luxo, de onde descia gente de Copacabana, Botafogo, Laranjeiras, entre outros bairros nobres. O filho do Presidente da República, o Sr Washington Luiz, também teve seu carro estacionado na casa do pai-de-santo. As ligações de pessoas da elite com os feiticeiros divulgam um aberto diálogo cultural entre indivíduos de diferentes origens sociais. As festas na casa de Cypriano Abedé – “o maior Babalaô do Brasil” – também eram frequentadas pela “gente da alta roda”, incluindo o Senador Irineu Machado, que teria pagado 20.000\$000 réis para que os trabalhos de Abedé lhe garantissem as eleições (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005, p. 109).

Os trabalhos, eventos e festas na casa de Cypriano Abedé eram protegidos da polícia em função da sua relação com a alta cúpula da política carioca. João da Baiana, conhecido sambista e ogã³³ do terreiro, relata em entrevista³⁴ que atuara como cabo eleitoral de muitos políticos no cais do porto num “jogo de interesses mútuos”. Nessa mesma entrevista, o sambista afirma que figuras como Arthur Bernardes, candidato ao senado da época, Coronel Costa e Marechal Hermes “viviam nas casas das baianas”. Segundo ele, “era bom andar com o governo. Dava automóvel pra gente e salvo conduto para polícia”. A realização de determinadas festas, rodas de samba e a própria prática do candomblé em certos terreiros passam a se tornar alvo de negociatas da alta cúpula do governo carioca e da polícia no início do século XX. Ao passo que sambas, terreiros, botecos e festas vinculados à população negra e pobre eram sistematicamente reprimidos no cotidiano da cidade, alguns desses espaços se mantiveram a partir de sapiências que construíram nas brechas das relações de poder impostas. A exibição de pandeiros, por exemplo, instrumento mal-visto pela força policial por ser associado à vadiagem e à falta de civilidade passa a ser tolerado em função das relações entre os sambistas e figuras da alta cúpula do governo.

Ficou assim famosa a história do pandeiro de João da Baiana, que, segundo ele mesmo gostava de contar nas suas entrevistas, foi furado pelo policial que o prendeu por vadiagem em 1908, quando este se dirigia à Festa da Penha. Na ocasião, outro influente político, o Senador Pinheiro Machado, mandou fazer-lhe outro pandeiro e nele escreveu uma dedicatória assinada para que nunca mais a polícia o tirasse.

1.7 Outros imaginários da urbanidade carioca

As relações entre “poderosos e subordinados” mantinham as redes festivas e religiosas negras num estado de permanente prontidão em que era necessário colocar-se em posição não

³³ O homem que é o guardião e auxiliar com muitas funções junto ao zelador ou zeladora das divindades.

³⁴ Depoimento de João da Baiana concedido ao Museu da Imagem e do Som.

apenas de negociação, mas de alerta com as possíveis violências, embates e conflitos nesses espaços. Arantes (2005) comenta que o círculo de ligações construído entre os poderosos e escravos e trabalhadores pobres, por meio da festa e da fé, envolvia muitas tensões entre os grupos. Esses conflitos se desenrolam tanto em torno da controvérsia mais aparente no que se refere à participação de figuras simbólicas da violência e repressão da população negra e pobre em ritos e festas produzidas por e para esta mesma população, mas também nas dinâmicas de convivência fora desses espaços festivos e religiosos.

A cultura negra altamente precarizada, estigmatizada e oprimida do ponto de vista das estruturas de poder se espacializava na cidade de forma tática na região portuária, nos candomblés, nas práticas do comércio informal, nas Festas do Rosário, na Festa da Penha, nos ranchos carnavalescos, nas congadas e batuques. A posição dos negros, dos comerciantes informais, mulheres, imigrantes e trabalhadores, no mesmo caminho, a despeito da violência estrutural, se manteve atuante nos espaços festivos. Serão acionados, nesse sentido, uma série de instrumentos de controle e vigilância desses espaços, reproduzindo – diante dos parâmetros históricos – outros mecanismos de subalternização desses grupos e espaços e conseqüentemente outras táticas de subversão.

É importante salientar que esse tipo de atuação tática (CERTEAU, 1994) pôde ser identificado durante todo o século XIX e início do século XX, conforme relatamos anteriormente no caso dos batuques, zungús e congadas e posteriormente nas casas de candomblé, casa de tias e festas na região portuária. Essas brechas encontradas no interior das manifestações festivas e religiosas aconteciam dentro de um contexto de intenso rechaço às práticas negras e sob a égide de uma tolerância consentida das elites em direção às práticas “incivilizadas”.

Argumentamos que a manutenção das práticas de fé, música e festa de origem africana nos territórios vai mobilizando hibridismos e enraizamentos festivos de modo a constituir imaginários poderosos naquela urbanidade. Vemos, nesse sentido, que a cidade, que no início do século XX se pretende moderna, cosmopolita, ordenada e referenciada na arquitetura e modo de vida europeu, alavancada pela reforma Pereira Passos, já convive com outros ideais de urbanidade que são construídos e dinamizados nos espaços de convivência, como nos batuques, habitações coletivas, festas, sambas de roda e redutos do entrudo e do carnaval.

1.8 O discurso modernizador e o arrefecimento da repressão aos excessos: a reforma pereira passos

As leis e relatos da época arquitetaram até aqui cenas de repressão e controle às festividades populares e negras. Uma peça-chave na construção dessa geometria de controle é o planejamento urbano protagonizado pela reforma de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro. As notícias do projeto reformista da cidade, apesar de serem recebidas com grande empolgação pelas “novidades” e soluções que traziam, configuram uma íntima relação com o que já vinha sendo realizado pelos aparatos da lei em relação às festas. A reforma Pereira Passos apresenta uma continuidade nas políticas de repressão às culturas populares, adicionando um discurso modernizador mais afiado e práticas mais radicalizadas de fiscalização, repressão e exclusão de práticas sociativas.

O cenário da reforma pode ser montado a partir de três principais processos: a centralidade do Rio de Janeiro no processo de industrialização brasileira por reunir aspectos como o acesso ao porto, o amplo mercado consumidor e a mão de obra disponível; o aumento populacional promovido pelo intenso êxodo de ex-escravos, imigrantes e trabalhadores que buscavam trabalho assalariado³⁵ e, por fim, graves crises sanitárias e habitacionais na cidade³⁶. Para sustentar-se como o centro da industrialização brasileira, o Rio de Janeiro necessitava ampliar o abastecimento de água, desenvolver condições de salubridade e de habitação para a população. A modernização do porto e a construção de grandes avenidas, dentro do escopo das reformas, eram medidas centrais para a captação de mão de obra, para a importação de maquinaria e escoamento de produtos de forma eficiente³⁷. A escolha do prefeito da então capital precisaria atender às necessidades circunstanciais que uma reforma de tamanho escopo necessitava, realizando opção “técnica” pelo engenheiro Pereira Passos³⁸.

Dentre as mais variadas ações da reforma³⁹ destaca-se um pensamento culturalista que atravessa as decisões do planejamento urbano. Azevedo (2003) aponta para uma perspectiva

³⁵ Segundo Benchimol (1992, p. 172), entre 1890 e 1900, a população passou de 522.651 para 691.565 habitantes.

³⁶ No período entre 1896 e 1900, cerca de 13 mil pessoas morreram de tuberculose e 7 mil de malária (DAMAZIO, 1996, p. 75).

³⁷ Aos interesses da imigração dos quaes depende em maxima parte o nosso desenvolvimento economico, prende-se a necessidade de saneamento desta capital, trabalho sem duvida difícil porque se filia a um conjunto de providencias, a maior parte das quaes de execução dispendiosa e demorada. É preciso que os poderes da República, a quem incumbe tão importante serviço, façam dele a sua mais seria e constante preocupação, aproveitando todos os elementos de que puderem dispor, para que se inicie o caminho. A Capital da Republica não pode continuar a ser apontada como sede de vida difícil, quando tem fartos elementos para constituir o mais notavel centro de atração de braços, de atividades e de capitais nesta parte do mundo (*Correio da Manhã*, 30/12/1902 *apud* BRENNA, 1985, p. 19).

³⁸ O jornal *Correio da Manhã* de 1902, trouxe o artigo intitulado “O Novo Prefeito”, que dizia: Pereira Passos é administrador e não está ligado a interesses políticos. Se assim fosse, o governo não conseguiria levar adiante o seu plano de melhoramentos materiais anunciado no manifesto de 15 de novembro. [...] O prefeito, ligado só ao presidente, tem todos os elementos para fazer uma excelente administração (*Correio da Manhã*, 30/12/1902 *apud* BRENNA, 1985, p. 19).

³⁹ Dentre eles, “o jardim do Campo de São Cristóvão; houve a canalização dos rios que corriam em Laranjeiras, Botafogo, Rio Comprido e Engenho Velho; foram abertas as avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá e Gomes Freire;

civilizatória que orientava a ação municipal que convergia as ações para um progresso civilizatório e cultural da cidade e da população.

Além de demonstrar uma visão de cidade organicista, esta reforma urbana revelou-se culturalista em sua concepção. O culturalismo consiste em uma escola de urbanismo que busca operar um processo de modernização conservador, ou seja, que busca imprimir uma modernização no espaço urbano, a fim de possibilitar que tal espaço atenda às demandas oriundas das transformações de infraestrutura da sociedade, mas que, ao mesmo tempo, valorize a tradição daquele espaço (AZEVEDO, 2003, p. 46).

Tratava-se de conceber o espaço urbano a partir dos ideais urbanos burgueses, inspirados particularmente nas reformas parisienses de Haussman, em que se fundamenta a promoção dos usos individuais do espaço nos quais a regulação pública é fundamental para o ordenamento. O culto à história e ao tradicionalismo da cidade e de seus centros deveria ser conservado, de modo que as manifestações artísticas e culturais seguissem uma estética ordeira e previsível protagonizada pela elite letrada.

A maior cicatriz deixada pela reforma de Passos na cidade vincula-se à expulsão e desapropriação dos cortiços (principal forma de moradia popular no centro da cidade), que demarcam um processo devastador nas dinâmicas de mobilidade e acesso à seguridade social das classes mais pobres. Os morros localizados no Centro da cidade como Santo Antônio, Castelo e Providência, até à época sem muitas moradias, passam pela construção de barracos habitados pela população desabrigada. O subúrbio da cidade, onde situamos atualmente o Engenho Novo e Inhúma, são localidades em que se direciona intenso êxodo dessas populações.

Pela primeira vez em sua história, centenas de prédios foram rápida e implacavelmente demolidos, deixando ao desabrigo dezenas de milhares de pessoas - trabalhadores e gente pobre sobretudo - para que, em lugar da secular estrutura material herdada da colônia, mas já transfigurada em suas funções desde a desagregação do escravismo, surgissem largas e extensas avenidas, ladeadas de prédios suntuosos, formando uma paisagem decalcada no ecletismo europeu, que tentava dar ao Rio de Janeiro o aspecto imponente e opulento das metrópoles burguesas do Velho Mundo. Uma rede de eixos de comunicação, constituída de ruas alargadas e prolongadas, estabeleceu os nexos de circulação entre o centro da cidade - que adquiria sua função moderna de núcleo comercial, financeiro e administrativo - e as zonas em expansão, ao norte e ao sul, que se formavam ou consolidavam como áreas de moradias ou áreas industriais, descoladas, espacialmente dos antigos limites da Cidade Velha e sua extensão mais recente, a Cidade Nova (MACHADO, 2005, p. 30).

houve a arborização e colocação de jardins; construção de pequenos mercados, do Theatro Municipal e do Paço Municipal, e de muitos outros empreendimentos” (BARBOSA, 2011, p. 5).

Figura 11 – Reforma Pereira Passos



Fonte: Hemeroteca Digital (1903)

Além das transformações físicas no espaço⁴⁰, de fundo eugenista, demandou-se a revisão das leis sobre as atividades cotidianas que compunham o viés culturalista da reforma. Essa revisão se fez frutífera tanto na adequação à base ideológica do projeto, mas também como financiadora. Ao proibir e coibir determinadas práticas, o município passou a cobrar multas, o que aumentou consideravelmente a receita da cidade. Dentre as proibições, destacamos: a venda de miúdos de animais em tendas nas ruas; a ordenha de vacas nos espaços públicos; a venda ambulante de bilhetes de loteria⁴¹; hortas e plantio e a pernoite de pessoas em situação de rua nos espaços públicos. O trabalho ambulante também fora duramente regulado como estratégia de enfraquecimento do setor.

⁴⁰ As principais características da reforma foram: alargamento das principais artérias do Centro, criação da Avenida Beira Mar para melhorar o acesso da Zona Sul ao Centro; construção do Teatro Municipal; ligação da Lapa com o Estácio; guerra aos quiosques e ambulantes; inauguração de estátuas imponentes na Praça XV, Largo da Glória, Largo do Machado, Praça São Salvador, Praça Tiradentes, Praça Onze e Passeio Público; e arborização no Centro. Na maioria dos casos, a prefeitura desapropriou mais prédios do que eram necessários para depois vender o que ficou valorizado. 2 Em paralelo às obras da prefeitura, a União também realizou grandes obras no mesmo período, como a construção da Avenida Central, atual Rio Branco, que demoliu de duas e três mil casas, o novo porto do Rio de Janeiro, e a abertura das avenidas que lhe davam acesso, a Francisco Bicalho e a Rodrigues Alves.

⁴¹ De acordo com o prefeito: “tenho procurado pôr termo á praga dos vendedores ambulantes de bilhetes de loteria, que, por toda parte, perseguem a população, incommodando-a com infernal grita e dando á cidade o aspecto de uma tavolagem” (*Jornal do Commercio* 05/08/1903 apud BRENNNA, 1985, p. 99).

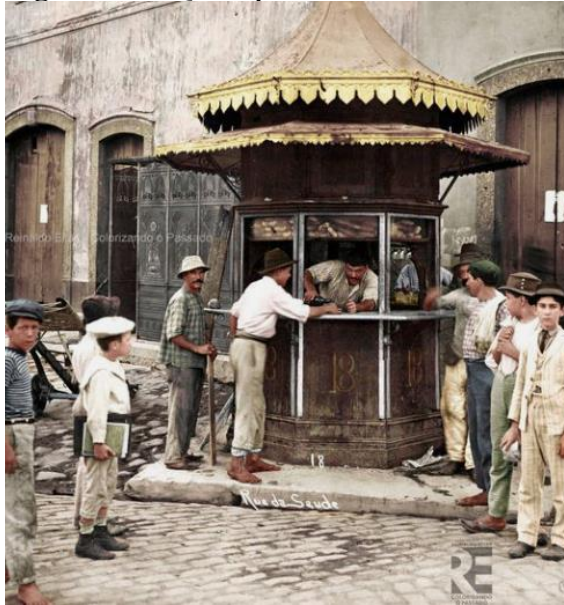
Figura 12 – Rua da Carioca/Reforma Pereira Passos



Fonte: Hemeroteca Digital (1903).

O Centro da cidade contava com uma população considerável de trabalhadores informais, pequenos artesãos, quituteiras, caixeiros viajantes. Foi imposta uma série de regras para o licenciamento e aumento considerável da cobrança a esses trabalhadores, tornando insustentável a manutenção de muitos deles (BARBOSA, 2011). Além do trabalho ambulante, os populares quiosques – estruturas de metal distribuídos pelas calçadas –, que reuniam muitos trabalhadores humildes para tomar vinho, café e outros quitutes, foram derrubados pela reforma com a justificativa de falta de higiene.

Figura 13 – Quiosques/Reforma Pereira Passos



Fonte: Hemeroteca Digital (1903).

Dentre os costumes sociativos que foram regulados e excluídos, o prefeito sugeriu a substituição do Carnaval pela chamada “Batalha de Flores”. Nessa festa “reformada” e “civilizada”, a elite saía as ruas com carros ornamentados com flores. As camadas populares acompanhariam pelas ruas a passagem dos veículos. Em agosto de 1903, meses antes do carnaval, o jornal *Commercio* citou a primeira batalha, destacando a civilidade e ordenamento da festa, fruto das reformas:

Sabem todos que essas batalhas de flores, tão animadas, elegantes e alegres quando feitas em Nice, em Viena e em Paris, são um divertimento de ricos com o qual tem o povo a ganhar: o gosto visual do luxo em exibição e a emoção artística nos aspectos ornamentais das carruagens. É portanto, um meio de educar esteticamente os rudes e os pobres (Jornal *Commercio*, 04/08/1903 *apud* BRENNNA, 1985, p. 92-93).

Em outra perspectiva, o jornal *Malho* satiriza o projeto festivo do prefeito:

O illustre administrador dos negocios do nosso districto, que pouco a pouco vai limpando, varrendo, endireitando, corrigindo e aformoseando as ruas e praças desta Capital, como um anjo bom e carinhoso tutor, tambem deseja se cuidar de dotal-a de novas prendas morais. Para isso abre verdadeiras escolas de bom gosto artistico e alto senso esthetico, promovendo concertos musicaes e festas publicas que constituem um ensinamento aos povos desta Sebastianopolis, até agora vividos numa pesada atmosfera de tristeza, embezerrados, melancolicos, mal humorados [...]. A batalha de flores foi uma experiência assás animadora, e naturalmente será a porta aberta ao renascimento de nossa vida social, o ponto de partida para outras festas, da mesma natureza, saneadoras do nosso espirito e bem dizentes da nossa cultura intelectual (Jornal *Malho* 12/04/1904 *apud* BRENNNA, 1985, p. 94).

Para além da sugestão de outro modelo de carnaval, a reforma previu a proibição do candomblé, das serenatas, dos cultos africanos e da boêmia. Os músicos ambulantes foram também duramente proibidos de executar suas apresentações errantes, sendo forçados a buscar outras ocupações. Barbosa (2011) salienta, contudo, que é possível encontrar nos registros da época a presença dos artistas que driblavam a fiscalização. Apesar da ilegalidade da prática, a lupa de João do Rio, direcionada aos pequenos fazeres, flagrou a permanência dos artistas ambulantes:

Quase todos esses músicos ambulantes e aventureiros ganham rios de dinheiro, vivendo uma vida quase lamentável. No forro dos casacos velhos há maços de notas, nos cinturões sebotados, vales ao portador. O público pára, olha aquela tristeza, imagina no automatismo dos gestos, na face que pede, no sorriso postico, a fome dos artistas, a miséria dos deserdados da sorte, e sonha as agonias, como nas óperas [...] (DO RIO, 2011, p. 114).

As leis que citamos anteriormente, tanto as referentes aos batuques e entrudos durante o século XIX quanto as aplicadas em circunstância da reforma Pereira Passos, são fundadoras de leis e regulações que estão por vir. Sobre as chamadas “classes perigosas”, João do Rio discorre sobre os

[...] caçadores – caçavam gatos de rua para venderem aos restaurantes já mortos e sem pele, que os serviam como carne de coelho; os sabidos – procuravam nos lixos botas e sapatos velhos para venderem aos sapateiros, que os consertavam e vendiam em suas sapatarias; os selistas – passavam os dias próximos às charutarias, procurando nas calçadas selos de cigarros e charutos para venderem as charutarias, as quais colocavam em uma marca barata o selo de uma marca cara; os ratoeiros – eram os negociantes de rato. Andavam pelos locais onde viviam as classes populares tocando uma corneta para avisar aos seus clientes de sua chegada. Então, apareciam as pessoas que realmente caçavam os ratos para vender-lhes. Após a compra, eles os revendiam a Diretoria de Saúde a um custo maior. (DO RIO, 2011, p. 19)

A lei da Vadiagem é criada em 1942, mas está presente no código de condutas da cidade desde 1889. A alçada ao status de lei expressa, tanto em função da amplitude de práticas que regula quanto em relação à extensão de prisões executadas em seu nome, o processo acumulativo e ostensivo de repressão ao conjunto de práticas que envolvem o prazer e a produção cultural de determinadas populações no espaço.

O projeto [...] revela a intenção de orientar espíritos transviados, corrigir disposições viciosas, antes de punir criminosos. Se o legislador tem o imprescindível dever de consagrar no direito positivo prescrições tendentes à repressão dos crimes que atentam à ordem social, não lhe é lícito desconhecer que esses atos deviam-se, o mais das vezes, do relaxamento ou da depravação dos costumes, tendo geralmente como causa geradora a ociosidade (Anais da Câmara dos Deputados, RJ, 1888, p. 273).

A lei é criada no âmbito da lei de contravenções de 1942. Versava que a vadiagem configurava crime de quem “habitualmente pratica a ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que assegure meios bastantes de subsistência, ou de prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita”. A origem da criminalização da vadiagem ou do “vadio” no país já aparece no Código Penal de 1890, no qual incluía a exibição pública de “exercícios de habilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem”. A longa lista de práticas relacionadas à vadiagem versava também sobre andar descalço, carregar instrumentos e a venda de determinados tipos de objetos.

Figura 14 – Lei da Vadiagem



Fonte: Hemeroteca Digital (1942).

Vagabundo sim! A musa da cidade, a musa constante e anônima, que tange todas as cordas da vida e é como a alma da multidão, a musa triste é vagabunda, é livre, é pobre, é humilde. E por isso todos lhe sofrem a ingente fascinação, por isso a voz de um vagabundo, nas noites de luar, enche de lágrimas os olhos dos mais frios, por isso ninguém há que não a ame – flor de ideal nascida nas sarjetas, sonho perpétuo da cidade à margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas!

Eu vivo triste como sapo na lagoa/Cantando triste, escondido pelas matas/ O meu nome na Gazeta de Notícias/Ainda hoje eu vi bem declarado/Ontem, à noite foi preso um vagabundo [...] (RIO, 2011, p. 18).

1.9 Pistas do que há por vir

As proibitivas legais e os registros históricos escancaram uma situação bastante peculiar no que tange às dinâmicas de proibição, repressão e subversão da lei relacionadas às

festividades populares no Rio de Janeiro. Vimos que no século XIX são constantemente registradas prisões em decorrência da prática dos batuques e entrudos. No final do século XIX e início do século XX, se arrefecem os mecanismos de repressão aos terreiros de candomblé, as rodas de samba e ao comércio informal. Esses mecanismos são seguidos de discursos sobre os danos das festividades à cidade referidos à incivilidade, aos modos hostis, às danças pecaminosas, à cultura dos vícios e à falta de asseio.

Ao mesmo tempo, ao menos quinze batuques negros são praticados no Rio de Janeiro de forma perene entre os anos de 1830 e 1860 (ABREU, 1994), os entrudos estão presentes na cidade até o começo do século XX atualizando-se em outras formas de festejo, é identificada a criação de redutos boêmios na região central, as rodas de samba passam a fazer parte do imaginário da cidade, a casa de Tia Ciata é hoje símbolo cultural do Rio de Janeiro, os músicos e vendedores ambulantes participam ativamente da vida cotidiana. Ora a partir de uma repressão radical da polícia e do poder público, ora dentro de dinâmicas de tolerância hostis, as festividades populares e outros tipos de festividades se fizeram presentes numa constante e ruidosa disputa pelos espaços da cidade. A depender do contexto, alterna-se “entre a repressão e a tolerância como estratégias para o mais eficiente controle e para se evitar mal pior” (ABREU, 1994, p. 5) de modo que “reprimir ou tolerar dependia das circunstâncias” (REIS, 1989, p. 37).

Nesse jogo, enquanto a repressão se apresenta de forma contundente com registros de prisões e violência, a tolerância se desenvolve a partir do “asseguramento” dos valores morais que garantiriam a viabilidade dos festejos – na perspectiva dos agentes locais poder público – por sua conduta familiar, asseada, não violenta, afinal, superficialmente docilizada pela pouca visibilidade dessas cenas festivas que se conformam em redutos boêmios, becos de festas e casas noturnas ilegais. Há nessas dinâmicas de regulação uma particularidade referente à sujeição das leis à interpretação dos agentes públicos que mobilizam políticas próprias e locais de vigilância, tolerância ou repressão.

A sujeição das atividades culturais e festivas a políticas pessoalistas de ordenamento dos espaços públicos e o condicionamento dessas atividades à interpretação pessoal apresentam-se como uma herança particular no campo da cultura pública no Rio de Janeiro. A autorização pessoal, os arranjos locais, as brechas combinadas, a “tolerância hostil”, a interpretação pessoalizada dos agentes da ordem são marcas profundas na história das práticas festivas e no *modus operandi* da regulação da cultura de rua e do comércio informal no Rio de Janeiro. A cadeia de acordos mobilizada para a realização dos batuques negros, das casas coletivas, dos sambas e festas e da atividade dos ambulantes no Centro da cidade, por exemplo,

incluía uma negociata sofisticada, envolvendo senhores de terras, agentes públicos, vizinhanças e comércios. Essa rede, por sua vez, podia ser facilmente desmobilizada ou rompida, impondo às práticas um perigoso limítrofe para a ação repressiva violenta do Estado.

A vital recriação dos costumes negros foi mobilizada a partir da prática festiva nas “malhas do poder escravista” (REIS, 1989) dentro de uma sociedade amplamente católica e no principal centro econômico e cultural do país. O fluxo itinerante, astuto e tático dos festejos e do comércio ambulante atualizou a geometria dos mecanismos de controle, compondo um jogo específico entre a atuação e o controle das atividades comerciais, musicais e festivas de rua.

Nesse contexto, se faz pertinente mencionar as atualizações contemporâneas das noções de resistência/reexistência (SIMAS, 2013) que adequadamente reveem, em algumas dinâmicas dissensuais, os vetores dicotômicos de opressão e resistência ao compreender que certas práticas se desenvolvem *apesar* das dinâmicas de repressão e não *por causa* delas. Essa revisão – das práticas resistentes às práticas reexistentes – se faz relevante por esforçar-se em destacar a força vital de determinadas práticas, reposicionando as dinâmicas de repressão como parte relevante, mas não como uma condição fundadora das práticas dissensuais festivas e conviviais.

Há de se reiterar ainda a afinidade da atualização do termo reexistência com as práticas que analisamos e analisaremos justamente por conceber que as práticas festivas dissensuais constituem-se para afirmar o vital da existência: os vínculos culturais, o compartilhamento de valores, a renovação dos afetos, a oxigenação da vida cotidiana e a relação com o território. Diante dos mais variados aparatos de repressão e controle, demanda-se assim a constante “reinvenção” para assegurar a continuidade – marcadamente precária – dos processos sociativos na cidade, como a festa. Trata-se de identificar a existência de um movimento insistente, nômade, ruidoso, sofisticado e astuto que por sua condição vital vêm reexistindo, que busca maneiras de existir ao longo do tempo na cidade.

As diversas cenas que trouxemos buscaram montar o quadro de satisfações e prazeres da cidade potencialmente reveladoras e inspiradoras de uma forma de existência cultural que vem reexistindo no movimento tático. As experiências repressivas e de violência direta ou indireta às expressões populares da cidade fazem “romper em fragmentos” ideias essencialistas de dominação e submissão por explorar as ações de tomada de posição, ação e transgressão visíveis, conforme apontamos, no corpo, na dança e na música.

A festa... Ela corta uma sequência. Ela quebra um desencadeamento dos acontecimentos que a ideologia histórica europeia nos apresenta como lógico e insuperável. Entretanto, na prática antropológica ou sociológica, comprovamos que a vida coletiva é realizada com o imprevisível e o inelutável e que a experiência comum faz romper em fragmentos, no tempo e no espaço,

as belas construções unitárias, estruturais ou funcionais (DUVIGNAUD, 1983, p. 24).

A reflexão sobre as festas na região central do Rio de Janeiro nos fornece material fundamental para a compreensão do atual cenário de produção e criação artística na cidade. Os vestígios e sobrevivências da cultura festeira dissensual são basilares na compreensão sobre as culturas urbanas contemporâneas. É fundamental reconhecer que as atividades dos grupos contemporâneos não emergiram no vazio, mas num diálogo específico entre as práticas culturais e as dinâmicas de regulação existentes há longa data na cidade.

Ainda que não seja objetivo principal da pesquisa, os textos e cenas que trouxemos apresentam a visada de pesquisa pela qual acreditamos ser fundamental compreendermos a vida social pela face do cotidiano sendo essa uma via de acesso privilegiado às dinâmicas de ressignificação e de reexistência diante das diversas formas de opressão, controle e vigilância na cidade. A compreensão mais ampla sobre as festividades do final século XIX e começo do XX e as contemporâneas requer, necessariamente, que nos aprofundemos ao “nível da rua”. A dissolução do paradoxo entre uma estrutura dominante e as ações dissensuais só é possível na escuta das narrativas cotidianas da cidade: os relatos rotineiros, as histórias urbanas, as visualidades, as músicas, a vida cultural do dia a dia.

Ao mergulhar em alguns dos relatos do cotidiano sobre festas e políticas de controle, deparamo-nos com o acento da inscrição negra nas manifestações musicais no Centro do Rio de Janeiro e as relações de interdependência desses grupos festivos com o comércio informal. Trata-se de compreender o trânsito entre trabalhadores, ambulantes, sambistas e a violenta opressão simbólica, econômica, legal e física que gravitavam em torno dessas populações. A expressividade festiva nos diversos espaços da cidade e especificamente no Centro desenvolve-se a partir de táticas sofisticadas de manutenção dos laços de sociabilidade, produzindo um saber astuto festivo que se dinamiza no *jogo*, altamente violento e repressor, com os mais diversos instrumentos de controle que seguem na história da cidade.

A reflexão sobre as festividades populares do passado, apesar de não fazerem parte do escopo inicial da pesquisa, se fez inevitável na análise das dinâmicas festivas que mantêm certo nível de “clandestinidade” na atualidade. Justamente porque constituíram umas das mais contundentes e ressonantes experiências dissensuais da cidade. A história cultural negra e popular nos ajuda a conceber, ao mesmo tempo, as formas do jogo, do fluxo e da tática nas práticas festivas e as dinâmicas circunstanciais, pessoalizadas e moralizantes de regulação e controle.

As experiências do passado nos oferecem orientações de pesquisa que apontam para as sobrevivências desses pequenos levantes, desses “gestos sem fim” e “pulsões de liberdade” (DIDI HUBERMAN, 2017) no tempo histórico.

2 DINÂMICAS DE REGULAÇÃO, DINÂMICAS DE SUBVERSÃO

Neste capítulo, buscamos analisar os processos contextuais de constituição e de recrudescimento de uma cena cultural potencialmente frutífera no Centro da cidade e especificamente aos redores da Praça Tiradentes entre 2014 e 2020⁴². Destacamos, dessa forma, as reformas urbanas, a agitação política ativista na cidade e as legislações das últimas gestões da Prefeitura. Por outro lado, indicamos o insistente movimento de articulação de espaços musicais e experiências sonoras nos entornos da Praça Tiradentes.

Na história recente, especificamente nas últimas gestões da prefeitura da cidade, as transformações políticas e econômicas modificam as dinâmicas de regulação e vigilância, bem como constituíram outros modos de viabilização dos microeventos públicos. A aproximação do Rio de Janeiro com o cenário das cidades globais e a cultura empreendedora constitui-se como um elemento importante de análise por propor-se, dentre muitas medidas, a construção de novos equipamentos culturais e a revitalização de áreas centrais da cidade. Esse processo pode ser visualizado principalmente, conforme apontam Carvalho (2013) e Domingues (2016), em duas etapas compreendidas na gestão do prefeito e governador Cesar Maia (1993 a 1997 e 2001 a 2008) e do prefeito Eduardo Paes (2009 a 2017). Se faz relevante mencioná-las para compreender as transformações dos modos de operação das dinâmicas de controle aos microeventos e estabelecer contrapontos circunstanciais no que tange à interpretação dos gestores em relação ao espaço público e às manifestações culturais e festivas da cidade.

O período em que César Maia esteve à frente da prefeitura do Rio de Janeiro é definidor para a transição da gestão pública de cultura. No caso das políticas culturais empreendidas no âmbito da municipalidade carioca nas últimas duas décadas, esta relação se coloca sob uma ordem bastante complexa de ações, por vezes contraditórias, quando se submetem de forma explícita à conjuntura do empreendedorismo urbano. É também a partir da gestão de César Maia que a relação mercantil da cultura com o território é construída mais detidamente, em geral apoiada em iconografias urbanas espetaculares e acessórias ao marketing urbano carioca. (DOMINGUES, 2016, p. 6).

Na gestão entre 2001 e 2008, Cesar Maia apresenta propostas no campo da cultura que convergem com a imagem de uma cidade cosmopolita e culturalmente conectada ao mundo. Investe-se, nesse sentido, no potencial da cidade em competir no mercado cultural urbano internacional, promovendo uma série de projetos em parceria com ONGs internacionais, o

⁴² Este capítulo foi publicado em formato reduzido em artigo intitulado “Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro” (BARROSO, FERNANDES, 2019) Políticas Culturais em Revista.

esforço em fazer parte da rota mundial de shows de grandes artistas, a divulgação da cidade em fóruns e congressos de cultura e a parceria público-privada no investimento de grandes obras e reformas de equipamentos culturais. A inclusão de projetos com a marca da internacionalização e da espetacularização são materializados sobretudo na construção ou na tentativa de construção de grandes equipamentos culturais e a “revitalização” de áreas centrais da cidade, buscando “inserir a cidade no cenário internacional, privilegiando os grandes projetos urbanos e a competição entre cidades” (COLOMBIANO, 2007, p. 77). Dentre esses projetos, destacam-se a tentativa de receber o Museu Guggenheim na cidade, a construção da Cidade da Música e as tentativas de revitalização da Zona Portuária no Centro.

A Fundação Guggenheim à época buscava parcerias públicas para o estabelecimento de uma filial na América Latina. O acordo com a Prefeitura do Rio de Janeiro foi selado em 2003 e previa uma obra de grandes dimensões na região portuária com a participação de arquitetos renomados internacionalmente. O acordo, contudo, foi anulado após pressões da opinião pública e da imprensa. Em entrevista ao *Estadão*, em 2009, Ricardo Macieira ressalta a oportunidade de internacionalização perdida:

As pessoas achavam que íamos gastar dinheiro demais nesse museu e que a cidade necessitava de mais investimento em saúde. A grande argumentação que derrubou o Guggenheim foi que tínhamos que transferir para a Fundação Guggenheim 25 milhões de dólares para ter o acervo do Guggenheim por 25 anos, nesse caso, estou falando da possibilidade de receber no Rio de Janeiro os acervos do Museu Guggenheim de Nova York (EUA), do Peggy Guggenheim de Veneza (Itália), do museu Kunsthistorisches de Viena (Áustria) e do Museu Hermitage de São Petersburgo (Rússia).

Para o secretário de cultura, o museu viria a abrir caminho para outro projeto do governo referente à revitalização do Porto, na região central da cidade, de modo a “fazer com que aconteçam algumas coisas no espaço físico da cidade, que primeiro gerem expectativa”. A estratégia de construção do museu era vir a deflagrar atratividade internacional para essa região da cidade. Esse projeto seria colocado em prática anos depois na gestão de Eduardo Paes, conforme trecho a seguir, com a construção de dois museus de grandes dimensões na região, o Museu do Amanhã e o MAR, que contam com a participação de arquitetos e designers conhecidos internacionalmente e em parceria com a Fundação Marinho.

O programa consiste na implantação de obras de infraestrutura e articulação com a iniciativa privada e governos estadual e federal de forma a promover uma completa revitalização (econômica, social, ambiental e cultural) da região portuária do Rio de Janeiro criando espaços de arte, cultura, entretenimento, educação e habitação (PEPRJ, 2009, p. 92).

A Cidade da Música, por sua vez, se trata da construção de um teatro de grandes dimensões. Vinculado à capacidade de internacionalização da cidade, a construção do teatro viria a igualar o Rio de Janeiro a outras metrópoles por contar com uma grande sala de concerto para abrigar a sinfônica municipal. Assim como outros centros urbanos, o Rio de Janeiro contaria com um Teatro de Ópera. Segundo Ricardo Macieira, secretário de cultura na época, em entrevista ao Estadão:

A idéia da Cidade da Música foi inspirada pelo projeto Cité de La Musique, de Paris, projetado pelo Atelier de Christian de Portzamparc, por isso, a escolha pelo arquiteto francês Portzamparc e da construção de um hall sinfônico de ponta.

A Cidade da Música foi uma obra envolta de muitas polêmicas relacionadas a custo, a superfaturamento e a atrasos. Foi apelidada pela população e por veículos da imprensa de “herança maldita” da gestão de Cesar Maia por ser alvo de muitas críticas em relação ao descompasso entre a escala de investimento da obra e suas dimensões e o real benefício e impacto para a população.

Carvalho (2013) analisa a menção à revitalização das áreas centrais em três planos da gestão de Cesar Maia: o plano Rio Sempre Rio (1995), o Projeto Porto do Rio (2001) e As Cidades da Cidade (2004)⁴³. No primeiro plano, se faz menção no tópico “Novas centralidades e a revitalização do Centro” à construção de novos equipamentos culturais na região para a produção de uma nova dinâmica de ocupação com a visitação de turistas e maior circulação e permanência de pessoas. O Projeto Porto do Rio trata-se de um plano vinculado à reforma e recuperação de patrimônios arquitetônicos para atração de investimento privados na região na instalação de polos produtivos. No escopo do projeto, aliavam-se a baixa ocupação da região e a paisagem da baía de Guanabara como possibilidade de atratividade econômica e turística. No plano seguinte, é mencionado o objetivo de desenvolver “ações visando tornar a região um centro de referência histórico-cultural do país” (RIO DE JANEIRO, 2008, p. 90).

A gestão de Cesar Maia é marcada por uma atenção ao campo cultural que envolve planos ambiciosos e renovadores da gestão pública⁴⁴. Dentre uma série de medidas do prefeito, como a descentralização dos equipamentos e ações culturais, destacamos o início de projetos internacionalizantes da cidade. Os primeiros passos mais concretos de investimento na produção de espaços “culturalizados” e “internacionalizados”, a partir de grandes equipamentos

⁴³ O plano Rio Sempre Rio foi elaborado na primeira gestão entre 1993 e 1996 e o Porto do Rio e Cidades da Cidade na segunda gestão, entre 2001 e 2004.

⁴⁴ A análise da gestão de Cesar Maia pode ser encontrada na obra “Rio como fomos” de Carvalho (2013).

culturais e foco na revitalização região central da cidade, podem ser vislumbrados em projetos e objetivos na gestão de Maia, ainda que muitos desses planos não foram concretizados ou não obtiveram sucesso.

É possível considerar que os planos de Eduardo Paes têm pontos de contato com esse primeiro plano de César Maia, no que se refere ao desejo de que a cidade volte a ter prestígio internacional, e preveja grandes obras de remodelação urbana. O mote do plano *Rio Sempre Rio* era “Tornar o Rio de Janeiro a cidade que os cariocas desejam”, já em Paes essa pretensão é maior - que o Rio se torne “a melhor cidade para se viver em todo o hemisfério sul”. O desejo de reafirmar a vocação internacional que a cidade do Rio de Janeiro possui, já era discutido desde o primeiro plano estratégico de César Maia, em 1995, *Rio Sempre Rio*. Os projetos do Museu Guggenheim e da Cidade da Música são símbolos da retomada dessa internacionalização nas gestões de 2001 a 2008. Com Eduardo Paes, essa vocação é novamente reafirmada em seu primeiro plano estratégico de 2009. Baseia-se em uma visão de futuro (p.13), quando projeta como uma das suas aspirações políticas que o Rio se transforme em “um pólo cultural internacional” (CARVALHO, 2013, p. 66).

Se faz relevante acompanhar certa continuidade desses planos na gestão de Paes que, com maior investimento e maior nível de concretização e materialização, produziram, entre outras coisas, novas formas de gestão dos espaços e das dinâmicas do centro da cidade e possibilidades de investigação crítica sobre as estratégias de internacionalização da cidade, especificamente nos efeitos a longo prazo na área cultural.

2.1 O ESTADO EMPREENDEDOR: O RIO DE JANEIRO DOS MEGAEVENTOS

A cidade que sediou num período de nove anos os Jogos Pan Americanos (2007), a conferência Rio+20 (2012), a Copa das Confederações (2013), a Jornada da Juventude (2013), o ICOM (2013), a Copa do Mundo de Futebol (2014) e, finalmente, as Olimpíadas (2016) potencializou o investimento nas grandes reformas urbanas e na inclusão da cidade no ambiente internacional, a partir de diversas medidas, dentre elas a “revitalização” das áreas centrais – projeto vinha consecutivamente sendo intencionado por gestões anteriores. A menção à revitalização do centro da cidade pode ser identificada nos planos diretores da cidade desde 1990, segundo Carvalho (2013), e está relacionada a um movimento comum a outras metrópoles do mundo que, após o processo de desindustrialização, busca atrair moradores, investimentos e turistas para as antigas zonas portuárias, industriais e ferroviárias da cidade na construção de ambiente “culturalizados”⁴⁵.

⁴⁵ Jacques (2003, p. 01) destaca os agenciamentos sobre a ideia de “cultura” especificamente nos espaços em se pretende “revitalizar”. A ideia de requalificação, reabilitação e retorno a vida estão imbricados à ideia de “levar

As políticas de regulação durante a gestão de Eduardo Paes vinculavam-se de forma mais contundente ao ideal de uma cidade cosmopolita capaz de competir no mercado de cidades globais. A formulação de planos estratégicos e novas autarquias vinculadas a economia criativa, ao ambiente de negócios, as reformas urbanas demonstram o esforço em direção ao empreendedorismo urbano na região central da cidade.

Dentro desse país solar, uma cidade-porto do tempo das navegações ibéricas vive o momento de recuperar todo o seu esplendor. Uma capital cultural, calorosa, que espalha arte e dita moda internacionalmente. Lar de um grande gênio da arquitetura. Cenário turístico que o mundo inteiro reconhece à primeira vista. Com ruas que fervilham música, dança, cor e sabor. Onde o refinamento é mais simples e o popular vira clássico (BRASIL, 2009, p. 24).

Para a deflagração desse ambiente “culturalizado” e internacionalmente conectado, o plano chamado de “O rio mais integrado e competitivo” reúne esforços de liderança desse processo que objetivava tornar-se a “capital líder no desenvolvimento da Indústria Criativa no País” (RIO DE JANEIRO, 2010, p. 16).

Durante a primeira gestão de Eduardo Paes, a prefeitura lançou o plano Pós-2016, O Rio mais integrado e competitivo. Este conta com 56 metas e 58 iniciativas, e seu principal objetivo é tornar o Rio de Janeiro uma “referência nacional na excelência do ambiente de negócios com destacada liderança na atração e manutenção de investimentos produtivos” (RIO DE JANEIRO, 2009, p. 16). O plano reivindica relações mais estreitas entre o desenvolvimento econômico, a área cultural e o patrimônio. Esta nova relação poderá ser vista nas articulações com a economia criativa e a preocupação, com a paisagem urbana. Ambas as mediações serão componentes estruturais da gestão do patrimônio cultural da cidade (DOMINGUES, 2016, p. 6).

O setor de produção de grandes eventos, nesse período, contou com a parceria e incentivo estatal no auxílio à abertura da competitividade, posicionando-se como incentivador dos processos de abertura de mercado, característica da racionalidade neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016).

Longe de ser, como se acredita, um obstáculo à extensão da lógica do mercado, o Estado tornou-se um de seus principais agentes, se não o seu principal vetor. Sob seu controle, os instrumentos de política pública herdados da gestão socialdemocrática e keynesiana tornaram-se, paradoxalmente,

cultura” aos espaços. Na análise de processos de revitalização nas áreas centrais a autora analisa que “a utilização da cultura como instrumento de revitalização urbana faz parte de um processo bem mais amplo de utilização da cultura como instrumento de desenvolvimento econômico. Certas zonas são privilegiadas nesses processos de renovação urbana, como os centros históricos, as áreas centrais e os vazios urbanos que resultam do processo de desindustrialização – antigas zonas portuárias, ferroviárias e industriais”.

alavancas para transformar, de dentro, a lógica de funcionamento da ação pública em função de uma mudança profunda da sociedade. Por isso, é perfeitamente inepto pensar essa transformação nos termos convencionais como se viesse para limitar a intervenção governamental: ela não vem para limitá-la, mas, em certo sentido, vem para estendê-la, ou melhor, vem para transformar o Estado e para expandir a lógica do mercado. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 8).

A expansão da lógica de mercado expande-se para o planejamento e gestão das cidades caracterizada pelas estratégias de *city-branding*, nas quais as cidades participam do jogo neoliberal competitivo por meio de, entre outros aspectos, seu potencial criativo altamente vinculado às atividades culturais. Dentre as transformações relacionadas à gestão e ao planejamento das cidades no modelo neoliberal, destacamos a construção do léxico de cidade empreendedora, em que a gestão urbana deve explorar as vantagens citadinas para atração de capital financeiro, posicionando-as dentro do mercado competitivo. Tratava-se de gerir a imagem da cidade como uma marca, acentuando seus ativos únicos na intenção de animar constantemente o mercado. Nesse contexto, a estratégia de branding encontra apoio no campo cultural na tentativa de construção de imaginários relacionados ao potencial criativo, à vida cosmopolita e ao estilo de vida empreendedor principalmente dos centros urbanos. A inscrição das cidades no mercado financeiro se desenvolve, dentre outras estratégias, a partir de seus atributos culturais e da capacidade de atração de eventos mundializados – que seriam uma expressão de um bem-sucedido empreendedorismo urbano (HARVEY, 2014).

O Rio de Janeiro no período dos megaeventos apostou nas estratégias de *city marketing* para a consolidação da cidade no contexto globalizado. A cidade, na última década, foi sede de grandes eventos como Copa do Mundo, Olimpíadas e Rock in Rio. Esse período de visibilidade e de aprimoramento das estratégias de *city marketing* é resultado de esforços municipais, estaduais e federais na consolidação da cidade no contexto competitivo mundializado e a consequente atração de capital. O Estado, dessa maneira, se afina com o papel ao mesmo tempo de desinstitucionalizador no sentido de alinhar-se à flexibilidade do capital financeiro e de participante ativo por ser responsável para garantir um cenário competitivo favorável.

Isso explica porque o Estado se tornou um receptor da pressão da concorrência global, passando notadamente a conduzir diretamente a “reforma” das instituições públicas e das organizações de assistência social em nome da competitividade “nacional”. No entanto, o que está em jogo, mesmo para além da transformação do Estado, vem a ser a gestão de pessoas, no sentido dado por Michel Foucault, ou seja, porque [essa mudança] têm por alvo os indivíduos e os seus modos de vida. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 3).

O plano estratégico de gestão urbana na gestão de Eduardo Paes chamado “O rio mais integrado e competitivo” demonstrou a aposta na criatividade na intenção de posicionar a cidade como “capital líder no desenvolvimento da Indústria Criativa no País, com foco em Design, Música, Moda, Artes Cênicas e Audiovisuais”. O amparo do campo cultural à estratégia de atração de investimentos é justificado pela “produção cultural de alto valor e influência mundial”, com “destaque pelo respeito à diversidade humana” (RIO DE JANEIRO, 2010, p. 16).

Os festivais de música de grande porte participam, nesse sentido, como agregadores de valor à cidade, compondo inovação competitiva. O Estado, por sua vez, trabalhou como impulsionador desse processo, constituindo-se como facilitador na entrada dos grandes festivais e shows na cidade. Podemos perceber que são articuladas um conjunto de intervenções acessórias à recepção dos megaeventos no Rio de Janeiro para que seja constituído o “valor” da inovação e da criatividade urbana. Obras, reformas arquitetônicas, secretarias institucionalizadas de economia criativa, bem como espaços para esse fim e aquecimento do setor cultural são alguns dos aspectos que gravitam no entorno da constituição de competitividade da cidade no mercado global.

A política de financiamento de grandes eventos de cultura e música, nesse período, é realizada a partir de capital majoritariamente privado, através de patrocínios de empresas (KISCHINHEVSKY; HERSCHMANN, 2011). O Estado auxilia a entrada desses festivais com patrocínios em menor escala proporcional ao montante total para viabilidade do evento⁴⁶. O amparo das gestões municipais, estaduais ou federais aos eventos, em sua maioria, se referem às autorizações dos espaços, contingente policial, no caso de eventos públicos nas estruturas de banheiro e ambulâncias, licenciamento das estruturas de som, tendas, barracas e comércio.

No Rio de Janeiro, de 2018 até o final de 2019, podemos destacar o festival de jazz Rio Montreaux⁴⁷, o festival MIMO, o festival de música eletrônica Music Conference, o festival

⁴⁶ “Isso levou a um aquecimento no mercado de entretenimento ao vivo no Brasil, resultando no surgimento de novas empresas como a Geo Eventos (das Organizações Globo), criada em 2010 e a XYZ LIVE (do grupo ABC), inaugurada em 2011. Tais companhias se juntaram a outros grandes players do mercado como a Time For Fun (T4F), líder do setor na América Latina, Plan Music (do grupo Traffic) e Dream Factory (do grupo Artplan). Em 2012, Geo Eventos, T4F, Plan Music e XYZ Live trouxeram, juntas, 139 atrações internacionais” (MARTINELLI, 2013, p. 18).

⁴⁷ Em entrevista concedida para o portal Propmark o produtor do evento Rio Montreuz Jazz destaca o apoio de marcas como a Claro, principal viabilizadora do evento: “A primeira edição do Rio Montreux Festival com o patrocínio master da Claro, que está realizando uma série de ativações nas áreas que recebem o evento, que são três palcos no Pier Mauá, além de cinco palcos gratuitos em diferentes regiões da cidade, totalizando mais de 40 atrações.”

Queremos!⁴⁸ e o Rock in Rio⁴⁹. Em 2019, o governador Wilson Witzel anunciou o planejamento de trazer para o Sambódromo a *Disney Parade*, um festival com shows e apresentações com personagens Disney e praça de alimentação fixa aos finais de semana. O governador foi a Flórida articular trâmites para viabilizar o evento (não realizado até o momento da pesquisa). Em entrevista ao portal UOL, o governador disse que a realização do festival se trata de uma estratégia para aproveitar o espaço do Sambódromo, que pouco recebe eventos durante o ano e circular renda na cidade.⁵⁰

O papel do Estado, nesse sentido, funciona num jogo-duplo de investimento em parcerias público-privadas de grandes eventos “criativos” e ao mesmo tempo de construção da imagem de uma cidade aberta e afinada à inovação. Trata-se de “proporcionar um conjunto de entretenimentos baseado na inovação e ao mesmo tempo proporcionar uma imagem de cidade cuja condição é a inovação”. (Rio de Janeiro, 2009, p. 19).

Na análise cartográfica realizada desde 2016, notamos que ao contrário do que é percebido na relação Estado/megaeventos, os microeventos são altamente submetidos a regras, ao controle institucional e a privações de uso dos espaços da cidade. A discussão sobre a ocupação dos espaços por artistas de rua e pelas festas monta-se de forma mais contundente a partir de transformações intensas na cidade e no campo cultural com a chegada dos megaeventos e dos movimentos políticos de 2013. A análise da geometria de controle sobre essas expressões é complexa justamente porque, por vezes, não está explícita no teor legal de decretos, projeto ou leis, como vimos anteriormente em outros momentos históricos, mas altamente submetida às circunstâncias da cidade.

Momentos de maior e menor abertura de diálogo com os órgãos públicos, a vitalidade da construção de coletivos catapultada circunstancialmente por protestos políticos, a maior disponibilidade de editais para o setor da cultura, o posicionamento ideológico dos gestores públicos, o momento econômico da população. Todos esses aspectos estão presentes no

⁴⁸ Em entrevista concedida para o portal Propmark o produtor do evento Queremos! destaca o apoio de marcas: “O espaço terá instalações de convivência ao ar livre, gastronomia e 14 horas de música. A realização do Queremos! é apresentada pela Heineken e conta com a parceria da Deezer.”

⁴⁹ Em entrevista concedida ao portal Propmark em 2017, o empresário Roberto Medina avalia a participação das marcas patrocinadoras e cita o apoio logístico do Estado: “Fora operações de comida e bebida que tínhamos lá dentro – marcas envolvidas certamente foram pelo menos 40. Vivemos um momento muito difícil do Rio de Janeiro. Se já não bastassem os problemas de segurança e econômicos que o estado vive, houve um problema de segurança na Rocinha no meio do evento. O governo atuou rápido, colocando os militares nas ruas, o que acalmou os ânimos. E como o metrô era o principal meio de acesso, junto com BRT, as pessoas não foram tão afetadas pelos problemas. Depois da festa de abertura, deu um baita orgulho da cidade e do país”.

⁵⁰ DISNEY contraria Witzel e nega parque no Rio de Janeiro. *UOL*, Rio de Janeiro, 3 out. 2019. <https://noticias.uol.com.br/videos/?id=disney-contraria-witzel-e-nega-parque-no-rio-de-janeiro-04028D98316CC0B96326>. Acesso em: 25 abr. 2022.

processo recente de regulação da cultura de rua do Rio de Janeiro que veio sofrendo com descontinuidades e transformações que atualizaram de forma acelerada as formas de atuação de músicos, produtores culturais, artistas e frequentadores.

Esse complexo conjunto de transformações mobilizou circunstancialmente dinâmicas de controle mais ou menos autônomas dos gestores públicos da ponta como a guarda municipal e a polícia militar na repressão as expressões culturais; a construção ou eliminação de espaços de negociação para autorização de eventos e por fim, a produção de táticas de produtores culturais, músicos independentes e artistas de rua. Nesse jogo de muitos elementos, reafirma-se o espaço historicamente de precariedade e insegurança vivenciado pelos atores. Traçaremos a seguir uma análise atenta não apenas do teor legal, mas, sobretudo, do comportamento das regulações no campo, tendo em vista os cenários complexos em que as ações se inscreveram na história recente da cidade.

2.2 Os ativismos musicais na rua: a constituição de uma cena

As reformas urbanas e o investimento público nos megaeventos durante a gestão de Eduardo Paes a partir de 2009 suscitaram um intenso debate em relação à perenidade dos benefícios dessas iniciativas na cidade. A falta de diálogo entre o poder público e as populações locais e os constantes posicionamentos autoritários do governo nesse processo (FERREIRA, 2010) conferiu centralidade à questão da apropriação dos espaços da cidade, provocando os mais diversos tipos de manifestações, dentre elas as culturais e musicais. As reformas urbanas realizadas para a chegada de megaeventos como Copa do Mundo e Olimpíadas, sobretudo na região central da cidade, acirraram a histórica tensão entre o planejamento urbanístico e a vivência local do território.

É relevante apresentar as nuances desse período específico visto que notamos que muitas iniciativas festivas presentes atualmente no campo decorrem de um cenário contrastado de mobilizações políticas, constituição de grupos e coletivos e medidas de regulação das atividades de rua a época.

Reia (2015) assinala que durante as reformas urbanas há uma tentativa de controle e programação das atividades urbanas no sentido do ordenamento. No início do percurso para receber as Olimpíadas, ainda em 2009, a Prefeitura da cidade lançou o Plano Estratégico que, dentre suas 100 páginas, fazia mais de 10 menções ao que entendia por “Ordem Pública”. Nesse mesmo documento, a chamada Operação “Choque de Ordem” – criticada por vendedores ou produtores de eventos informais – é associada a um possível “aumento do bem-estar da

população e uso dos espaços públicos”. Reia (2018, p. 93) destaca a atuação da Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), criada pela Prefeitura de Eduardo Paes em 2009 com objetivo de “manter a ordem na cidade”.

Ao passo que a cidade preparava-se para receber os megaeventos a partir de uma série de legislações de ordenamento, nota-se o aumento dos atores interessados na ocupação dos espaços públicos, destacando-se: 1) os protestos políticos de junho de 2013 no qual uma série de coletivos culturais pautam ações engajadas na recuperação do senso público das ruas da cidade; 2) maior investimento em editais de ações culturais locais que vigoravam à época sob gerência da Secretaria Municipal de Cultura, premiando através de políticas de fomento manifestações informais e sem CNPJ, incluindo ações festivas que ocorriam nas ruas⁵¹; 3) o intenso êxodo de artistas de rua para o Rio de Janeiro vindos de todo o Brasil e da América Latina, a partir da visibilidade da cidade como polo de atividades culturais e turísticas. Esse é o cenário contrastado em que se organizam uma série de manifestações culturais de rua em disputa com iniciativas de ordenamento vinculado, sobretudo, à noção de uma cidade cosmopolita e “criativa”.

O período em que o Rio de Janeiro recebeu eventos mundializados promoveu um intenso processo de fomento à área cultural. São marcas desse período a abertura de editais, a aprovação dos conselhos e das metas de cultura da cidade, a construção de autarquias públicas como secretarias de economia criativa e fóruns específicos para área da cultura, a presença mais acentuada de ONGs e do investimento da iniciativa privada na cidade. Essas ações vieram constituir um cenário frutífero, mesmo que indireto, às cenas independentes de música e festas da cidade. Ao mesmo tempo, nota-se que a gestão pública da cidade – tanto em documento oficial como em suas práticas vividas na rua – passou a inserir uma série de normas e padronizações que compreendiam a informalidade na rua de uma forma nociva. São marcas desse processo a ostensiva fiscalização de ambulantes não vinculados à marca patrocinadora do carnaval carioca, bem como a revisão de normas para autorização de microeventos de rua. Nesse processo, adiciona-se ainda um ambiente ativista com forte atuação do setor cultural independente do Rio de Janeiro, que reivindica o direito ao uso dos espaços da cidade, germinando uma série de grupos e coletivos que propõem manifestações musicais e festivas na cidade. Essas expressões, por sua vez, engajam certo nicho de público mobilizando uma cena cultural de rua potencialmente sustentável na cidade.

⁵¹ A exemplo foram criados entre 2009 e 2015 os editais de apoio ao Fundo de Apoio ao Teatro (FATE), Fundo de Apoio à Dança (FADA), ao Fundo de Apoio à Música (FAM), ao Fundo de Apoio às Artes Visuais (Pró-Artes Visuais).

Esses aspectos montam um cenário de disputa e de constituição de grupos e de espaços musicais e festivos. O momento de opulência financeira da cidade, ao mesmo tempo que constitui mecanismos de ordenamento da cidade, também contribui indiretamente para as iniciativas culturais independentes que se vitalizaram não só pela presença de editais e da possibilidade de atuação remunerada, mas também por uma ambiência ativista que eletrizava a cidade e germinava suas expressões culturais mais dissensuais.

2.3 As novas regras do jogo

Diante do acirramento do conflito entre controle e expressão cultural de rua nesse período, duas medidas são aprovadas: a Lei do Artista (2012) e a criação do sistema on-line de autorização de eventos de rua (2015), das quais falaremos a seguir. Os textos das legislações são claros em relação à reafirmação do direito adquirido de ocupação do espaço público diante de algumas exigências no caso da Lei do Artista de Rua e à organização dos processos de regulação das manifestações musicais e culturais no caso da lei dos eventos em 2015. Apesar de os textos das leis estipularem especificidades em relação à autorização ou não de apresentações e eventos, os relatos dos atores demonstram as flexibilidades da inscrição destas leis no campo, bem como as diferentes interpretações e desafios nesse processo.

No levantamento dos relatos, ficou assinalada a posição pouco clara que produtores e músicos independentes ocupam em relação às definições e limites de suas atividades. Esses atores são historicamente marcados pela vulnerabilidade de suas posições no que concerne não apenas à proibição ou permissão de suas atividades, mas também em relação ao julgamento moral referente à validade de sua profissão, conforme aponta Rheia (2015) em análise da atuação dos artistas de rua no Rio de Janeiro.

Reunimos a seguir algumas leis e decretos citados pelos atores e levantados pela pesquisa que compõe a geometria de regulação de eventos.

Tabela 5 – Algumas das leis, decretos ou PL que regulam as festas no Rio de Janeiro

NÚMERO	LEI/DECRETO/PL	RESUMO
3.268/2001	Lei da poluição sonora	- A Guarda Municipal fica a serviço do combate à poluição sonora no Rio de Janeiro com linha direta de telefone (153) para atender aos chamados, sempre equipada com decibelímetro e apta a aplicar multas no ato da constatação da infração e agilizar o atendimento e punição aos infratores

779/2010	PL sobre o comércio ambulante	<ul style="list-style-type: none"> - Permissão de ambulantes circularem apenas com a declaração de microempreendedor individual ou imposto de renda com declaração de autônomo. - Aumento dos itens de comercialização - Proibição da venda de cervejas e refrigerantes em garrafas
5.429/2012	“Lei do Artista de Rua”	<ul style="list-style-type: none"> - As manifestações culturais em lugares como praças, anfiteatros, largos e boulevards não necessitam de prévia autorização dos órgãos públicos municipais. A lei abrange peças teatrais, danças, capoeira, circo, música, folclore, literatura e poesia - Autorização de venda de CDs e permissão para contribuições do público - Apresentação devem ter até 04 horas de duração e até às 22h. Não podem atrapalhar o trânsito ou gerar transtornos para comerciantes de passantes.
321/2013	Autoriza músicos a se apresentarem em espaços públicos	<ul style="list-style-type: none"> - Fica autorizado a músicos apresentarem-se individualmente em logradouros públicos da Cidade do Rio de Janeiro, desde que utilizem apenas instrumentos musicais de sopro e/ou de corda e se situem nos locais autorizados pela Prefeitura do Rio de Janeiro.
40.711/2015	Criação do Rio Mais Fácil ⁵²	<ul style="list-style-type: none"> - Fica instituído o sistema Rio Mais Fácil Eventos, instrumento digital destinado a recepcionar, processar e armazenar informações concernentes ao procedimento administrativo de autorização de eventos
41.734/2016	Lei que regulamenta atividades musicais de baixo impacto em bares e restaurantes	<ul style="list-style-type: none"> - Fica tolerada em bares e restaurantes situados no Município do Rio de Janeiro a atividade, em caráter complementar, de música ao vivo de baixo impacto, considerando-se como tal a que seja executada por meio de até quatro instrumentos musicais e voz - O estabelecimento que exercer atividade musical com amparo na previsão do novo decreto providenciará as medidas necessárias de contenção ou isolamento acústico, para perfeita observância das condições de proteção sonora
87/2017	Institui o Fundo Especial de Ordem Pública	<ul style="list-style-type: none"> - Implementação de Políticas Públicas que garantam a manutenção da ordem urbana e a integração da Prefeitura com as forças de Segurança Pública do Estado. A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro pretende aprimorar as políticas públicas de prevenção aos delitos e apoio direto às atividades de segurança do Estado do Rio de Janeiro - O Fundo Especial de Ordem Pública - FEOP terá por objetivo proporcionar recursos ao planejamento e à execução dos programas e projetos relativos à política de segurança e ordem pública na Cidade do Rio de Janeiro, utilizando, principalmente, fontes de receitas oriundas do exercício regular do Poder de Polícia Administrativo, bem como outras que lhe forem atribuídas.
Decreto 42319	Decreto de criação do Rio Ainda Mais Fácil	<ul style="list-style-type: none"> - A comissão terá poder de veto aos eventos — podendo suspendê-los inclusive quando já estiverem sendo realizados, mesmo que órgãos técnicos tenham dado o “nada a opor” sobre a atividade. A prefeitura alega que o objetivo da medida é organizar melhor a concessão de licenças, evitando a superposição de eventos, que acabam criando transtornos na cidade.

Fonte: Quadro elaborado pela autora (2022).

⁵² O decreto completo que regulamenta a autorização dos eventos de rua com os detalhamentos dos processos está disponível em: http://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/50440Dec%2040711_2015.pdf.

Dentre as legalidades que listamos, destacamos duas que são citadas predominantemente pelos produtores culturais, são elas: a Lei do Artista (criada na gestão de Eduardo Paes) e o decreto do Rio Mais Fácil (incrementada na gestão de Eduardo Paes, reatualizada na gestão do prefeito Marcelo Crivella e renomeada e de Rio Ainda Mais Fácil).

A Lei do Artista de Rua é reconhecida pelos grupos de artistas de rua como um importante passo para a garantia do direito à ocupação dos espaços públicos. Esse reconhecimento é resultado da validação legal do direito à atividade artística no espaço público sem autorização prévia, mediante responsabilidades como livre circulação, limite de horário e gratuidade das apresentações. Essa lei, por vezes, é também acionada pelos produtores culturais que realizam ações culturais de rua de menor porte. Julio Barroso, produtor cultural de importantes festas na cidade e ativista político, destaca a utilização da Lei do Artista para a realização de festas e as dificuldades nesse processo:

Quando eu estou organizando, eu falo: não vamos pedir autorização. Meus eventos são pequenos. Claro que eu não faria isso numa festa para mil pessoas, é irresponsável. Agora num evento para cem pessoas, a gente pode se basear na Lei do Artista. A gente consegue usar a Lei do Artista de Rua, mas às vezes também a gente se depara com agentes de segurança que não sabem nem que essa lei existe.⁵³

O Rio Mais Fácil, por sua vez, trata da virtualização dos processos de alvará da Prefeitura que concedem o direito de realização de eventos nos espaços públicos. Através da internet, os produtores culturais submetem os pedidos de autorizações aos diversos órgãos para a realização dos eventos. Rodrigo Chignall, produtor cultural de eventos e feiras independentes e participante do Fórum Rio Criativo, detalha o processo de autorização dos eventos de rua:

A gente sempre teve um sistema chamado Carioca Digital. Dentro desse sistema foi criado o RIAMF, Rio Ainda Mais Fácil. Você tem que dar entrada nesse sistema para conseguir a autorização. É sistema bastante obscuro, porque a gente não sabe qual órgão responde primeiro. Então, basicamente, você faz o pedido de alvará no sistema e aí algum órgão te libera para dar entrada no processo. Depois a secretaria de Fazenda dá o segundo “ok” para prosseguimento do processo. A partir dessa autorização ela vai pedir os documentos necessários. No caso, se você tiver carro de som ou gerador tem que pedir autorização dos bombeiros, o que demora entre trinta e quarenta dias. Você tem que se comprometer a ter as autorizações da polícia militar, polícia civil se for até mil pessoas e acima disso, as vezes pedem até polícia federal. Banheiros químicos, autorização do conselho regional de arquitetura se tiver parte elétrica. E basicamente, o mais engraçado é que dentro do

⁵³ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do Boi Tolo, para a pesquisa em 16/10/2017.

sistema do carioca digital a secretaria de cultura não opina. A secretaria que deveria estar ali para gerenciar, ela não opina. É isso que estava falando sobre os eventos serem muitos condicionados a questão financeira. Quem é forte dentro do carioca digital é a Secretaria de Fazenda, é ela que toca, coordena. Como que um evento cultural pode ser regido única e exclusivamente pelo quanto ele arrecada? Porque o imposto sobre o valor direto é pequeno, mas pensa só: cada expositor comprou insumo para estar lá. Cada expositor tem também que ir na prefeitura tirar sua autorização. Tem essa renda indireta aí. Cada um pagando imposto sobre o MEI, o montante é alto. Só que a burocracia é absurda.⁵⁴

A pesquisa de campo levantou as principais críticas em relação aos processos de autorização dos eventos, são eles: o tempo do processo de retirada do alvará; o custo para atender todas as exigências; o desconhecimento em relação às instituições de trânsito, limpeza e bombeiros; a falta de diálogo especificamente com agentes de cultura que possam entender as demandas e particularidades de cada evento; as ações arbitrárias dos agentes de ordem pública e, atualmente, o risco de ter o evento paralisado mesmo com a autorização.

A partir da análise do processo legal e seu desempenho no campo, notamos certo descompasso no que se refere às possibilidades reais da cena cultural de rua e às exigências de legalização dos eventos. Os entraves burocráticos se articulam como limitadores das ações, de modo que, predominantemente, os eventos com lastro financeiro conseguem custear o processo de autorização, excluindo assim os produtores culturais que se organizam de modo colaborativo, sem fins lucrativos ou em organizações mais horizontais – caso dos espaços festivos a serem investigados.

Em relação aos artistas de rua que tem sua atividade regulamentada e garantida de antemão, sem necessidade de autorizações prévias, notamos o mesmo descompasso em relação à legislação, em que questões como convivência com negócio privado local ou teor da atividade artística são aspectos avaliados pelos agentes de ordem público para a permissão ou proibição da ação cultural (RHEIA, 2015).

O cenário das atividades culturais de rua após a criação desses parâmetros regulatórios estabeleceu obstáculos de viabilização dos microeventos na cidade, contudo, na contramão desse processo, a mobilização de coletivos, a presença de editais, o aquecimento financeiro no período dos megaeventos e certa atmosfera ativista compõem um terreno fértil para o surgimento de espaços festivos.

⁵⁴ Entrevista concedida por Rodrigo Chignall, participante do Fórum Rio Criativo e produtor cultural de festas e feiras de rua, para a pesquisa em 28/11/2017.

Uma das expressões, dentre muitas⁵⁵, desse cenário complexo foi a constituição de uma cena festiva e musical aos redores da Praça Tiradentes, região fora dos eixos prioritários de investimento e revitalização, situada entre a Lapa (centro boêmio e turístico tradicional) e a Região Portuária (região revitalizada pelos projetos públicos).

2.4 Cartografias dos espaços musicais na praça Tiradentes

Os mapas apresentados a seguir foram elaborados com auxílio do Google Maps e organizam, ainda que de forma precária, tendo em vista a atuação efêmera de grupos de música na região, o surgimento e paralisação de espaços e atividades musicais articulados na região da Praça Tiradentes ao longo dos anos. Tendo em vista, as dinâmicas de regulação analisadas anteriormente foram produzidos três mapas que contemplam respectivamente os períodos entre 2011 e 2014; 2014 e 2016 (períodos da gestão de Eduardo Paes) e entre 2017 e 2020 (durante a gestão de Marcelo Crivella). Após cada mapa que localizam espaços e atividades festivas e musicais, há uma breve descrição dos espaços elaborados pela pesquisadora.

2.4.1 Entre 2011 - 2014

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

⁵⁵ Outra expressão desse cenário de ativismo político e aquecimento do setor cultural é a mobilização do OcupaMinc que ocupou a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro por mais de 60 dias em protesto pela deposição da presidenta Dilma e sucateamento do Ministério da Cultura, rebaixado a uma secretaria durante o governo interino do Presidente Michel Temer.

Figura 15 – Mapa com eventos de 2011 – 2014



- | | |
|------------------------------------|------------------------|
| 1 Jazz do IFCS | 4 Estudantina |
| 2 Espaço Acústica | 5 Bar das Putas |
| 3 Feira Tiradentes Cultural | |

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 16 – Nova Lapa Jazz: o Jazz do IFCS

1 - NOVA LAPA JAZZ: O JAZZ DO IFCS



A banda Nova Lapa Jazz foi formada no início de 2011 e iniciou suas apresentações na Rua da Lapa, região boêmia e turística da cidade. O grande público que passou a acompanhar a banda e problemas com a vizinhança e bares próximos impediram a banda de continuar com suas apresentações neste local. Na época o evento foi paralisado pelo choque de ordem e os músicos se retiraram do local.

Em diálogo com agentes municipais de cultura, o grupo foi autorizado a realizar suas apresentações ao vivo nos arredores da Praça Tiradentes, próximo ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS). Distante da vizinhança de bares e residências, o grupo se territorializou e realizou dezenas de eventos de jazz na rua. Conhecido como "Jazz do IFCS", os eventos reuniam grande público e até hoje são apontados como um importante movimento de ocupação nos entornos da praça e de articulação da cena de jazz na cidade.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 17 – Espaço acústica

2 – ESPAÇO ACÚSTICA



O Espaço Acústica é uma casa noturna localizada em uma das esquinas da Praça Tiradentes. Há 10 anos abriga festas de diversos tipos.



O espaço já foi referência de música eletrônica na cidade, recebendo DJ's consagrados e festivais. Também foi referência na cena de espaço voltados ao gênero pop e nerd. A casa é uma referência na criação da cena LGBTQIA+ na cidade. O Espaço Acústica, hoje chamado apenas de Acústica, também já recebeu festas com apresentações de streaptease, darkroom e encontros de swing. Em 2018, paralisou parcialmente suas atividades, quando se viu em grande crise. Em 2021, a casa retorna reformada e é a primeira boate com banheiro sem gênero da cidade.



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 18 – Feira Tiradentes Cultural

3 – FEIRA TIRADENTES CULTURAL



A Feira Tiradentes Cultural é uma iniciativa de espaços culturais localizados no entorno da praça Tiradentes, que se reuniram com o objetivo de potencializar a circulação de pessoas e as atividades culturais nesta região da cidade. Além da programação dos espaços, acontece todo primeiro sábado de cada mês a ocupação da Praça Tiradentes com gastronomia, música, oficinas e programação cultural que muda a cada edição.

Criada em 2014, a Feira em 2018 e 2019 viu seus parceiros (vendedores de comidas, roupas e artesanato) diminuírem drasticamente, em função do custo para expor na feira.



Eventos Tiradentes Cultural

Tudo junto e misturado



Mais de 40 barracas convidam a um passeio pela gastronomia de vários países na nova edição do evento da Praça Tiradentes. A programação inclui concurso de fotografia e sets do DJ Calani. No palco, shows de El Miraculoso Samba Jazz, Inês Carreira, Tainá Caldeira e Forró de Rabeca.

ONDE: Praça Tiradentes, Centro. **QUANDO:** Sáb, das 10h às 20h (às 15h30m, El Miraculoso Samba Jazz, às 17h, Inês Carreira e Tainá Caldeira, às 18h30m, Forró de Rabeca). **QUANTO:** Grátis. **CLASSIFICAÇÃO:** Livre.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 19 – Estudantina

4 – ESTUDANTINA

Em 1942, a Estudantina se instalou na Praça Tiradentes que era, na época, o grande reduto do teatro de revista, por onde desfilavam vedetes, bailarinos, atrizes, coreógrafos, enfim, todos os envolvidos nesse tipo de espetáculo, então chamado de "teatro rebolado". A Estudantina é famosa por suas longas noites de gafeira e por já ter aparecido em várias novelas. Um dos fundadores do espaço era estudante de direito e foi daí que veio o nome que seria repetido tantas vezes na boemia carioca: Estudantina.

A Gafeira Estudantina Musical era uma casa tradicional de dança e contava com apresentações de samba, forró, salsa e tango. Os tradicionais bailes de gafeira, aos sábados e os bailes de forró que levam cerca de 400 jovens para dançar, às terças-feiras foram os últimos eventos na agenda do espaço musical. Em 2012, o local foi tombado e coroado como Patrimônio Cultural do Rio.

Em outubro de 2017 a Estudantina foi despejada pela Prefeitura por falta de pagamentos. A Prefeitura do Rio, por sua vez, em nota, comunicou na época que se reuniria com as partes para chegar a um acordo. Até hoje a casa não voltou com suas atividades.



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 20 – Bar das putas ou BDP

Fonte: elaborado pela autora.

2.4.2 Entre 2014 - 2016

Neste período, conseguimos visualizar especificamente a fundação de espaços ligados a bandas, artistas e produtores independentes. É o caso dos espaços marcados em azul que surgem entre 2014 e 2016, como o projeto Beco das Artes, o Samba do Araçá, oficinas e cortejos de blocos não oficializados, o Instituto Cultural Ruínas e a Roda de Samba Pede Teres. Todos esses espaços e grupos realizaram atividades de forma constante e reivindicavam maior liberdade, acesso e incentivo às atividades de cultura independentes. Os valores para produção dos eventos, o espaço subutilizado longe de residências e as experiências anteriores na região fizeram emergir uma cena potencial de música autoral e independente no espaço. Juntamente aos eventos, festas e bailes de espaços mais tradicionais como a Estudantina e o Espaço Acústica, foi formatado um polo de eventos musicais de grande variedade de gêneros e públicos.

Figura 21 – Mapa com eventos de 2014 – 2016



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

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 22 – Samba do Araponga/SIBIC

6 – SAMBA DO ARAPONGA/SIBIC



O samba do Araponga era um bar que costumava receber público do entorno da Praça Tiradentes para almoços e happy hour. O espaço passa a receber apresentações do grupo “Samba Independente dos Bons Costumes” em 2016. As apresentações do grupo são embalados pela movimentação cultural da região. Os eventos alcançam grande público, trazendo convidados e profissionalizando e ampliando a roda de samba.

Entre os anos de 2016 e 2017, o samba que acontecia todas às quintas se torna referência na cidade ao trazer músicas de pagode dos anos 90. O grupo encerrou suas atividades no espaço por conflitos com o dono do bar e com a Prefeitura.

A partir da formação de público neste dois anos, o grupo “Samba Independente dos Bons Costumes” passa a se apresentar na Fundação Progresso, importante casa de shows na Lapa, novamente às quintas. O grupo se consolida como uma das principais rodas de samba da nova geração. Já realizaram shows no Circo Voador e possuem bloco de carnaval próprio.



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 23 – Beco das Artes/ Bar do Nanam

7 – BECO DAS ARTES/BAR DO NANAM



O Beco das artes surge em 2015/2016 com intuito de trazer bandas autorais, apresentações de jazz, carimbó, dança, poesia e artes visuais para o espaço público. É um projeto que conta com o apoio do Bar do Nanam, que torna-se espaço de referência do projeto: “Localizada no entorno da Praça Tiradentes a Rua Imperatriz Leopoldina, cruzando a Rua Luis de Camões, local onde temos o Centro de Artes Hélio Oiticica, na mesma Quadra da Galeria de Arte Gentil Carioca e a Travessa Belas Artes. O local é rodeado por teatros e outros centros de artes, acreditamos que este cruzamento precisa ser socialmente revitalizado. Buscamos nessa ocupação ressignificar este “beco”, trazendo mais uma referência de Arte e Cultura para o local.”



Ao longo dos anos o bar se consolidou com um espaço de referência de festas e de apresentação de novos artistas.

Nos anos de 2018 e 2019, as festas e apresentações diminuem drasticamente de frequência e de público.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 24 – Espaço cultural ruínas

8 – ESPAÇO CULTURAL RUÍNAS



O espaço cultural Ruínas foi lugar que sediavam uma série de festas, rodas de samba e eventos que gravitam entre diferentes locais no Rio de Janeiro. Embalado pelos eventos e público que circundavam a Praça Tiradentes, se tornou uma possibilidade de espaço barato e acessível para produtores produzirem eventos.

O nome advém da estrutura do espaço que é resultado das ruínas de um casarão antigo. O espaço sediou feiras, shows e festas da cena alternativa.



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 25 – Samba Pedre Teresa

9 – SAMBA PEDE TERESA

A Roda de Samba Pedre Teresa passa a se apresentar na Praça Tiradentes em 2016. Trata-se de um roda que tem origem no Bairro de Fátima e circulava na cidade com apresentações em espaços musicais fechados. A partir da articulação com produtores, o grupo consegue mobilizar expositores para realizar sua roda em espaço público, na Praça Tiradentes. A roda passa a ser reconhecida nos anos de 2016 e 2017 com grande alcance de público. Em 2018, a roda passa a ter problemas par autorização dos eventos e encerra as atividades na Praça Tiradentes:

“A nossa cultura é o que temos de mais valioso, não iremos abandoná-la! A Roda de Samba Pedre Teresa é um espaço pro indigente, pro rico, pro pobre, pro politizado, pro leigo, pra todos os gêneros e raças, pro trabalhador, pro povo! Um espaço democrático, onde o Samba é respeitado, no meio da histórica Praça Tiradentes. O maior movimento popular do país merece espaço em praça pública!”



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 26 – Centro Cultural Carioca

10 – Centro Cultural Carioca



O Centro Cultural Carioca é um sobrado na Rua do Teatro, no entorno da Praça Tiradentes. Funcionou na casa, entre as décadas de 30 e 60, o famoso Dancing Eldorado, frequentado por muitos artistas da época. Os Dancings funcionavam da seguinte maneira: os cavalheiros recebiam cartelas ao chegarem. Bailavam com as dançarinas, que lhes ensinavam os segredos da dança (a entrada de moças de família não era bem vista.). Fiscais picotavam as cartelas e, ao sair, os dançarinos pagavam de acordo com a quantidade de músicas ou o tempo dançado

O Centro Cultural possui atualmente uma companhia de dança e oferece aulas de diversos estilos. No período de 2016 e 2018 chegou a abrigar alguns eventos e firmar parceria com produtores de espaços musicais do entorno, mas não manteve essas atividades com perenidade.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 27 – Movimento não oficial de blocos

MOVIMENTO NÃO OFICIAL DE BLOCOS

O movimento não oficial de blocos surge em meados de 2010 reivindicando maior flexibilidade na concessão de alvará e autorizações para o desfile do blocos. Ao longo do anos, o movimento se expandiu, criando redes de produção cultural durante todo ano. A realização de oficinas, bem como a apresentação e cortejos de blocos passam a ocupar e atravessar os entornos da Praça Tiradentes.

Em 2019, o movimento realizou a abertura do carnaval não oficial, a partir do manifesto:

"O Carnaval de Rua Livre do Rio de Janeiro estará abrindo a festa mais democrática do Brasil neste domingo. Nada revoga a nossa alegria.

O ódio é cinzento. O carnaval é a república das cores. Ao invés de xingamento, poesia; no lugar dos estampidos, tamborins. Nosso Rio desemboca em muitos mares – qual deles vai banhar a cidade?

Nós queremos as águas de março, promessas de vida. Queremos a alma encantadora das ruas e seu tumulto de vozes. Nosso bloco é o do encontro: carnaval é aconchego. Coretos, escolas, fanfarras, colombinas, confetes. Diversidade e democracia. O Rio é feito de muitas rimas, e precisamos de todas elas.

É hora de desenrolar a bandeira, ocupar as ruas, lotar as passarelas. E varrer a intolerância num vendaval de serpentina.

Espalhem por aí: o ódio é o túmulo do samba. Façamos de cada estandarte uma trincheira contra a opressão."



Fonte: elaborado pela autora.

No período dos megaeventos constatou-se um processo de regulação das atividades culturais de rua que resgatava, ainda que no plano do discurso, a sensibilidade dos benefícios dessas práticas como parte da dinâmica de cidade organizada, cosmopolita e moderna. Diante disso, legislações foram criadas para conferir credibilidade e transparência aos processos de regulação. Percebemos, no entanto, que essas legislações apresentam significativas diferenças de aplicabilidade a depender do espaço, da linguagem estética e do contexto político-social em que as atividades artísticas se encontram. A presença de editais também oxigenou a rede de produção festiva independente, fazendo com que novos espaços se constituíssem na Praça Tiradentes.

Embalados pelo cenário contrastado que assinalamos anteriormente, onde somam-se as reformas urbanas, as diversas regras impostas pela Prefeitura na autorização de eventos e a criação da SEOP, a circulação de editais de cultura, a reconstituição de grupos interessados na ocupação dos espaços públicos, a agitação política da época e a legislação da Lei do Artista de Rua, nota-se que aumentam exponencialmente as atividades musicais na região da Praça Tiradentes. A seguir montaremos o cenário político da gestão de Marcelo Crivella pelo qual atividades festivas serão descontinuadas e outras aparecem.

2.4.2.1 Máscaras de alisamento: o blocódromo e os distritos culturais

Após o período dos megaeventos, a gestão de Marcelo Crivella – prefeito eleito após a gestão de Eduardo Paes – constitui outros modos de operação da regulação dos microeventos. Juntamente à transição da gestão pública, a cidade enfrenta grave recessão econômica. Esses dois aspectos remontam às peças de organização da cidade, impactando o setor de produção cultural.

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

Para entender os processos de vigilância da cultura de rua, recorreremos à ideia do fluxo corrente que liga as formas de experiência dos espaços lisos e estriados da qual discorre Deleuze e Guattari (2000). O espaço liso está aberto à produção de linhas de fuga, é caracterizado pela pluralidade e pela multiplicidade. Ele possui a qualidade do nomadismo e das potencialidades libertadoras. O espaço estriado é, por sua vez, sedentário, institucionalizado, caracterizado

pelos instrumentos normativos de controle. Para Deleuze e Guattari (1997), a análise dos espaços lisos e estriados é decisiva por não qualificar a formações dos espaços de forma binária, mas por pensar, sobretudo, nas interpenetrações, nos alisamentos, nos estriamentos.

Os espaços do centro da cidade onde realizamos a pesquisa são, predominantemente, voltados para o mundo do trabalho. A arquitetura das ruas, os tipos de estabelecimento e os horários de movimento estão relacionados ao tempo comercial. Assim, não apenas o espaço, mas também a experiência está vinculada aos parâmetros do mundo do trabalho. Ao realizar atividades artísticas nesses espaços, os atores realizam processos de alteração na forma de perceber a urbe, antes concebida pela dinâmica da produtividade e que, a partir do movimento artístico, ressignifica-se em lugar passível de ocupação, de vivência e permanência. São espaços de reinvestimento subjetivo (GUATTARI, 1992). Percebemos, no entanto, que essas atividades vêm sendo reprimidas não apenas pelo aparato policial, mas também por processos mais calculados de vigilância.

A partir das noções de espaço liso e estriado e dos fluxos de um ao outro, Nogueira (2012) propõe atualizações dessas noções no contemporâneo. Para ela, o espaço estriado está cada vez revestido de “máscaras de alisamento” ou passa por um “aparente alisamento da superfície”, de modo que o espaço estriado seria hoje o lugar do *clean*, aparentemente aberto e acessível, porém facilmente cercável, pois necessariamente controlável e vigiado. Podemos localizar esse fenômeno na assepsia das praças, *boulevards* e nas reformas urbanas turísticas. A autora analisa que, em algumas situações, o espaço estriado é superficialmente revestido por alisamentos por se fazer passar pela estética nômade e flexível (própria dos espaços lisos): “O alisamento não substitui cercas, mas as integra naturalmente ao tecido na cidade. As cercas tornam-se móveis, as vezes transparentes ou mesmo apenas simbólicas” (NOGUEIRA, 2012, p. 10).

O revestimento liso de espaços estriados se refere a uma estratégia, um cálculo realizado para a manutenção do controle e da vigilância através de signos que remetem à aparente mobilidade, liberdade e acessibilidade. Essa discussão nos é válida em função de dois projetos da atual prefeitura do Rio de Janeiro que se amparam nesse *modus operandi*, são eles: o Blocódromo⁵⁶ e os Distritos Culturais⁵⁷ (projetos não colocados em prática).

⁵⁶ Matéria do jornal *Folha de São Paulo* intitulada “Rio vai transformar Parque dos Atletas em ‘blocódromo’ no Carnaval”. Disponível em: <https://bit.ly/2wkR4MD>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁵⁷ Matéria do jornal *O Globo* intitulada “Cultura vai ganhar cinco quadriláteros para eventos em locais público”. Disponível em: <https://glo.bo/2H6yrUl>. Acesso em: 27 ago. 2018.

Segundo projeto da Prefeitura, o Blocódromo se localizaria no Parque do Atletas, espaço utilizado para treinamento dos atletas durante as Olimpíadas e local do Rock in Rio, concentrando alguns blocos de carnaval da Zona Sul e Barra. O Parque teria estruturas de bares e banheiros e o acesso será gratuito. Em entrevista sobre a medida para o jornal *Folha de São Paulo*, Marcelo Alves, presidente da RioTur, justificou a medida como uma maneira de ordenar a festa. A iniciativa é justificada pelos problemas com o trânsito e violência na região nos últimos carnavais. O projeto foi avaliado de forma negativa pela Sebastiana (Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro do Rio). Rita Fernandes, presidente da organização, marca uma posição contrária em relação ao Blocódromo:

Estamos nas ruas há 30 anos e nunca deu errado. O presidente da Riotur não pode mudar a regra sem conversar. O Carnaval do Rio é de rua. Esperamos que não passe da Barra. Somos contra o Carnaval em lugares fechados. A festa tem que ser livre e democrática.⁵⁸

No mesmo caminho do Blocódromo, o projeto dos Distritos Culturais, ainda não implementado, previa a reserva de espaços específicos para a atividade cultural de rua. A então Secretária de Cultura, Nilcemar Nogueira, em declaração ao jornal *O Globo*⁵⁹, informou que a prefeitura “criará” cinco quadriláteros de cultura na cidade, onde eventos públicos e gratuitos poderão acontecer sem a necessidade de alvará da Prefeitura. A “criação” desses quadriláteros seria realizada na Rua Álvaro Alvim (onde funciona o Rivalzinho, bar com música de rua e gratuita que foi recentemente interditado pela prefeitura)⁶⁰; na Pedra do Sal (onde há rodas de sambas que frequentemente sofrem represálias de agentes públicos)⁶¹; no Ponto Chic, em Padre Miguel, na Zona Oeste; na Praça Tiradentes (que teve a sua roda de samba vetada pela Polícia Militar)⁶² e no Aterro do Flamengo⁶³ (que teve o ensaio do Tambores de Olokun paralisado em fevereiro de 2017).

⁵⁸ Entrevista concedida por Rita Fernandes, presidente da Sebastiana, retirada da matéria do *Jornal Folha de São Paulo* intitulada “Rio vai transformar Parque dos Atletas em ‘blocódromo’ no Carnaval”. Disponível em: <https://bit.ly/2wkR4MD>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁵⁹ Matéria do jornal *O Globo* intitulada “Cultura vai ganhar cinco quadriláteros para eventos públicos”. Disponível em: <https://glo.bo/2H6yrUl>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁶⁰ Matéria do jornal *O Globo* intitulada “Prefeitura interdita parcialmente festa de rua do Rivalzinho”. Disponível em: <https://glo.bo/2JgOBax>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁶¹ Matéria do jornal *Extra* intitulada “Pedra do Sal cancela roda de samba e responsabiliza guarda municipal que nega intervenção”. Disponível em: <https://glo.bo/2PIjxnC>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁶² Matéria do jornal *O Dia* intitulada “PM impede realização da Pede Teresa na Praça Tiradentes”. Disponível em: <https://bit.ly/2C4o0P1>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁶³ Matéria do jornal *O Globo* intitulada “Bloco Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de realizar ensaio no Aterro do Flamengo”. Disponível em: <https://glo.bo/2zuy7Gx>. Acesso em: 27 ago. 2018.

Como identificamos, nesses locais já são realizados eventos culturais de rua que foram, inclusive, reprimidos por agentes do Estado recentemente. Logo, não existia, de fato, a intenção de fomento a essas atividades, mas uma tentativa de controle e vigilância. Além disso, outros espaços de intensa produção da cultura de rua não foram considerados. A região da Zona Norte que corresponde a 42% da população do Rio de Janeiro⁶⁴ não foi considerada no projeto dos Distritos Culturais.

Podemos perceber que tanto o Blocódromo quanto o projeto dos Distritos Culturais trabalham no sentido de desestimular atividades culturais de rua que já acontecem de forma plena, nos formatos mais espontâneos e orgânicos na cidade. Essas iniciativas podem ser relacionadas à noção das “máscaras de alisamento” de que falamos anteriormente. Através da justificativa de melhor distribuição e organização dos eventos de rua, incentivada pela ideia de modernização, os agentes de controle passam a predeterminar espaços públicos possíveis para aprimorar a vigilância das atividades culturais. Ao reduzir as possibilidades de produção das festas de ruas a locais selecionados, torna passível que outras atividades sejam legitimamente reprimidas. Desse modo, substitui-se a represália ostensiva dos agentes públicos, como Guarda Municipal e Polícia Militar, através de políticas que enfraquecem o alcance das atividades no território.

As atividades tanto do carnaval de rua, dos eventos culturais e dos artistas de rua que estão espalhadas pela cidade podem ser inviabilizadas a partir da redução de suas possibilidades territoriais. Apesar dos dois projetos ainda não estarem implementados, eles exemplificam, ainda que conceitualmente, uma tentativa de regulação das práticas de rua da cidade. Os dois projetos estão amparados no discurso da modernização e eficiência das atividades de rua com a promessa de garantia de estruturas como banheiros, limpeza e som em contrapartida à delimitação territorial das atividades culturais.

Conforme percebemos, a partir de dois projetos da Prefeitura do Rio de Janeiro em relação às atividades da cultura de rua, os signos da acessibilidade, organização e modernização mascaram os espaços estriados, esses vigiados e controlados pela institucionalidade. Ou seja, as máscaras de alisamento revestem os espaços estriados de uma aparente liberdade composta por cercas invisíveis que delimitam a experiência na tentativa de esvaziar a potencialidade dialógica e interacional do lugar e das práticas artísticas e culturais.

⁶⁴ Sebrae, pesquisa populacional 2016.

2.4.2.2 O Decreto nº 42319 e os novos desafios

Em 2017, houve uma alteração do sistema de autorização de microeventos por meio do chamado Decreto nº 42319, cancelado posteriormente pelo Ministério da Justiça. Além das etapas para a liberação do alvará, foi criada uma comissão dentro do gabinete da prefeitura que teria o poder de veto aos eventos – podendo suspendê-los inclusive quando já estiverem sendo realizados –, mesmo que órgãos técnicos tenham dado o “nada a opor” sobre a atividade.

A prefeitura alegou na época que o objetivo da medida era organizar melhor a concessão de licenças, evitando a superposição de eventos que acabam criando transtornos na cidade. Para Alan Santana, presidente da Associação de Eventos do Rio de Janeiro, o decreto viria a burocratizar o processo:

Pelas regras anteriores, era possível legalizar um evento em três dias, desde que o interessado apresentasse toda a documentação necessária. O decreto agora prevê um prazo de até 30 dias. Pelo menos 500 eventos são realizados por semana na cidade. Na prática, esperar o aval do gabinete do prefeito vai burocratizar o processo em vez de agilizar. Não é adequado para uma cidade como o Rio, que tem vocação para atividades ao ar livre.⁶⁵

Apesar de o decreto não ter se concretizado, notamos no campo um acirramento nas recorrentes paralisações arbitrárias em eventos tradicionais na cidade⁶⁶. As justificativas colhidas com produtores culturais, músicos, declarações da polícia e boletins de ocorrência relacionam os embargos aos eventos à violência, à baderna e aos danos ao comércio local, demonstrando que, apesar de o decreto não ter se concretizado, os eventos são constantemente paralisados mesmo com a liberação de alvará, sinalizando que houve uma transformação nas orientações de fiscalização e controle da cultura de rua.

A legislação diz que quando você vai fazer um evento de rua com palco, que vão mais de mil pessoas, você tem que atender algumas exigências. Você tem que botar limpeza, fora a Comlurb, tem que ir no batalhão da PM avisar que vai ter um evento para tantas pessoas para eles colocarem um efetivo. Tem que avisar a CET-Rio que vai fechar a rua e tal. Todos esses caras têm que dar o “nada opor”. Odeio falar isso, mas é pra você ver a situação que chegamos, mas é um consenso. Na época do Paes era tudo mais fácil. O diálogo, hoje em dia, é muito complicado. Não sei se é porque eles estão a menos de um ano, mas eles são muito leigos, não sabem lidar com as coisas específicas de um

⁶⁵ Entrevista concedida por Alan Santana ao jornal *Extra*, em matéria intitulada “Crivella cria comissão ligada a seu gabinete para decidir sobre eventos”. Disponível em: <https://glo.bo/2PDCtUB>. Acesso em: 26 ago. 2018.

⁶⁶ Matéria do jornal *O Globo*: “Prefeitura interdita parcialmente festa de rua do Rivalzinho” (2017). Matéria do Jornal *Extra*: “Pedra do Sal cancela roda de samba e responsabiliza guarda municipal que nega intervenção” (2017). Matéria do jornal *O Globo*: “Bloco Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de realizar ensaio no Aterro do Flamengo” (2017). Matéria do jornal *O Dia*: “Polícia Militar impede realização do samba Pede Teresa” (2017), entre outros.

evento, da cultura. O diálogo com a prefeitura atual é o pior possível. Agora com essa implementação do rio ainda mais fácil, piorou. Você faz tudo on-line. Ficou uma porcária porque quando você ia lá e conversava com a pessoa da Prefeitura, ela entendia. Tem algumas coisas da rua que você precisa explicar pessoalmente, os documentos não bastam. Quando a gente ia lá, apresentava o projeto, falava sobre o lugar, as atrações, o tamanho, o plano de divulgação, dava para ter uma dimensão sobre as necessidades dessas leis ou não. Nem todo evento de rua é igual. Vamos ser sinceros, nem todas essas exigências se aplicam a todos eventos, entende? Agora com essa coisa de ser só on-line, você não tem não tem esse espaço de diálogo. Ou é deferido ou é indeferido. O evento do Rafael Vidal, o “festejos cariocas” lá no beco das sardinhas que a gente se falou, pelo terceiro ano é um sucesso. Saiu na televisão e foi agora indeferido. Fiquei sabendo ontem que informaram... Quer dizer, o sistema informou: “evento indeferido por ausência de relevância local”, uma coisa assim. Quer dizer, não tem como saber quem foi que disse isso. Não tem como você perguntar pro sistema de onde raios tiraram essa conclusão.⁶⁷

Eu sinto sim, uma mudança. Para pior, eu digo, totalmente. A gestão do Paes foi terrível, principalmente para a cultura de rua. Você tinha uma negociata absurda em vários pontos da cidade. Mas, se você desse uma pressão, o processo andava. Hoje em dia, o que você tem são processos que simplesmente não andam. E quando você começa a dar pressão, eles negam. Porque uma coisa nova do sistema na gestão Crivella é que quando você entra com o pedido primeiro, se eles te negarem, eles não te dão nenhuma justificativa. Não tem a quem recorrer, é não e acabou. E você tenta entrar de novo, adapta alguma coisa, sei lá. É coisa de doido. E o pior de tudo é que você pode ter o evento cancelado mesmo assim. Ou seja, com que segurança eu faço um evento de rua nessas condições?⁶⁸

2.4.2.3 A interpretação da lei

Produtores culturais que entrevistamos relataram que, de fato, as exigências continuam as mesmas na gestão do atual prefeito, no entanto, o processo para a retirada do alvará está mais lento. Os atores enxergam o decreto e o sistema de alvará on-line como uma brecha para que eventos autorizados possam ser paralisados sem qualquer justificativa legal. Segundo eles, esse processo atual evidencia e potencializa a maneira autoritária e seletiva que as atividades de rua sempre estiveram sujeitas. A permissão ou proibição dos eventos de rua é realizada por julgamentos pessoais dos agentes e por interesses locais ou individuais.

Outros relatos explicitam contradições em relação às paralisações de festas de rua relacionadas aos autoritarismos de agentes de segurança e ao envolvimento da iniciativa privada

⁶⁷ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do Boi Tolo, para a pesquisa em 16/10/2017.

⁶⁸ Entrevista concedida por Rodrigo Chignall, participante do Fórum Rio Criativo e produtor cultural de festas e feiras de rua, concedida para a pesquisa em 28/11/2017.

com as paralisações. A seguir, relatos de Thalles Camara, artista de rua, Julio Barroso, produtor cultural de festas e Rodrigo Chignall, produtor cultural de feiras de economia criativa sobre abusos de poder e autoritarismos em relação aos eventos de rua:

Já tive problema com polícia por causa de vários motivos que eles dão: barulho, ‘tá atrapalhando a circulação’, até ‘não gostei da música’ eu já ouvi. Tem um preconceito. E isso acontece com seguranças também de lojas, de shoppings e de comércios próximos. Eles são mais educados, menos truculentos, mas acontece. Os caras são obrigados a te incomodar. Eu falei que era área pública. Mas, os caras tentam te tirar, ficam intimidando. Aí falam que vão chamar a guarda municipal. Caramba, os caras não enxergam que a música está valorizando o espaço. Evento de rua, música na rua gera retorno, dá dinheiro para todo mundo. A pessoa vai entrar até mais feliz para gastar dinheiro naquele troço, num restaurante, fica mais tempo na rua, sabe. A pessoa acaba consumindo. Agora tem lugar que é tranqüilão, de boa. Depende do lugar, a gente já sabe. Mas, não era pra ser assim. Eu que sou metido a besta e vou pra onde não pode. Porque é lá que a gente faz um dinheiro⁶⁹.

Esse ano a gente fez um evento no Arpoador, chamado Arpojazz. Era basicamente uma caixinha de som e acabava dez horas, como manda a lei. Aí chegou um policial militar querendo desligar o evento. Aí eu fui lá. Mostrei a lei e mostrei que eu estava dentro da lei. Aí o cara teve a pachorra de dizer: ‘isso aí é uma lei municipal, eu sou um agente estadual’. É a coisa mais estapafúrdia que eu ouvi na minha vida. Mas naquela hora ele é a força, né. E vou te falar mais, ele não está desligando o evento sozinho. Tem uma mão invisível nisso tudo que são os empresários, donos de bar, restaurante e donos de casas de festas. Nesse caso, foi o cara do quiosque que não queria evento perto dele.⁷⁰

A retirada do alvará é sempre a parte mais problemática. Hoje em dia, a burocracia é tão grande, tão absurda que já chegou ao cúmulo de dar entrada no alvará com seis meses de antecedência e esse meu alvará só sair dois dias antes do evento. E já teve casos de sair a autorização, mas o alvará só sair depois do evento realizado. Ou seja, a produção é feita de uma forma contrária. Você viabiliza financeiramente o evento. Junta a galera. E só depois vai entrar com os pedidos na Prefeitura. Eu tive um evento que foi paralisado. Nós subimos as estruturas, estava tudo pronto. Quando as pessoas começaram a chegar, o evento foi paralisado. A gente tenta bater de frente. Às vezes dá, as vezes não dá. Tive que ressarcir todos os expositores. Ficamos seis meses para resolver esse prejuízo. A gente se pergunta o porquê que naquele dia não pode acontecer e sinceramente existe uma forte pressão de alguns empresários locais. E obviamente existem os que entendem e até incentivam. Mas, ficamos muito nas mãos disso aí.⁷¹

⁶⁹ Entrevista concedida por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do Trio Rapina e organizador de blocos clandestinos concedida em 10/11/2017.

⁷⁰ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do Boi Tolo, para a pesquisa em 16/10/2017.

⁷¹ Entrevista concedida por Rodrigo Chignall, participante do Fórum Rio Criativo e produtor cultural de festas e feiras de rua, concedida para a pesquisa em 28/11/2017.

Como exemplo disso, Julio Barroso, realizador cultural do Passeio Público e Acarajazz cita a constante repressão policial em relação aos eventos na Praça Tiradentes⁷²: Como exemplo do descompasso entre as leis e a regulação de fato, destacamos a constante repressão policial em relação aos eventos na Praça Tiradentes⁷³, importante espaço cultural da cidade localizado próximo à Lapa, que nos revela que outras questões estão em jogo nos processos de controle:

Todo mundo sabe que os eventos como os sambas da praça estão sendo cancelados ou paralisados pela pressão dos bares e restaurantes da Lapa que estão perdendo clientela. Os produtores culturais sabem disso, todo mundo sabe. A Praça Tiradentes é um espaço muito complicado de evento por causa da força do empresariado e a sua ligação com o poder público. Quase todo evento, tem problema lá. Mesmo com alvará. A poucos metros dali, tem o Nanam que tem festa até oito horas da manhã, mas ninguém fala nada. É outro público, é escondido, outra parada, aí ninguém mexe.⁷⁴

Em entrevista ao jornal *O Dia*, o presidente do Polo Novo Rio Antigo, associação que reúne empresários de restaurantes e casas de samba do Centro da cidade, destaca o posicionamento contrário da iniciativa privada em relação à realização de eventos na Praça Tiradentes:

Embora reconheça o caráter democrático e agregador de qualquer manifestação cultural, o Polo Novo Rio Antigo não é favorável à permanência da roda de samba na Praça Tiradentes. A região reúne pelo menos 80 casas que vivem do mesmo negócio, o samba, pagando altos impostos, gerando empregos e enfrentando grandes desafios frente à crise econômica do estado para se manter abertos. A atração, que parece agregar valor à região, acaba incentivando a concentração e permanência de ambulantes que concorrem de maneira desleal, além de afastar os visitantes das casas e perturbar quem reside no entorno, sem respeitar os horários e as regras sobre barulho em áreas públicas após as 22h, além de espalhar sujeira pelas ruas. A associação de empresários acredita que a cidade tem muitas regiões que são carentes de cultura e que poderiam receber a atração de braços abertos, sem impactar na saúde dos negócios ou incomodar moradores da área. Que fique claro: não somos contra rodas de samba, nem contra atrações culturais gratuitas. Investimos na preservação de uma parte relevante do patrimônio histórico e cultural que representa o berço do Brasil. Lutamos pela valorização da música brasileira, do samba, do choro, das artes. Concentramos a boemia do Rio. Geramos milhares de empregos diretos e indiretos. Só acreditamos que esta atração acontece em local e horário inapropriados, ameaçando o funcionamento de negócios responsáveis pela revitalização da região e que pagam impostos altíssimos para se manter em funcionamento. Para fomentar a reflexão, o Polo Novo Rio Antigo lembra que duas tradicionais casas do samba Semente e a Gafieira Estudantina acabaram de fechar as portas diante

⁷² Matéria de *O Dia*: “PM impede realização da Pede Teresa” disponível em: <http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-10-20/pm-impede-realizacao-da-pede-teresa.html>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural, concedida à pesquisadora em 16/10/17.

de todo esse cenário que a Lapa enfrenta hoje. Situação que se resume, basicamente, no afrouxamento do poder público frente à atividade ilegal dos ambulantes, que representam concorrência desleal ao suado trabalho das casas regularizadas e ainda ameaçam a ordem pública, gerando insegurança e afastando cariocas e turistas de nossos negócios. Não queremos deixar o samba morrer. Lutamos, sim, para que a melodia esteja afinada com o empresariado e o poder público, gerando melhorias para nossa cidade. Nossa luta é pelo alinhamento das iniciativas de forma a colaborar para a sustentabilidade dos negócios, a geração de novos empregos e contribuindo para a arrecadação aos cofres municipais, viabilizando uma melhor qualidade de vida aos cidadãos que moram nessa cidade, assim como enobrecendo a experiência dos turistas que nos visitam.⁷⁵

É importante trabalharmos com certas estruturas dadas como verdade, através dos tensionamentos das narrativas dos atores, buscando realizar o “abrir das caixas pretas” (LATOUR, 2012), processo referenciado pela teoria ator-rede. A partir do acompanhamento dos atores, das entrevistas e da participação nas festas pudemos realizar uma arqueologia menos reducionista desse tensionamento (LATOUR, 2012), em que identificamos que não apenas a atuação repressiva do Estado, mas também da iniciativa privada vem sendo decisiva nas paralisações das festas de rua. Em um contexto de crise econômica, os empresários enxergam as festas de rua como ações altamente danosas à iniciativa privada. No reforço dessa lógica, a inflamação dos discursos de ódio e a violência que preconizam o esvaziamento dos espaços gregários e públicos, as festas de rua independentes são altamente contraditórias sob o ponto de vista do Estado. Nesse sentido, os setores públicos e privados estão adequadamente associados nas tentativas de proibição de ações independentes de visibilidade na cidade. Ao tencionarmos a controversa proibição de eventos independentes na Praça Tiradentes (de público variado, amplo, na praça, de grande visibilidade) e a não proibição de eventos diários no Beco das Artes (de público segmentado, em lugar restrito, em uma ruela, de pouca visibilidade), podemos assinalar a presença decisiva dos interesses privados nas decisões referentes aos espaços públicos na região. Essa controvérsia (LATOUR, 2012) nos apresenta um dado que escapa de posições reducionistas como “Ação independente *versus* Estado” por demonstrar que outras questões como os formatos festivos e outros atores como os empresários locais também participam de forma atuante nos processos de vigilância dos espaços públicos. Percebemos então que o nível de opressão aos eventos de rua está sujeito a fatores como o perfil do público, o alcance, as vizinhanças, a presença de comércio de atividade similar e o formato festivo.

⁷⁵ Matéria de *O Dia* disponível em: <http://odia.ig.com.br/opiniaio/2017-11-30/carlos-thiago-cesario-alvim-atraversaram-o-samba.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

Conforme entrevista anterior, em um contexto de crise econômica, os empresários enxergam as práticas artísticas de rua como ações altamente danosas à iniciativa privada. A posição do empresariado da Lapa, por exemplo, é de que os eventos de rua, bem como os ambulantes, são uma concorrência desleal aos seus negócios. No trecho apresentado, o presidente da associação de empresários ressalta que os eventos públicos são altamente danosos à cidade, pois representam transtornos à ordem pública, à segurança, ao turismo e, por serem responsáveis pela crise nos bares e restaurantes da Lapa, geram desemprego. O argumento da iniciativa privada não se sustenta apenas pela perspectiva econômica, mas, sobretudo, pela descaracterização da relação positiva entre as práticas públicas de cultura e a cidade.

Em alinhamento à perspectiva da iniciativa privada, sob o ponto de vista do Estado, os eventos culturais de rua independentes são altamente contraditórios diante da intensa circulação midiática da crise de segurança pública. Afinal, como ter presente nos espaços públicos um ambiente festivo altamente fervilhante quando se vive um contexto de crise na segurança? Em casos de embargos aos eventos culturais, notamos a predominância do discurso sobre a segurança e ordem pública quando as paralisações são justificadas, por exemplo, pelo aumento de circulação de pessoas na madrugada e falta de contingente policial ou por causar desordem, baderna e transtornos no espaço. No caso da paralisação dos sambas na praça Tiradentes⁷⁶, relatada anteriormente, em nota oficial sobre o ocorrido, a Polícia Militar alegou que o evento gerava transtorno para a região em função do aumento da circulação de pessoas e consequente aumento de assaltos.

O alinhamento entre os setores públicos e privados no enrijecimento da vigilância das atividades culturais de rua no Rio de Janeiro é potencializado pela narrativa do medo referente à crise de segurança pública⁷⁷ e pelo atravessamento moral conservador. No cenário entre 2017 e 2019, agravam-se também os problemas financeiros da cidade que, em crise, altera algumas práticas de controle. No Porto Maravilha, baluarte arquitetônico da Cidade Olímpica, por exemplo, a falta de pagamentos afastou em 2018 a Concessionária Porto Novo que alegou em nota oficial a indisponibilidade de recursos financeiros⁷⁸. Na proposta inicial, a concessionária, que fazia a regulação e o controle de alguns espaços públicos na área, tinha propostas de serviços também no que entendia por limpeza, paisagismo, operação viária, diálogo com produtores culturais locais etc. Com a crise, a fiscalização na região concentrou-se ainda mais

⁷⁶ Matéria do jornal *O Dia* intitulada “PM impede realização da Pede Teresa”. Disponível em: <https://bit.ly/2HvZ5p3>. Acesso em: 27 ago. 2018.

⁷⁷ Ver obras que tematizam mídia e violência como: Sociedade, mídia e violência (SODRE, 2006).

⁷⁸ Concessionária Porto Novo. Nota Oficial – 27 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.portonovosa.com/>. Acesso em: 08 dez. 2021.

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

Em terceiro lugar, destacamos o atravessamento moral⁷⁹. Percebemos que no jogo da vigilância da cultura de rua está presente a validação estética em relação à atividade artística ou cultural. Setores da opinião pública, as vizinhanças locais, os posicionamentos pessoais dos agentes e, sobretudo, os julgamentos institucionais do que é arte ou não participam efetivamente dos processos de proibição (FERNANDES; HERSCHMANN; TROTA, 2015). O julgamento moral é, por vezes, acionado para justificar a presença ou ausência de certa atividade artística no local. As territorialidades urbanas culturais e musicais são viabilizadas ou não através de “contratos morais” relacionados a posicionamentos conservadores de espaço público, que propõem conservar práticas tradicionalmente exercidas no local e rechaçar novas atividades culturais.

A falta de possibilidades de legalizar os eventos de rua precariza também as definições e limites da atividade do produtor cultural. Rheia (2015) analisa essa precarização em relação aos artistas de rua. A posição clandestina dos realizadores da rua incentiva a desqualificação das suas atividades em que não se possa definir se é uma atividade formal ou informal; profissional ou amadora; se é trabalhador ou vagabundo. As dualidades presentes em relação às atividades dos artistas de rua e produtores culturais fazem com que fiquem sujeitos à interpretação dos agentes responsáveis pela ordem pública. Thalles Camara, artista de rua e produtor cultural, cita dificuldades enfrentadas nas atividades de rua:

Eu estou hoje até com a voz roca. Eu fui duramente agredido, fui enforcado, arrastado no metrô por seguranças, foi bem traumático. Isso tem uns quatro dias. Eu decidi parar de trabalhar no metrô sozinho. Você faz um trabalho dentro do transporte público, com pessoas estressadas e você fazer isso com medo, acaba com a sua pegada. Eu estava trabalhando muito sozinho. Agora

⁷⁹ Moral refere-se ao conjunto de normas, princípios e valores em uma determinada sociedade. Essas regras norteiam noções como certo e errado, bem e mal. A moral é fruto de um padrão cultural adotado por dada comunidade ou sociedade, sendo perpetuada pela recorrência de suas práticas ao longo da história (RICOEUR, 1990).

vou ficar só de produção das festas e arrumar um trio para ir comigo tocar na rua ou no metrô. Tô montando tudo direitinho. Com três fica melhor. Se acontecer alguma coisa tem alguém para ajudar, se equilibrar. Dá aquela força. É isso. Nas festas eu não tenho medo por que tenho uma galera comigo. Não dá para entrar nessa sozinho.⁸⁰

A gente faz e sabe que faz para tomar porrada. A gente sabe onde a gente está se metendo. Ser produtor cultural é uma parada que não dá muito dinheiro, longe disso. Mas a gente faz também como forma de resistência. Todo mundo que faz tem alguma história em relação a isso. Uma forma de dizer ‘a gente está aqui, a gente existe’. A gente monetiza, a gente traz cultura, traz arte, traz lazer. A gente ocupa a praça, traz segurança. Não é um trabalho comum. Tem muitos perrengues pesados.⁸¹

O tripé composto pelo Estado, iniciativa privada e moralidade conservadora nos apresenta uma perspectiva que escapa de posições binárias como “ação independente *versus* Estado” por demonstrar que outras questões estão em jogo. O nível de opressão aos eventos de rua está sujeito a fatores do contexto político e econômica da cidade que administram de maneiras distintas a regulação dos microeventos avaliando – cada um à sua forma – questões como o perfil do público, o alcance, as vizinhanças, a presença de comércio de atividade similar, o formato da ação e a presença ou não de narrativas engajadas. Ou seja, estão mais atreladas à especificidade das práticas, dos locais, dos *modus operandi* da atividade em questão do que propriamente com os legalismos de fato.

2.4.2.4 Do empreendedor ao repressor

Diante de tal quadro, destacamos que a atual política de regulação dos microeventos baseia-se em três fatores: 1) a centralidade do interesse privado nas políticas públicas de cultura diante de um contexto de crise econômica; 2) a crise de segurança e o consequente esvaziamento dos espaços públicos altamente sustentados pela narrativa do medo e 3) os julgamentos moralizantes das atividades artísticas públicas e privadas.

No período dos megaeventos passamos por um processo de regulação das atividades culturais de rua que resgatava, ainda que no plano do discurso, a sensibilidade dos benefícios dessas práticas como parte da dinâmica de cidade organizada, cosmopolita e moderna. Diante disso, legislações foram criadas para conferir credibilidade e transparência aos processos de regulação. Percebemos, no entanto, que essas legislações apresentaram significativas diferenças

⁸⁰ Entrevista concedida por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do Trio Rapina e organizador de blocos clandestinos, em 10/11/2017.

⁸¹ Entrevista concedida para a pesquisa por Rodrigo Chignall, participante do Fórum Rio Criativo e produtor cultural de festas e feiras de rua, em 28/11/2017.

de aplicabilidade, contudo, o cenário contrastado de regulação e constituição de coletivos culturais viabilizou a construção de cenas festivas e culturais que perduram na cidade.

Diferentemente da regulação verificada no período dos megaeventos, relativa ao ordenamento da cidade, o enrijecimento dos mecanismos de controle das atividades culturais verificado atualmente no Rio de Janeiro é acompanhado por um contexto de intensa produção de discursos de ódio e violência que preconizam, respectivamente, a supressão das multiplicidades culturais e de expressão artística e o esvaziamento dos espaços gregários e públicos. Notamos que o recrudescimento nas políticas de regulação não se refere mais ao discurso de organização da cidade cosmopolita, como verificamos anteriormente, mas principalmente relativos a posicionamentos moralistas e conservadores fundamentados nas políticas do medo e ódio à diferença.

Atualmente, percebemos que o enrijecimento da repressão às práticas culturais é acompanhado de um discurso conservador em relação à experiência estética da cidade intercultural (CANCLINI, 1998), caracterizada pela pluralidade de vivências e de diálogos entre diferentes atores sociais. A delimitação territorial, a instrumentalização dos lugares, o reforço do estereótipo da cultura de rua como baderna, a sensibilização em torno do medo e a preconização do esvaziamento dos espaços públicos demonstram que os *modus operandi* dos processos de regulação se modificaram. Os movimentos de vigilância em relação às atividades artísticas nos espaços públicos se vinculam hoje a certo conservadorismo moral que tende a enrijecer os modos de interação na cidade que se dão de modo mais plural, mobilizados, sobretudo, por fazedores culturais de rua.

2.4.2.5 Dinâmicas de regulação, dinâmicas de subversão

As dinâmicas de regulação que citamos ao longo de todo o trabalho organizam e articulam relações de poder na vida prática da cidade. A ressalva que precisamos fazer é que essa ordem, sobretudo a que tange à subjetividade urbana, não é totalizante (HALL, 2006; CANCLINI, 1998). No cenário atual, identificamos que, apesar do enrijecimento conservador em relação à cultura, sobrevivem contrausos da cidade, formas de convivência intercultural cotidianas, enfrentamentos, cenas de invisibilidade e partilhas dissensuais do sensível historicamente experienciados nos espaços públicos na cidade (TINHORÃO, 2000) por onde os atores culturais buscam brechas no processo de vigilância para articularem suas atividades de cultura.

As constantes paralisações de festas de rua assinalam as incoerências e controvérsias dos processos de proibição e autorização dos eventos. Nesse sentido, um grupo de produtores culturais chamado Fórum Criativo realizou um levantamento das deficiências dos procedimentos que envolvem a aprovação do alvará na prefeitura, listando as maiores dificuldades de manutenção da legalidade dos eventos de rua. Rodrigo Chignall, membro e fundador do Fórum, destaca o posicionamento do grupo:

A gente está tentando se juntar no fórum criativo com das cinco maiores coletivos de eventos culturais da cidade. A gente tá juntando essas informações para enviar para a Prefeitura esse projeto. Mostrando que a gente é um movimento, de fato, que vai ocupar a cidade e as praças. A nossa forma de ocupar, a gente prefere que seja da forma regimental, com alvará, pagando os impostos. Agora se necessário for, a gente vai colocar o evento na rua. Assim como é o carnaval, temos os oficiais, mas também temos os não oficiais. Então se você não concede pra gente a forma correta de fazer o evento, a gente vai dar um jeito de fazer. Por que a rua está ali para ser ocupada.⁸²

Os atores produziram um documento no qual analisam problemas em relação ao sistema digital de submissão das autorizações, às dificuldades de diálogo com agentes de cultura, à intervenção da iniciativa privada na paralisação dos eventos e propõe novas formas de realizar a legalização dos eventos de rua. O documento completo está no anexo I da pesquisa. Destacaremos a seguir alguns trechos desse documento que foi enviado para o Ministério da Cultura e até a apresentação da pesquisa ainda não teve retorno.

Problemáticas encontradas:

1- Burocracia e atrasos na autorização de eventos de economia criativa no Rio de Janeiro: Entendemos que a realização de eventos de Rua deve, necessariamente estar condicionada à segurança, ordem e limpeza públicas, desta forma compreendemos a necessidade de um processo organizado que viabilize o poder público gerenciar as ações realizadas de forma a garantir a ordem local, por outro lado entendemos que por muitas vezes o processo – na forma que está sendo direcionado- gera dificuldades (que por vezes inviabilizam) a realização de eventos dos mais variados portes. Uma das questões principais atinge diretamente o sistema CARIOCA DIGITAL/RIAMFE que por mais que visivelmente esteja sendo aprimorado por vezes transforma-se numa verdadeira peregrinação por parte do produtor; não é incomum encontrar evento que tem sua realização ao sábado e/ou domingo e que apenas conseguem a retirada de seus alvarás na sexta feira que antecede o evento. Esta situação cria uma estrutura de produção falha (considerando toda a programação necessária ao produtor para a realização de um evento de excelência), acabam os produtores sendo obrigados a fazer uma

⁸² Entrevista concedida por Rodrigo Chignall para a pesquisa, participante do Fórum Rio Criativo e produtor cultural de festas e feiras de rua, em 28/11/2017.

produção “às avessas” buscando primeiramente arrecadação de verbas para a materialização do evento para apenas após toda a estrutura paga ter a garantia de que seu evento irá –de fato- para a rua.

2- A não compreensão das novas formas de consumo/relações de negócio e sustentabilidade institucional e econômica dos projetos: A maioria dos projetos citados possui profundo vínculo com o conceito de democratização da cultura, sendo que na maioria dos casos este o foco a realização de eventos culturais nas ruas possui porém um custo (cachê de artistas, estrutura, equipe técnica, segurança, limpeza e publicidade). Considerando a atual conjuntura de crise no país, os patrocínios tornaram-se cada vez mais escassos e por este motivo muitos de nós (produtores) decidiram por realizar suas produções de forma desvinculada do poder público e grandes empresas e buscamos na própria economia criativa a sustentabilidade econômica para nossos eventos. Neste sentido, por –muitas- vezes a inserção de expositores/produtores de moda, arte e gastronomia dá-se única e exclusivamente para tornar possível a realização dos eventos, o lucro dos produtores (do evento) por muitas vezes advém das próprias produções materiais (criativas), ou seja, para além do evento em si, muitos são criativos na área de artes, moda, gastronomia ou audiovisual. É claro portanto que muitos destes produtores não se enquadram na atual ótica de produção onde se há um retorno direto na produção. É consenso no grupo integrante que é necessário por parte da prefeitura uma nova visão no que tange a sustentabilidade institucional e/ou econômica seja no apoio direto ou indireto destes.

3- O “não lugar” da economia criativa: Os eventos de economia criativa encontram-se hoje num “não lugar”, um espaço que está entre o evento e a feira, não havendo uma estrutura que direcione o produtor. Muitas produções encontram dificuldade na retirada de alvarás pois, sequer os próprios agentes da prefeitura sabem onde enquadrar este tipo de evento. Sendo alguns enquadrados como “feiras” outros enquadrados como “eventos”.

4- Falta de diálogo entre o poder público municipal e Estadual: Os órgãos municipais e estaduais possuem exigências diferentes no que tange sobretudo documentação e datas, por vezes criam-se informações cruzadas quase indissolúveis como: a. O corpo de bombeiros pede 45 dias para a liberação de uma autorização, a prefeitura solicita a autorização do corpo de bombeiros com 1 semana de antecedência. b. O corpo de bombeiros precisa de determinado documento para a liberação da autorização, a prefeitura, por outro lado apenas emite essa autorização com a liberação do corpo de bombeiros.

Alguns pontos destacados pelo documento foram identificados na fala de outros atores como dificuldades decisivas para a legalização dos eventos, são eles: o tempo do processo de retirada do alvará; o custo para atender todas as exigências; o desconhecimento em relação às instituições de trânsito, limpeza e bombeiros; a falta de diálogo especificamente com agentes de cultura que possam entender as demandas e particularidades de cada eventos e, atualmente, o risco de ter o evento paralisado mesmo com a autorização: “o processo de legalização do evento de rua é um convite a clandestinidade”⁸³. “Muitos amigos meus que fazem esse tipo de

⁸³ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do Boi Tolo, para a pesquisa em 16/10/2017.

evento já falaram que não vão pedir mais autorização. E, se pedir e não rolar, a gente faz mesmo assim. A galera tá muito focada nisso. O que é uma pena enorme, de verdade.”⁸⁴

Nesse sentido, percebemos que a estrutura legal e as práticas dos agentes públicos mantêm, ainda, o campo da produção cultural de rua num lugar de instabilidade e de precariedade. Ou seja, muitos dos eventos clandestinos não conseguem se manter perenes nos espaços e as festas são realizadas com estrutura precária. Na medida em que as regras para a execução das atividades de rua estão longe das possibilidades reais dos realizadores e os processos de autorização ou proibição são recobertas por questões obscuras, julgamentos morais e interesses locais, as festas de rua permanecem na informalidade e na clandestinidade. Os modos de vigilância (FOUCAULT, 1996) e de ordenamento da cidade fazem com que as festas de rua permaneçam, por vezes, pouco visíveis ou em guetos que não são de amplo acesso. Julio Barroso, produtor cultural e ativista político e Rodrigo Chignall destacam a dificuldade de as festas de rua escaparem da clandestinidade e do estigma do “alternativo”:

Eu estou cansado de ser lado B, sabe? Trabalhar, trabalhar e não ganhar grana. Quero fazer uma coisa bacana para fazer as pessoas felizes, mas eu preciso pagar minhas contas. Dá para ser alternativo, mostrar coisa legais, diferentes e se estabelecer na cidade. Se mostrar, sabe? Então, para os próximos anos a gente tem que se unir, criar um plano. Mesmo que esse plano seja bater de frente mesmo.

A partir do momento que o poder público não nos assume como um movimento cultural legítimo, a economia privada, os pequenos lojistas não vão dar uma ajuda ou um pequeno patrocínio. Ele não vai colocar um dinheiro ali, mesmo achando legal, mesmo achando que é benéfico pro local e pro seu comércio. Então, a gente queria fazer um esquema de patrocínio direto para que o patrocínio pudesse ser abatido do imposto do pequeno empresário. Mas, para isso a gente precisa que a Prefeitura chegue junto, reconheça aquele evento como movimento cultural. Isso é um retorno que eu tenho dos comerciantes na Tijuca. Eu tenho lojistas que me dizem que no dia do evento as vendas sobre de 8% a 12% na Praça Sanes Peña. Os restaurantes no entorno vendem mais e no meu evento tem comida. Então, a Prefeitura precisa entender os movimentos de rua. E principalmente entender os movimentos de economia criativa, de economia compartilhada e de produção independente. Eles não conseguem entender o que é produzir um evento de forma independente. Para eles, ou você tem uma empresa ou você é um autônomo. Não existem coletivos, entendeu? Para eles, coletivo é uma coisa totalmente bizarra, estranha, não confiável.⁸⁵

⁸⁴ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do Boi Tolo, para a pesquisa em 16/10/2017.

⁸⁵ Entrevista concedida por Rodrigo Chignall, participante do Fórum Rio Criativo e produtor cultural de festas e feiras de rua, para a pesquisa em 28/11/2017.

A estrutura legal e as práticas dos agentes públicos mantêm o campo da produção cultural de rua num lugar de instabilidade e de precariedade, de modo que as constantes repressões da cultura de rua e o próprio processo de legalização do evento de rua são um convite à clandestinidade. Na medida em que as regras para a execução das atividades de rua estão longe das possibilidades reais dos realizadores e os processos de autorização ou proibição são recobertas por questões obscuras, julgamentos morais e interesses locais, as atividades culturais de rua permanecem nas frestas da cidade.

A limitação de expressões artísticas de perfil engajado ou mesmo daquelas que supostamente fariam concorrência com o comércio local tem uma base política que distribui de forma conflituosa os lugares, posições e pesos de quem pode tomar parte do comum, fazendo-se visível no espaço público. As formas artísticas são maneiras de distribuição do comum, onde se compartilha formas de fazer e sentir (RANCIÈRE, 2009). Os processos obscuros de regulação do que deve ou não participar dessa dinâmica sensível da cidade escancaram as engrenagens micropolíticas subjetivantes do poder (FOUCAULT, 1979), relacionadas durante a gestão Crivella à sensibilização do medo e do rechaço à pluralidade das atividades artísticas. Ou seja, o medo como vetor sensível que articula julgamentos moralizantes das práticas da arte. Isso significa que não apenas as estruturas de legislação e vigilância estão em jogo, mas sobretudo as sensibilidades.

2.4.3 2017 - 2020

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

Apesar do cenário que construímos anteriormente, os mecanismos de controle não são totais, ou seja, não abarcam a integralidade social. Na contramão desse cenário de recrudescimento, percebemos a movimentação de uma série de grupos artísticos e culturais que

desenvolvem atividades altamente engajadas de forma dispersa nas brechas da cidade. Inauguram-se, nesse período, a Garagem das Ambulantes e o Desvio. A Garagem é construída a partir da aproximação entre ambulantes e produtores culturais nos últimos anos na cidade. O Desvio, por sua vez, tematiza fortemente a bandeira LGBTQIA+ e *queer*.

Figura 28 – Mapa com eventos entre 2017 - 2020

Fonte: elaborado pela autora.



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

Figura 29 –Desvio

10 – Desvio



O Desvio foi criado em março de 2019 e funciona durante o dia como café e durante a noite como bar que semanalmente promove festas de rua. A casa é localizada na Rua Ramalho Silva, apelidada de Ramalhão pelos frequentadores, próximo a Praça Tiradentes. Situado numa antiga joalheria da cidade, o bar é gerido por três jovens que viram no espaço uma oportunidade de promover, sobretudo, a cena do eletrônico de uma forma mais acessível.

A cena de música eletrônica no Rio de Janeiro se configura, predominantemente, pelos eventos em casas fechadas ou festas pagas com alto custo de entrada. A intenção dos microempresários era tornar a música eletrônica mais acessível e também abrir espaço para novos dj's, através da promoção de festas públicas na rua do bar. O Desvio encerrou suas atividades durante a pandemia.



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 30 – Garagem das Ambulantes

11 – Garagem das Ambulantes



A Garagem das Ambulantes é espaço festivo localizado também no entorno da Praça Tiradentes. O espaço surgiu em novembro de 2018, a partir da iniciativa de três ambulantes que viram no espaço uma oportunidade de diversificação de renda, tendo em vista os constantes embargos sofridos por elas na venda informal de bebidas. A Garagem era espaço tradicionalmente utilizado para receber isopores, carrinhos e bebidas.

O espaço passa a receber apresentações musicais, shows, batalhas de Djs e rodas de samba, em produção articulada entre tais profissionais e produtores de festas e músicos independentes da cidade. A iniciativa das ambulantes é consequência de uma rede colaborativa formulada nos últimos anos entre produtores culturais e vendedores informais de bebidas, diante de um acirramento da vigilância do comércio informal e autorização de festas.

Durante a pandemia, o espaço foi reformulado e se tornou estacionamento e espaço para arrecadação de cestas básicas. Em novembro de 2021, o espaço voltou a receber apresentações de música.

Fonte: elaborado pela autora.

Interessante notar que apesar de diversas atividades festivas tenham sido descontinuadas no período, os dois espaços formulados (Desvio e A Garagem das Ambulantes) possuem relação direta aos processos de violência e repressão na cidade. A Garagem funda-se da relação entre ambulantes e produtores culturais articulada diante das diferentes dinâmicas de controle

e repressão sobre esses grupos. O Desvio, por sua vez, mantinha forte vínculo com o público LGBTQIA+, que historicamente sofre com repressões e violências diversas, particularmente durante a gestão de Marcelo Crivella, quando foi duramente atacada pela Prefeitura com impedimentos a livros com essa temática, falta de recursos da parada gay e esvaziamento do setor de diversidade da Prefeitura⁸⁶. A estrutura autoritária que regula a atividade festiva, nesse sentido, promove fragmentações, dispersões, dissolve parcialmente sua vocação popular, diminui seu alcance, mas não anula os fazeres culturais e as possíveis reverberações da experiência que seguem caminhando (HARAWAY, 2014).

⁸⁶ Com alegação de falta de recursos, a Prefeitura do Rio cortou a verba para a parada LGBT de Copacabana, um dos cinco maiores eventos da cidade, e inviabilizou a sua realização. Organizadores realizaram o evento apenas com verbas de patrocinadores e apoiadores. O esvaziamento da Coordenadoria Especial para Diversidade Sexual também é marca da gestão de prefeito. Com uma estrutura mínima, a equipe de gestores da pasta trabalhava com poucos recursos e verba quase inexistente. **Veto ao Queermuseu:** “Só se for no fundo do mar”, foi essa a frase falada pelo prefeito Marcelo Crivella para dizer não à vinda da exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença da Arte Brasileira”, que foi acusada de apologia à pedofilia por grupos conservadores e defendida por cerca de 70 diretores de centros culturais do Brasil em carta aberta. A segunda maior mobilização do movimento LGBT do Rio, a Parada de Madureira, foi adiada por duas vezes por falta de apoio da Prefeitura do Rio para a sua realização. Os organizadores publicaram esclarecimento oficial nas redes cobrando apoio da gestão municipal.

2.4.4 Mapa-síntese: coabitações festivas na Praça Tiradentes

Figura 31 – Mapa-síntese

2011 - 2014



- 1 Jazz do IFCS
- 2 Espaço Acústica
- 3 Feira Tiradentes Cultural
- 4 Estudantina
- 5 Bar das Putas

- Reformas urbanas
- Revitalização do Centro em curso
- Editais de Cultura
- Lei do Artista de Rua
- Criação da SEOP
- Manifestações de 2013
- Criação do Rio Mais Fácil para autorização de eventos

2014 - 2016



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

- Questionamento da revitalização do Centro e legislações dos espaços públicos
- Editais de Cultura
- Lei do Artista de Rua
- Circulação intensa de músicos de outras regiões
- Atuação truculenta da SEOP
- Rearticulação de grupos a partir das Manifestações de 2013

2017 - 2020



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

- Crise econômica
- Virtualização dos processos de autorização de eventos
- Decreto para gabinete do prefeito autorizar eventos
- Esvaziamento dos editais de cultura (apenas o edital de cultura vinculado ao abono de imposto de empresas privada é realizado no período)
- Esvaziamento fiscal e de trabalhadores da secretaria de cultura

Fonte: elaborado pela autora.

As estratégias criativas para burlar as diversas dinâmicas de repressão são orientadas no sentido de ressignificar a precariedade do campo cultural em ambientes diferenciados, plurais e sobretudo politicamente engajados em relação ao direito à cidade. São tentativas de recuperação temporária do senso de espaço público. A busca por espaços desocupados e escondidos do olhar do Estado vem formulando e reterritorializando, em ritmo acelerado, espaços de convivência, reforçando as possibilidades da arte e da música diante dos momentos de enrijecimento dos instrumentos de repressão.

As distintas estruturas que vieram regulando as apresentações de música ao vivo e festas de rua, nesse sentido, vêm promovendo fragmentações, dispersões, dissolvendo parcialmente sua vocação popular, diminuindo seu alcance, mas não anula os fazeres culturais e as possíveis reverberações dessa experiência.

A leitura das inscrições espaciais dos espaços festivos persegue narrativas de trauma e de reterritorializações precárias. Actantes que convivem com os escombros e ruínas do passado para inventar e enfrentar novos horizontes. A partir dessa mirada podemos nos aproximar da reflexão sobre como os projetos de “revitalização” e “reordenamento” configuram uma episteme em disputa na cidade. As dinâmicas repressivas – em suas diferentes manifestações – são acompanhados pela ativação de práticas que indicam diferentes níveis e escalas de práticas subversivas e politicamente implicadas. A perspectiva das epistemes urbanas em disputa é essencial por propor reflexões menos reducionistas sobre a cidade que analisem os processos de repressão e exclusão na complexidade em que estes se dão na vida cotidiana.

A seguir, percorreremos momentos históricos especificamente na atual Praça Tiradentes, enfatizando as transições das cenas festivas.

Numa multiplicidade de formas, posto que em escala menor, um mesmo erro vem sempre à baila – a saber, o de acreditar que, para assistir ao nascimento da regularidade, da ordem e da lógica nos fenômenos sociais, precisamos desdenhar os detalhes, que são por natureza irregulares, e subir o bastante a fim de obter uma visão panorâmica do efeito geral; que a fonte e o fundamento de toda coordenação social são um fato genérico a partir do qual ela se desdobra em fatos particulares, embora perdendo força; em suma, que o homem age, mas guiado pela lei da evolução. Num certo sentido, penso exatamente o contrário. (TARDE, 1899, p. 75).

3 UMA PRAÇA, INFINITAS CIDADES

No início do século XIX, o que conhecemos como Praça Tiradentes localizava-se em uma área pantanosa e tinha diversas funções de cunho sociativo. Era espaço onde realizavam-se pequenos comércios e trocas e onde estacionavam-se carroças e cavalos. As casas e cortiços era colados umas às outras e poucas áreas eram pavimentadas. O pouco espaço entre as casas se justificava pela economia dos pavimentos, de modo a configurar vários trechos de sequências de casas em “ruas” de pequena extensão.

O Rio como as demais cidades coloniais brasileiras, caracterizava-se pela densidade do seu núcleo urbano. Os lotes eram estreitos e profundos e, as casas justapostas umas as outras. A pequena testada dos lotes organizada, em grande parte, a partir da necessidade de se obter no menor comprimento de rua o maior número possível de propriedades, reduzindo o custo de implantação e pavimentação dos logradouros, muitas vezes, resultante do aterro sobre áreas alagadas. Até então, os terrenos destinados ao uso público, largos e praças, eram remanescentes do processo de aforamento, delimitadas pela câmara e, portanto, não surgiram de uma determinação urbanística intencional. Somente mais tarde, entre os anos 1912 e 1913, surgiu o primeiro registro em escala, desenhado pelo engenheiro militar francês João Massé (SENDIK, 2000, p. 12).

A Praça Tiradentes, como conhecemos a região atualmente, já fora nomeada de Terreiro da Polé, Campo dos Ciganos, Largo do Rossio, Praça da Constituição e Praça D. Pedro I. Por volta de 1700, em seus limites, estabeleceram-se comerciantes ciganos, o que fez com que a população batizasse a área de “Campo dos Ciganos”⁸⁷. Também nesse período era nomeado, sobretudo pela população negra de Campo de São Domingos ou Terreira da Polé, em função da construção da Igreja em devoção a São Domingos. A área ficava fora dos limites da cidade – a parte urbana ia até a Rua da Vala (atual Uruguaiana) – e só era frequentada pelas camadas mais pobres da população.

A região fica conhecida em 1800 pela criação do Largo do Rossio. Rossio era o nome que se dava às áreas de serventia pública demarcadas pela Câmara, impedindo que se construíssem casas. Existiram bastante rossios na cidade do Rio de Janeiro no passado, porém

⁸⁷ Alguns ciganos passam a se fixar na região da Praça Tiradentes, configurando o chamado Caminho do Egito, em referência a origem cigana. Alguns deles ganharam dinheiro com o negócio negreiro no Valongo e deixaram seus acampamentos para vir morar dentro dos limites da cidade. Posteriormente a localidade é chamado de rua do Piolho. “Piolho” era como a vizinhança chamava um solicitador da época, cujo nome a história esqueceu, apelido que se dava a gente que como ele vivia escarafunchando arquivos e cartórios em busca de questões de que pudesse tirar proveito. “Piolho das roupas”, “piolho em costura”. Algo como hoje muquirana (aliás o nome do piolho em tupi), parasita, sanguessuga (SENDIK, 2000).

só dois deles conseguiram legar seus nomes à posteridade. Um deles, a região da atual Praça Tiradentes, era o chamado Rossio Grande ou Largo do Rossio⁸⁸.

Figura 32 – A rua do Piolho



Fig. 32 - A rua do Piolho (Carioca) ao encontrar-se com o Largo do Rossio, segundo aquarela de Thomas Ender, de 1817. Fonte : O que ensinam os antigos mapas e estampas do Rio de Janeiro. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Vol 278. Mar. 1968. p.88.

Fonte: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 278, mar. 1968. p. 88.

Conforme a imagem anterior, o Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes, era ponto de partida de diversas ruas, contribuindo para caracterizá-lo tempos depois como um dos polos de atividades de vida noturna e de lazer.

Com a chegada da Corte, o largo do Rossio, que até então servira para estacionamento de carruagens, pastagens de animais, feiras e outras atividades, passou a testemunhar significativas mudanças em seu entorno. A construção civil teve grande impulso para suprir a demanda tanto de residências como de estruturas de lazer, clubes, cafés e teatros que a nobreza

⁸⁸ Sua estrutura definitiva é inaugurada em 1798, quando constrói-se o palacete do juiz e presidente do Senado da Câmara. Essa propriedade serviu de palco posteriormente para festas do Clube Fluminense até meados de 1850, quando é adquirido pelo governo imperial para servir de Secretaria da Justiça. Na República, foi sede do Ministério da Justiça. Entre 1813 e 1850, a Praça Tiradentes configurava-se como o ponto de encontro das Ruas dos Ciganos (atual Constituição), de São Jorge (Gonçalves Lêdo), de Bárbara de Alvarenga (Imperatriz Leopoldina), de Sacramento (Av. Passos), de São Francisco de Paula (do Teatro), do Cano (Sete de Setembro), do Piolho (da Carioca), da Travessa da Barreira (Silva Jardim), do Espírito Santo (D. Pedro I) e do Caminho do Conde (Visconde do Rio Branco). Como era comum, os Rossios iniciaram a conformação de conhecidas praças na cidade, formatando o ponto de chegada de inúmeras ruas.

tanto apreciava. Um dos fatores desse fenômeno deve-se à proximidade com o Campo de Santana, onde localizava-se os principais organismos administrativos governamentais.

Mecanismos de ordenamento urbano alocados pela chegada da corte portuguesa passam a constituir condições para que espaços de sociabilidade noturna fossem construídos. A iluminação, por exemplo, em 1810, passou a ser custeada pela coroa portuguesa, seja para os cerimoniais, seja para a segurança pública (MENDONÇA, 2004). Assim como a obrigação de instalar mecanismos de iluminação para as noites, a Intendência construiu ruas e largos na cidade, bem como espaços cênicos, tornando-se um dos meios pelos quais a vida urbana se pronunciava (DUNLOP, 2008). A entrada da modernidade foi conduzida a partir de um projeto alavancado pela chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro e previa melhorar as condições de habitabilidade e ampliar a vida urbana nos espaços públicos da cidade, tendo como um dos principais espaços o Largo do Rossio.

Como vimos anteriormente, as alçadas ao progresso eram acompanhadas de leis e repressões ao que se convinha identificar como traços de barbaria e incivilidade.

De início, a ideia de ordenamento parecia ter um forte vínculo com as mudanças no espaço físico do Rio, mas aos poucos foi se tornando um modo de conter os comportamentos indesejados (brigas, roubos, prostituição, mendicância etc.) por meio de leis e de reformas que visavam esconder os dilemas da cidade e abrir a cidade para uma forma de lazer comum às cortes europeias. O incentivo ao ensino da alta cultura, a apresentação de música erudita, a importação da moda parisiense e a promoção de peças, recitais e óperas aos poucos abriam a noite como tempo para o lazer da corte. Ao mesmo tempo, as manifestações de origem africana eram parcialmente absorvidas e mescladas na música, como no caso do lundu. Outras manifestações populares eram silenciadas, como a capoeira e o jongo, as quais poderiam ser contidas pelo aparato policial, caso fossem demonstradas publicamente (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 45).

Nesse período, inicia-se a gestação da cidade como uma capital com diversas influências culturais que se materializavam no modo de vida local. A visibilidade das práticas foi, no entanto, seletiva, dando maior centralidade às práticas sociais da elite e sombreando algumas manifestações que ocorriam na calada da noite, nas brechas da cidade, apresentando-se nas mais diversas formas de expressão, dentre elas nas festividades noturnas. No livro *A Conquista*, Coelho Neto (1898) descreve a prostituição velada no Largo:

Quando chegaram ao largo do Rocio, Anselmo fez uma observação sutil [...]. As mulheres, debruçadas às janelas, entre as cortinas, algaraviavam. O olhar, penetrando, dava imediatamente com os leitos muito lisos, muito alvos, ao fundo dos quartos entreabertos e iluminados. Não contentes com a exposição dos corpos ainda chamavam os transeuntes (COELHO NETO, 1898, p. 12).

Figura 33 – Largo do Rossio



Fonte: Hemeroteca Digital (1890)

Góis (2015) destaca que a instalação dos bicos de gás nos logradouros públicos incentivou certa “descentralização” e alongamento da vida noturna no início do século XIX, justificando o crescimento de festas de rua, ranchos e botequins na Região Portuária e na Lapa. Até a construção desses bicos de gás, apenas os prédios administrativos da corte contavam com iluminação, de modo que há a partir das políticas de iluminação pública uma evolução na vida noturna da cidade em relação ao período colonial.

Os primeiros cafés, restaurantes e teatros instalaram-se inicialmente no entorno do Largo do Rossio. A possibilidade da iluminação permitia que o trânsito de pessoas se estendesse tanto em alcance geográfico, permitindo que residentes distantes chegassem a esses locais como na medida de tempo de permanência na noite. Seguiu-se, dessa forma, um crescente movimento nas ruas à noite, garantido também pela disponibilidade não apenas da iluminação como dos serviços de bondes (DUNLOP, 2008).

A vida social que se recolhia aos afazeres domiciliares passa a ser assegurada pela iluminação, inaugurando, especificamente no Largo do Rossio, um germe da vida noturna carioca. Além do desenvolvimento da iluminação a gás, a melhoria e a expansão dos sistemas de transportes foram cruciais para a criação de atrações no centro da cidade, em especial atividades criadas para o uso noturno. A partir de 1858 as estradas de ferro ocupariam um papel importante na ampliação da área urbana para a Zona Norte da cidade. A partir de 1868 os bondes teriam o mesmo papel para a ocupação da Zona Sul (ABREU, 2006).

Era para o Largo que convergia a população em busca dos teatros frequentados pela corte. Não se pode falar na Praça Tiradentes sem se fazer uma referência à vida cultural e aos teatros ali localizados e que em determinadas épocas agitaram a vida carioca. A praça sempre foi local muito procurado para essas casas de espetáculo. Houve época em que existiram simultaneamente seis teatros ao seu redor. A localização central da praça no Centro carioca, bem como a existência de estruturas como grandes casas e transporte facilitou a construção de diversos teatros, bares e restaurantes ao longo do tempo no entorno da Praça Tiradentes.

3.1 A praça dos teatros e as encenações da corte

A ligação da cidade pelos bondes promoveu, aos poucos, uma concentração de lazeres no Largo do Rocio, dentre os quais casas de dança, salões, clubes e teatros. A partir de 1870 a área passou a ser o centro da vida noturna carioca. Em 1813 constrói-se o primeiro teatro da região, chamado de Teatro Real de São João renomeado como Teatro D. Pedro da Alcântara, em 1826, Constitucional Fluminense, em 1831, São Pedro de Alcântara, em 1839 e, finalmente, Teatro João Caetano, a partir de 1923.

Membros da corte e especificamente D. Pedro I frequentavam os teatros do Rossio Grande, que simbolizavam na época o início da construção de espaços de fruição da cultura dita “erudita”. A figura de D. Pedro I mobilizou diversas vezes a sociedade carioca em demonstrações no Rossio Grande. Em 1822, mais uma vez no Real Teatro de S. João, atual Teatro João Caetano, ele foi recebido de volta do Grito da Independência⁸⁹. O teatro apresentava nesse dia decoração composta por dísticos com dizeres rimados, como por exemplo: “Pedro, o Grande do Brasil, o nó desata Povos escravos torna já senhores Com elas assim do Amazonas ao Prata Serão dadas na terra leis melhores”. Vivaldo Coaracy descreve os acontecimentos da noite histórica da independência:

Na noite de 15 de setembro de 1822 compareceu D. Pedro ao espetáculo que nele se realizava logo depois de regressar de S. Paulo onde proclamara seu grito histórico. Em vez das cores portuguesas, trazia no braço o laço verde da Casa de Bragança, com uma placa dourada em que estava gravado o mote "Independência ou Morte". Recebeu-o o povo entre aclamações delirantes. Logo a 12 de outubro houve grande espetáculo de gala com o comparecimento do Imperador que nesse dia fora solenemente aclamado. Daí em diante ele foi o lugar favorito de reunião da nascente aristocracia brasileira, acrescida cada vez mais de figuras novas, criadas por decretos. Brasil Gerson nos informa

⁸⁹ No Anexo II e III discorremos respectivamente sobre os teatros na Praça Tiradentes e história de Marieta Baderna, bailarina que se apresentava em espetáculos na praça e escandalizou a corte na época ao apresentar coreografias de matriz africana e popular nos teatros.

que D. Pedro I freqüentava-o não só por suas peças, mas também por causa das belas atrizes que ali se apresentavam. (COARACY, 1988, p. 244).

Figura 34 – Arena do Largo do Rossio



Fonte: Hemeroteca Digital (1901)

3.2 Meu nome não é Tiradentes: o monumento de Dom Pedro I

Em 1825, foi solicitada a Dom Pedro I permissão para execução de um monumento público em homenagem ao imperador e à independência brasileira. O projeto só seria executado anos depois por Dom Pedro II, localizando-se no Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes:

Senhor – O Senado da Câmara desta muito leal e heroica cidade do Rio de Janeiro, tendo sido até aqui fiel intérprete dos sentimentos da nação brasileira e executor dos seus desejos em todas as épocas memoráveis da sua feliz emancipação, sondando atualmente a opinião pública, tem penetrado ser sua vontade que a muito leal e poderosa pessoa de V. M. I. se inaugurasse um monumento público que, fazendo recordar a presente e futuras gerações à memória dos altos feitos de V. M., possa ao mesmo tempo servir de eterno padrão da sua sensibilidade e de sua gratidão. [...] (AZEVEDO, 1877, p. 10).

A estátua da praça é envolvida por diversas polêmicas e disputas desde a elaboração do projeto até os dias de hoje. Em março de 1855, iniciou-se o prazo para apresentação dos modelos que participariam do concurso. Três dos 35 inscritos para o projeto da escultura foram premiados e o professor substituto de Pintura Histórica da Academia Imperial das Belas Artes,

o brasileiro João Maximiano Mafra, ficou em primeiro lugar com o projeto “Independência ou Morte. O artista alemão Ludwig Georg Bappo ficou em segundo e o francês Louis Rochet em terceiro. Devido a dificuldades técnicas para a confecção da obra no Brasil, coube ao francês Louis Rochet (terceiro lugar no concurso) a tarefa de desenvolver em seu ateliê parisiense o projeto do brasileiro Mafra. Críticas de jornais da época denunciaram o ocorrido, acusando a descaracterização do projeto vencedor.

Figura 35 – Estátua Praça Tiradentes



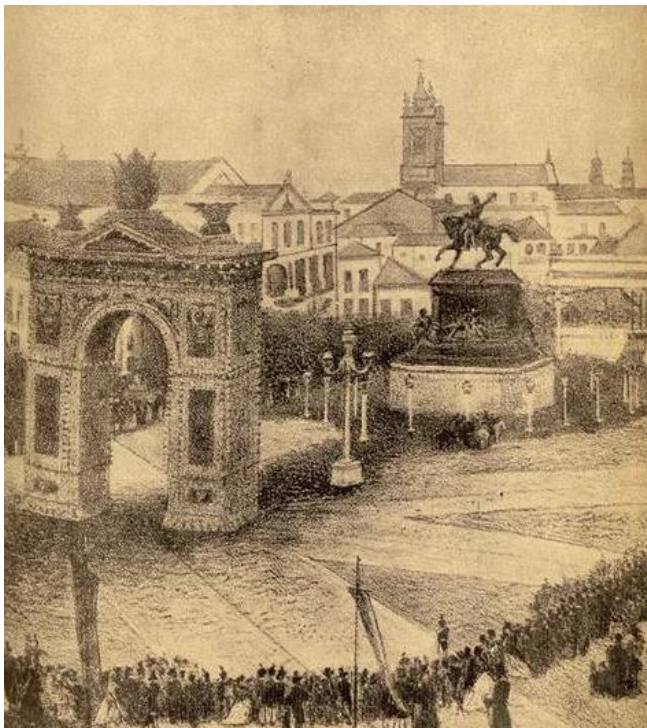
Fonte: Iphan (2018)

A estátua construída na Praça Tiradentes é a mais antiga da cidade, sendo inaugurada em 1862. A estátua é uma homenagem de Dom Pedro II ao pai Dom Pedro I em referência aos 40 anos da independência do Brasil. O Rossio Grande, rodeado de teatros, cafés e frequentado tanto por membros do governo quanto pela classe burguesa ascendente e da corte foi o lugar escolhido para a representação heroica de Dom Pedro I no ato da independência. O monumento foi colocado de frente para a rua da Imperatriz em direção a então sede da Academia Imperial de Belas Artes. Do outro lado, a rua Sete de Setembro levava até a praça da estátua, estabelecendo a ligação com a sede do governo, que ficava no largo do Paço.

A estátua equestre destaca a figura de D. Pedro I vestido com o uniforme de general, segurando com a mão esquerda as rédeas, com o braço direito levantado, acenando com o Ato da Independência do Brasil. “*Esta inauguração consagrou a afirmação da escultura pública*

no Brasil e instalou uma tradição que atravessou os tempos até os dias de hoje” (KNAUSS, 2019, p. 8).

Figura 36 – Inauguração do Monumento



Fonte: Iphan (1862).

Segundo relato de Augusto Maurício, cerca de 700 pessoas cantaram, acompanhadas por uma orquestra, enquanto o Imperador passava a tropa em revista. Cortiços e sobrados próximos alugaram suas varandas para o acompanhamento da inauguração da estátua. Durante inauguração, após a retirada do tecido que cobria a escultura, uma forte chuva caiu na cidade e centenas de nobres e o imperador abrigaram-se no Teatro São Pedro, atual João Caetano. Conta-se que, na inauguração, D. Pedro II ficou decepcionado ao notar que as feições da estátua não correspondiam fielmente às de seu pai, D. Pedro I.

Segundo descerrou-o Pedro II, com a família imperial no terraço do teatro e o governo e o povo em tomo, com os canhões a troarem no alto de Santo Antônio. Francisco Manuel da Silva regeu o coro de 653 vozes.

Abaixo da figura de Dom Pedro I, quatro grupos de bronze estão representados no monumento, simbolizando os quatro grandes rios do país através de diversos elementos. O Amazonas é representado por uma índia que tem sobre as costas uma criança adormecida e descansa o pé sobre um jacaré, seu companheiro segura uma ave e um ouriço-cacheiro está a seu lado. O rio Madeira é representado por um índio armado de arco, pronto para disparar a flecha, com uma tartaruga, uma ave e alguns peixes. O Paraná tem um casal indígena, um

tapiretê ou anta, um tatu e duas grandes aves. O rio São Francisco, por sua vez, é representado por um índio sentado com um tamanduá-bandeira e uma capivara.

Figura 37 – Rio Madeira (índio com arco e flecha)

Fonte: Iphan (2018).

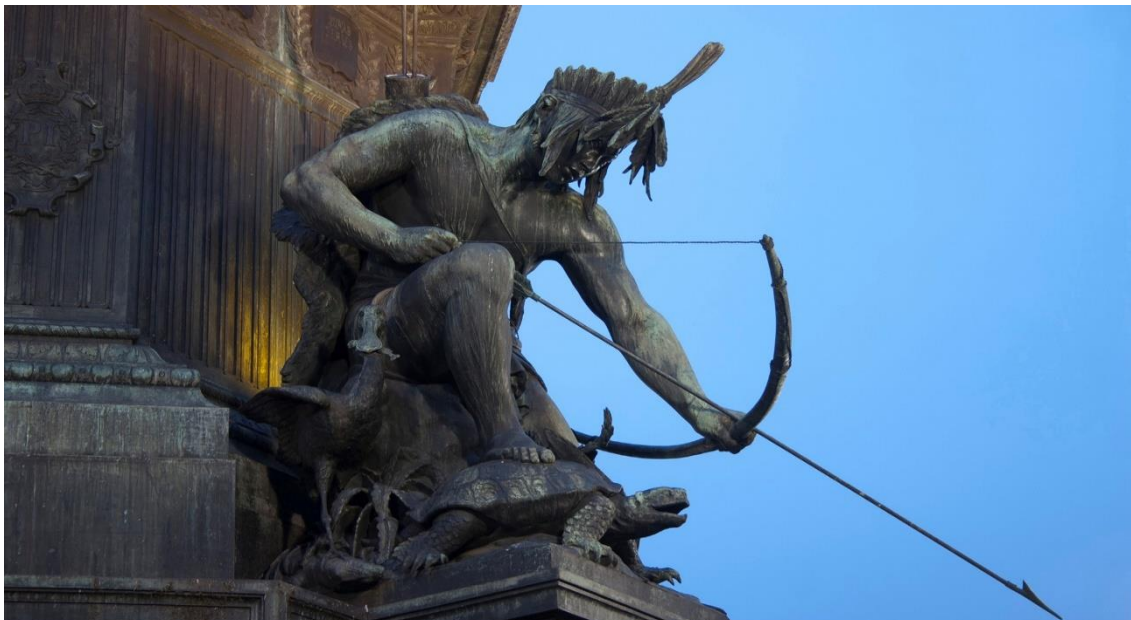


Figura 38 – Rio São Francisco (índio com tamanduá)



Fonte: Iphan (2018).

Figura 39 – Rio Paraná (casal indígena)



Fonte: Iphan (2018).

O atual nome, Praça Tiradentes, foi escolhido em 1890 em homenagem ao movimento da Inconfidência Mineira como parte da consolidação da República. A morte de Tiradentes aconteceu próxima à Praça, na esquina da Rua Senhor dos Passos com a Avenida Passos, por isso a homenagem. O rebatismo da Praça foi realizado como parte da tentativa de apagamento dos resquícios da monarquia na cidade.

O fato de a praça ser nomeada Tiradentes e o monumento de grandes proporções retratar Dom Pedro I ao cavalo, por vezes, confunde turistas e habitantes da cidade que imaginam que ali está retratado o próprio Tiradentes.

Os diferentes nomes conferidos à praça (Ciganos, Terreiro da Polé, Rossio, Constituição e Tiradentes), suas materialidades e as diferentes formas de habitá-la desvelam a natureza contraditória e cacofônica dos processos históricos. Os relatos banais e cotidianos, bem como aqueles de ordem macro-histórica, conferem complexidade às linhas que tecem o cotidiano urbano. A construção dos monumentos, teatros, a ocasião de atentados e comunicados públicos, bem como a presença dos chamados baderneiros – seguidores da dançarina Baderna –, constituem uma praça em galopante transformação.

Figura 40 – Bloco Toca Raul



Fonte: Facebook Toca Raul (2016).

Na imagem anterior, é retratado o bloco Toca Raul, em 2014, nessa mesma praça. O puxador, com as vestes de Tiradentes, de braços abertos e em frente à estátua de Dom Pedro I, reivindica em tom irônico o seu lugar na praça – “sou eu, o verdadeiro Tiradentes”.

3.3 A vida cultural e noturna da praça Tiradentes

A implantação de formas de transporte e das linhas de bondes em 1905 reorganiza as formas de habitar da praça. A classe média que incluía a ida ao teatro na sua rotina passa a frequentar a região do centro durante a noite, principalmente após a expulsão de parte da população pobre e a urbanização da área a partir de 1846 (MOURA, 1995).

A implantação de linhas de bondes no centro urbano foi primordial para que os empresários teatrais construíssem suas casas de espetáculo e bares na Praça Tiradentes. Ponto inicial de quase todas as conduções que servem à zona norte da cidade – antigamente tálburis, caleças, bondes puxados inicialmente à tração animal, depois elétricos, carros puxados à mão (os famosos “burros sem rabo”) – sempre foi o bulício uma constante nesse tradicional local da cidade. (MENEZES, 1998, p. 34)

A construção de teatros, cafés restaurantes e casas de baile transformou a Praça Tiradentes em ponto de encontro da classe média, mas também de trabalhadores que circundavam a região central. A crescente urbanização rearranjou constantemente as formas de habitar a região, trazendo à tona questões como a mobilidade urbana e a segregação racial. A praça que nos anos de 1800 configurava-se pela convivência entre ciganos, trabalhadores de sítios próximos e comerciantes passou pela excêntrica chegada de membros da corte marcada

pela construção de muitos teatros; a partir da década de 1880 passou a configurar-se, pelo grande fluxo de pessoas, como espaço de convivência e de festa a ser disputado.

No final do século XIX o bonde de luxo simbolizava a segregação racial que se acirrava com as sucessivas reformas urbanas que também segregavam os espaços públicos. Uma demonstração deste fato é que as linhas de bondes comuns que passavam pelos teatros foram suprimidas, obrigando a população a utilizar os “ceroulas”. Houve época em que as principais linhas de bonde suspendiam os serviços a uma hora da manhã, causando enérgicos protestos de passageiros que pleiteavam que todas as linhas operassem até as três horas, como ocorria com o bonde que passava por Laranjeiras e pelo Catumbi (LIMA, 2000, p. 116).

A era de ouro da boemia, conforme aponta Gois (2015), foi acompanhada pelos avanços mais gerais dos sistemas de transportes, do saneamento, do calçamento e de demolições em toda área central da urbe carioca. As atividades de entretenimento foram beneficiadas pela expansão da iluminação, o uso de cinematógrafos em teatros de variedades como, por exemplo, o Moulin Rouge na Praça Tiradentes e até mesmo máquinas de música que acompanhavam *crooners* em cafés cantantes no centro da cidade (LIMA, 2000). Assim como a iluminação, os equipamentos de entretenimento foram rapidamente incorporados à vida social carioca, dinamizando os cenários noturnos de algumas partes da cidade.

Ao mesmo tempo em que se consolidava a reforma urbana, na passagem do século XIX para o XX, mantinham-se na cidade territórios festivos marcados pela segmentação social da época, estigmatizados pela presença dos antigos escravos, dos imigrantes e dos migrantes de toda a parte. Os processos de “revitalização” configuram expulsão de populações e o cerceamento de liberdades e ao mesmo tempo ruínas, marcas, presenças⁹⁰. A cidade que não cessava de aterrar áreas pantanosas e encobrir grandes engenhos, configurava novos ritmos e temporalidades noturnas.

Nas bordas da Praça, nas áreas alagadiças da Saúde, da Gamboa e da Praça Onze outros costumes pareciam acender os habitantes. Em terrenos e em fundos de casas surgiam rodas de samba, de choro, umbigadas, e toda sorte de dança da qual somente temos lembrança pelos resquícios da história oral. No centro da cidade, as barracas de aguardente, as mesas de jogos baratos e as luzes dos cabarés pululavam de gente pelos cantos da Lapa e da Glória. (MENEZES, 1998, p. 12).

A atual Praça Tiradentes durante o império e a república fora tomada não apenas de teatros, mas também de cafés, cassinos e bares. A Maison Moderne, fundada em 1890, era mais propriamente um café-concerto, onde situavam-se vários divertimentos populares como roda-

⁹⁰ Sobre as ruínas deixadas pelos processos de revitalização no século XXI, ver “Cartografia musicais na Praça Tiradentes”, página 119.

gigante, tiro ao alvo, bola ao cesto e toda a classe de jogos permitidos. Nesse período, era organizada uma charanga que saía todas as noites, pouco antes das 19 horas, percorrendo a Praça Tiradentes em toda a sua volta ao som de um dobrado festivo e retomava ao mesmo lugar para então ter início a retreta noturna. Foi essa mesma casa noturna que abrigou o primeiro grande comício operário carioca em 1917. Nele se exibiram cartazes contra a guerra e reivindicações sobre os baixos salários.

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

O surgimento dos cafés foi básico para a ampliação da esfera pública e eram neles os locais de atuação dos literatos, jornalistas e trabalhadores. O Stad Münchben foi um famoso restaurante no entorno da praça e era ponto de reunião e discussão de políticos de diferentes tendências (LIMA, 2000) O local funcionava pela madrugada adentro por causa dos artistas dos teatros próximos. Outros estabelecimentos passam a se constituir, como as gafieiras, bilhares, jogos de toda sorte, compondo a vida noturna carioca da época no início dos anos 1900.

No decorrer da história da Praça, constroem-se restaurantes, teatros, cafés, bares, botequins, palacetes e salões literários, afirmando-se gradativamente como um local de convivência e uma circulação cada vez mais ampliada de pessoas nos espaços culturais e na rua.

No final do século passado, além de seus boêmios ilustres, tinha o Largo seus próprios tipos populares, que nele fizeram ponto por decênios, como o gordo, baixo e barbado Pruzundanga, músico e gastrônomo; o mulato Alexandre Trovador, cabeleireiro discípulo dos mestres franceses Roux e Desmarais, da rua do Ouvidor, e que exercia seu ofício cantando modinhas e árias nos salões e camarins. O Príncipe Obá era outro personagem da época, negro que se vestia de maneira excêntrica e "facadista" inveterado, que não aceitava auxílios inferiores a um mil réis. O Rossio era, por outro lado, também freqüentado por capoeiristas e às vésperas da Proclamação da República as brigas eram habituais. (MENEZES, 1998, p. 79).

A Praça esteve ao centro de acontecimentos e marcos políticos do início da República; entretanto, no imaginário popular, era muito mais um local de entretenimento do que de manifestações patrióticas. Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo (1938)*, descreve a noite da Tiradentes em 1901:

Ao centro, o jardim [...] por onde passeiam, depois de oito horas da noite, moços de ares femininos [...] Das oito às oito e meia o Largo inteiro se agita. O povo começa a invadir os teatros. Na charutaria que está junto ao Moulin Rouge [...], as discussões sobre a veia cômica do Brandão, as tiradas melodramáticas do Dias Braga [...] Do outro lado, na esquina da Rua Sete, é que fica o charuteiro Madruga [...] Mais adiante, o restaurante Mangine, e, perto, [...], o Criterium, café então considerado o melhor do lugar, e a Maison Desiré [...] Tudo isso iluminado, sem contar as lojas que estão abertas, até às dez horas da noite, dá ao logradouro uma animação só comparável à das grandes cidades. (EDMUNDO, 1938, p. 03)

Depois das 22h30 quando os espetáculos terminavam, a praça se enchia novamente de gente e de uma confusão de vozes, brados e cantorias. Era a hora em que os bares, cafés e restaurantes lotavam. Na Rua do Espírito Santo ficavam as “casas de comer de terceira ordem”, que espalhavam pelo ar o cheiro das iscas de fígado fritas em gordura de porco, vendidas “com elas ou sem elas” (as batatas). (EDMUNDO, 1938, p. 14)

Importante enfatizar que a partir dos relatos da época, bem como o mapeamento de estabelecimentos na praça, fica claro que o território se tornara entre 1900 e 1930 um reduto boêmio e cultural relacionado não apenas à cena teatral, mas sobretudo pela mundanidade e pela boemia oferecida pelo circuito de bares, restaurantes, casas de entretenimento e cassinos. Além do Theatro Cassino Franco-Brésilien, foram inaugurados, na mesma época, vários outros espaços como o Moulin Rouge, o Teatro Lucinda e o Alcazar, que conformaram casas de entretenimento:

Inaugurado pelo empresário francês Joseph Arnaud – que trouxe de Paris uma trupe de cantoras e dançarinas -, o Alcazar, com seu repertório de operetas e canções, e sua atmosfera que reproduziu o canção do Moulin Rouge, transformou os hábitos da cidade, e de certa forma inaugurou a vida noturna carioca (LODI *et al.*, 2007, p. 74).

Nesse caminho, os próprios teatros ainda presentes reformulam suas atividades, incluindo em suas agendas o teatro de revista que surge no Brasil na Praça Tiradentes.

Talvez o mais vigoroso e duradouro movimento de teatro popular do país. Com seu humor, deboche e crítica aos personagens da política da época estabeleceram um profundo vínculo entre o público e o palco, e contribuiu para a construção de uma cultura urbana de massa nas incipientes metrópoles nacionais. Tendo como precursor no Brasil o teatro de costumes de Martins Penna, as revistas do ano, sínteses bem-humoradas dos fatos políticos e sociais que marcaram a opinião pública no ano anterior, logo tornaram-se extremamente populares (LODI *et al.*, 2007, p. 75).

Esses personagens eram os mulatos pernósticos, as tias baianas, as prostitutas, os valentões, os capoeiras, os portugueses ricos, e os coronéis fazendeiros que eram loucos por mulatas. Ironicamente (ou não) os personagens que se

tentavam afastar das peças de teatro eram justamente os personagens que, no fundo sustentavam o modo de vida da elite (LODI *et al.*, 2007, p. 78).

A praça se transformou a partir dos 1900 no grande reduto do teatro de revista⁹¹ da cidade, lugar preferido das vedetes, bailarinos, atores, coreógrafos e todos os demais profissionais envolvidos com esse tipo de espetáculo. O teatro de revista impulsiona na praça uma cena marcadamente popular e boêmia. Marcou época e influenciou não apenas a história do teatro brasileiro por ter iniciado suas atividades na praça como o próprio imaginário sobre o território. O teatro de revista desvelou a face dissimulada da prostituição na Praça Tiradentes. A frequência de dançarinas, dançarinos, o surgimento das danceterias, os bares que permaneciam abertos para receber o público do teatro de revista incrementou e deu visibilidade às atividades de prostituição na praça.

Desde o início do século XIX, prostitutas frequentavam as proximidades do Teatro João Caetano. Inicialmente essa classe era composta por mulheres de imigrantes estrangeiros, em sua maior parte polonesas. Ferreira da Rosa (1997) afirma que as prostitutas francesas, as mais requisitadas do Rio de Janeiro, viviam em sobrados nas proximidades da Praça Tiradentes, incluindo a própria Praça:

Cabe observar que o lugar da prostituta de luxo, para consumo dos setores de elite [...] estava inserido no meio artístico, sendo atrizes, cantoras, dançarinas. Outro tipo era o das cortesãs, loretter ou cocotes, mulheres geralmente de origem burguesa, muitas delas estrangeiras, algumas com certo nível de instrução, que eram sustentadas pelos homens da elite. Este tipo de prostituição era ignorado pela imprensa carioca e raramente objeto da repressão do projeto republicano civilizador (FERREIRA, 1997, p. 12).

A Praça Tiradentes, em meados dos 1900, não mais alçada ao status que a corte havia lhe concedido, passa pelo processo de dinamização com outros territórios festivos e noturnos da cidade. Havia uma outra vida noturna que acontecia nos inferninhos, cabarés, opiários, gafieiras, clubes e bares da área da Lapa e por inúmeras casas ao longo da área portuária e da Praça Onze. Esse lazer era povoado por trabalhadores autônomos, pequenos empresários, visitantes solteiros, jovens empreendedores e toda sorte de músicos, bailarinas, imigrantes pobres, malandros e contraventores que agora encontravam na Praça possibilidades de habitá-la de forma mais contundente (GOIS, 2015).

⁹¹ O teatro de revista é um gênero teatral que nasce na França na metade do século XVIII. Desde o seu nascimento, o seu principal objetivo era o de protestar (na França o protesto era contra o poder do estado francês da época). O teatro de revista já se caracterizava naquele período pelo apelo à sensualidade e pela sátira social e política, reunindo em suas apresentações a música, a dança e a encenação teatral. O Teatro de Revista é importante para a Praça Tiradentes porque é lá que ele nasce no Brasil.

Apesar das demonstrações de práticas noturnas em toda a área central, a noite que ficou mais conhecida na cidade foi a das bandas da Lapa, entre a Rua dos Arcos e a Rua Taylor (GOIS, 2015). Os cabarés já na década de 1910 abriam as portas para uma nova forma de lazer descontraído, misturando cantorias, shows de humor, apresentações circenses e orquestras de músicos. Suas atividades não eram, no entanto, desvinculadas das atrações mais conservadoras, pois, ao contrário, complementavam as noites dos frequentadores de teatros e cinemas da cidade como aquelas tradicionais na Praça Tiradentes.

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

A proximidade física de alguns desses estabelecimentos teria permitido a criação de muitos circuitos noturnos que ligavam as áreas da Cinelândia, da Lapa e da Tiradentes, núcleos da vida noturna carioca de então. Gois (2015) descreve a interconexão entre determinados estabelecimentos noturnos que acabavam por configurar roteiros e corredores festivos, processo identificado na atualidade pela pesquisa⁹².

Até 1930, o espaço da Praça Tiradentes simbolizava o “salão público da sociabilidade” ou o “lócus do mundanismo” onde o desfrute dos gozos, dos prazeres materiais suscitados pelos espetáculos ruidosos iluminados, regados a bebidas alcoólicas com a presença de mulheres que cada vez mais invadiam a esfera pública. A ampliação da esfera pública, ocorrida nas primeiras décadas do século XX, acentuando a participação da mulher nos espaços públicos, contribuiu para criar, no imaginário nacional, a fama de alegria constante do carioca (LIMA, 2000, p. 129).

As histórias da Praça Tiradentes remontam marcos e acontecimentos históricos, bem como ruídos que ecoavam de ruas próximas, como a Imperatriz Leopoldina, que abrigava a classe mais pobre que não podia se misturar à burguesia do centro da praça.

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

A configuração do Centro como espaço financeiro e de trabalho incentiva a busca por áreas de moradia fora da região central por parte da classe média, incentivando a abertura de casas de espetáculo fora do eixo da Praça Tiradentes. Além disso, a Cinelândia passa a ser concebida como espaço cultural alavancada pelos primeiros cinemas.

⁹² Sobre coabitações noturnas que se inscrevem através da errância ver conceito de “climatologia errante” na página 267.

Ainda assim as migrações dentro da própria cidade continuavam acontecendo e a vida cultural do Rio de Janeiro caminhava em direção à Cinelândia. Inicialmente era considerada uma aventura um empresário teatral abrir um teatro fora da Praça Tiradentes. Paschoal Segreto foi o pioneiro, mas como além de ser um homem de teatro, era também quem trazia a projeção cinematográfica para a cidade, a Cinelândia acaba por virar um pólo de cinematógrafos. Neste período surgem os cineteatros, casas de espetáculos com dupla função, que mais uma vez põem em rico a atividade teatral da época (SILVA, 2019, p. 5).

Importante salientar que mesmo com a gradativa saída dos teatros na região, em meados de 1890, as casas de entretenimentos, os bares e o teatro revista dominam a Praça por pelos menos 40 anos, até 1930, tornando-se reduto de vedetes, bailarinos, atores, coreógrafos e da boemia da cidade. As transformações no planejamento urbano da cidade agitam os modos de habitar a praça, desvelando de forma mais consistente o público popular, que sempre habitara os entornos da praça.

Os principais motivos desse processo de destruição são os processos de urbanização da cidade, os muitos incêndios que eram acometidos ou ainda a especulação imobiliária. Muitos teatros foram derrubados para que fossem erguidos prédios comerciais, no momento em que a região central da cidade começava a ser valorizada como centro comercial e financeiro do país. É muito curioso observar como o Largo do Rossio ou Praça Tiradentes e arredores foi o maior pólo cultural da cidade, mesmo comparado aos tempos atuais. Esse espaço foi se perdendo, em parte migrando para outras áreas, e o resquício desta época hoje reside em um único teatro preservado em suas características, se não originais, ao menos históricas, que é o “Teatro Carlos Gomes” (SILVA, 2014, p. 3).

Ao abordar o período após 1930, sugere-se com recorrência a fase de “decadência” da Praça Tiradentes constituída 1) pela descentralização e pelas reformas urbanas; 2) pela configuração da região central como centro financeiro; 3) pelo planejamento da Cinelândia enquanto espaço cultural prioritário da cidade e, por fim, 4) na década de 1940, o fechamento de casas noturnas no governo Vargas na região central da cidade, o que fez com que parte dos estabelecimentos noturnos migrassem para a Zona Sul.

Um outro fato migratório que se dá posteriormente é o aparecimento dos cassinos, sobretudo nos bairros da zona sul, Copacabana e Urca, que também contribuíram para a descentralização das casas de espetáculos. Os cassinos atraíam o público para o jogo, mas todos tinham excelentes casas de shows, nas quais espetáculos musicais como grandes shows de música brasileira, apresentações de dança com ênfase no samba e no carnaval e teatro de revistas eram apresentados ao público em geral. Neste período, o público de classe média e alta passou a freqüentar mais os Cassinos e cada vez menos os Teatros, que nesse momento tinham no seu público as classes mais populares. Depois da proibição do jogo pela Constituição de 1946, este público não voltou ao teatro, foi para os night-clubs, que ficavam espalhados pela zona sul

do Rio. O Centro da Cidade, durante um longo período, deixou de ser o catalisador da efervescência cultural, ficando completamente desabitado nos fins de semana (SILVA, 2014, p. 5).

A regulamentação do jogo e a perseguição aos vadios no centro, a partir da Lei da vadiagem (1942), levaram a vida noturna para os bairros da orla carioca, especialmente para Botafogo, Urca e Copacabana. A efervescência das casas da Lapa e o circuito conformado com a Praça Tiradentes foram sendo ainda mais suprimidos durante a Era Vargas (entre 1930 e 1945), sendo a área alvo de medidas de ordenamento e moralização da cidade (FEIJÓ; WAGNER, 2014).

Gois (2015) destaca que as cenas noturnas e festivas passam a se concentrar na zona portuária, especialmente pela permanência ali de bordéis e casas de show que ofertavam divertimento barato para marinheiros. Ainda no início da década de 1930, o Rio de Janeiro começa a ser descrito como uma cidade pacata durante a noite, sobretudo na região central, pois pouco se ouvia, muito menos se via. Em um editorial escrito em 1936, em *O Globo*, perguntava-se “Por que o Rio dorme tão cedo?”, afirmando adiante que

Si não houvesse outros argumentos a demonstrar o inconveniente dessa lethargia em que vive o Rio depois das 22 horas, bastaria aquelle que nos recorda a tristeza que representa para os turistas uma cidade profusamente iluminada mas com seus habitantes todos dormindo [...]. (*O Globo*, Geral, p. 1, 17 de outubro de 1936).

Importante enfatizar que o sono profundo que trata a matéria não é um dado geral da realidade da vida noturna. Os cassinos, nesse período, operavam em larga escala na região da Zona Sul. Os cassinos absorveram, em parte, o público de elite carioca, que ainda ia aos teatros e cinemas no centro da cidade, mas que aos poucos procurava na orla do Rio novas formas de diversão (GOIS, 2015). No que se refere à vida noturna popular, os terreiros, quintais e clubes proletários mantinham a vida divertida nos centros de bairros suburbanos, articulados com outras práticas noturnas. As mazelas da vida pública, marcadas sobretudo pelo período entreguerras, se desdobraram também no recrudescimento do uso dos espaços públicos e no desenrolar da vida social noturna.

A remoção de parte do bairro da Lapa ainda no Estado Novo, a repressão policial à vadiagem e o estímulo ao jogo de azar foram algumas das medidas que aos poucos modificaram a vida noturna da cidade. Assim, o centro é aos poucos abandonado ao uso administrativo e o lazer da elite carioca passa, paulatinamente, para a orla da cidade, especialmente no bairro de Copacabana (GOIS, 2015, p. 10).

As formas de habitar e festejar na Praça Tiradentes nas décadas de 1910 a 1930 ressaltam as controvérsias marcadas pela transição do protagonismo das elites cariocas para as cenas boêmias e populares que, conforme Lima (2000), sempre estiverem presentes no entorno da praça. Por não estar mais ao centro do planejamento urbano e cultural e nem mesmo frequentada pelas classes mais altas, a Praça Tiradentes reconduz os usos de seus espaços aos populares em diálogo com outras territorialidades noturnas, como a Lapa. Em 1940, é inaugurada a Gafieira Estudantina, principal espaços de dança de salão e de samba da cidade.

3.4 Novas cartografias noturnas

Reside uma forte relação entre a ampliação das cenas noturnas e festivas e a adoção de melhorias no sistema de iluminação pública, nos sistemas de transportes e na urbanização de ruas e praças. Tais desenvolvimentos são acompanhados pela introdução da vigilância técnica através da iluminação dos espaços públicos e da constituição de leis de ordenamento público. As tecnologias para iluminar e transitar na cidade são dispositivos que abrem possibilidades de extensão de alcance e tempo da noturnidade e, ao mesmo tempo, constituem uma relação com o policiamento e a contenção de determinados comportamentos sociais durante o período. Até meados do século XIX, a iluminação pública era, de fato, um dispositivo para a contenção de crimes e ordenamento público, estando, inclusive, a cargo dos membros do corpo policial (GOIS, 2015).

As mudanças nas razões de se iluminar e no imperativo empresarial ligado à produção de energia contribuíram para que esta atribuição passasse a ser compartilhada entre o setor público e o empresariado nacional e internacional. De fato, a iluminação pública transformada em negócio deixa de estar ligada somente ao controle dos públicos e se transforma em um instrumento para o processo mais geral de modernização urbana, associado, é claro, às reformas urbanas ocorridas a partir da metade do século XIX (GOIS, 2015, p. 15).

O aparato técnico da iluminação, ao mesmo tempo que é desenvolvido para fins de polícia, estende as possibilidades dos dissensos próprios da vida noturna, sendo uma materialidade importante para a compreensão da vida festiva carioca no período.

Nesse caminho, as dinâmicas sociais de vigilância e violência como leis e códigos aprimoravam-se como parte de um projeto que se compunha às reformas urbanas. A repressão de alguns comportamentos era uma reconhecida marca do período escravocrata e tinha um profundo caráter social e racial. As notícias das páginas policiais denunciavam as ações ilegais de pessoas, geralmente “mulatas e pretas”, presas por vadiagem, por roubo, pela prática da

capoeira ou simplesmente por vagarem à noite pelas ruas⁹³. O controle dos comportamentos tinha como prerrogativa permitir que práticas mais valorizadas, como as idas ao teatro, à ópera e aos restaurantes ocorressem com menores percalços. A vida noturna impunha, portanto, perigos iminentes a corpos racializados e dissensuais.

Há, nesse caminho, uma questão evidente relacionada à visibilidade e registro de determinados espaços noturnos. A vida noturna dos setores médios da população urbana, os quais ocupavam majoritariamente as plateias das óperas, dos teatros e dos salões de dança, foi amplamente registrada em jornais, no rádio e em monumentos presentes até hoje na Praça. O consenso da historiografia em relação à “decadência” de determinados territórios, como a Praça Tiradentes e Região Portuária, vem sendo relativizado com intuito de buscar desvendar a vida noturna carioca na sua face menos “iluminada”.

O processo de rearquitetura da vida noturna nos entornos da Praça Tiradentes neste trabalho é marcada pelo olhar contemporâneo que busca os rastros e pequenos relatos que nos dão a ver, ou ao menos nos permitem projetar, a existência de outras atividades noturnas entrecruzadas no tecido urbano. Nesse sentido, a busca pelas ruínas noturnas será sempre limitada e desequilibrada pelo caráter moralizante da sociedade carioca da época e dos dias de hoje.

A natureza da arquitetura da praça se relaciona com os marcos referenciais da cidade (monumentos, estátuas, grandes anfiteatros) da ordem das perpetuações históricas. Ao embaralhá-las aos relatos mais cotidianos e banais com a história das prostitutas, boêmios e baderneiros, miramos, ainda que limitados pela falta de registros, complexificar esse quadro a fim de reconstruir suas exterritorialidades, seus pontos de fuga, suas dinâmicas extraoficiais. Bakhtin (2002, p. 132) afirma que “a praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra”. Este breve passeio festivo pelo século XIX e XX na Praça Tiradentes buscou encaminhar os próximos capítulos insistindo na construção de cartografias festivas atentas não apenas às noturnidades que se constituem sob a luz, mas também aquelas presentes nas incontornáveis sombras, vielas e becos da cidade.

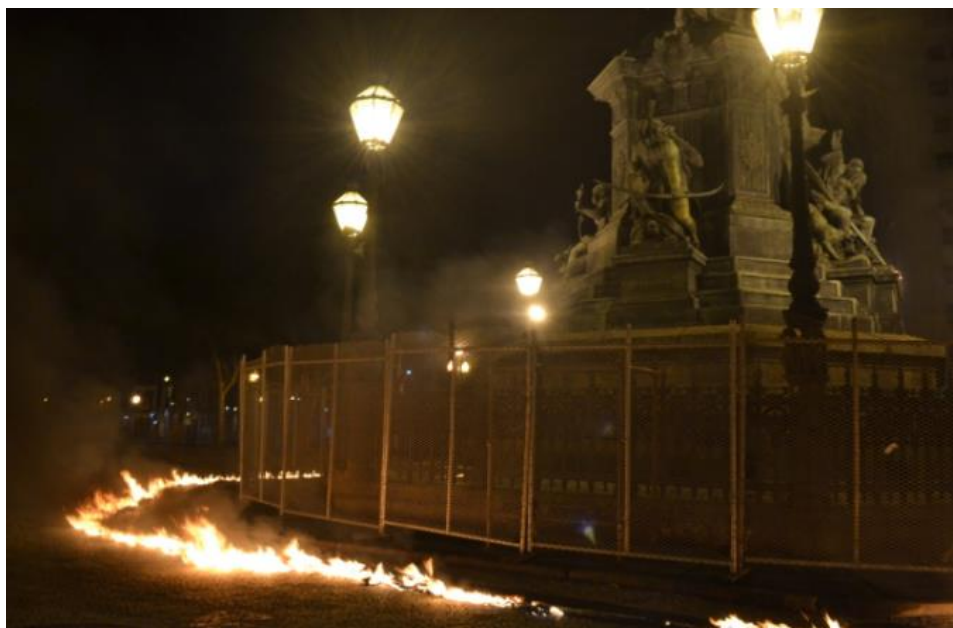
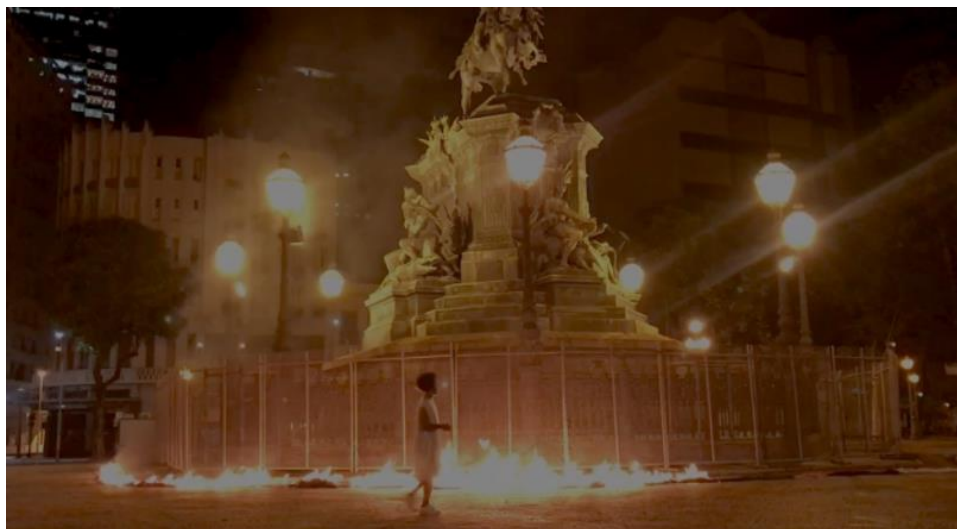
⁹³ Sobre este, ver caso de João da Baiana em página 91.

Figura 41 – Dom Pedro I



**Dom Pedro I sitiado: contra-usos para a primeira escultura pública do Brasil
por Pollyana Quintella**

No dia 22 de janeiro deste ano, por volta das dez horas da noite, um grupo de vinte pessoas chegava à praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, carregando roupas, tonéis de gasolina e palitos de fósforo. Era o dia de Devolta, uma proposição artística de Diambe da Silva que buscou intervir no território onde hoje está a estátua equestre de Dom Pedro I - a primeira escultura pública do Brasil.



Naquela noite de janeiro, o grupo de artistas circundou o monumento com peças de roupas, em seguida rasgadas, cuidadosamente embebidas de gasolina e incendiadas. A ação aconteceu ao som de “Resplandescente”, de Ventura Profana, enquanto alguns integrantes faziam fotos e vídeos. Laminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente, entoava a música da cantora negra, travesti e nordestina. Tudo não durou mais de 30 minutos. Quando a polícia chegou, o grupo, como a fumaça, já havia se dispersado sem confronto.

Sabendo que não é possível viver num mundo livre de imagens, o gesto reanimou a escultura adormecida, recolocou-a em movimento. De repente, lembramos que o ícone está ali, o que nos desencadeia alguma estranheza. Nesse processo, Diambe cria uma imagem nova para o monumento, torna-a ambígua. E ainda mais ambígua, porque, ao vê-la rodeada de fogo, seus adoradores se identificam ainda mais com ela, investindo em modos de protegê-la e replicá-la.

Ao contrário da domesticação do fogo conquistada pelo lampião, as chamas de 2020 sitiaram o Dom Pedro eloquente, agora intimado pelo grupo de maioria negra e não branca. Não era sobre destruir o monumento, mas intoxicá-lo com a fumaça preta, dar-lhe um chamado, acrescentar-lhe um novo episódio histórico. Dom Pedro foi brevemente sequestrado, embora ainda protegido pela polícia. A praça está em disputa.



Fonte: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/dom-pedro-i-sitiado-contrausos-para-a-primeira-escultura-p%C3%BAblica-do-brasil>

4 O BECO DAS ARTES E O BAR DO NANAM

O Beco das Artes é um projeto realizado em vielas da Praça Tiradentes e foi idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Cavalcanti. As vielas que se cruzam abrigavam três galerias de arte, onde eram realizadas exposições e performances, sobretudo de jovens artistas. Essas galerias foram decisivas para o início da cena festiva. As galerias de arte eram pontos de encontro entre estudantes de Belas Artes e de alunos da UFRJ, que possui campus próximo ao beco. As galerias, estudantes e trabalhadores que buscavam bares pós-trabalho passaram a movimentar as ruas em seu entorno, fazendo com que dois bares próximos fossem cada vez mais frequentados⁹⁴.

A partir desse “ponto de encontro”, os frequentadores desse espaço passaram a elaborar projetos culturais para serem realizados numa parceria entre as galerias, os bares, os artistas e os músicos. A fruição do espaço, ou seja, a maneira de perceber a rua, passa a ser alterada a partir do encontro desses indivíduos. As possibilidades do beco passaram a ser exploradas, investigadas e esmiuçadas pelos frequentadores. A ideia era extrapolar os limites das galerias e realizar atividades na rua. A localização central, a ausência de residências próximas e a arquitetura dos becos convocavam a possibilidade de realizar festas que se estendessem pela madrugada.

Nesse período, muitas atividades foram realizadas como performances, festas, apresentações de teatro, dança e circo. As atividades, no entanto, ainda não tinham alcance de público, sendo frequentadas majoritariamente pelos grupos de artistas das Belas Artes e pelos estudantes da UFRJ, sem muita divulgação. A cena festiva do Beco das Artes passa a reunir um público de maior alcance quando músicos e produtores culturais começam a realizar apresentações musicais e festas com maior perenidade em parceria com um dos bares do beco, o chamado Bar do Nanam. O projeto Beco das Artes “nasce” envolvido por muitos elos que se explicariam facilmente pela movimentação dos bares da região por universitários, artistas e trabalhadores. Rodrigo Cavalcanti, idealizador do Beco das Artes, reúne outros elementos:

Sabíamos que aquele era um espaço que podia abrigar as festas que queríamos fazer. É central, pouca gente morando por perto, a atividade artística que rolava por ali. Existe também a coisa da época. Eu era funcionário de TI e fazia festas em Caxias com meu coletivo. A gente via vários grupos se aproximando do Centro da cidade. Gente disposta e afim de ocupar novamente

⁹⁴ Parte deste capítulo foi publicado em formato reduzido em artigo intitulado “Beco das Artes: Festas, imaginários e ambiências subversivas na cidade do Rio de Janeiro” (FERNANDES, ROCAA E BARROSO, 2019) Revista Eco-Pós.

a rua. Aí grupo que pareciam que tinham acabado, vão se juntando de novo em novos grupos, pensando novas formas. Aquele espaço do IFCS sempre teve coisas rolando, mas nada muito como um projeto. Essas ações vão se juntando, essa vontade vai articulando os grupos. Sozinho, nós não conseguiríamos fazer. Então depende dessa energia que rolava muito na época. Esse contexto é muito importante.

O Beco das Artes foi, entre 2015 e 2017, um dos principais locais da cidade em que fervilhava uma intensa cena de produção cultural e musical independente. As atividades eram centralizadas no Bar do Nanam, que contribuía com estruturas como banheiro, bar e sistema elétrico. As festas e apresentações musicais acontecem na calçada do bar e na rua. A circulação de ambulantes é permitida e as festas são totalmente gratuitas. Durante esse período, de terça a sábado, eram realizadas apresentações diversas na rua no Beco das Artes.

Figura 42 – Beco das Artes

Facebook interface showing the profile of Beco das Artes (@becodasartesj). The profile picture is a stylized blue and black logo. The main content is a post titled "Arte de Rua" with a "Declaração de autoria" (Statement of authorship). The text describes the mission of the space to promote music, visual arts, cinema, and poetry in public spaces, and provides details about its location at the intersection of Rua Imperatriz Leopoldina and Rua Luis de Camões.

Fonte: Página do Facebook do Beco das Artes (2018).

O Bar do Nanam é parceiro de produtores culturais e músicos que mediam a realização de eventos e apresentações no bar. O bar disponibiliza os equipamentos de som e iluminação e paga um valor para os artistas que varia de cem a duzentos reais para cada artista, segundo o proprietário do bar. No caso da apresentação de uma banda, cada músico recebe um valor dentro

dessa faixa. A maior parte do cachê dos artistas fica por conta do chapéu ou da caixinha que circula durante as festas.

A dinâmica do bar é bastante particular. Os banheiros são completamente abertos ao público da rua. Mesas e cadeiras também são disponibilizadas na rua para quem quiser utilizá-las. Não há nenhum controle de saída e entrada no bar. É comum que mendigos e pedintes, por exemplo, fiquem dentro do bar ou utilizem os banheiros. Mesmo com as apresentações financiadas, em parte, pelo Bar do Nanam, a venda de comida e bebidas durante os eventos é realizada sem restrições. Nesse sentido, o próprio bar confunde-se com o espaço da rua, servindo como base estrutural de equipamento e energia para a realização das festas.

Figura 43 – Festa Balkumia Beco das Artes



Fonte: Página do Beco das Artes no Facebook (2018).

Com a proposta de realização de apresentações musicais de rua gratuitas e diversas, o Beco das Artes e o Bar do Nanam articulam uma cena festiva de afinidade com o movimento dos artistas de rua e com a produção de música independente. A estrutura colaborativa, o modo de ocupação do espaço e a ausência de agentes de controle impulsionam os discursos engajados relacionados às condições dos artistas de rua e às iniciativas criativas e subversivas no espaço. Nesse sentido, o Beco das Artes se transformou numa vitrine para produtores culturais de festas, músicos e bandas independentes na cidade. A sustentação das atividades de modo perene e

plural nos anos de 2016 e 2017 confere ao local o status de reduto de criatividade, das festas alternativas e da cena musical independente⁹⁵.

O Beco das Artes e o Bar do Nanam são espaços decisivos na cena das festas de rua. A comunhão festiva naquele território transformou as dinâmicas espaciais daquela região, mas, sobretudo, revelou possibilidades de trabalho para os artistas de rua e produtores culturais.

4.1 Para a construção da cena festiva independente: dos agenciamentos do aconchego aos afrouxamentos da moral

Giorgina Born (2000) analisa as cenas musicais também através do que chama de “agenciamentos de aconchego”, que seriam aspectos de natureza sonora, do consumo, da arquitetura, das relações que compoariam lugares de acolhimento. As cenas e experiências festivas que estudamos tomam posições de contramão em relação a alguns aspectos da vida social. Nos modos de sustentar as festas, nos processos de consumo, no rompimento de regras e leis vigentes. Essa característica potencializa a articulação desses agenciamentos de aconchego, por onde os atores desenvolvem espaços de proteção. A elaboração de espaços de expressão festiva e musical pouco regulados pelo poder público ou privado implicam na articulação de redes de cuidado que possam garantir a segurança e a viabilidade dos espaços. A condição de desviante está ligada à formulação de estratégias coletivas que necessitam colocar os indivíduos em pertença aos outros, relacionando os agenciamentos do aconchego com os agenciamentos de pertencimento. Os sentimentos de pertencimento e de acolhimento são então decisivos em espaços onde predomina o desvio coletivo. Seleccionamos três principais agenciamentos do aconchego decisivo para a sustentabilidade das festas no Beco das Artes, são eles: a noção de colaboração, o imaginário noturno e o modo de consumo arcaico.

⁹⁵ Matéria “Baixo Tiradentes surge numa rua esquecida do centro do rio” de *O Globo* sobre o Beco das Artes: <https://oglobo.globo.com/rio/baixo-tiradentes-surge- numa-rua-esquecida-do-centro-do-rio-19475046>. Disponível em: 08 abr. 2022.

Figura 44 – Festa no beco



Fonte: Facebook Beco das Artes (2016).

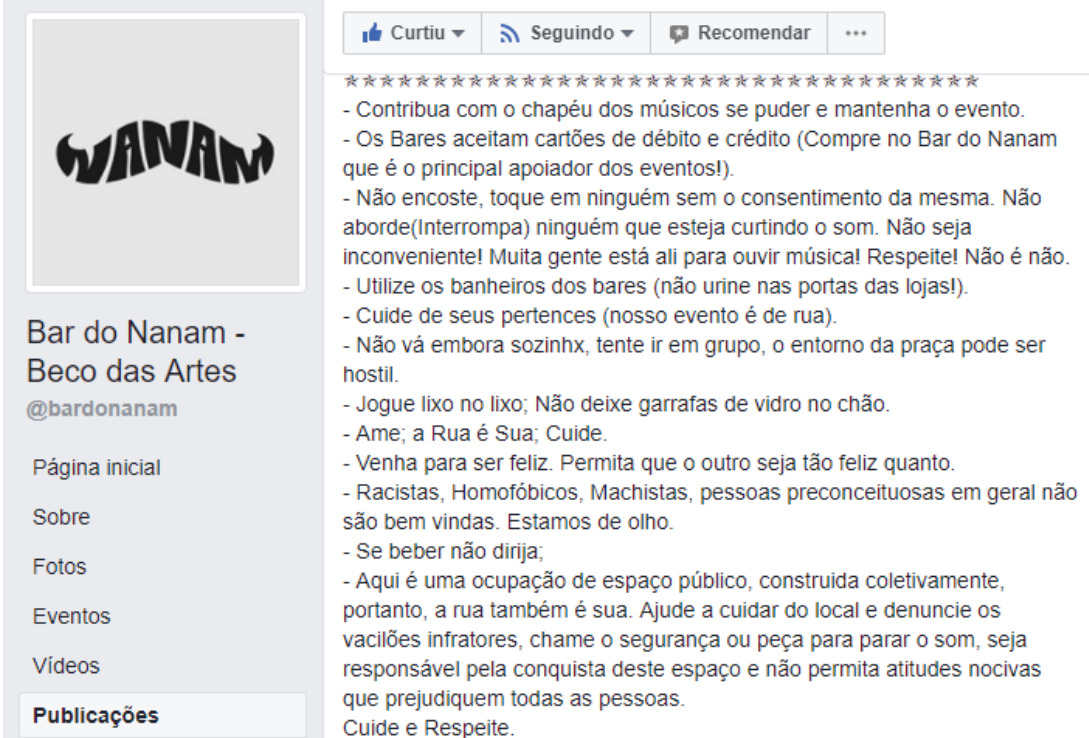
As dinâmicas de segurança, financiamento e limpeza das festas no Beco das Artes são baseadas na noção de colaboração. Embora o bar sirva de base para os shows e festas, as estruturas privadas são altamente precarizadas, de modo que toda a dinâmica do espaço fica à mercê dos usos que se faz. Inúmeros exemplos foram identificados nesse sentido. Por vezes, vimos frequentadores limpando o banheiro ou repondo papel higiênico. O Bar do Nanam e outros bares próximos incentivam o uso do banheiro, até mesmo por passantes, para evitar que urinem nas portas de lojas. A orientação do bar, em destaque em muitas placas, é que caso haja algum episódio de agressão que o ocorrido seja comunicado aos músicos, é solicitada imediatamente a suspensão da música. Em caso de agressões físicas ou tumultos, presenciamos o imediato encerramento da festa. O financiamento dos músicos e das festas conta com o apoio dos bares, porém a maior parte do cachê é de responsabilidade do público.

Figura 45 – DJ no beco

Fonte: Facebook do Beco das Artes (2016).

Dentre os efeitos dessa noção de colaboração está a sensação de acolhimento. A dinâmica colaborativa é um dos aspectos que agencia o sentimento de aconchego, de conforto. A partir das identificações produzidas na mobilização de alteridade, elabora-se um terreno de proteção por onde são construídos elos coletivos de cuidado com o Outro e com o espaço. Essa relação se estabelece no sentido contrário à da identidade estanque, imobilizada e imobilizante. Os processos colaborativos dos quais depende a festa fazem com que as flechas de identificação e reconhecimento sejam lançadas ao outro e não a si mesmo: “uma coopertença de si ao outro”. A experiência festiva no Beco das Artes só existe a partir da existência do Outro, está submetida ao Outro: “o deslocamento do eu que é a mania essencial do momento festivo” (MAFFESOLI, 2000, p. 220). Acrescentaria aqui uma mania particular das festas clandestinas.

Figura 46 – Bar do Nanam



The image shows a Facebook post from the page 'Bar do Nanam - Beco das Artes' (@bardonanam). The profile picture is a stylized logo with the word 'WANAM' in a bold, black, wavy font. The post content consists of a list of rules for the event, separated by a decorative line of asterisks. The rules are as follows:

- Contribua com o chapéu dos músicos se puder e mantenha o evento.
- Os Bares aceitam cartões de débito e crédito (Compre no Bar do Nanam que é o principal apoiador dos eventos!).
- Não encoste, toque em ninguém sem o consentimento da mesma. Não aborde (Interrompa) ninguém que esteja curtindo o som. Não seja inconveniente! Muita gente está ali para ouvir música! Respeite! Não é não.
- Utilize os banheiros dos bares (não urine nas portas das lojas!).
- Cuide de seus pertences (nosso evento é de rua).
- Não vá embora sozinho, tente ir em grupo, o entorno da praça pode ser hostil.
- Jogue lixo no lixo; Não deixe garrafas de vidro no chão.
- Ame; a Rua é Sua; Cuide.
- Venha para ser feliz. Permita que o outro seja tão feliz quanto.
- Racistas, Homofóbicos, Machistas, pessoas preconceituosas em geral não são bem vindas. Estamos de olho.
- Se beber não dirija;
- Aqui é uma ocupação de espaço público, construída coletivamente, portanto, a rua também é sua. Ajude a cuidar do local e denuncie os vacilões infratores, chame a segurança ou peça para parar o som, seja responsável pela conquista deste espaço e não permita atitudes nocivas que prejudiquem todas as pessoas.

Cuide e Respeite.

Fonte: Facebook Beco das Artes (2016)

As festividades no Beco convocam as práticas colaborativas que conferem viabilidade à festa e localizam o momento festivo como algo que precisa ser cuidado, protegido, a partir da mobilização coletiva. O agenciamento do aconchego é acionado sobretudo no contexto da clandestinidade, no qual a proteção, a colaboração e o acolhimento são aspectos decisivos para a perenidade das festas.

Outro aspecto que agencia a sensação de aconchego no espaço são os modos de consumo vinculados ao artesanal e ao caseiro, o que estamos chamando de vocação arcaica das festas de rua. Maffesoli (2000) analisa o tempo primeiramente a partir da falência da noção de progresso e evolução. O autor toma o tempo como espiral, negando a noção de linha do tempo que lança sua flecha ao progresso. O tempo percorre, ao invés de uma linha reta e progressiva, um formato espiralado que investe nas recorrências, releituras, ressignificações. É nesse sentido que o autor investiga os retornos das formas e forças arcaicas. A identificação com formas arcaicas pode ser observada nas práticas festivas no Beco das Artes, onde investe-se no trabalho manual, no artesanal, na conexão com a natureza e na valorização do local. Percebemos esse aspecto, sobretudo, no comportamento de consumo.

Associar o regime arcaico ao comportamento de consumo pode parecer, primeiramente, contraditório, no sentido de que normalmente vinculamos o arcaico ao tempo passado e o

consumo a um comportamento contemporâneo. Os arcaísmos de que Maffesoli trata não se referem a um retorno ao passado, visto que o autor desconsidera a linha do tempo progressiva. O autor trata de retornos recorrentes de práticas e de experiências que carregam consigo formas arcaicas que se estabelecem em afinidade do espírito do tempo. Como exemplo, identificamos uma constância de consumo de produtos artesanais, como sanduíches caseiros, doces e cachaças produzidas por pequenos produtores. Muitos frequentadores levam cestas com doces e sanduíches feitos em casa para vender. É comum vermos também barris de cachaça ou garrafas com chás e bebidas artesanais sendo vendidos nas festas. É marcante a presença e valorização desses produtos produzidos em casa, de forma artesanal.

Durkeim (1920) já apontava para a possibilidade de o consumo ser um modo coletivo de dar sentido ao mundo ao deslocar o objeto para o plano coletivo como modo de compartilhamento de sentido. Outros autores mais recentes seguem esse caminho, como Mary Douglas (1978) e Everardo Rocha (1995), que vão encarar o campo do consumo também como campo de significação e de sentido. O objeto ou mercadoria, ao localizar-se no “jogo de consumir”, assume o sentido que lhe é atribuído por uma coletividade ou individualidade. Nesse caminho de pensamento, toda a lógica de produção, consumo e dos usos dos objetos está inserida sob a lógica da significação. Perceber as formas de consumo e produção de um determinado espaço significa então compreender as trocas baseadas pelo viés cultural, onde não apenas a troca econômica determina esse jogo, mas, sobretudo, o status, o poder, as formas e o simbólico regem o estabelecimento de contatos entre os participantes nessas trocas.

Os modos de consumo nas festas no Beco das Artes seguem regimes arcaicos, por onde entendemos que são reforçadas imagens relacionadas à natureza, ao artesanal e à valorização local. O arcaísmo referente ao consumo incentiva, então, os agenciamentos do aconchego, onde a venda e a compra são trocas realizadas de forma altamente flexível, baseadas nas lógicas de colaboração. O modo de produção não seriado baseado no artesanal agencia formas de produção mais caseiras e modos de consumo que articulam o que estamos chamando de agenciamento do aconchego. A inexistência de fiscalização, bem como a demanda por esse tipo de mercadoria (natural, caseira, dos pequenos produtores), inclui o consumo como mais um aspecto que gerencia ou organiza o sentimento de aconchego no espaço.

Figura 47 – Sanduíche vegano e cachaça artesanal no Bar do Nanam



Fonte: Acervo Pessoal (2017).

Com a consolidação das festas no Beco, uma rede de ambulantes de produtos artesanais e de ambulantes de bebidas passa a se estruturar no entorno dos eventos. Os ambulantes parceiros passam a participar da programação das festas e contribuem com quantias para o financiamento dos eventos. Ao passo que as festas iam perenizando-se no espaço e o público ia aumentando, as dinâmicas de financiamento dos eventos, bem como a participação desta rede de ambulantes, foram intensamente debatidas ao longo do tempo a partir de diferentes desacordos.

Em reuniões e entrevistas que realizamos, notamos que inicialmente apenas os ambulantes de cachaças, comidas caseiras e outros apetrechos participavam das festas. Muitos deles são amigos ou conhecidos dos próprios produtores e músicos e vendiam produtos que não eram comercializados pelo bar parceiro. Quando os eventos passam a receber públicos maiores e quase que diariamente passam a “lotar” as vielas, ambulantes que trabalham no centro da cidade passam a frequentar as festas. Esse movimento também foi articulado pelos próprios produtores e pelo dono do bar, tendo em vista que, por vezes, o bar não conseguia atender à demanda de bebidas. Com essa relação iniciada, constitui-se a formalização do acordo entre ambulantes, bar e produtores, onde os vendedores contribuem com quantias que variaram de

30 a 100 reais ao longo do tempo, a depender da frequência e do alcance dos eventos. Essas contribuições são planejadas inicialmente com o intuito de construir microeventos com maior qualidade. Foi mencionado, em algumas reuniões, que as contribuições seriam revertidas para a compra de caixas de som, equipamentos técnicos e compra de tendas para dias de chuva. A ideia era que se formatasse no espaço uma cena musical de qualidade e sustentável para a atividade tanto de artistas, músicos e produtores quanto para os ambulantes venderem seus produtos.

Inicialmente, a proposição de um investimento na consolidação da cena fora mencionada pelos actantes num claro movimento de enxergar o potencial sonoro e de público no beco. Essa dinâmica se consolidou sobretudo no ano de 2016, quando as festas passam a ser frequentadas e conhecidas por muitos jovens da cidade, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte, Niterói e Zona Oeste. A proximidade com o metrô, bem como com os terminais de ônibus com grande variedade de linhas, contribui para que esse trânsito tanto de público quanto de artistas se consolidasse no Beco. O contexto de grande circulação de investimentos no setor da cultura, mesmo que indiretamente, oxigenou a produção de eventos independentes e de música autoral⁹⁶, bem como a circulação de músicos de outras regiões e o intenso debate acerca da ocupação dos espaços públicos. A entrada dos ambulantes no ciclo de produção dos eventos se mostrou uma dinâmica interessante sob o ponto de vista da distribuição menos desigual na cadeia de produção de eventos. Além disso, inclui esses atores no processo de produção: pensar espaços para produção de drinks, determinar quantidades e tipos de bebidas para cada evento e participar das reuniões para a produção e para discutir como manter o espaço sustentável para todos os grupos. Essa aproximação com os ambulantes não era pacífica. Ao mesmo tempo que o ambulante passa a participar de forma mais ativa daquela territorialidade festiva, questionava-se a cobrança pelo exercício do trabalho no espaço público. Discussões como a possibilidade de se ter uma taxa flutuante proporcional à venda do ambulante, a dificuldade – que passa a ser cada vez mais frequente – do pagamento das taxas em festas com pouco público ou em dias de chuva e a saída desse grupo de ambulantes desse espaço foram amplamente realizadas entre os atores⁹⁷.

⁹⁶ Na página 107, é possível compreender com maior acuidade o aumento exponencial de atividades artísticas e musicais na rua em que estão colocados editais de cultura, grande circulação de músicos de outras regiões, a ruidosa disputa pelos espaços do Centro da cidade etc.

⁹⁷ Na página 281, veremos as reverberações da aliança entre ambulantes e produtores culturais.

Figura 48 – Ambulante no Beco



Fone: Instagram Beco das Artes (2017)

Sobretudo em 2017, o projeto do Beco das Artes passa por severas dificuldades no que tange à produção dos eventos. Rodrigo Cavalcanti, principal idealizador do projeto, organizou alguns destas motivações em entrevista para a pesquisa:

Ao mesmo tempo em que o Bar do Nanam chamava muito público, não conseguimos fazer daquilo um investimento que perdurasse. Todos, no final das contas, ganhavam muito pouco. Acreditava muito que essa seria uma cena que poderia se manter, independente da onda que viesse. A gente tinha público cativo, artistas, bares, ambulantes com a gente. Mas não conseguimos fazer com que se sustentasse. Fizemos planos de comprar equipamentos, caixas de som. O som aqui as vezes era de péssima qualidade e o artista maravilhoso. [...] Não queríamos que o beco se tornasse mais um dessas ações que começam lindas, cheias de potencial e acabam. Aí o chapéu era começou a ficar muito mirrado. Nossa condição de investir, mais ainda. Aqui você sabe, sempre tudo muito precário. Teve crise econômica, corte de editais, um ataque a cultura da rua explícita, os eventos da praça, feiras e outras atividades foram acabando e fomos sendo implodidos por dentro. Junto a isso, tivemos confusões nas festas que acabaram afastando o público, como casos de machismo, coisa que não tínhamos muito controle. Não éramos uma festa com segurança. Aí o projeto foi se deteriorando por dentro, porque no final das contas, não dá pra ficar pagando para trabalhar.

Figura 49 – Fascismo não sabe dançar



Fonte: Instagram Beco das Artes (2019).

A espacialidade arquitetada pelas festas em suas diversas modulações manifesta estilos e modos distintos de cidades ou territórios urbanos (LA ROCCA, 2018). Desse modo, em concordância com Simmel (1979) e Maffesoli, as ruas, becos e vielas da cidade sedimentam histórias de nossas experiências sensíveis e projeção de nossos desejos e imaginação. Pensar o espaço como “a forma a priori do fantástico” como o “lugar das figurações é ressaltar a inscrição mundana de nossas representações, é mostrar que nossos sonhos e nossas práticas cotidianas se enraízam e territorializam-se num húmus que é fator de socialidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 82-83).

Figura 50 – Carnaval no Beco



Fonte: Acervo pessoal (2017).

Desde o início das atividades do beco até quando as festas passam a serem menos frequentes, as estruturas de palco e equipamentos de som são completamente improvisadas com gambiarras e caixotes de cerveja que servem de separação do público e do artista. Quando chovia, os produtores improvisam uma lona que atravessa a rua. A lona já é conhecida pelo público pela precariedade. Muitas vezes a lona cai em cima dos frequentadores, outra vezes está furada, o que faz com que as pessoas se molhem com a chuva. A brincadeira com a precariedade da lona rendeu uma “vaquinha” dos frequentadores para compra de uma nova cobertura. As práticas de financiamento dos artistas e das festas também sinalizam o trabalho manual e arcaico. As festas são financiadas pela prática do “rodar o chapéu”. Já foi cogitado em reuniões que um palhaço percorresse a festa recolhendo as gorjetas dos frequentadores em troca de

pequenas apresentações e fazendo pequenas traquinagens com aqueles que não contribuíssem. Era comum que os frequentadores comprassem pães e queijos numa padaria próxima e realizassem um grande café da manhã na rua ao final das festas. As paredes internas do bar, bem como os muros, são livres para quem quiser pintar ou grafitar.

Figura 51 – Bar do Nanam e a lona improvisada



Fonte: Acervo Pessoal (2017).

4.2 Noturnidades

Outro agenciamento que promove a sensação de aconchego é o imaginário noturno que paira sobre as festividades clandestinas. As manifestações festivas no Beco das Artes repousam sobre um imaginário noturno (MAFFESOLI, 2000), que se constrói, sobretudo, no antagonismo da clareza e da luz do dia. As festividades carregam consigo a composição imaginária da noite que investe nas sensações dionisíacas, que se entrelaçam, são obscuras, não classificáveis; na contramão de um imaginário claro, um saber apolíneo de atitude racionalista:

Por intermédio das danças, da música e dos excessos diversos, a noite é o que permite todos os possíveis. É, simplesmente, ao lado que o festivo impõe seus

encantos: luxuosos, luxoriosos, isto é, não funcionais, inúteis, e, no entanto tão necessários (MAFFESOLI, 2000, p. 221).

Figura 52 – Show do Gangrena no Bar do Nanam



Fonte: Página do Bar do Nanam no *Facebook* (2016).

O imaginário é entendido, neste trabalho, como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2000, p. 18) e nos estudos do campo da Sociologia do Imaginário na qual

o imaginário não se reduz à cultura. Tem certa autonomia. Mas, claro, no imaginário entram partes de cultura. A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

O imaginário é assim, algo que por tudo perpassa. O imaginário noturno atravessa uma série de imagens, práticas, cheiros, gostos, sensações que, ao se combinarem na cena, articulam ambiências (LA ROCCA, 2012) relacionadas com formas enigmáticas, pouco racionalizantes ou não inteiramente decifráveis de experiência.

Gilbert Durand (2000) distingue dois regimes do imaginário, o diurno e o noturno. O regime diurno pertence a procedimentos de clareza, de oposição, binariedades, separações, da purificação. Ao regime diurno as tradições ocidentais e as formas progressistas de ciência. O imaginário noturno seria o dos enigmas, dos mistérios, das complementações, dos agrupamentos, dos rituais. A partir dessa organização de imagens e regimes que Maffesoli

considera que o regime diurno se relaciona com o individualismo moderno e, por sua vez, o noturno está ligado aos processos de tribalização contemporânea. O regime diurno está assim para o individual, assim como o noturno convém o coletivo.

A flexibilidade e recusa aos modelos binários fazem então parte do jogo festivo. A própria concepção de espaço público e espaço privado está em suspensão. No caso das festas no Beco das Artes, podemos perceber a mistura entre público e privado por onde não se pode afirmar completamente a natureza dos espaços.

Figura 53 – Rua ou bar?



Fonte: Página do Beco das Artes no *Facebook*. (2017).

O constructo “rua”, por si só, está também imerso no imaginário noturno por onde são aceitas imprevisibilidades e surpresas. A festa de rua é assim, particularmente, uma atividade de grande afinidade com o imaginário noturno. A festa e a rua convocam, em diferentes níveis, certa suspensão de regras, admitem o que há por vir, se valem da falta de programação. Esse tipo de convocação ao mesmo tempo que suspende certas organizações morais também revela outros tipos de organização do plano ético. Ou seja, a organização moral é substituída por *outros modos de fazer* geridos por uma dada ética. O regime noturno se faz revelar na elaboração desses *outros modos* que tomam parâmetros particulares, pouco definidos, capazes de mutação e baseados na experiência dos sentidos. As festas do Beco das Artes, apesar de suspenderem uma série de normas de caráter moral, as substitui por *outros modos de fazer* que são organizados por dada ética. Essa ética festiva – que nos esforçamos em investigar na pesquisa

– está baseada na precariedade, na criatividade, na sensibilidade, na colaboração, nos agenciamentos de aconchego, na catarse e na alteridade. Esses aspectos são de pouca estabilidade, de modo a serem acionados e combinados de maneiras infinitas. É nesse sentido que as festas de rua que estudamos e, sobretudo as do Beco das Artes, estão imersas nos regimes noturnos do imaginário por estarem vinculadas ao campo das possibilidades, onde são, de fato, orientadas pelo sentir-comum daquela experiência.

O investimento no sentir-comum é assim, parte de um imaginário que se opõe à clareza. O noturno está vinculado à dança, à música e aos processos de catarse, pois investe no campo dos sentidos. A festa faz parte de uma organização ética baseada nesse regime, no qual a fruição não se dá de maneira racional e determinante. O imaginário noturno é também uma chave, um modo de reflexão sobre a experiência que permite que acessemos as maleabilidades das práticas no espaço. É a partir desse atravessamento de imagens, experiências e práticas que podemos sugerir que o imaginário noturno também assinala agenciamentos de aconchego no espaço festivo.

O imaginário noturno é então aspecto decisivo para construção dos agenciamentos de aconchego na medida que viabiliza o sentir-comum, ou seja, incentiva a coletividade. A sensação de acolhimento é agenciada em ambientes de protagonismo do sensível, por onde o regime noturno atravessa.

Destacamos três principais aspectos que agenciam sensações de aconchego no espaço: as políticas de colaboração, os modos de consumo arcaico e o imaginário noturno. Esses agenciamentos, por sua vez, se articulam na suspensão das regras vigentes. É a partir da sensação de conforto, de proteção que são acionadas as práticas de contramão. Segundo Mafessolli (2000, p. 206), o afrouxamento das normas é resultado de “contaminações sucessivas” que geram “desafetação da moral”. A recorrência dos agenciamentos do aconchego no espaço contribui para que a experiência festiva dos atores esteja mais ligada a uma ética própria do grupo e do espaço do que a subordinação a uma estrutura moral. O regime noturno, por sua vez, tende também a romper com binarismos, por exemplo, de bem e mal, certo e errado, por onde são experienciados outros modos de, por exemplo, experimentação do corpo. É possível percebermos que a sensação de aconchego associada à noção de clandestinidade articula no Beco das Artes um espaço de experimentação de música, de drogas, da sexualidade. Identificamos essa potencialidade libertadora da experimentação como um dos resultados dos agenciamentos do aconchego que construímos anteriormente. A atitude criativa, nesse sentido, se faz também presente. Vivant (2012), ao investigar as cenas criativas da cidade, pontua que os espaços-off – de posição alternativa – são redutos da criatividade forjada na suspensão dos

órgãos de controle e da precariedade. É nesse sentido que as festas do Beco das Artes exemplificam muito bem as potencialidades libertadoras de certas experiências na cidade. Em relação à experimentação musical, Nanam, proprietário do Bar do Nanam, esclarece:

Era impensável ter um botequim com programação de segunda a sábado, com casa cheia todos os dias e festa até oito horas da manhã. A gente foi sendo procurado pelos produtores. Foi uma iniciativa deles, mesmo. Isso que a gente criou aqui, foi caminho deles e eu só fui junto na onda deles. Acho que por isso mesmo que a gente faz tanta coisa diferente e doida aqui. Você já sabe, mas é bom frisar esse lance nosso das diferentes coisas que rolam aqui. Tipo, terça é carimbó. Quarta é *jazz* e depois DJ. Quinta tem forró com violino. Sexta depende, mas a gente normalmente tem show. Já teve uma sexta que bombou que foi tipo “coloque seu celular aí pra tocar” e a gente fez a festa assim, foi superengraçado. E sábado tem samba ou roda cultural, depende também.⁹⁸

Destrinchamos os aspectos que promovem os agenciamentos de conforto no espaço. Esses agenciamentos, por sua vez, são essenciais para a vitalidade da experiência da contramão. É partir da sensação de acolhimento, proteção e pertencimento que são permitidas as operações de cenas dissensuais que, pelo contraste, engajamento e irreverência, elaboram críticas sociais na cidade.

4.3 Beco das artes: o lugar da arte na experiência festiva

Nas entrevistas com os artistas e produtores sobre as festas no Beco das Artes, perguntamos sobre o porquê do nome do beco. Predominantemente, os atores responderam que esse nome advém do início do movimento de circulação no espaço, em que as galerias de arte que ficam próximas ao espaço das festas foram o pontapé inicial de ocupação do beco. O questionamento que fizemos a seguir era se eles consideravam o seu trabalho como arte. E, paradoxalmente, percebemos em todas as respostas um distanciamento parcial ou total do “fazer” músico, de produção cultural, instrumentista, circense ou de dança como um “fazer artístico”. Em suas respostas, os atores encontraram fundições com a cultura, com o social e com a política para reconhecer ou definir seu trabalho. Um dos principais músicos e produtor de festas no Beco das Artes, Márcio Lehier, responde ao ser questionado sobre o nome do Beco:

Pra mim, este beco é o beco do menino levado, o menino arteiro que desobedece às regras do que das artes, algo mais intelectual e sério. Entende? É o Beco das Artes, onde a gente faz a arte que o menino levado também faz, que desobedece às regras.⁹⁹

⁹⁸ Entrevista de Nanam, proprietário do Bar do Nanam concedida à pesquisa em 15/10/2017.

⁹⁹ Entrevista concedida por Márcio Lehier, violinista, para a pesquisa em 11/08/2017.

Apesar de os atores realizarem práticas que podem ser concebidas como arte e, por vezes, divulgadas como arte, eles desconsideram o status artístico para benefício da experiência promovida e pela comunhão realizada no espaço festivo. É interessante notarmos que ocorre um movimento de alargamento ou até mesmo de afastamento do fazer artístico. Esse movimento tende a se distanciar do rótulo artístico na compreensão de que, a partir desse distanciamento, aproxima-se da cidade e de seus atores na fruição do espaço. Nesse sentido, a arte é, assim, algo associado à realidade, às práticas culturais e políticas, nos fazeres rebeldes e dissensuais: “considerar a vida como uma arte a realizar” (MAFFESOLI, 2001, p. 3).

Figura 54 – Jam Session das Artes



Fonte: Página do Beco das Artes no *Facebook* (2018).

Mesmo que o título “arte” seja apagado ou desconsiderado, a produção e a vivência dessas práticas fazem criar, mesmo que momentaneamente, instantes de fruição da atividade artística, sobretudo em relação aos trabalhos autorais apresentados. Os produtores culturais e o público incentivam a apresentação do trabalho autoral dos músicos. O palco do Beco das Artes é, assim, uma vitrine vital para a divulgação das atividades dos artistas de rua e de bandas que recorrem ao espaço até mesmo quando não estão se apresentando. É comum em festas e shows o momento do “microfone aberto”, quando músicos, produtores culturais, organizadores de

bloco de carnaval podem fazer a divulgação de seus outros eventos, lançamentos de músicas, venda de CDs, shows e oficinas. Desse modo, além do fazer artístico em si, que podemos notar nas apresentações diversas no espaço, podemos identificar uma rede de colaboração dos artistas. Esse aspecto destaca a vocação da arte em transitar da crítica social para um investimento afetivo e subjetivo nos espaços (GONÇALVES, 2006), desvelando a relação vital entre arte e cidade. A cidade é *lócus* potente da arte¹⁰⁰.

No que se refere à estética, é sempre importante salientar, como faz Rancière (2009), que esta não está restrita ao campo da arte. Está sendo considerada aqui, portanto, como “vetor de comunicabilidade” e de “comunhão dos sentidos”. Tal como propõe Maffesoli (1995), aproxima-se a noção de estética a de ética, compreendida como uma forma de coabitar o mundo sensível e inteligível. Este autor define a “ética da estética”, portanto, como “emoções compartilhadas”, como “sentimentos em comum”. Assim, para ele, a *ética da estética* adquiriria materialidade nos estilos de vida dos agrupamentos sociais (MAFFESOLI, 1995, p. 35).

A relação decisiva que as práticas artísticas urbanas vão articular é justamente sua possibilidade em promover dialogismos. As atividades musicais, de dança e circo no Beco das Artes elaboram relações de diálogo que são, automaticamente, reinvestidas também em relações afetivas com o espaço. Pelo contraste, essas atividades articulam críticas a certos valores. É nesse sentido – da possibilidade da arte como forma de crítica social urbana – que chamamos as festas que estudamos de festas de contramão.

Percebemos então que a festa pode aproximar o campo da arte com o campo da cultura, de forma que as intervenções artísticas passam a “tomar corpo” nas atividades culturais para possibilitar uma experiência artística mais inserida no “corpo” da cidade em detrimento da arte contemplativa. Essa experiência de arte explicita as conexões entre sujeito e artista e artista e cidade de maneira que “o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar” (LATOURET, 2012, p. 75). A ação artística está assim sempre deslocada ao outro.

¹⁰⁰ No campo da arte, podemos citar as ações dos grupos surrealistas e situacionistas como exemplos de práticas intervencionistas que visam articular de forma ativa e consciente práticas e performances de crítica a certa atmosfera de alienação e aos comportamentos programados na cidade.

Figura 55 – Pintura no Bar do Nanam



Fonte: Acervo Pessoal (2018).

A conexão da arte com a cidade desvela a possibilidade de formas de expressão, o que Guattari (1992, p. 35) chama de “reinvestimento subjetivo”. A comunhão de práticas artísticas aliadas à experiência festiva pode elaborar um reinvestimento subjetivo por onde se apresentam outros modos de vida na cidade e assim mobilizam, pela via criativa, um reencantamento da cidade. Guattari (1992) analisa que o reinvestimento subjetivo é acompanhado “pela restauração de uma cidade subjetiva”, de modo que a criação física dos espaços leve em conta os processos de subjetivação, do encontro, do diálogo e da criatividade. A festa, como uma experiência total, que reúne sons, performances, cheiros, movimentos e fantasias particulares no espaço pode assim exercer esse papel de reencantamento.

O que percebemos nas festas do Beco das Artes é que esse processo de reencantamento momentâneo é acompanhado por uma reivindicação fervorosa em relação à vida que se vive no cotidiano da cidade. Em todas as festas que participamos, são recorrentes as músicas autorais de protesto e falas de reivindicação plurais em relação ao machismo, à homofobia, ao extermínio dos jovens negros, ao racismo, à opressão em relação à ocupação do espaço, à corrupção etc. A cantora Doralyce, por exemplo, realiza apresentações no Beco das Artes e lança recorrentemente músicas que tematizam a questão da mulher negra. Uma dessas músicas lançadas no Beco das Artes foi viralizada na cidade, dando oportunidade de a cantora lançar

recentemente um EP com cinco músicas autorais. Trecho da música “Miss Beleza Universal”:
 “Mode on High Tech. Modelo Ocidental. Magra, clara e alta. Miss Beleza Universal. É ditadura! Quanta opressão. Não basta ser mulher. Tem que tá dentro do padrão, drão, drão. Foda-se o padrão, drão, drão”.¹⁰¹

Nesse sentido, notamos que a festa realizada no beco é acompanhada por “modos de formação do desejo no campo social” (GUATTARI, 1999, p. 127). Ou seja, é acompanhada pela micropolítica. Os ativismos e engajamentos estão colados aos modos de experienciar a festa.

O espaço festivo do Beco das Artes transita entre arte e não arte, êxtase e política, engajamento e banalidade de modo a jogar com essas operações. As recombinações possíveis são fruto de uma reflexão crítica e artística que indica a força de criação da experiência coletiva. As atividades festivas não são reconhecidas como inteiramente artísticas ou completamente não artísticas. Por vezes, não deixam claro sua posição política ou crítica, não compartilham inteiramente de posicionamentos. Desse modo, conseguem abrir as definições de arte, cultura e política por conjugarem esses três campos em doses irregulares. Posicionam o sujeito em um lugar de si que pode criar e identificar possibilidades na cidade no manejo de seus espaços, no trabalho artístico-cultural, na elaboração de redes de afeto e colaboração. As atividades festivas que investigamos no Beco das Artes são assim, expressões que trazem à tona um posicionamento ativo, provocam a reflexão, colocam em jogo, propõem movimento. Por essa atitude, desconstroem a cidade como um cálculo dado. Reinauguram a possibilidade de invenção.

4.4 Entre becos e vielas: quando a rua se transforma em festa

Lembramos aqui que as festas de rua são historicamente fenômenos da cidade. Há autores que demarcam a festa enquanto passo fundamental para o nascimento da urbanidade, visto que é na experiência festiva que se demarca o desejo de retorno ao convívio social, a vontade do encontro e do estar junto (MUMFORD, 1998; LEFEBVRE, 2001; BEZERRA, 2012).

As experiências festivas de rua, aqui tratadas como um fenômeno urbano, possuem características particulares a depender do ambiente cultural e do imaginário aos quais estão enraizadas. São infinitos arranjos festivos possíveis, as festas folclóricas, os blocos de carnaval,

¹⁰¹ O clipe da música pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=uRlGdab5OKQ>. Acesso em: 8 abr. 2022.

a reunião dos vizinhos da rua, as rodas de samba, as quermesses, as festas juninas, o réveillon, o churrasco na calçada. Comum a todos eles, está a qualidade das afecções: nenhum espaço ou indivíduo sai ileso a uma festa. O corpo, o tempo e o espaço são afetados pelo acontecimento festivo. O corpo se abre à vivência catártica. O tempo festivo corre lentamente. A rua não permanece tal como no cotidiano. A prática festiva modifica as paisagens de modo não redundante. Do mesmo modo que não entramos duas vezes no mesmo rio, não há como repetirmos a experiência de uma festa.

A festa de rua é, nesse sentido, uma prática urbana que torna visível aos olhos e aos sentidos o caráter transitório das ambiências urbanas. É quando a rua se transforma em festa que podemos perceber como os objetos, as práticas e os modos de ser e estar se organizam de tal modo específico a articular uma ambiência festiva. Isso acontece pois há no compartilhamento do imaginário festivo agenciamentos sensíveis e culturais que permitem que aquela ambiência assuma formas diversas. Para construir esse argumento, nos baseamos em alguns aspectos, são eles:

1) *A festa é historicamente uma paisagem urbana.* As cidades surgem a partir do desejo dos encontros. Antes mesmo da cidade ser o espaço em que se reside fixamente, ela era o espaço em que os indivíduos retornavam periodicamente. Era o “ponto de encontro”. A qualidade de reunir pessoas não residentes é uma das origens da cidade. Bezerra (2012) entende que o germe da cidade é o espaço cerimonial, a festa. Para ela, o espaço geográfico urbano está essencialmente atrelado às festividades, de modo que a forma e os espaços por onde se festeja são historicamente práticas capazes de desvelar questões sobre a cidade.

2) *A festa imputa à rua novos comportamentos e usos sociais.* A atividade festiva preenche a rua de música. A praça é adornada. Cadeiras são colocadas nas calçadas. A comida e a bebida são postas ao ar livre. O corpo se movimenta festivamente. Há dança! Diferente do tempo apressado do cotidiano, o tempo-festivo nos inspira lentidão. A festa veste a rua de novos objetos, novos comportamentos, outras sensibilidades próprias do imaginário do prazer e da diversão. A festa promove deslocamentos de paisagens, podendo nos revelar nessa transição sentidos e significados da vida social.

3) *A festa apresenta a transição de uma paisagem cotidiana para a festiva, propõe certa ruptura.* Os deslocamentos de uma paisagem à outra, seus conflitos e negociações colocam aparentes certos mecanismos da cultura. A festa pode conferir sentido ao cotidiano por

romper com a programação aparente¹⁰² da vida diária. Essa ruptura, contudo, não significa descolar-se totalmente da vida diária. O momento festivo pode ser considerado um parêntese dentro do texto da vida social, onde ao mesmo tempo em que se diferencia da vida cotidiana pelas suas características catárticas, também lhe atribui sentido: explica o cotidiano por diferenciar-se dele.

4) *O possível caráter transgressor das festas urbanas mediado pelo ambiente noturno.*

Por se apresentarem como paisagens descoladas, em certa medida do cotidiano, as festas podem articular ambiências transgressoras, acionar questionamentos e romper com moralidades próprias de paisagens mais institucionalizadas, por exemplo. A noite, nesse cenário, participa como componente decisivo nas práticas de perfil transgressor. Por ser um espaço-tempo de afinidade com o afrouxamento dos mecanismos de vigilância e do controle, a noite possibilita, dá condições, confere espaço-tempo – adequadamente tático – para a produção de paisagens festivas dissensuais. De tal modo, e em consonância com Luchiari, consideramos a paisagem como um “reservatório de utopias, estéticas, políticas, raciocínios e didáticas. Seu estudo contemporâneo sempre esteve associado a uma crítica da civilização. No entanto, ela própria se transforma em um de seus produtos: daí a fazer de si mesma uma crítica (LUCHIARI, 2001, p. 69).

As paisagens urbanas que se apresentam a nós são moduladas ou comportadas pela cultura ou, mais especificamente, pelo imaginário. Os objetos, signos, práticas, relações de poder, práticas comunicacionais estão dispostas no espaço de tal modo específico, pois correspondem ao imaginário, a um dado da cultura e da sensibilidade. A paisagem¹⁰³ então só pode ser pensada em relação à sociedade ou a certo imaginário coletivo que a comporte.

Para iniciar a discussão sobre paisagem e as festividades do beco assinalamos então um aspecto fundamental: a paisagem não é apenas cenário por onde se desenvolvem as práticas

¹⁰² Utilizamos o conceito de cotidiano de Certeau (1994), entendendo que na vida diária existem uma série de práticas que destoam da ideia de rotinização da vida, e por isso caracterizamos o dia a dia na sua “programação aparente”, visto que existem ações desviantes que conferem irregularidades ao cotidiano.

¹⁰³ A noção de paisagem surge com pintura a partir do século XVI. A paisagem nesse período era sinônimo da representação da natureza ideal. Os jardins perfeitos, a organização da natureza e as plantas e flores ornamentais são inicialmente temas pelos quais se representavam as paisagens (CLAVAL, 2012). Até o século XVIII, a paisagem era um registro da representação idealizada da realidade. A chegada do impressionismo e a superação do paradigma da distância entre pintor e obra adicionam significados outros à noção de paisagem. Ao encarar a implicação do artista ao olhar a natureza, o impressionismo demarca uma questão fundamental: a paisagem depende de quem a observa e a experimenta. As técnicas da perspectiva e do ponto de fuga no quadro impressionista são substituídas pelo senso do observador. O deslocamento da noção de paisagem no campo da arte como algo estático, natural e belo para uma apresentação do movimento e da dimensão do observador sobre o mundo contamina as explicações teóricas do conceito em outras áreas: “Aquilo que o olho abarca de uma só olhadela, o campo do olhar. [...] Alguns de seus elementos não aguardaram a humanidade para existir mas, se compõem uma paisagem, é sob a condição de serem olhados.” (BRUNET, 1992, p. 337).

humanas e a natureza, mas um componente mutante e ativo que participa das tramas das relações e das ações sociais. Refletir sobre as paisagens noturnas significa pensar nos sistemas de códigos, condutas, intencionalidades e significações que o próprio ambiente noturno pode imputar às práticas.

A paisagem noturna registra uma das faces do espaço no tempo. É uma combinação possível de aspectos culturais, políticos e sensíveis que se registra na forma de uma paisagem. “Tomada pelo indivíduo, a paisagem é forma e aparência. Seu verdadeiro conteúdo só se revela por meio das funções sociais que lhe são constantemente atribuídas no desenvolver da história” (LUCHIARI, 2001, p. 37).

O modo com que se organizam os prédios e as ruas, o modo com que nossos passos fazem os caminhos das idas e vindas do trabalho, o modo com que dançamos a música que toca, a forma das esquinas, a forma da metrópole e da praça, o design dos objetos tecnológicos: tudo isso é materialidade resultante de processos sociais que, em conjunto, produzem paisagens mais ou menos temporárias.

A paisagem é senão o conjunto dessas materialidades moduladas pelos seus usos, ou seja, pelas práticas e o imaginário que as abriga. Desse modo, o dado fundamental para compreendermos as paisagens noturnas e festivas não está na materialidade em si, mas na relação dessa materialidade com o imaginário que a consente:

No imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera [...]. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. O imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age porque sonha agir. O que chamo de “emocional” e de “afetual” são dimensões orgânicas do agir a partir do espírito (MAFFESOLI, 2006, p. 75).

Partimos da ideia de que há no conceito de paisagem uma disposição à ação, às práticas e suas temporalidades. Ao realizar uma festa na rua, uma série de práticas são arquitetadas de tal modo a produzir paisagem. Essa paisagem, por sua vez, nos apresenta modos de sentir e perceber os espaços da cidade. Ora, o modo com que um corpo dança, o modo com que canta, as poesias e músicas que entoia, a maneira com que experimenta o espaço e, ao final, a maneira com que festeja, coloca em cena formas plásticas de interação com dado território. Essas formas

plásticas de experimentar o espaço produzem afinal paisagens festivas temporárias, podendo nos apresentar dimensões dissensuais da vida urbana.

É importante abirmos uma nota dizendo que as estruturas de poder organizam e articulam relações de poder na vida prática da cidade, impondo limites, ajustando possibilidades, promovendo uma ordem; contudo, não são as únicas forças que movem o urbano. Não são as únicas forças que constroem paisagens. Por isso, nos interessam os espaços em que essas forças são diluídas ou se desviam. Nesse cenário, as paisagens noturnas associam-se aos imaginários dissidentes por promoverem certo afrouxamento dos mecanismos de controle e de amarras morais.

As paisagens construídas pela música, dança e arte podem conferir plasticidade a certos desacordos ao modelo de paisagem planejado ou reafirmado pela estrutura de poder. As festas são espaços de congregação por onde variadas linguagens estéticas e dialogismos comunicacionais são materializados. A comida, a música, a dança, o corpo, a conversa exaltada, o prazer e o burburinho são elementos comunicacionais da paisagem festiva que, dependendo do modo com que se combinam, podem dar forma a desacordos, dissensos, escapes da ordem, renovações do sistema de códigos planejado. Se trata, afinal, de paisagens noturnas que abrigam imaginários da dissidência.

Compreendemos que os imaginários podem não se conformar completamente a um modelo cultural, a priori. Luchiari (2001) reflete sobre as “paisagens de mil folhas” que seriam paisagens ou territorialidades urbanas que convivem entre si, se sobrepõem, se escondem e aparecem como parte do jogo social dos diversos imaginários presentes no território – fruto das experiências sensíveis dos sujeitos na cidade. A variedade e a flexibilidade do imaginário são capazes de deslocar os percursos de percepção e afeição aos lugares, podendo modificar cognitivamente o modo com que certo grupo em dado tempo histórico percebe e significa o espaço.

A construção da paisagem na trajetória humana não se reduz a deixar reger-se por modelos culturais ou por à priori à consciência humana, mas de intenções afetivas, de motivações singulares que acomodam as sensibilidades potencializadas por um universo de signos e de imagens dando ritmo aos deslocamentos em nossos percursos, em nossas trajetórias, circulando sentidos no nosso tempo pensado e vivido (ECKERT, 2008, p. 1).

Investigar paisagens urbanas dissidentes como as festas no Beco nos leva a refletir sobre a variedade de experiências sensíveis nos espaços da cidade e nas variadas ambiências que essas experiências produzem em seu jogo com o imaginário. Nesse sentido, sugerimos que

cada espaço teria um tipo de ambiência a ser reafirmada ou ressignificada pelo tipo de experiência sensível entre os indivíduos. Assim, buscar pela elaboração de ambiências consistiria em

imaginar uma ambientação da actualidade urbana, ver nas suas particularidades e nos seus elementos díspares outros tantos sinais disseminados no espaço e que constituem uma ecologia visual para reconfigurar a cidade do presente. Localizar os sinais, já não na concepção corrente da representação, mas sim ao enfatizar as condições de possibilidade oferecidas pela vitalidade urbana, pela multiplicidade do real. Trata-se aqui de uma constituição epistémica da cidade, de um conhecimento comum do mundo vivido, e, por conseguinte, de uma “cidade-logia”, e já não de uma simples sociologia da cidade (LA ROCCA, 2015, p 164)

Numa configuração urbana de intenso movimento, circulação de pessoas, objetos e tecnologias, as paisagens tendem a dinamizar-se intensamente, acentuando seu carácter transitório na cidade (LUCHIARI, 2001, p. 23): “A paisagem contemporânea deverá ser, cada vez mais, a paisagem híbrida, construída como um palimpsesto, ‘uma paisagem de mil folhas’ que exige a convivência de várias paisagens, ritmos, percepções, escalas e perspectivas”. Desse modo, mais interessante do que fazer um retrato estático de uma paisagem específica, é entender os deslocamentos de paisagem, os fluxos de uma à outra, os hibridismos, as sobreposições e as tensões.

O carácter mutante das paisagens pode ser verificado quando uma rua ou uma praça recebe uma festa, como estas festas no Beco das Artes. A transição da rua, enquanto paisagem diurna do trabalho, do corpo eficiente e do tempo acelerado para a paisagem festiva é um fluxo urbano que altera drasticamente as corporalidades e a temporalidade. A festa que veste a rua de música, dança e comida é fortemente investida pelo imaginário do êxtase, de (re)tomada do espaço, do prazer, da interação, dos agrupamentos, podendo, por diversas vezes, renovar ou questionar as configurações territoriais vigentes.

A socialidade, ou o cotidiano que ela exprime, é dotada de uma espacialização que se alarga no presente vivido e compartilhado, no aqui e agora, o qual sedimenta histórias e práticas passadas atualizando os pertencimentos:

a espacialidade é o tempo em retardo, é o tempo que tentamos frear, e daí a importância da ritualização na vida cotidiana que, pela repetição, representa ou faz a mímica do imutável. A cidade ou a casa, como sedimentação das histórias passadas, do tempo decorrido, servem então de pólos atrativos, eles são fortalezas sólidas nessa luta permanente que é o afrontamento do destino. É aí que convém buscar o fundamento do apego afetivo ou passional que liga

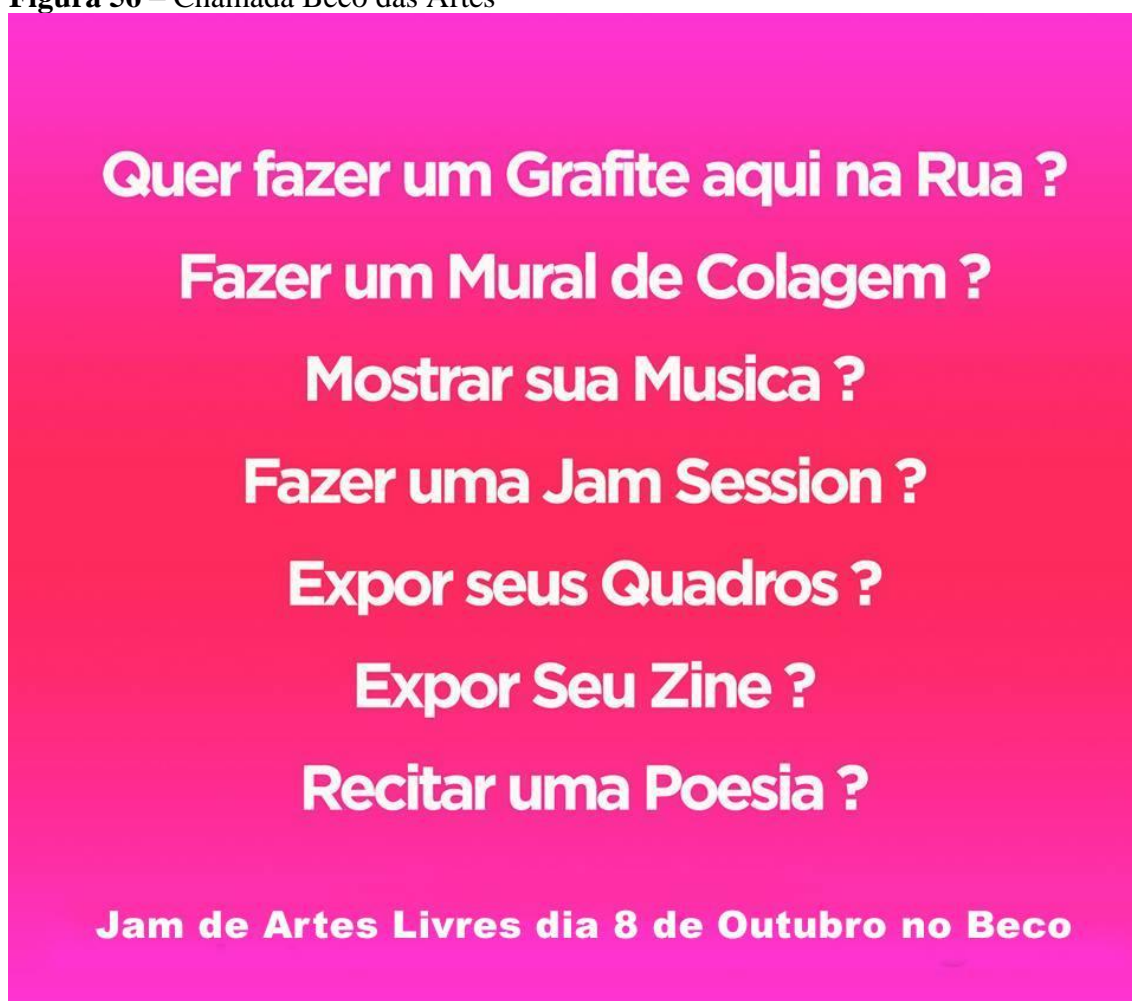
o indivíduo ou o grupo a qualquer que seja o território (MAFFESOLI, 2001, p. 86).

A vida diurna do Centro do Rio de Janeiro é orientada para o mundo do trabalho. Nas largas avenidas e ruas se dispõem as lojas, escritórios, restaurantes e empresas. Nas calçadas, vemos o comércio informal de comida, moda e outros tantos variados bens de consumo. As pessoas andam apressadas nas idas e vindas do trabalho. Ouvimos barulhos de toda natureza, a buzina dos carros, dos ônibus, a música da barraca de espetinhos e os gritos do vendedor ambulante. No cair da noite, o Centro vai perdendo seu vigor empresarial e financeiro, sendo paulatinamente preenchido pelo silêncio, pela ausência de cheiros, sons e toques. À primeira vista, poderíamos dizer que o Centro se esvazia. Se não fosse pelas festas que começam a ser montadas no Beco das Artes na Praça Tiradentes. A música começa tarde, às onze da noite, e preenche o previsível “vazio”¹⁰⁴. Os corpos se esbarram não mais em passos apressados, mas em danças eufóricas que se estendem nas ruas madrugada adentro.

A festa brasileira poderia então, ser isto? – a contestação não violenta a um sistema anomizante que esmaga o homem pobre em proveito de outro, que o reduz à forma de energia ou força de trabalho, a resistência não explicitada a “linguagem do progresso”, “da civilização”, “do humanista” de uma sociedade de proprietários [...] (DUVIGNAUD, 1983, p. 20).

Notamos assim a emergência noturna da centralidade do corpo não mais associado ao mundo do trabalho, à funcionalidade, à utilidade e eficiência social, mas sim às suas potências experimentais.

¹⁰⁴ Referimo-nos ao “vazio” entre aspas por compreender que, apesar de haver uma visível diminuição de fluxos de pessoas, existem grupos que vivem o ambiente noturno do centro da cidade como as pessoas em situação de rua, os seguranças de lojas e empresas e skatistas.

Figura 56 – Chamada Beco das Artes

Fonte: Instagram Beco das Artes (2017)

Desse modo, a perspectiva de Duvignaud (1983), para quem as festas podem ser espaços de violação e transgressão – e não apenas de perpetuação e legitimação das regras, valores e normas sociais de uma época –, contribui para compreensão das experiências noturnas do Beco das Artes. Entendemos que a festa pode ser vivida como a busca do “contentamento pleno” fruto da concretização dos desejos e fruições. Do viver momentos de ruptura e de subversão em relação aos padrões culturais estabelecidos. Para o autor,

A estrutura ou a cultura compõem um conjunto cuja força repousa apenas sobre o consenso, que é a qualquer momento repudiado. Quando dizemos que a festa é uma forma de “transgressão” das normas estabelecidas, referimo-nos ao mecanismo que, com efeito, abala estas normas e, muitas vezes desagrega-as [...] A festa importa em distúrbios providos de fora do sistema, uma descoberta de apelos atuantes sobre o homem por vias externas ao poder das instituições que o conservam dentro de um conjunto estruturado. A “transgressão”, por ser estranha às normas e regras e, não explicitando a intenção de violá-las, é, por isso, mais forte (DUVIGNAUD, 1983, p. 233).

Gestados pelo reavivamento dos coletivos de cultura¹⁰⁵ nas manifestações de junho de 2013, produtores culturais encontram nas ruas do Beco das Artes em 2015 possibilidades de produzir eventos sem as legislações rígidas dos espaços privados e com um forte posicionamento político vinculado à ocupação dos espaços públicos, bem como na expressão de outras pautas específicas. Através de linguagens estéticas como a música, a dança e a poesia, as festividades abordam temáticas como o feminismo, o racismo, a homofobia, a descriminalização das drogas e a ocupação dos espaços públicos.

Sem dúvida as manifestações de 2013 e todas as discussões em torno da ocupação dos espaços da cidade influenciou essa retomada de uma cena cultural de rua mais suja, mais engajada, mais desafiadora mesmo. A gente fazia parte de grupos de cultura e música e realizava eventos em lugares fechados, onde a gente ficava muito sujeito a regras dos donos do espaço, a vários problemas de cachê e de liberdade em relação ao evento [...]. O reencontro dessa galera com a rua se deu em 2013. Uma contaminação de energia mesmo, como um choque que devolveu a gente, os artistas, a galera da cultura para a rua. E o Beco das artes nasce desse movimento e o boom rolou em 2015. É fruto de uma vontade de colocar o trabalho na rua de uma forma mais irreverente e mais engajada com as questões da cidade.¹⁰⁶

É importante assinalar que há na criação desse movimento festivo um aspecto circunstancial relacionado ao período das manifestações e às reformas urbanas realizadas para a chegada de megaeventos como Copa do Mundo e Olimpíadas, principalmente no centro da cidade, que fora tratado anteriormente.

É interessante notar que as culturas urbanas manejam e remanejам dramatizações plásticas do momento histórico. As festas podem ser identificadas em toda a história das humanidades, no entanto, suas formas, contornos e funções são dinamicamente reconfigurados pelas demandas de cada época. A realidade das reformas urbanas e das manifestações é impulsionadora do movimento festivo da rua. Notamos, por exemplo, que a temática das festas do beco, que inicialmente se relacionavam predominantemente com a questão do direito à cidade nos anos de 2015 e 2016, atualmente se aproximam de discussões referentes às identidades, suas reivindicações e desafios, bem como de críticas ao governo atual.

¹⁰⁵ “A formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver, perceber e definir conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política” (REZENDE, 2010, p. 9).

¹⁰⁶ Trecho de entrevista de Rodrigo Cavalcanti, precursor da realização de festas no Beco das Artes, concedida à pesquisa em 04/04/2019.

Figura 57 – Samba no Beco



Fonte: Instagram Beco das Artes (2019).

Gropo (2000) encara os movimentos juvenis contemporâneos como “metáforas da transformação social” não necessariamente vinculados à faixa etária. A reunião de diversas culturas juvenis – de diferentes estratos sociais, idades e cenas musicais – encontradas nas festividades do Beco das Artes demonstra que a noção de juventude está mais relacionada aos ambientes, adversidades e estímulos históricos do que de definições etárias, estáveis e pacíficas. Reside nas festividades estudadas uma força juvenil associada não apenas à competência do desvio ou da catarse – que viria a configurar uma posição de inocência ou imaturidade – mas à vitalidade de uma energia transgressora historicamente posicionada: “Há na mundanidade-festividade a expressão de uma energia juvenil” (MAFFESOLI, 2000, p. 217). As festas investigadas e a noção de juventude estão ligadas por uma linha que não estabelece a faixa

etária como dado basilar, mas por uma atitude específica em relação ao mundo vinculada a uma posição social de contestação, ação e divertimento que toma forma em paisagens noturnas.

As festas e as apresentações musicais acontecem ao ar livre, onde normalmente se apresentam artistas de rua e bandas independentes. A circulação de ambulantes e barracas de comida é indiscriminada e as festas são totalmente gratuitas. Produtores culturais das mais variadas vertentes se revezam na produção das festas. Eventos como rodas de rima, sarau de poesias, rodas de samba, apresentação de músicos e bandas de *jazz*, carimbó, música brasileira e forró, mobilizando assim paisagens festivas de diferentes contornos.

Figura 58 – Jazz por amor



Fonte: Instagram Beco das Artes (2019).

Figura 59 – Carimbó no Beco



Fonte: Instagram Beco das Artes (2019).


A organização social pautada na moralidade é substituída por novos modos de experimentar temporariamente o espaço, revelando a existência de contratos neotribais¹⁰⁷ (MAFFESOLI, 1998) que se desenvolvem dialeticamente no espaço para viabilização da experiência festiva. A precariedade das festividades na falta de equipamentos de som e serviços de segurança e limpeza, por exemplo, demanda o acionamento desses contratos éticos que se modulam na vivência das festividades em constantes negociações entre público, produtores culturais, músicos e ambulantes.

Em 2021, o mesmo produtor que iniciou as atividades festivas no Bar do Nanam fundou o projeto “Novo Beco”. Trata-se da realização de festas com forte influência da música eletrônica nas ruas em outro beco do centro da cidade. Segundo o produtor, o projeto (re)nasce

¹⁰⁷ Maffesoli (1998) desenvolve o conceito de tribo no intuito de caracterizar com mais acuidade as relações contemporâneas. Em contraponto da noção das coletividades bem definidas e estáveis que levam em consideração os marcadores modernos, a tribo viria a privilegiar o campo mais sensível e volátil das relações sociais. O ambiente contemporâneo se caracterizaria assim pela ênfase no momento vivido e na pluralidade das práticas cotidianas, fazendo sucumbir os aspectos da moral e do individualismo moderno. Esse conceito é decisivo para a compreensão das experiências temporárias festivas justamente por propor análises que se distanciam dos engajamentos políticos fixos e da identidade estanque e privilegiam as sociabilidades articuladas nas zonas de contato efêmeras.

com o objetivo de trazer novas dinâmicas de financiamento para artistas, ambulantes e produtores culturais.

Figura 60 – Apoie um artista independente



**NOVO
BECO**

**APOIE O
ARTISTA
INDEPENDENTE
COM UM PIX
VOCÊ PODE
AJUDAR ESSE
SHOW ACONTECER** →

**OS ARTISTAS ESTAVAM MAIS DE
UM ANO SEM SHOWS, SEM CACHÊS.**

**COLABORE COM
A CULTURA E A ARTE NA RUA**

**CHEGA JUNTO COM QUALQUER VALOR
QUE VOCÊ PUDE, VAI AJUDAR A
PAGAR O CACHÊ DESTE ARTISTA
INCRÍVEL QUE É O TOTONHO**

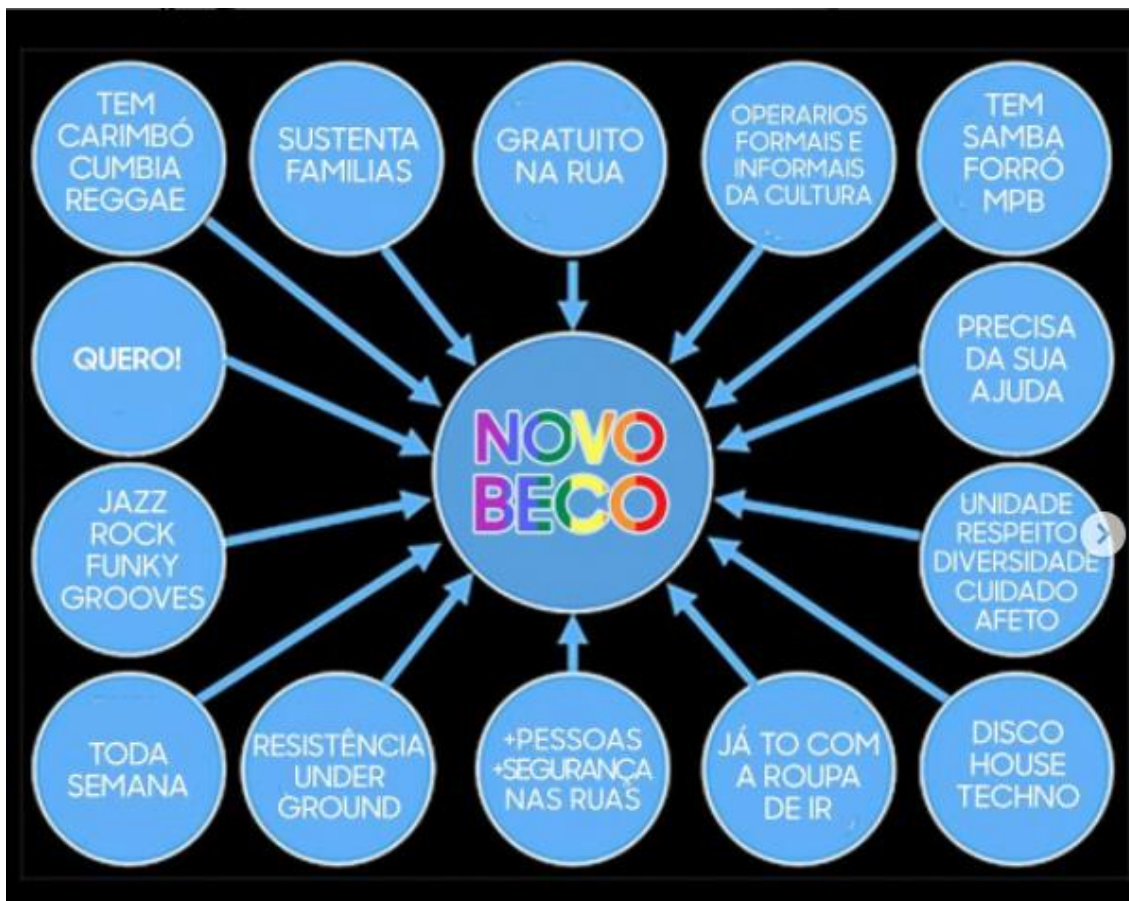
**NO DIA DO EVENTO PASSAREMOS UM
CHAPÉU TAMBÉM REVERTIDO EM
RECURSOS PARA A BANDA** →

**NOVO
BECO**

Fonte: Instagram Novo Beco (2021).

Os diversos desafios impostos durante a pandemia fizeram sobressair a necessidade de reavaliação dos modos pelos quais se produzem e se financiam os microeventos. A transitoriedade de parcerias, alianças e agrupamentos permite a acelerada reconfiguração e produção de espaços festivos conectados a novos formatos, demonstrando a vitalidade dessas ações e sua afinidade com os dilemas da cidade.

Figura 61 – Novo Beco



Fonte:Instagram Novo Beco (2021)

Em vez de explicar tudo pela suposta supremacia da lei da evolução, que obriga os fenômenos coletivos a reproduzir-se e repetir-se indefinidamente numa certa ordem, sem justificar os fatos menores pelos maiores e a parte pelo todo, eu dou conta das semelhanças coletivas do todo reunindo atos elementares minúsculos: os maiores pelos menores e o todo pela parte (TARDE, 1899, p. 35).

5 A REDE-RIZOMA DO CARNAVAL NÃO OFICIAL

Considerando a possibilidade em criar contrapontos à vida ordinária, o carnaval é uma festividade historicamente estudada a partir do seu caráter subversivo na reinterpretação das engrenagens regulatórias da vida cotidiana. As festividades são rituais que podem neutralizar, negar e reafirmar questões do plano cotidiano e, considerando isso, o interesse pela festa carnavalesca se dá na dimensão da investigação do material cotidiano, que é tensionado durante o ritual festivo. Buscamos entender, a partir da análise do movimento não oficial de blocos que nasce de contestações urbanas, quais questões inerentes à vida cotidiana são colocadas nessas festividades¹⁰⁸. O movimento não oficial de blocos surge na pesquisa por estar altamente vinculado à cena autoral e independente articulada no entorno da Praça Tiradentes. A participação de grupos de músicos e produtores em microeventos e nesse carnaval e os constantes cortejos que se mixavam às festas produzidas nos espaços demonstravam a existência de uma rede cultural que não estava apenas territorializada no entorno da praça, mas que circulava na cidade por meio dos desfiles carnavalescos não autorizados pela Prefeitura.

Investigaremos a insurgência do movimento chamado “carnaval não oficial”¹⁰⁹ no Rio de Janeiro, onde blocos se organizam de forma independente sem autorização da Prefeitura e circulam em formato de cortejo sobretudo nas ruelas do Centro da Cidade durante todo ano. Apesar de os blocos “não oficializados” apresentarem temáticas diversificadas, eles possuem uma proposta comum que é a crítica à regulação do poder público desfilando, por vezes, sem hora, local e percursos definidos e sem a autorização prévia da prefeitura.

Juntamente aos famosos desfiles de Carnaval das Escolas de Samba, os blocos de rua são um fenômeno secular da cultura carioca e nos últimos anos receberam maior apelo turístico e holofotes midiáticos (HERSCHMAN, 2013). A nomenclatura “carnaval não oficial” foi assumida por dezenas de grupos festivos, foliões e até mesmo pela imprensa¹¹⁰. Atualmente, a abertura do carnaval “não oficial” bem como seus cortejos fazem parte da programação esperada da cidade ao grande público. Como podemos observar em trabalhos recentes como os

¹⁰⁸ Este capítulo foi publicado em formato reduzido em artigo intitulado “Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro” (FERNANDES, BARROSO E BELART, 2019) Revista Mediação.

¹⁰⁹ Ao longo do capítulo, apontaremos controvérsias que se apresentaram no campo em relação às nomenclaturas “carnaval não oficial”, “carnaval pirata” e “blocos clandestinos”.

¹¹⁰ Matéria de *O Globo*: “Abertura do carnaval não oficial: de Frida Kahlo a Beyoncé” (2020). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/abertura-do-carnaval-nao-oficial-de-frida-kahlo-beyonce-24172367>. Matéria de *O Dia*: “Blocos abrem carnaval não oficial e tomam as ruas” (2020). Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2020/01/5848510-blocos-abrem-carnaval-nao-oficial-e-tomam-as-ruas-do-rio.html>. Matéria da *Revista Fórum*: “Cariocas enchem as ruas em carnaval não oficial”. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/cariocas-enchem-as-ruas-em-abertura-nao-oficial-do-carnaval/>.

de Figueiredo (2021), Couto (2019) e Herschmann (2013), o movimento carnavalesco não oficializado apresenta questões de diversas ordens como o planejamento urbano, a ocupação dos espaços, a regulação das atividades culturais e reivindicações de pautas como racismo, feminismo e de grupos LGBTQI+. Ao aprofundarmo-nos nesse movimento, encontramos um movimento tentacular bastante particular, em que os atores dos blocos se ligam a coletivos de artes, música e dança. No carnaval, na produção de microeventos ou na participação de coletivos culturais, estabelecem-se relações sociativas entre atores e grupos num processo de constante transformação em que se atualizam formatos, sonoridades e a composição dos grupos. O aprofundamento nesse movimento nos deu a ver os processos de constituição e reconstituição de práticas e agrupamentos culturais e independentes – movimento esse que mantém os atores produzindo espacialidades festivas na rua.

5.1 Carnaval de rua: concepções teóricas

Bakhtin (1987) é referência de análise do espírito carnavalesco na sua face claramente subversivo e horizontal. O teórico investiga o campo popular do riso medieval e se atentará às manifestações cômicas no espaço público. A festa carnavalesca é uma das formas mais marcantes do riso popular na Idade Média, tendo em vista seu caráter provisoriamente universal, onde os sujeitos anômicos podem encenar certo rompimento com os estratos sociais. O carnaval medieval é lugar de uma “segunda vida” (BAKHTIN, 1987), onde através do riso e da festa os indivíduos se liberam das regras e verdades dominantes da vida corrente, um momento de ode à blasfêmia e à profanação. Abolem-se as divisões sociais de títulos, famílias e profissões e a separação entre os mortais e as divindades. O carnaval da praça pública medieval opõe-se à cultura oficial a partir do estabelecimento provisório de uma ordem da “não ordem”, onde pode-se expressar sensações populares do mundo. Tendo em vista o caráter sério, religioso e altamente hierarquizado da sociedade medieval, a festa carnavalesca torna-se lugar de experiência da cultura popular na sua máxima potência. É no carnaval que as leis da cultura oficial são postas de lado a favor do que Bakhtin (1987) chama das leis do carnaval, as leis da liberdade, em que não existe divisão entre atores e espectadores, fidalgos e pobres, igreja e povo.

O carnaval, segundo o autor, é uma forma concreta de vida, pelo qual, de forma provisória, se expressam anseios e sensações individualizadas do corpo. Bakhtin (1987) analisa o protagonismo do corpo carnavalesco que se entrega à vida festiva na sua forma ideal, material e espiritual. Na abolição das regras e tabus, o corpo não está mais distante dos outros corpos,

assim como também não está separado do espírito; ou seja, a vida não está separada em esferas como trabalho, família, religião, e sim entregue à universalidade da festa de carnaval. O corpo e o espírito, material e imaterial, se articulam juntos na dramatização da própria vida, sem roteiro, cenário e sem palco. O carnaval é uma forma provisória e específica em que a vida teatraliza a própria vida.

Matta (1979), por sua vez, reflete o carnaval carioca a partir da perspectiva antropológica. O teórico interpreta as festividades tradicionais brasileiras, sobretudo o carnaval, como espaço de fruição de uma vida pouco regulada. Para ele, o carnaval é o maior feriado do calendário e está relacionado com o rompimento com o trabalho e com uma mudança radical na rotina. Apesar da previsibilidade do carnaval em relação ao seu espaço no calendário, o tempo carnavalesco é altamente marcado pela imprevisibilidade em função do seu caráter popular: é construído pela e para a sociedade. Nesse sentido, Matta (1979) analisará o carnaval a partir de três aspectos: a individualização, a descentralização e a universalidade. Para o autor, o carnaval abre espaço para que os indivíduos explorem a sensibilidade da carne, seja na sua dimensão profana, risível, exagerada ou degradada e, dessa forma, individualiza a noção de corpo e desejo.

A universalidade da festa, segundo o autor, trata-se do alcance da festa: “não há outra vida a se viver senão a do carnaval”. É uma festa que acessa as diferentes camadas sociais de modo a ativar nas diferentes esferas e segmentos a sensação de abolição da plausibilidade aparente do mundo cotidiano. O carnaval é então a festa da descentralização, na qual não existem centros de poder, ou mesmo papéis protagonistas, tendo em vista que o protagonismo é entregue ao corpo de todos os sujeitos anômicos.

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

De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que a casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local do calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. Assim os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daquele

da rua [...] Desbastados os papéis sociais de membros de uma família, de um bairro, de uma “raça”, de uma categoria ocupacional e de um segmento social, ficamos simplesmente com a verdade: somos tudo isso, mas apenas isso, homens e mulheres buscando prazer dentro de certo estilo. Por causa disso é que podemos concluir instantaneamente que, acima de tudo, somos brasileiros (MATTA, 1997, p. 90-115).

Buscamos recuperar suas análises de referência para reavaliar de que forma esse espírito carnavalesco se faz presente nos dias de hoje e adiante, de que forma ele se conecta com a vida cotidiana da cidade. Num contexto pós-moderno¹¹¹ (MAFFESOLI, 1998) em que a categorização fixa dos fenômenos é reinterpretada, nos questionamos: de quais amarras e normas estaríamos nos liberando nas expressões do carnaval contemporâneo? Qual o campo de tensões urbanas estaríamos acessando através dessa vivência festiva? Se o carnaval é o tempo da suspensão das moralidades, quais dinâmicas éticas estão presentes? A partir de uma concepção antropológica que insiste na relacionalidade das práticas (LATOUR, 2012), propomos refletir sobre as relações do carnaval com o dia a dia da cidade, enfatizando que mesmo que esta se configure em forma de crítica, reivindicatória ou subversiva, está posta uma relação entre festa e cidade; prazer e estrutura.

A escolha por investigar a festa do “carnaval não oficial” do Rio de Janeiro se deu justamente por serem manifestações festivas que acontecem durante todo o ano em espaços convictamente desregulamentados, ou seja, que têm como proposta a articulação de uma atmosfera essencialmente subversiva, ligadas à noção central da pesquisa, que são as festividades e as tensões urbanas. Para além da perenidade nos espaços da cidade, os actantes dos blocos estão intimamente ligados a espaços e projetos culturais independentes. A subversão que eclode nos dias do carnaval, dessa maneira, é gestada por diversos coletivos e agrupamentos durante o ano, dissolvendo essa aparente “subversão pontual” pela qual enxergamos o carnaval de rua do Rio de Janeiro. Se o carnaval é provisoriamente o tempo das liberdades, buscamos analisar como essa modalidade festiva inscreve um “campo conflituoso” não apenas no período do carnaval, mas no ambiente noturno carioca durante o ano.

O carnaval promovido pelos blocos de rua não oficiais explora justamente a noção da imprevisibilidade por realizarem edições de suas festas durante todo o ano, esticando a presença da estética carnavalesca para outros períodos e, além disso, estão conectados a outras

¹¹¹ Os diferentes conceitos presentes nas obras de Maffesoli estão diretamente ligados à perspectiva pós-moderna. Em suas obras, o teórico parte da insuficiência moderna em explicar o mundo para apresentar novas proposições e conceitos que atuem de forma mais congruente e próxima da realidade atual. A análise do teórico nos é válida por recorrer ao contexto pós-moderno para embasar seus conceitos de modo a servir de referencial para traduzir os movimentos da juventude e a experiência urbana atuais.

manifestações musicais de rua na cidade. O destaque a essa questão se faz relevante na medida que se notou no campo o constante diálogo, interação e simbiose entre as manifestações carnavalescas de rua com as rodas de samba, apresentações de *jazz* e ocupações culturais de natureza mista, que integram dança, teatro, cinema e gastronomia. Desde o início da formulação de uma rede mais estável de blocos não oficializados, os grupos carnavalescos se constituem a partir de associações bastante diversas e por vezes improváveis¹¹². É comum que músicos, produtores, profissionais de som e ambulantes circulem intensamente entre as redes de produção de microeventos independentes. É nesse sentido que se impõe uma perspectiva que proponha a relação, mesmo que esta seja de conflito ou negação, entre o movimento não oficial de blocos e as questões urbanas.

5.2 O carnaval carioca: diferentes dimensões

Entendemos que a atividade cultural festiva pode estar localizada nas manifestações tradicionais, do *mainstream* ou em outras de caráter alternativo, de modo a ser articulada tanto por setores da cultura popular, da indústria cultural ou por outros encontros menos ordenados. Dentre os variados tipos de manifestação festiva carnavalesca, os blocos não oficiais fazem parte de uma organização cultural baseada na horizontalidade, na colaboração e na busca por experiências menos “reguladas”, de modo a questionar o modelo burocrático do carnaval do Rio de Janeiro¹¹³. Tendo em vista que este é um dos tantos modos possíveis de festa carnavalesca, pretendemos fugir da busca vã pelo sentido autêntico do carnaval – caminho muitas vezes trilhado quando estabelecemos a dicotomia entre oficialidade e não oficialidade, privado e público, popular e não popular, *mainstream* e cenas independentes. Entendemos que nas diferentes formas de se fazer carnaval se estabelecem variadas relações com a noção da subversão e insubordinação. Independentemente de sua organização formal ou informal, a festa carnavalesca carioca está intimamente ligada ao afeto, ao prazer e ao sentimento comunitário, aspectos esses que serão negociados com a regulação institucional, com as questões da capitalização da cultura e com os aspectos de ordem moral. Ou seja, cada modalidade festiva se relacionará com as questões do seu tempo, podendo estabelecer níveis e formas de fazer

¹¹² O bloco “Boi Tolo”, um dos grupos pioneiros deste movimento, inicia suas atividades quando, ao cancelarem de forma inesperada o desfile do tradicional bloco “Boitatá”, realiza um cortejo aproveitando o público e músicos que estavam nas ruas. Outros blocos nascem das relações de amigos de futebol, grupos de ambulantes, oficinas de dança e festas preexistentes.

¹¹³ O detalhamento sobre as normas atuais do carnaval de rua será analisado na sequência da pesquisa.

presente os aspectos carnavalescos da sensibilização dos corpos, da liberação da moral e do momento de êxtase.

Seria inútil, então, buscar pelo sentido autêntico do carnaval, tendo em vista que essa festa se caracteriza justamente por ser uma festa “sem dono” ou que tenta escapar, nas mais variadas formas de negociação, de ter um. A falta de eixos de centralidade do carnaval está relacionada fortemente pela diversidade de suas práticas, podendo se concretizar nas mais variadas formas de encontro. Dentre as diversas maneiras festivas, temos o carnaval que desfila em blocos em forma de cortejo e blocos parados, os trios elétricos e os carros alegóricos, as músicas do tipo das fanfarras, dos maracatus e das baterias de escolas de samba, as fantasias tradicionais, as alegóricas, os abadás e os sem fantasia. Listamos rapidamente variadas formas de se fazer carnaval que podem ser combinadas de diversas maneiras. A inexistência de eixos de centralidade e de roteiro localizam o carnaval como uma manifestação altamente sensível às questões sociais, do tempo e do espaço, no qual a abertura de possibilidades da experiência festiva faz com que os manejos, usos e transformações da festa sejam feitos com maior flexibilidade.

É interessante compreendermos que nas diferentes formas de “fazer carnaval” – expressão impregnada do caráter descentralizado onde cada grupo toma o carnaval à sua maneira – estão presentes também a disputa da cidade e de sentido. O Rio de Janeiro caracteriza-se por ser uma cidade em corrente disputa de seus espaços, no embate pela ocupação da rua e na reivindicação de sentidos sociais. No carnaval não é diferente e em total contraponto, é fundador desta disputa. Como vimos no primeiro capítulo, na primeira República era possível notar provocações que se seguiam através de músicas, fantasias e desfiles entre os bailes de carnaval de inspiração Veneziana nos clubes e o carnaval de rua (SIMAS *et al.*, 2015). O carnaval das escolas de samba, nessa época, zombava da atmosfera formal dos bailes de carnaval dos clubes da elite carioca através da profanação de autoridade, da paródia de músicas tradicionais e da releitura grotesca de costumes da elite.

Simas *et al.* (2015) também analisarão esse espaço de disputa no século XX, quando encontramos como protagonistas os blocos de rua e os desfiles de escola de samba. Essa disputa se dava no interior das experiências carnavalescas, onde os blocos de bairro, principalmente da Zona Norte, reivindicavam o verdadeiro sentido do carnaval em contraponto à ascensão dos desfiles das escolas de samba (MUSSA; SIMAS, 2010). Os desfiles de escola de samba se organizam de forma mais ordenada a partir de condutas e regras que se seguem dentro de um contexto de competição de performance. Os blocos de rua, nessa época, se concentram dentro dos bairros a partir da exaltação das vizinhanças, onde a experiência do carnaval está mais

voltada para o espontâneo, para o imprevisível das ruas. É possível afirmar que o carnaval dos bairros exalta o atravessamento dos estratos sociais, da cor, da família e do gênero, onde os indivíduos ligam-se uns aos outros pela experiência visceral do carnaval, onde o corpo e seus desejos são os protagonistas.

Entre os blocos de rua no século XX, analisa Simas (2010), já se realizavam divisões em função de suas particularidades, são eles os blocos de enredo, os blocos de embalo e blocos dos sujos. Os blocos de enredo desfilam de forma mais livre que os da Sapucaí por se localizarem nas ruas dos bairros onde foram concebidos, mas possuem sambas próprios e certa organização de grupos. Os blocos de embalo não possuem ordem interna e possuem a missão de embalar quem estiver na rua, ou seja, não possuem necessariamente vínculos com o espaço. Os blocos sujos instigam a completa inversão de ordem sociais. Caracterizam-se por práticas agressivas e pela contravenção de normas sociais.

É importante destacarmos que essas disputas de sentido que tomam a experiência carnavalesca nos diferentes momentos históricos não se caracterizam, necessariamente, por serem embates conflituosos entre si justamente porque não pretendem se opor uma à outra, mas, inseridas no contexto da zombaria do carnaval, articulavam provocações, ironias mergulhadas na atmosfera lúdica. Seria um erro, então, opor o carnaval de clube ao carnaval de rua ou contrapor o carnaval de bairro ao carnaval das escolas de samba, tendo em vista que, como falado anteriormente, não existe uma via de acesso ao sentido autêntico do carnaval.

O que queremos dizer com isso é que, apesar de as modalidades festivas do carnaval realizarem esse movimento crítico umas às outras, é decisivo que percebamos para além dessas aparentes oposições. Esse parêntese se faz necessário em função de algumas investigações sobre o carnaval carioca adotarem posicionamentos dicotômicos em relação a manifestações regulamentadas e não regulamentadas. As críticas teóricas em relação ao desfile das escolas de samba, por exemplo, recaem, por diversas vezes, na redução dessa cena cultural à total normatização da festa e da espontaneidade, esta capturada pela face “alienante” do capital privado. No entanto, essa perspectiva é reducionista por não acessar a polissemia social do carnaval da Sapucaí a partir da formulação de encontros entre indivíduos de diversos papéis sociais, na força das ligações comunitárias, na mobilização de afetos¹¹⁴ e nas constantes manifestações críticas arquitetadas por esses grupos.

¹¹⁴ Para a compreensão da história dos desfiles das escolas de samba a partir de uma perspectiva compreensiva, ver: “O Palácio do Samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira” (GOLSWASSER, 1975).

Os desfiles de blocos, foliões, grupos culturais, carros de som, shows e festas não autorizadas ou fora do planejamento público e cultural são práticas comuns no Rio de Janeiro ao longo da história de seu Carnaval e estão ligadas às práticas mais oficializadas e comerciais do carnaval. O movimento de blocos não oficiais trata-se da articulação de diferentes grupos carnavalescos que, em reivindicação à ocupação dos espaços e liberdade da festa, optaram por realizar cortejos carnavalescos sem a autorização da Prefeitura e/ou que compartilham das reivindicações e estéticas desse Carnaval. Na investigação atual sobre os blocos não oficiais, percebemos que, apesar da crítica em relação aos modos festivos ligados à iniciativa privada, como o carnaval das escolas de samba, ou aos modos festivos burocratizados, como os blocos de rua oficiais, os atores circulam por essas diferentes manifestações carnavalescas e enxergam nelas sua importância social e cultural.

Músicos e produtores de blocos, por exemplo, citam que cresceram acompanhado desfiles de escola de samba e continuam acompanhando mesmo com críticas ao modelo “comercial” em que se desenvolvem. Outros participam da organização dos blocos não oficiais, mas frequentam o carnaval da Sapucaí ou os desfiles dos blocos regulamentados pela Prefeitura com infraestrutura de trio elétrico e afins. Ou seja, não é possível determinar a experiência carnavalesca na oposição de suas diferentes esferas, mas o que nos parece mais interessante é notar as formas inventivas de relativização da ordem social que se constituem em cada uma dessas manifestações. Organizador do Boi Tolo, Julio Barroso esclarece sobre os possíveis conflitos entre blocos oficiais e não oficiais:

Não existe conflito não. O que existe é uma pilha, né. Um fica sacaneando o outro, tipo: ‘você recebe dinheiro’. Mas, a convivência é bem tranquila. Até porque muitos músicos que tocam nos oficiais, tocam nos não oficiais também, Não é alimentada essa rixa. Agora, existem pessoas dos blocos oficiais que a gente tem uma questão. A presidente da Sebastiana que sempre foi omissa nas nossas questões, por exemplo, já está querendo se aproximar da gente. Por que a gente sempre foi assim, anárquico né? E esse ano, que o prefeito já avisou que não vai ter grana e os desfiles oficiais vão ser diminuídos, eles estão pensando em como vão fazer. Aí já entraram em contato com a gente.¹¹⁵

A entrevista realizada em 2017 aponta para a aproximação entre blocos oficializados e blocos não oficiais que aconteceria nos anos seguintes. O recrudescimento hostil das políticas públicas da cultura na cidade, bem como o posicionamento crítico da gestão em relação ao carnaval, articulou durante os anos de 2018 e 2021 a aproximação entre os agrupamentos legalizados e não oficializados. Apesar de identificarmos na análise da história e na atual

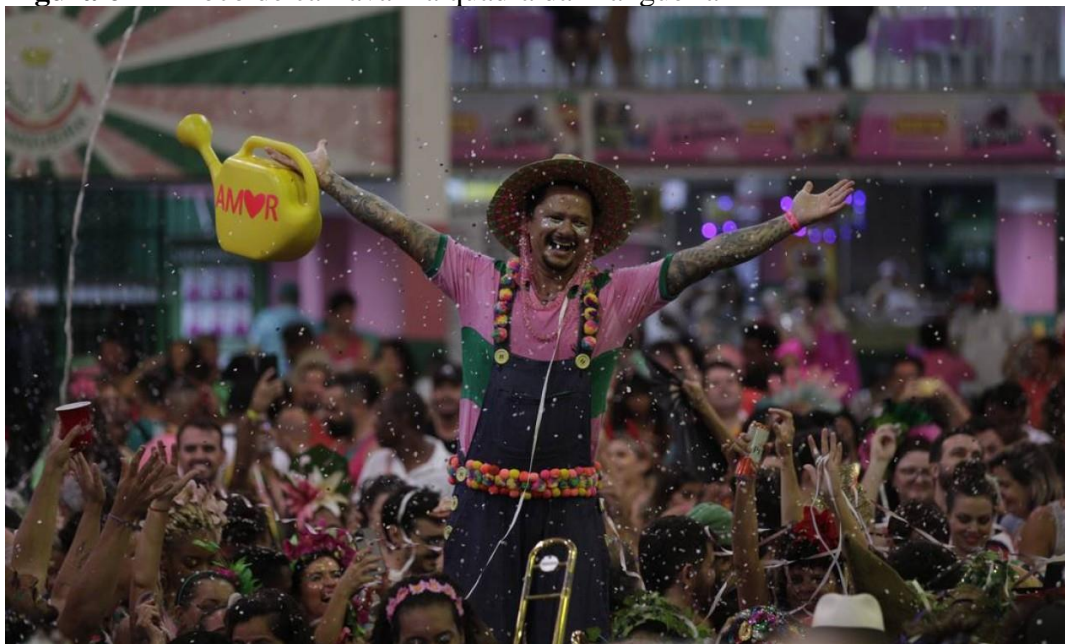
¹¹⁵ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural e organizador do Boi Tolo, concedida à pesquisa em 16/10.

pesquisa de campo a existência de críticas em relação à mercantilização do carnaval, não devemos elencar as diferentes formas de “fazer carnaval” em níveis hierárquicos de valor a partir desse parâmetro. A riqueza criativa e experiencial de cada uma dessas modalidades festivas vai negociar, driblar ou se chocar com as condições de seu espaço e de seu tempo, e por isso seria inviável tentar propor oposições entre essas modalidades festivas. Os “momentos de urgência” impõem aos grupos, inclusive, aproximações fundamentais para a sobrevivência de suas práticas.

A história então remonta exatamente o que falamos anteriormente sobre colocar em relevo os nichos, planos e ângulos que o carnaval pode nos revelar. Nesse sentido, é importante entendermos que esses planos estão postos de forma difusa a partir da experiência carnavalesca. O que pretendemos dizer com isso é que os diferentes modelos de carnaval sempre estiveram presentes na cidade, seja na sua estrutura mais comercial, mais popular ou transgressora, logo, não será objetivo da pesquisa colocar esses modelos em oposição, visto que a partir do estudo observamos que os próprios grupos buscam não se apresentar dessa forma.

O movimento não oficial dos blocos de carnaval está atrelado à insurgência de formas culturais e criativas de ocupação dos espaços público do Rio de Janeiro e, por isso, reivindica, por exemplo, a liberdade dos cidadãos no uso da cidade. Isso, no entanto, não significa se opor às escolas de samba e aos blocos oficiais. É importante salientarmos esse aspecto, visto que percebemos a existência de redes de relacionamento entre os blocos oficiais e não oficiais e com certos setores das escolas de sambas, como os produtores culturais dos sambas nas quadras. Em 2019 e 2022, diversos blocos se apresentaram nas quadras de escola de samba.

Figura 62 – Bloco de carnaval na quadra da Mangueira



Fonte: Instagram About Carnaval (2018)

Figura 63 – Mangueira e Carnaval de rua



Fonte: Instagram About Carnaval (2019).

Identificamos em entrevistas que os produtores e frequentadores dos blocos não oficiais mantêm uma relação de admiração com a história das escolas de samba e com as atividades comunitárias por elas realizadas. Esse aspecto foi presente tanto nas entrevistas quanto nas músicas de escolas de samba e camisas das agremiações nos desfiles dos blocos não oficiais. Assim, o que percebemos é que os diferentes modos de “fazer carnaval” estabelecem entre si zonas de contato por onde se realizam trocas e negociações. O posicionamento crítico de integrantes e frequentadores do carnaval não oficial se ampara justamente na percepção de que é preciso dar condições e espaço para que essa pluralidade de manifestações aconteça. Percebemos então que a reivindicação, o questionamento e a subversão do carnaval não oficial estão direcionados aos órgãos públicos e aos poderes institucionais regulatórios e não às outras manifestações carnavalescas. Ao mesmo tempo, isso não significa que os grupos não disputem valores, sonoridades e formatos do carnaval. Adiante nos debruçaremos sobre as tensões que permeiam a formação de grupos e práticas do carnaval não oficial.

Latour (2012, p. 57) analisa que existem “inúmeras maneiras de tomar as diferenças com uma coisa finita segura, tão segura e finita, ao fim e ao calo, que parece o objeto de uma definição não problemática”. Ao lidar com as possíveis oposições entre o carnaval das escolas de samba e o não oficial, buscamos que essas diferenças fossem demarcadas pelos próprios atores, entendendo que estes agem reflexivamente sobre os relativismos e maleabilidades das fronteiras que os estabelece enquanto grupo. As relações entre os atores de grupos que podem transparecer certa oposição, no entanto, se demonstraram de outras formas no campo. Esse exercício reforça a noção do pesquisador de Latour (2012, p. 62) de que “convém estabelecer como postura padrão que o pesquisador está, em termos da reflexividade, sempre um passo atrás daqueles que estuda”.

Dessa forma, as diferentes dimensões do carnaval de rua atual demonstram que essa festa está no campo das possibilidades, onde cada “maneira de fazer” está ligada a outras, e por isso propomos escapar das oposições simplistas que protagonizam os parâmetros de modelo de negócios para uma análise que protagonize a experiência do “fazer carnaval” dos blocos não oficiais.

6.3 Ô abre alas: o carnaval em tempos de disputa

A não oficialidade do carnaval carioca é cultural, de modo que podemos identificar suas manifestações de caráter desregulamentado e até mesmo não oficial ao longo de toda a história.

Podemos perceber, no entanto, que existem períodos em que esse aspecto é mais presente. Nos anos 1980, por exemplo, os blocos de rua no interior dos bairros renascem como resistência cultural popular após o fim da ditadura. A vontade de liberdade foi a força-motriz para a reorganização do carnaval de rua, de modo que a herança pós-ditadura foi determinante para que o movimento carnavalesco de rua se associasse aos movimentos culturais que lutavam pela independência de suas ações e negasse a intervenção do poder público (BARROS, 2013). Tendo em vista que a festa está relacionada a aspectos de renovação e alternância, Bakhtin (1987) associa as festividades aos tempos de crise, quando as festas têm papel relevante em dar visibilidade a anseios populares de mudança da ordem. Essa perspectiva nos é oportuna para entender por que o movimento do carnaval de rua na sua face mais questionadora retoma lugar de protagonismo nos dias de hoje.

O Rio sediou na última década os Jogos Pan-Americanos (2007), a conferência Rio+20 (2012), a Copa das Confederações (2013), a Jornada Mundial da Juventude (2013), o ICOM (2013), a Copa do Mundo de Futebol (2014), as Olimpíadas (2016) e a Copa América (2018). Nesse período, realizaram-se grandes reformas urbanas com intuito de incluir a cidade no ambiente internacional a partir de diversas medidas, dentre elas a “revitalização” das áreas centrais – projeto que vinha consecutivamente sendo intencionado por gestões anteriores. A gestão pública carioca, nesse período, esteve aproximada de preceitos da construção e fortalecimento da marca de cidade¹¹⁶ (MELLO; FREITAS, 2017). As festas da cidade, em particular o Carnaval e o Réveillon, constituíram-se nesse período como vetores de divulgação e diferenciação do Rio de Janeiro enquanto marca no mercado das cidades globais com intuito de atrair turismo e investimentos para a cidade (BELART, 2020). Nesse sentido, operavam-se tanto investimentos na cadeia produtiva do carnaval em parceria com a iniciativa privada¹¹⁷ quanto a construção de processos de regulação, organização e fiscalização dos grupos carnavalescos, atualizando de forma acelerada as formas de atuação de músicos, produtores, artistas e frequentadores que trabalham em microeventos de música em espaços públicos.

É possível notar a insurgência de movimentos culturais de rua no Rio de Janeiro baseados no ativismo musical (FERNANDES; HERSCHMANN, 2012), que realizam eventos gratuitos de modo colaborativo. Diferentes expressões culturais têm se organizado a partir da

¹¹⁶ Trabalhos como os de Lacerda e Belart (2020) e Fernandes e Herschmann (2014) apresentam a sequência de megaeventos vividos pelo Rio de Janeiro e suas implicações e problemas na cidade.

¹¹⁷ Destaca-se no período a parceria com a produtora Dream Factory¹¹⁷, sócia do Festival Rock in Rio, que operacionalizou a organização, gestão e divulgação de blocos oficiais no período dos megaeventos.

organização de coletivos¹¹⁸ heterogêneos em suas concepções e propostas, ocupando o espaço público cada um à sua forma. Adiciona-se a esse ambiente as manifestações de 2013 que engajaram muitos coletivos, blocos e bandas na ocupação dos espaços da cidade, sobretudo centrais, suscitando um intenso debate em relação aos benefícios dessas iniciativas. A falta de diálogo entre o poder público e as populações locais e os constantes posicionamentos autoritários do governo neste processo¹¹⁹ também insuflaram a questão da apropriação dos espaços da cidade em voga, suscitando assim os mais diversos tipos de manifestações, dentre elas destacamos aqui as culturais e musicais. Esse é o cenário em que se montam uma série de atividades culturais que vão disputar esses sentidos na praça pública em suas mais diversas correntes. O carnaval não oficial é uma das expressões relevantes que compõem essa atmosfera de disputa e conflito na cidade nos inícios dos anos de 2010.

Figura 64 – Marchinha Ocupa Carnaval

O CARNAVAL É O MAIS BELO GRITO DO POVO! OCUPAMOS AS RUAS COM ESTANDARTES, CONFETES E SERPENTINAS, MOSTRANDO QUE O RIO É NOSSO: SUAS COLOMBINAS E PIERRÔS ESTÃO VIVOS E PULSAM.

ABAIXO AS CATRACAS QUE TRANSFORMAM A CIDADE EM UM GRANDE NEGÓCIO, ONDE O LUCRO PREVALECE SOBRE A VIDA, ONDE O DINHEIRO É MAIS LIVRE QUE AS PESSOAS. ENQUANTO CAPITALIZAREM A REALIDADE, NÓS SOCIALIZAREMOS O SONHO.

VIVA A ENERGIA DA REBELDIA. VIVA A CRIATIVIDADE DAS FANTASIAS. VIVA O ZÉ PEREIRA E O SACI PERERÊ. A CIDADE NÃO ESTÁ À VENDA E NOSSOS DIREITOS NÃO SÃO MERCADORIA. FOLIÕES, UNI-VOS!

OCUPA ELES!
OCUPA EU!
OCUPA TU!
OCUPA GERAL!

OCUPA CARNAVAL!

MANIFESTO

Fonte: Página Ocupa Carnaval no Facebook. (2018).

¹¹⁸ “A formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver, perceber e definir conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política” (REZENDE, 2010, p. 9).

¹¹⁹ Para ver no detalhe os processos da reforma urbana na cidade: “O projeto de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro: os atores sociais e a produção do espaço urbano” (FERREIRA, 2010).

O cenário político que montamos anteriormente tem consequências específicas para o cenário do carnaval carioca. O incentivo público e privado para revitalização dos blocos foi incrementado após o anúncio dos megaeventos na cidade. No período de 2000 a 2014, 294 novos blocos de carnaval foram criados e em 2016, 505 blocos foram registrados oficialmente (FRYDBERG; EIRAS, 2014). O *boom* do carnaval de bloco fez com que regras e exigências cada vez mais rígidas fossem cobradas para o desfile programado dos blocos. Dentre as inúmeras regras exigidas, estão laudos técnicos de segurança, pagamento de taxas para o corpo de bombeiros, hora de começo e término do desfile, percurso acordado com a guarda municipal, montagem de cercas e barreiras de proteção de praças etc. O descumprimento dessas regras acarreta multa e possível proibição do desfile no ano seguinte. Além das regras da prefeitura, as parcerias público-privadas (PPPs) são cada vez mais presentes na elaboração dos blocos e estabelecem restrições e exigências de propaganda durante o desfile. O patrocínio da Antarctica, empresa filiada à multinacional Ambev, por exemplo, proíbe a venda de cervejas concorrentes no carnaval de rua de modo que apenas ambulantes licenciados pela empresa patrocinadora podem vender bebidas nos blocos. Em contraponto a esse modelo carnavalesco altamente restrito e regulatório e a partir do cenário reivindicatório da apropriação dos espaços na cidade, surge o movimento não oficial do carnaval carioca. Diogo Carvalho, fundador do Boi Tolo, esclarece:

Eles decidem quem sai e quem não sai. Tem várias medidas de restrição como banheiro, limpeza e segurança. Isso tem que ser feito pela prefeitura. Um bloco pequeno não consegue sair, não tem dinheiro e estrutura. Os grandes conseguem autorização porque tem incentivo e fundos. Essas medidas claramente vieram para acabar com a festa dos blocos pequenos.¹²⁰

Desde 2009 os grupos “Desliga dos blocos do Rio de Janeiro” e “Bloqueata” organizam anualmente a abertura não oficial do Carnaval como forma de reunir tanto os blocos oficiais quanto os não oficiais contra o excesso de regras e a intervenção da iniciativa privada nos desfiles. O encontro marca o começo do carnaval não oficial e é organizado prioritariamente através da internet. Em 2016, o evento contou com o maior público, cerca de duas mil pessoas na Praça XV no centro da cidade. A seguir, trecho do manifesto do “Desliga dos Blocos”:

Devemos ser agentes, criando novos caminhos que se bifurcam, inventando o que não foi inventado, criando novas identidades e negando as imposições arbitrárias ou as tentativas de privatização do espaço público. Devemos ficar

¹²⁰ Manifesto Desliga dos blocos em 2012. Disponível em: [https://www.wikirio.com.br/Blocos de Rua do Rio de Janeiro em 2012](https://www.wikirio.com.br/Blocos_de_Rua_do_Rio_de_Janeiro_em_2012). Acesso em: 22 abr. 2022.

na rua o tempo todo, livres, cantando e dançando, sem parar. Para isso, é preciso ocupar áreas esvaziadas e subutilizadas durante o carnaval e também recusar o modelo empresarial da Prefeitura, apoiado por associações e blocos dependentes do poder público e do seu projeto de mercantilização da folia. A maior festa carioca deve ser livre, independente e realizada com a disposição dos foliões, pois somos um grupo de pessoas cantando e dançando a felicidade nas ruas. O carnaval é e sempre será um ato político. É a incorporação da arte no cotidiano. Lutar para preservar sua potência é lutar por uma rua que nos é sempre tirada. Avancemos foliões! Viva o carnaval, viva o Zé Pereira e o Saci Pererê. Viva o sorriso doce dos que desobedecem. Em tempos de tanques nas ruas, não retrocedamos, com a certeza de que um dia o exército de palhaços vencerá!¹²¹

Em 2016, a abertura não oficial do carnaval foi marcada pelo acirramento do conflito entre o modelo carnavalesco elaborado pelo movimento e o poder público. A guarda municipal que acompanhava o desfile dos blocos passou a revistar participantes do evento e a retirar ambulantes irregulares, ou seja, vendedores não regulamentados pela marca patrocinadora do carnaval “oficial”. Os foliões presentes e integrantes dos blocos interviram na ação policial e o tumulto tomou grandes proporções¹²².

Nós sempre damos um grito de carnaval no segundo domingo do ano. Todos sabem. Fazemos um percurso no centro, variando de ano para ano. O que aconteceu foi que a guarda municipal começou a retirar os ambulantes e multa-los. E eles sabem que nós somos fechamento dos ambulantes. Sem eles, a nossa festa não acontece. Aí o bloco parou, a música parou e alguns organizadores interviram na situação. Resultado fomos dispersados com bomba de gás.¹²³

¹²¹ Trecho do manifesto da organização “Desliga dos Blocos”. Texto completo disponível em: <http://desligadosblocos.blogspot.com.br/2010/09/manifesto-momesco.html>. Acesso em: 22 abr. 2022.

¹²² Matéria do jornal *O Globo* sobre o tumulto causado pela guarda municipal: “Carnaval não oficial começa com confusão entre ambulantes e a Guarda Municipal”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval-nao-oficial-comeca-com-confusao-entre-ambulantes-gm-18404451>.

¹²³ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural e organizador do “Boi Tolo”, concedida à pesquisa em 16/10/2018.

Figura 65 – A trompa e a Polícia (Abertura do Carnaval não oficial 2016)



Fonte: *O Globo* (2013).

Diante disso, constatamos que se trata de um movimento de grupos carnavalescos articulados – em certa medida, entre si – que propõem críticas ao modelo de gestão do Carnaval e ao controle dos espaços públicos. Para além disso, percebemos a liberdade de linguagens musicais e visuais que se aproximam de manifestações tradicionais (como o samba), mas que podem variar de perspectiva e incorporar outros elementos, como o *techno*, *disco* ou *funk*.

Figura 66 – Carnaval em Santa Teresa

Fonte: Facebook Céu na Terra (2014).



Figura 67 – Carnaval em Santa Teresa

Fonte: Facebook Céu na Terra (2014).



Figura 68 – Carnaval em Santa Tereza



Fonte: Facebook Céu na Terra (2014).

Alguns acontecimentos demarcam para a pesquisa a caracterização de que os cortejos ativistas não oficializados desde o final dos anos 2000 não eram práticas isoladas, mas sim parte de um movimento que foi crescendo organicamente, apoiado tanto pelos blocos não oficiais quanto pelos cortejos legalizados pela Prefeitura. A criação de organizações para servirem de porta-voz de alguns desses blocos e festas com a sociedade, como a “Desliga dos blocos do Rio de Janeiro” e “Bloqueata”, bem como a produção da “abertura não oficial do Carnaval”, realizada todo primeiro final de semana do ano desde 2009, demarcam a configuração de um movimento carnavalesco articulado em torno dessa pauta.

Figura 69 – Manifesto Desliga dos Blocos



Fonte: Facebook Desliga dos Blocos (2013).

Para além dos acontecimentos mais visíveis, notamos a construção de certa consistência narrativa ativista entre os blocos referente à ocupação dos espaços públicos, a mobilização de público assíduo e a construção de uma cadeia de profissionais em torno da cena que envolve

ambulantes, produtores, além de aulas de música ou dança e uma grande variedade de festas, bares e pontos de encontro nas ruas. Essa consistência narrativa ativista da qual nos referimos pode ser identificada sobretudo nas participações dos agrupamentos em declarações e assinatura de manifestos. Identificamos ainda a proliferação do número de blocos alavancada pelo citado movimento de oficinas de formação de músicos – como as mantidas desde o começo da década pela “Orquestra Voadora”: “Songoro Cosongo”, “Me Enterra Na Quarta” e, posteriormente, “Amigos da Onça”, entre outros grupos –, que acabam gerando outros blocos independentes nascidos no período, incluindo fanfarras¹²⁴, bandas de rua, entre outros formatos¹²⁵.

Os cortejos não oficiais, dessa forma, atravessaram – literalmente – o campo da pesquisa, demonstrando haver uma rede complexa de associações que permitem que essas festas carnavalescas sejam produzidas. A intensa relação entre microeventos no Beco das Artes em outros espaços independentes e os blocos não oficiais foi delineando uma das redes que articula uma cena musical de rua composta por músicos, produtores, dançarinos, pernaltas, técnicos de som, ambulantes e frequentadores. A arquitetura dessa rede que tentamos apresentar nesta pesquisa, por sua vez, nos dá a ver tensões urbanas que agitam e mobilizam as associações festivas.

5.4 Purpurina, política e subversão: as leis do carnaval não oficial

A partir do relato que fizemos sobre o campo, podemos perceber que o carnaval não oficial convoca para si, a todo momento, a noção de transgressão. Foucault aborda as comunhões coletivas através da chave da catarse e sinaliza que nos processos catárticos podemos observar certa suspensão dos instrumentos de vigilância. O autor descreve muitas das cenas que presenciamos no campo:

As leis suspensas, os interditos retirados, o frenesi do tempo que passa, os corpos se misturando sem respeito, os indivíduos que se desmascaram, que abandonam sua identidade estatutária e a figura sob o qual eram reconhecidas,

¹²⁴ Surgido no Rio de Janeiro em meados dos anos 2000, o movimento musical autodenominado “neofanfarrismo” tem uma estética híbrida. Ele une referências de blocos de Carnaval brasileiros a uma cultura circense e elementos da cultura pop. Tem também inspiração em bandas de rua e fanfarras de Nova Orleans ou da Europa. Esse movimento deu origem ao Festival Honk, inspirado num evento de rua homônimo nascido nos EUA. Realizado pela primeira vez em solo brasileiro no Rio, em 2015, o festival já acontece em outras capitais do país.

¹²⁵ Muitos músicos do Carnaval, por se conhecerem, formaram também cortejos espontâneos em situações específicas e feriadados em outras cidades do Rio, especialmente em eventos pontuais, como Festival de Jazz de Rio das Ostras ou Festival Mímo em Paraty. Até mesmo uma liga informal de futebol entre alguns blocos foi criada nesse período e outros eventos anuais, como a versão carioca do encontro de fanfarras Honk ou Arraiás de vários blocos, tornavam-se tradição pelas ruas da cidade.

deixando aparecer uma identidade completamente diferente (FOUCAULT, 1996, p. 48).

A experiência de subversão do carnaval não oficial está, sem dúvida, imersa na vivência da catarse. No entanto, podemos identificar outros mediadores para além da catarse que operam essas transgressões.

Identificamos práticas de transformação vinculadas ao tempo, ao espaço e ao corpo que sugerem, conforme argumentaremos a seguir, maior perenidade dessas intervenções carnavalescas na cidade. Entendemos que as manifestações carnavalescas não oficializadas apresentam dinâmicas temporais, espaciais e corporais que se perenizam nos territórios tanto no que tange aos impactos nas redes de produção cultural independente quanto no modo com que se interpreta os espaços públicos.

5.5 O tempo

A noção de ritual é fortemente marcada pela renovação do tempo. Magnani (1998) pontua uma série de festas ao longo da história que demarcam a renovação temporal como o aniversário, o casamento, o batizado, as festas das colheitas, as festas indígenas etc. A temporalidade da festa de carnaval é analisada também por Bakhtin, que a caracteriza pelos modos de renovação e inversão.

O tempo cíclico e renovador do carnaval pode ser identificado na construção de suas organizações, sobretudo dos blocos não oficializados. Os blocos não oficiais se constroem muitas vezes a partir de dissidências de blocos maiores. Todo ano podemos perceber o surgimento de novos blocos e outros acabando. É um movimento cíclico que renova as temáticas e questões abordadas. Muitos blocos não oficializados passam a se tornar oficiais e outros passam a não cumprir as exigências da prefeitura e se tornam não oficiais. À medida que alguns grupos vão ficando conhecidos na cidade, a possibilidade de se “clandestinizar” vai diminuindo em função do grande alcance do público. Nesse sentido, outros grupos vão surgindo. É um jogo de oficialização e não oficialização que permite que esse carnaval esteja sempre em movimento de renovação, potencializando sua vocação para o imprevisível e para a surpresa.

Os processos cíclicos de surgimento de novos coletivos, desaparecimento de outros, transformação e renovação para formações coletivas de outro perfil de engajamento demonstram que os movimentos festivos transgressores são, de fato, infinitos. As experiências táticas que operam na brecha seguem um caminho espiralado sem fim. A formação de oficinas

de dança e música vinculadas aos blocos insufla esse movimento na “profissionalização” de músicos ou na formação de músicos amadores que iniciam a formação de novos blocos. Na medida que um movimento criativo se esvai, desaparece ou perde seu sentido-primeiro, outro está prestes a nascer.

Eu já participei de todo o tipo de bloco. Comecei minha história no carnaval vendendo sacolé. Comecei a me enturmar com a galera dos blocos e iniciei a oficina. Participei do Amigos da Onça que anos depois ficou gigante. Fui para a dissidência do amigos, os “filhotes famintos”, um bloco menor. Hoje ajudei a criar a “Charanga Talismã” e toco no “Me enterra” e tantos muitos outros blocos.

Além da temporalidade específica de formação dos agrupamentos, destacamos as temporalidades inscritas nos cortejos. Os blocos não oficiais realizam desfiles durante todo o ano em espaços subutilizados tanto para ensaiar quanto para conseguirem financiar custeios do bloco durante o carnaval. Dessa forma, alonga-se o tempo carnavalesco para todo o ano, através de desfiles que retomam a estética da festa em momentos imprevisíveis.

No acompanhamento dos atores, percebemos que os blocos não oficializados elaboram essa prática de alongamento do tempo também na realização de desfiles após festas em lugares fechados, ao final de shows e ao fim de festivais de música. Esse movimento foi identificado tanto na saída de festas fechadas como no espaço Bola Preta e Gafieira Elite no Centro da Cidade como em festivais de música como o Jazz e Blues em Rio das Ostras e o festival Bourbon em Paraty. Nessas atividades festivas e musicais de diferentes gêneros foi possível identificar entre os frequentadores o reconhecimento de músicos, dançarinas e artistas dos blocos não oficiais e a recorrente indagação se haveria ou não cortejo após o fim da festa.

Figura 70 – Carnaval no Festival de Jazz

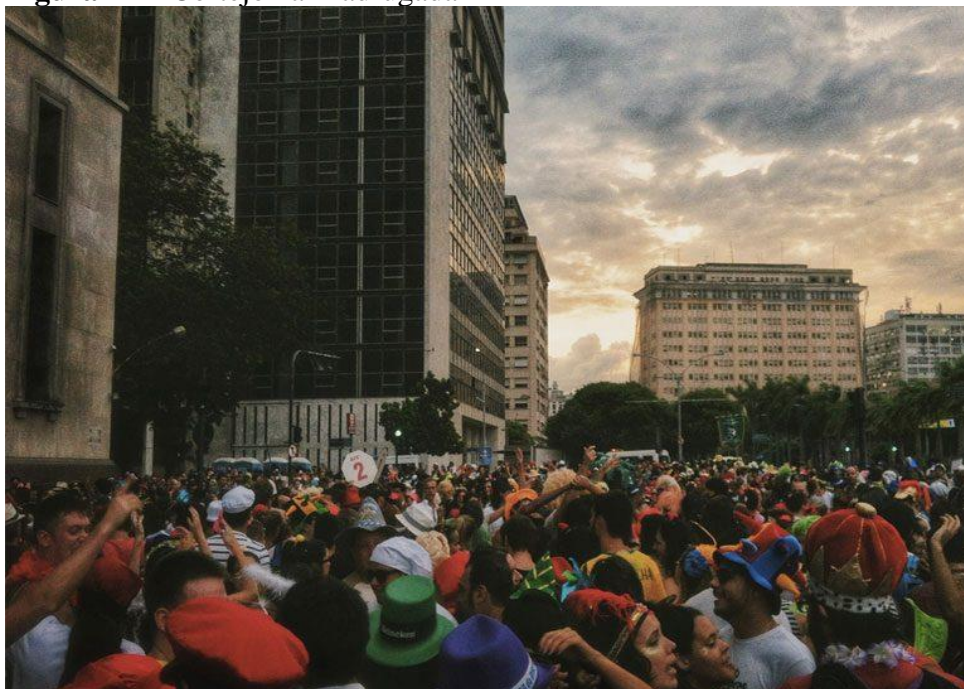


Fonte: Acervo Pessoal (2017).

Os blocos não oficiais, por diversas vezes, aproveitam a atmosfera festiva e o público de festas, shows e festivais para esticar o tempo celebrativo e realizar cortejos de carnaval, andanças pela cidade na madrugada com instrumentos, música, dança, perna de pau e malabares. É possível notar que os integrantes dos blocos, ao final das festas, por exemplo no Beco das Artes, circulam entre os frequentadores distribuindo purpurina, assinalando assim a existência do cortejo de carnaval. Por ser uma prática imprevisível que explora a surpresa e o inesperado, a caracterização da fantasia é feita pelas pinturas de purpurina, alegoria de baixo custo e fácil manuseio que demarca a atmosfera carnavalesca.

O tempo carnavalesco é caracterizado por Bakhtin (1987) como sendo um tempo cósmico vinculado ao campo sobrenatural do êxtase, quando permite-se inverter a noite pelo dia e abolir os hábitos temporais cotidianos. Os produtores exploram a permissividade do tempo do carnaval, ocupando as noites e madrugadas. Os cortejos dos blocos não oficializados são conhecidos por durarem muito tempo, como, por exemplo, o Boi Tolo, que no carnaval de 2020 realizou o cortejo de mais de 17 horas que começou na estação das barcas em Niterói e terminou na Praia do Leme no Rio de Janeiro. A Charanga Talismã também realizou o chamado cortejo junino após festa de São João na Praça de Tiradentes, que percorreu as ruas do centro até chegar na feira da Glória na parte da manhã.

Figura 71 – Cortejo na Madrugada



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

Outro bloco conhecido pela inversão do tempo é o “Amigos da Onça”, que inicia seu cortejo na madrugada, por volta das 4 da manhã, em ruelas do centro da cidade. O “Amigos da Onça” é um bloco que nasce não oficial, mas que se oficializa após passar a reunir grande público e contar com a profissionalização de seus cortejos e eventos. Esse coletivo é um bom exemplo do desenvolvimento da cena do carnaval no seu alargamento ao longo do ano. Atualmente o bloco realiza os ensaios de verão, de janeiro e março, todas as terças-feiras em espaço privado. O grupo já realizou apresentações fora do estado e já articulou diversos eventos em paralelo. Os músicos atualmente possuem projetos autorais, as bailarinas realizam oficinas durante o ano, os produtores de cultura do bloco desenvolvem blocos de menor alcance e determinados integrantes compõem outras cenas musicais, como é o caso do Vulcão Erupçado, projeto de forró conhecido na cidade. A trajetória desse grupo será aprofundada posteriormente, contudo, é um exemplo relevante desse processo de alargamento dos blocos não oficializados durante o ano e da dinâmica em rede em que está inscrito.

5.6 O espaço

Os desfiles, na maioria das vezes, não possuem trajeto definido, nem mesmo duração determinada. Como veremos a seguir, alguns blocos não fazem divulgação nem mesmo do dia e local na intenção de burlar qualquer tipo de antecipação do poder público. O formato do

cortejo dos blocos não oficializados se associa com a noção das errâncias espaciais (JACQUES, 2012). Para a autora, podemos caracterizar tipos de errâncias a partir da forma com que se dão os percursos. Um dos tipos errantes seria o das deambulações:

A embriaguez da errância não se dá apenas nas flanâncias, no perder-se na multidão, nem no deixar-se engolir por ela, mas na busca de confrontá-la, provocá-la, ou melhor, de devorá-la. As deambulações seriam então errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo fascínio do estranhamento do próprio cotidiano urbano banal – que, observado de outra forma, de mais de perto ou mais lentamente, se transforma em surreal (JACQUES, 2012, p. 139).

Figura 72 – Bloco Boto Marinho



Fonte: Instagram Boto Marinho (2016).

As deambulações seriam percursos que propõem a provocação, o enfrentamento, a elaboração de cenas surreais, encenações viscerais que buscam se confrontar com realidades instituídas¹²⁶. Podemos aproximar o tipo de percurso das deambulações surrealistas com a proposta dos movimentos dos cortejos carnavalescos. O objetivo dos blocos é elaborar experiências imprevisíveis a partir do tipo de percurso e da encenação que promovem. É

¹²⁶ As deambulações valorizavam as performances e *happenings*, sendo forma de expressão artística do surrealismo. Como exemplo, o relato de uma deambulação realiza por Helio Oiticica: “Em 1964, o superantropófago tropicalista Hélio Oiticica invadiu o MAM do Rio com amigos passistas da Mangueira vestidos com seus Parangolés, que se aproximam da ideia da moda do “homem em farrapos”, um cortejo de trapeiros passistas” (JACQUES, 2012, p. 137).

perceptível que além de se valer da conduta desviante em relação à regulação do poder público, os blocos exploram a experiência do mundo da fantasia, do lúdico, dos acontecimentos inesperados, onde reside, de certo, a tentativa da concretização de um espaço menos regrado para os foliões. Vitor Molina, produtor cultural da festa Terra batida, narra um dos primeiros desfiles não oficiais que participou:

Uma das primeiras vezes que eu vim num bloco desses foi muito doido, porque parecia que eu estava em outro lugar. Eram, sei lá, tipo três da manhã e a gente tava ali no Beco das Sardinhas, bem perto da Presidente Vargas. E, sério, era surreal estar ali, com umas cinquenta pessoas, com uma música tocando, surdo, sax, trombone, gente com purpurina, geral cantando, com máscaras, uma galera de perna de pau. E era tipo setembro, sei lá. Não tinha ninguém na rua sem ser a gente. Parecia que não era a realidade, sabe.¹²⁷

A condição de desviante vincula-se à formulação de táticas assentadas na coletividade. A posição de subversão convoca a formação grupal na tentativa de forjar espaços de proteção, diante de processos de exclusão ou marginalização. A construção do movimento não oficial de blocos mobiliza um tipo de engajamento vinculado à descoberta da cidade que extrapola os limites do planejamento urbano. São realizadas incursões coletivas na cidade na busca por espaços subutilizados. Certeau (1994) caracteriza os praticantes ordinários como “tecedores de lugares”, pois articulam o sentido da cidade a partir de seus próprios passos, podendo inventar possibilidades de uso e desestabilizações da ordem espacial dominante. Os foliões de rua seriam assim “tecedores de lugares” por tomar conhecimento dos espaços a partir de seus próprios termos. O sentido atribuído à composição arquitetônica da cidade é orientado pelo grupo, de modo que os bancos, escadas, marquises e praças têm significados a partir da lógica carnavalesca. A forma com que os blocos percorrem a cidade, a maneira com que o corpo dança, as estruturas arquitetônicas que são ressignificadas, som dos instrumentos, o tempo lento em que se despende no aproveitamento dos variados percursos possíveis são reinvenções urbanas orientadas pela experiência do praticante ordinário em seu “jogo de passos na cidade”.

Certeau (1994, p. 59) compara o praticante ordinário a Charles Chaplin, que “multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para seu uso”. No mesmo caminho, Jacques (2012, p. 24) cita que “o errante não vê a cidade de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante”. Ao

¹²⁷ Entrevista de Vitor Molina para a pesquisa, produtor cultural da festa “Terra Batida”, em 09/07/2017.

reassignificar as estruturas das ruas e praças, o corpo folião negocia com o corpo da cidade vinculado ao mundo do trabalho, de modo que corporifica, num processo de não dissociação entre corpo e espírito, o desejo de subverter o planejamento de cidade instituído para propor novas formas de vivenciá-la a partir de seu próprio “jogo de passos”, suas próprias “cartografias”.

O jogo de passos carnavalesco cartografa a cidade a partir de uma posição questionadora em relação ao urbanismo, que tende a concentrar funções duras às materialidades urbanísticas. Apresenta-se nesse processo o descompasso histórico entre o planejamento urbano e a cidade praticada – altamente abordada pelo pensamento situacionista a partir da atitude errante. As incursões voluntárias de foliões na cidade nos inspiram, em certa medida, em analisá-las sob a luz de outras errâncias históricas como as derivas urbanas dos anos 1950, quando o caminhar pela cidade se vinculava a uma posição crítica radical ao funcionalismo moderno que se expressa no planejamento urbano.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos (DEBORD, 1954, p. 1).

O pensamento situacionista convoca primeiramente um rompimento com a dimensão moderna da arte no transbordamento para uma “arte integral” essencialmente ligada à vida (JACQUES, 2012). O desenvolvimento dessa diretriz se dá no estreitamento da arte com a cidade, na consideração de que “a arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo” (JACQUES, 2012, p. 48). A atitude questionadora em relação ao urbanismo moderno toma forma no pensamento situacionista a partir de suas derivas, experiência urbanas que promovem situações de rompimento com a carga utilitarista e espetacular da cidade moderna.

As incursões e as intervenções carnavalescas podem estar vinculadas, mesmo enquanto inspiração, à proposição situacionista por meio de suas derivas urbanas. As errâncias carnavalescas compõem um tipo de “atmosfera” itinerante, de modo a orientar um ritmo urbano, este não ligado ao aspecto funcional do esporte e do território e sim das formas possíveis de habitá-lo. No reconhecimento dos “pequenos lugares”, os grupos realizam movimentos

diferenciados em outras formas e velocidades a partir de uma interpretação ética-estética do grupo, uma artesanaria cotidiana que assimila o movimento e o tempo.

Abre-se, na experiência da deriva carnavalesca, um campo de possibilidades para outras intervenções, inaugura-se um quadro branco em que são possíveis outras projeções, uma situação que põe em relevo um “momento da vida, concreta e deliberadamente construída pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”.¹²⁸ Nesse processo, está colocada a principal questão de inspiração situacionista que é assinalar, através do deslocamento, um campo de tensão experiencial que destaca o que o projeto urbano tenta excluir ou sombrear. Ou seja, errar pela cidade coletivamente para marcar a existência de uma fissura.

As derivas carnavalescas fazem operar incursões altamente motivadas pela crítica aos processos excludentes do planejamento urbano. Questionar o teor funcional dos espaços em benefício de dinâmicas lúdicas, fazer aparecer os jogos de prazer em lugares imprevisíveis, “formar um contraponto à visualidade rasa da cidade-logotipo, cidade-outdoor” (JACQUES, 2012, p. 12), são estas as leituras críticas do urbano inscritas nas derivas carnavalescas.

Figura 73 – Carnaval na Barca

Fonte: Boto Marinho (2019).



¹²⁸ DEBORD, Guy. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”.

As intervenções urbanas são recursos históricos na tentativa de elaboração de modos alternativos de fruição da cidade. No campo da arte, podemos citar as ações dos grupos surrealistas¹²⁹ e situacionistas¹³⁰ como exemplos de práticas intervencionistas que visam articular de forma ativa e consciente práticas e performances de crítica a certa atmosfera de alienação e aos comportamentos programados na cidade. O carnaval oficial não está identificado como atividade artística¹³¹ tradicional, no entanto, realiza as funções de intervenção, de incursão, de transformação temporária no urbano. Julio Barroso, ativista político e organizador do “Boi Tolo”, relata a “invasão” ao aeroporto Santos Dumont:

Foi no primeiro grito de abertura do carnaval não-oficial que a gente invadiu o aeroporto. O que foi uma grande irresponsabilidade, eu confesso. Foi arriscado. Hoje a gente não faz mais isso. Mas, foi isso que deu um start nos blocos, a gente ficou conhecido. Ficou famoso. Foi uma onda aquela curtição do carnaval dentro de um aeroporto organizado, limpo, sofisticado. Tinha gente que nunca atinha estado ali. Desde então, todo primeiro domingo do ano, os blocos da Desliga se reúnem e dão o grito de carnaval. De lá, vamos onde nos convém. Agora, com mais responsabilidade. Mas, sem patrocínio, sem nada. Somos nós por nós.¹³²

A intervenção no espaço realizada pelos blocos não oficializados faz parte de outro perfil de engajamento e de elaboração de seus processos. Esse perfil pode ser caracterizado pela pouca perenidade no tempo justamente por estar orientado pela condição contemporânea, tendo em vista que vivemos em tempos em que as ações urbanas se caracterizam, sobretudo, pela efemeridade (HARVEY, 2012) e nomadismo (ZUMTHOR, 2018), amparadas pelas condições da pós-modernidade¹³³. Assim, os blocos não oficializados desfilam em locais desertos,

¹²⁹ Um das finalidades dos grupos dadaísta e surrealista dos anos 1920 se relaciona com a atuação nos espaços urbanos. Um dos tipos de intervenção se dava a partir das deambulações que valorizavam as performances e *happenings*, em que a própria forma do movimento assinalava a tentativa de questionamento das ordens vigentes (JACQUES, 2012).

¹³⁰ Uma das ações interventoras do grupo situacionista dos anos 1950 corresponde à situação de deriva na cidade relacionada a uma crítica radical ao urbanismo moderno. A partir da errância voluntária e de ações na cidade, desenvolveram posicionamentos teóricos e práticos questionadores em relação à inércia urbana (JACQUES, 2012).

¹³¹ Para Maffesoli (1989), a estética não deve ser reduzida às obras tidas como arte, mas também às formas e contornos das práticas do cotidiano: “É, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum” (MAFFESOLI, 1989, p. 28). O sentir-comum elaborado nas experiências cotidianas se estruturam a partir de uma forma, ou seja, sob a égide de dada estética. Desse modo, as formas de sensibilização da experiência coletiva também carregam consigo dada ética ao “experimentar junto emoções, participar do mesmo ambiente, comungar dos mesmos valores, perder-se, numa teatralidade geral, permitindo, assim, a todos esses elementos que fazem a superfície das coisas e das pessoas fazer sentido” (MAFFESOLI, 1989, p. 163).

¹³² Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural e organizador do Boi Tolo, concedida a pesquisa em 16/10.

¹³³ Para falar sobre pós-modernidade nos amparamos em noções como: os modos dos encontros coletivos (MAFFESOLI, 1998), da insuficiência moderna em explicar o mundo (LATOUR, 1994) e as condições do efêmero e transitório na cidade (HARVEY, 1993).

subutilizados, imprevisíveis, realizando uma alteração significativa nos espaços. Os cortejos vasculham os espaços, os indivíduos passam a perceber a cidade de outro modo. Nesse sentido, é interessante notar as ressignificações dos mobiliários urbanos. Os bancos das praças são frequentemente utilizados pelos organizadores para “reger” os músicos. As escadarias da cidade, como a escadaria Seláron e a escadaria da Avenida Chile, são pontos de apresentação do bloco onde o grupo se apresenta para o público de forma mais visível. As praças são pontos de troca de músicos ou de encontro com outros blocos. As marquises dos pontos de ônibus diversas vezes são utilizadas pelos músicos para armazenar os instrumentos pesados como surdos e trompas. O modo de perceber o espaço é alterado, inaugurando um campo de possibilidades de práticas na cidade. A rua se torna palco e, assim como um cenário, seus objetos participam dessa teatralização. Nesses momentos o ator urbano e a cidade mostram sua vocação de reinventar possibilidades com o material já existente.

Figura 74 – Amigos da Onça na Escadaria da Avenida Chile



Fonte: *O Globo* (2017).

Em análises mais recentes do campo do urbanismo, as ações temporárias são analisadas justamente nas suas potencialidades em articular espaços públicos mais diversos e heterogêneos. La Varra (2008) explora a noção de cidade “Post-it”, onde as intervenções urbanas vão sobrepondo “escritas autônomas” nos espaços. As atividades Post-it, como o autor se refere às intervenções urbanas, propõem momentos de redesenho e criação da cidade. Nesse mesmo caminho, Temel (2006) destaca que o principal “legado” das intervenções temporárias

se refere ao campo de possibilidades aberto: “mesmo após o término do uso temporário, o local da temporalidade permanece como uma tela na qual podemos fazer novas projeções” (TEMEL, 2006, p. 60). As incursões realizadas pelos cortejos dos blocos não oficiais adicionam novas funcionalidades e promovem interações e dialogismos, realizam as chamadas “escritas autônomas”. Desse modo, elaboram um campo de possibilidades de atuação na cidade ao revelar novos ângulos, novos trajetos, redesenhando, momentaneamente, os contornos dos espaços.

A identificação das associações entre agrupamentos do carnaval não oficializado e os microeventos no entorno da Praça Tiradentes pode ser percebida não apenas na movimentação dos atores e grupos entre si – que se associam para produzir desfiles de blocos ou festas –, mas também na abertura dessas “telas brancas”, nas quais os atores vão adicionando novas escrituras com intuito de projetar outras. Pensando em termos da produção cultural, a rede de produção de cortejos carnavalescos vem contribuindo significativamente para a projeção de outras atividades culturais e para as transformações das cenas independentes na cidade. Ao passo que blocos passam a profissionalizar suas atividades na execução de contratos com marcas e na produção de eventos patrocinados, toda a rede em torno desses grupos, como os músicos, as oficinas de dança e os ambulantes, se desenvolve, seja por serem incorporados diretamente nos projetos, seja pelo efeito dominó estruturado pela visibilidade e pelo impacto econômico nas redes independentes. De forma mais indireta, o alcance de público, bem como as táticas empregadas na ocupação dos espaços, agita coletivos na execução de seus projetos. Ao passo em que novas práticas são inscritas nos territórios, novos agrupamentos, performances, surgem, incrementando o sentido da rua como assembleia pública (BUTLER, 2019).

Quando as multidões se reúnem, o que está em jogo, aquilo pelo que se luta, é justamente o caráter público do espaço. Deixamos que este corpo, em conjunto com outros corpos reunidos, se converta em pré-condição de todas as reivindicações políticas. [...] As assembleias afirmam-se e representam a si mesmas por meio da fala e do silêncio, da ação e da inação, pelos gestos e pela ação em conjunto de um grupo de corpos no espaço público [...] (BUTLER, 2018, p. 159).

O espaço não pode ser observado em separado das ações realizadas pelos atores que deles se apropriam e se fazem existir. Ou seja, o movimento e a performance não podem ser identificados como conteúdo agregado ao espaço, mas como uma prática em que se cria, se inventa, se modifica e desaparece junto ao espaço numa relação intensa de corpo-espaço. O corpo festivo é então elaborado junto ao espaço festivo.

Figura 75 – Performance Fred Mercury nas alturas



Fonte: Blog La Cumbuca (2018).

Dentre as abordagens teóricas possíveis para entender os resultados das incursões carnavalescas nos espaços da cidade, destacamos a ideia do fluxo corrente que liga as formas de experiência dos espaços. Para Deleuze e Guattari (1997), a análise dos espaços lisos e estriados é decisiva por não qualificar a formações dos espaços de forma binária, mas pensar, sobretudo, nas interpenetrações dos alisamentos, dos estriamentos. O espaço liso está aberto à produção de linhas de fuga, é caracterizado pela pluralidade e pela multiplicidade. Eles possuem a qualidade do nomadismo e das potencialidades libertadores. O espaço estriado é, por sua vez, sedentário, institucionalizado, caracterizado pelos instrumentos normativos de controle.

A análise de Deleuze e Guattari (1997) sobre as relações dos espaços lisos e estriados é adequada, nesse sentido, por abordar as passagens, os fluxos de espaços normativos, de caráter vigilante (espaços estriados) para espaços múltiplos e nômades (espaços lisos). Os autores entendem que espaços estriados e lisos não podem ser divididos de forma estanque por permanecerem em constante processo de fluxo, onde a

A geometria itinerante e o número nômade dos espaços lisos não param de inspirar a ciência régia do espaço estriado e inversamente a métrica dos espaços estriados (metron) é indispensável para traduzir os elementos estranhos de uma multiplicidade lisa (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 171).

Nas praças e ruelas que percorremos ao investigar o carnaval não oficial e em outros espaços festivos, percebemos justamente a dinâmica dos fluxos temporários dos espaços que se dão no território geográfico. Esses fluxos reconfiguram as funções dos espaços, os modos de existência e de subjetivação dos indivíduos. Para tanto, as noções de espaço liso e estriado de

Deleuze e Guattari (1997) são interessantes de serem acionadas, ainda que como inspiração, para pensarmos nesses processos momentâneos de reconfiguração dos espaços na cidade a partir da experiência festiva. Na medida em que lidamos com as temporalidades, efemeridades e nomadismos da festa, podemos indicar movimentos de transformação, re-transformações de que se valem os espaços festivos por onde identificamos

Um conjunto de questões múltiplas: as oposições simples entre dois espaços, as diferenças complexas, as misturas de fato, e passagens de um a outro; as razões da mistura que de modo algum são simétricas e que fazem com que ora se passe do liso ao estriado, ora do estriado ao liso, graças a movimentos inteiramente diferentes (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 158).

Os espaços do centro da cidade por onde os blocos não oficializados desfilam são predominantemente voltados para o mundo do trabalho. A arquitetura das ruas, os tipos de estabelecimento e os horários de movimento estão relacionados ao tempo comercial. Assim, não apenas o espaço, mas também os modos de experiência, os modos de perceber o lugar, as formas de performar estão vinculados aos parâmetros do mundo do trabalho. Ao realizar incursões à noite e de madrugada nesses espaços, os cortejos realizam processos de alteração na forma de perceber o espaço, antes concebido pela dinâmica da produtividade e que graças ao movimento festivo passa a ser explorado como lugar passível de ocupação, de vivência. São espaços de reinvestimento subjetivo (GUATTARI, 1992).

Figura 76 – Bloco Minha Luz é de Led



Fonte: Facebook Minha Luz é de Led (2017).

Nesse sentido, podemos pensar não apenas nos processos de alisamento e estriamento dos espaços, mas também do corpo. Maria Luisa Nogueira (2012) analisa processos de estriamento do corpo, em que são reduzidas as capacidades de experiência:

O estriamento do espaço é o mesmo aplicado ao corpo, na adesão de traços de experiência. Não há ruga, cicatriz ou invenção. Fabrica-se um mesmo corpo, um mesmo espaço, disponível ao mesmo olhar. Não há espaço para ao novo, a não ser que este seja previsível e nele não haja a possibilidade de contaminação ou composição – substâncias fundamentais dos processos subjetivos, da produção das linhas de fuga, do devir. (NOGUEIRA, 2012, p. 13).

Se podemos pensar em processo de estriamento do corpo, podemos também analisar os momentos de alisamento. A experiência carnavalesca dos blocos não oficializados opera também no sentido de “alisar” os modos dos corpos ao promover experiências múltiplas e imprevisíveis nos espaços.

Considerando como inspiração as noções de liso e estriado, podemos investigar as incursões dos blocos não oficializados como modo temporário de alisamento. Os espaços lisos articulados pela experiência festiva não são constituídos plenamente em fluxo estável, mas promovidos momentaneamente nas brechas dos espaços estriados. Pensamos então num processo de alisamento interventor que aparece e se esconde nos jogos dos praticantes urbanos. A festa, por sua vez, é um dos jogos urbanos possíveis na cidade que pode promover alisamentos temporários, por vezes não completos ou totais, mas que mobilizam a abertura de um campo de possibilidades de atuação na cidade.

6.7 O corpo

Apesar de separarmos, para fins de organização, os aspectos transgressores do *tempo*, *corpo* e *espaço*, na experiência esses aspectos são inseparáveis. Os regimes de sensorialidade e as conexões do corpo aos modos de subjetivação estão incluídos dentro de um determinado espaço-tempo. Ou seja, os modos de sentir, as maneiras que percebemos a nós mesmos e o mundo favorecem a compreensão de certo espaço em certo tempo. A consideração e a análise do espaço-tempo se fazem relevantes, sobretudo quando tratamos de modos corpóreos que transgridem as formas regulares de performance, pois, muitas das vezes, é a partir de uma aceleração ou lentidão do *tempo* ou na resignificação dos *espaços* que o corpo compõe tal transgressão. Apontamos anteriormente formas de transgressão do tempo e do espaço, no

entanto, elas estão intimamente conectadas ao corpo. É por meio do corpo que essas subversões são praticadas, tomam forma.

Latour (2012) aponta para a possibilidade de um caminho de investigação cartográfica que beneficie as “definições performáticas” em detrimento de “definições ostensivas”. Esse caminho se refere à análise dos momentos vividos pelos atores “feitos pelos vários modos lhe dão existência”, ou seja, pela pluralidade de faces e práticas tornadas visíveis pelo corpo e sua performance.

Nesse sentido, podemos notar que a noção de não oficialidade dos grupos carnavalescos toma espaço não só na prática coletiva de rompimento com a regulação do poder público, mas, sobretudo, nos registros individuais do corpo. O protagonismo desse corpo insubordinado nos blocos não oficializados assinala uma de nossas “definições performáticas” por onde o registro da insubordinação se dá pelo aparelho sensório-motor. É através do corpo, pelo modo de estar, na dança, na fantasia e na performance que fica visível que as práticas desses grupos operam no dissenso.

Figura 77 – “Boi Tolo” nos Arcos da Lapa



Fonte: *O Globo* (2018).

Figura 78 – Errância Foliã



Fonte: *O Globo* (2018).

Santana (2005, p. 23) analisa o corpo nas suas possibilidades plurais de experiência: “o corpo é assim um feixe de experiências”. A autora, no entanto, faz a ressalva de que essa perspectiva múltipla das experiências corporais vem sendo dissolvida pela contaminação imagética de uma experiência corporal única relacionada ao corpo virtuoso, contemplável, eficiente. A emergência da centralidade de uma determinada experiência corporal, segundo a autora, produz um corpo reduzido de suas potências experimentais, “um corpo passivo, quando submetido à ideologia do ócio, e muito ativo, quando associado a ideações do indivíduo autocontrolado e eficiente” (NOGUEIRA, 2012, p. 18).

Diante dessa perspectiva, podemos exercitar as relações e as possibilidades do corpo no espaço-tempo. Podemos identificar no carnaval não oficial, nos modos de sensorialidade, um movimento contrário: 1) *aos regimes de passividade* por ser colocado a todo momento em situações de encontro com o diferente e o inesperado e 2) *a noção de autocontrole* por submeter o corpo a uma coletividade que é dispersa, pouco identificável e imprevisível e 3) *a noção de eficiência* por estar a serviço de formações do desejo do momento aqui-agora, sem previsões ou cálculos futuros. Seria assim uma oposição entre o corpo eficiente e o corpo degradado. Ou seja, a experiência carnavalesca clandestina transgride as barreiras da passividade, do autocontrole e da eficiência por estar orientada por compartilhamento efervescente festiva que exclui, temporariamente, as indicações corpóreas próprias do mundo do trabalho.

Os modos sensoriais também se relacionam em como enxergamos o outro corpo. Como o reconhecemos e lidamos com ele? Nesse sentido, é importante destacarmos os diálogos e as relações entre os indivíduos. A dinâmica dos blocos prioriza a interação, a espontaneidade e proximidade com o público sem utilizar cordas de separação entre músicos e foliões (são intitulados os músicos sem-corda), ou trios elétricos. Quando o cortejo está cheio, os próprios frequentadores formam uma corda, a chamada corda humana, para garantir que os músicos consigam tocar:

A corda humana é uma das coisas mais legais do bloco não oficial. Ao mesmo tempo que você fica ali se matando pra não soltar a mão do outro e para que os músicos toquem os instrumentos de boa, é o melhor lugar. Você escuta o som de pertinho, vê a galera da dança, ouve o xequerê. Eu não consigo ficar muito tempo, mas quando dá eu vou lá participar da corda humana.¹³⁴

Figura 79 – Corda Humana



Fonte: Página do “Boi Tolo” no *Facebook*. (2019).

A participação de todos os foliões é imprescindível para que os cortejos aconteçam de forma segura. Os trajetos são realizados, principalmente, por ruelas estreitas que demandam cuidado quando o bloco tem um grande público. As travessias em avenidas também precisam ser realizadas com cuidado, pois os blocos não possuem apoio da CET-Rio. A circulação do

¹³⁴ Entrevista concedida para a pesquisa em 17/08/2016 por Camille Guimarães, estudante de Biologia e frequentadora dos cortejos dos blocos não oficiais.

chapéu e a participação nos ensaios também são decisivas para a sustentabilidade dos blocos não oficializados. Percebemos então que a noção de coletividade é um dos principais aspectos que sustentam os do carnaval não oficial: “Na efervescência da festividade, o que predomina é o fato de ser visitado pelo outro. Talvez fosse melhor dizer, pela alteridade em geral” (MAFFESOLI, 2000, p. 224).

O sentimento de pertencimento e o compartilhamento do instante vivido são decisivos em espaços onde predomina o desvio coletivo. Nesse sentido, podemos perceber que a festividade convoca, sem dúvida, a alteridade. E a condição de desviante do carnaval não oficial potencializa essa convocação de alteridade por depender dela se tornar viável e seguro.

5.7 Os blocos não oficiais

5.7.1 “Boi Tolo”

O “Boi Tolo” é um dos blocos mais conhecidos e engajados do movimento do carnaval não oficial. O bloco foi criado em 2006 quando antigos foliões do “Boitatá” se encontraram para desfilar no bloco, mas o desfile acabou não acontecendo por conta da chuva. Algumas pessoas que foram até o local do desfile chamaram amigos músicos, se reuniram e realizaram o desfile mesmo com a chuva. Assim teve início o “Boi Tolo”, que inicialmente fora chamado de “Boicotados”, os foliões boicotados pelo “Boitatá”.

O “Boi Tolo” é um dos blocos que marcam com antecedência o dia e o horário de realização do cortejo. Os produtores realizam cortejos também durante o ano, sobretudo no período das festas juninas e no final do ano, quando começa o chamado pré-carnaval. Os trajetos do bloco são variados e determinados ao longo do percurso. Em 2016, o bloco teve início em Niterói, atravessou a baía de Guanabara, percorreu ruas do centro e foi até a Praia do Leme num cortejo que durou 16 horas no total. A estratégia do grupo é o revezamento do time de músicos pertencentes ao bloco e a simplificação das músicas para que músicos que não participam do bloco também possam tocar. As músicas são basicamente embaladas por marchinhas e instrumentos de fanfarra, cena musical cada vez mais em ascensão na cidade¹³⁵. Durante o carnaval, o “Boi Tolo” reúne cerca de cinco mil foliões, de modo que dentro do bloco se organizam outros blocos conhecidos como o “Bloco das Trepadeiras”, que desfila todo ano ao

¹³⁵ Sobre a cena das neofanfarra no Rio de Janeiro, ver “Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarra no Rio de Janeiro” (HERSCHMANN, 2014).

lado do “Boi Tolo” e aborda questões da liberdade do corpo feminino através das fantasias e da nudez¹³⁶.

Ainda nesse sentido, os organizadores do “Boi Tolo” adotaram uma nova tática de cortejo após o grande público de foliões que desfilaram em 2016. Em 2017, o cortejo realizou cinco saídas em locais diferentes. O bloco se dividiu em cinco, de modo que ao mesmo tempo havia cinco “Boi Tolo” circulando na cidade. Segundo os organizadores, essa foi a forma que eles encontraram para manter a divulgação antecipada do cortejo e continuar conseguindo manter o formato do desfile. Por ser um dos mais antigos blocos a desfilarem sem autorização da prefeitura, o “Boi Tolo” é um dos porta-vozes do movimento não oficial do carnaval.

Sáimos as sete horas da manhã de cinco lugares diferentes. Por caminhos diferentes, nos encontramos ao meio-dia na Lapa. E dali nos dividimos em cinco novamente. É uma forma de continuar com a espontaneidade. Continuar com a rebeldia mesmo sem perder o conforto e a segurança dos foliões. Foi a maneira que a gente conseguiu para continuar marcando a hora e saída do bloco. Pra todo mundo se divertir.

Figura 80 – Carnaval do “Boi Tolo”



Fonte: Página “Boi Tolo” no Facebook. (2019).

¹³⁶ “Serpentinas riscavam o ar; homens passavam empapados d’água, cheios de confete; mulheres de chapéu de papel curvavam as nuças à etila dos lança-perfumes, frase 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 serpentinas e confete, arlequinar o pincho de loucura e deboche” (RIO, 2013, p. 125).

5.7.2 “Amigos da Onça”

O “Amigos da Onça” sai desde 2012 pelas ruelas do centro da cidade na madrugada. Em 2016 o desfile começou às 3h da manhã de terça e terminou às 11h. O desfile se desenrola através de músicas próprias e releituras que falam sobre o uso de drogas e sobre profanação de autoridades políticas. É possível notar também a abordagem da liberdade do corpo feminino, onde muitas foliãs circulam sem blusa e dentro do próprio grupo articula-se movimento nesse sentido, representado pelas “Oncetes”.

O bloco começou em 2012 e é um movimento espontâneo. Escolhemos sair de madrugada porque queremos ter o Centro disponível para a gente e de dia isso seria impossível.¹³⁷

Fazemos um carnaval no momento, na hora. É sensacional sair num bloco na madrugada, sem uma rota exata, mas com todos curtindo juntos. O que me atrai é o Centro vazio; esse cenário utópico, diferente do usual, de correria e stress. É muito bom poder colocar uma fantasia nesse lugar onde, durante o ano inteiro, precisamos andar arrumados. O carnaval é um tempo de eventos inacreditáveis, e não tem nada mais surreal que um cortejo no Centro do Rio na madrugada¹³⁸.

O “Amigos da Onça” é um bloco que vem ganhando visibilidade na cidade. Apesar dos cortejos serem realizados na madrugada e em dias inesperados, o grupo se destaca pela diversidade de artistas que compõem o bloco e pela irreverência. O grupo realiza, atualmente, não apenas os cortejos de carnaval, mas também shows em casas fechadas, como Circo Voador, e edições de seus cortejos em outras cidades, como São Paulo e Recife.

O grupo foi decisivo para o incentivo do movimento de oficinas de músicos na cidade. Os artistas do bloco realizam oficinas de percussão, saxofone, trompete, chequerê, trompa, dança e figurino durante todo o ano com pagamento em valores simbólicos. Essas oficinas têm estimulado o aparecimento dos blocos não oficializados que vão se formando a partir dessas oficinas.

Tem um fenômeno no Rio de Janeiro que são as oficinas de algumas orquestras. O “Amigos da Onça” vem ajudando muito nesse sentido. Os caras têm aula de praticante tudo: de dança, figurino, todos os instrumentos. É uma forma deles ensaiarem e descolarem uma grana. Eu mesmo aprendi com eles, sacou? Essas oficinas geram também mais gente com instrumento. Então,

¹³⁷ Entrevista concedida por Yara Cassano ao *G1*, dançarina do bloco. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/sem-hora-e-lugar-marcados-blocos-nao-oficiais-ganham-publico-fiel-no-rio.html>.

¹³⁸ Entrevista concedida à pesquisa por Gabriel Tavares, folião e produtor de blocos.

acho que 2016 também teve um movimento de blocos novos muito grande por causa disso. O pessoal está sedento pelos blocos não oficializados. E isso só tende a melhorar, com o nível dos músicos e com o surgimento de mais blocos. É um caminho sem volta, ninguém segura a gente depois desse tanto de oficina que o pessoal está fazendo por aí.¹³⁹

Figura 81 – “Amigos da Onça” e as Oncetes



Fonte: Página do “Amigos da Onça” no *Facebook*. (2019).

5.7.3 “Charanga Talismã”

O “Charanga Talismã” é um bloco formado por três músicos fixos que realiza cortejos a partir de blocos não oficializados de maior alcance, como o “Boi Tolo” e o “Amigos da Onça”. O “Charanga” se localiza ao final do bloco e normalmente propõe novos percursos que tendem a se encontrar e desencontrar com os blocos “maiores”. A proposta dos músicos é incentivar o “pequeno carnaval” ao pulverizar o grande público. Um dos criadores do “Charanga Talismã” caracteriza o bloco como “bloco dissidente” que tem como proposta arrastar um pequeno número de pessoas que estão no final do cortejo e propor um novo caminho e ao longo do percurso realiza um “jogo” de encontro e desencontro com o bloco de maior público. Para ele, essa é uma forma de os blocos não oficiais não ficarem cheios e, assim, manter a festa, de alguma forma, agradável e segura para os foliões.

O bloco surgiu na reunião de três amigos que vendiam sacolé nos blocos não oficializados. Os organizadores produziam sacolé apenas com fruta e cachaça, sem açúcar, leite condensado ou conservantes. O sucesso do sacolé foi tão grande que eles acabaram se tornando

¹³⁹ Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

bloco, em sua primeira formação: o “Alcoolé”. O grupo de amigos fundadores do “Charanga”, todo ano, modificam o nome do bloco que já foi nomeado de “Alcoolé”, “Bezerro Desmamado”, “Meu doce acabou hoje” e, atualmente, “Charanga Talismã”. Em entrevista concedida para a pesquisa, o organizador do bloco relatou que a mudança dos nomes ajuda a circular o público e incentivar que outros blocos pequenos façam também seu carnaval de rua.

Tivemos a ideia de criar bloco divergente, de sair de lugares onde estão lotados, marcar em cima da hora e sair de ladinho, pelas ruas. Um desses desfiles foi durante o boi tolo. Estava muito lotado. Não estava conseguindo puxar música, e a gente saiu, uns cinco músicos, por uma rua. Aí nasceu o “bezerro desmamado”. A gente saiu com dez, doze pessoas. O boi tolo tomou o aterro e a gente foi pro lado. Tan tan tan. Começamos a levar umas 50 pessoas. Tinha até dançarina. Foi lindo, bem pequeno. A gente chegou na São Salvador, a guarda municipal mandou a gente parar. A gente parou uma hora. Quem chega um tempo depois? O boi tolo, já bem menor. A gente então deu meia-volta e fizemos o caminho de volta. Virou uma grande festa.¹⁴⁰

Os modos de existência do “pequeno carnaval” que o grupo defende associam as noções do entendimento político e social (dos engajamentos e na reivindicação do direito à cidade) e da idealização (a fantasia do pequeno carnaval romântico). Percebemos que essas noções, em primeira mão, não passíveis de associação, são fundidas na prática. Desse modo, podemos perceber que idealizações diversas podem atravessar quereres político e sociais: “a intuição do romantismo; é, em nossos dias, a fonte do elã vital inconsciente de todas as tribos pós-modernas” (MAFFESOLI, 2000, p. 211). As elaborações de idealização são, assim, estruturas que constroem o mundo da fantasia e em paralelo desdobram críticas à realidade social, entendimentos sobre o mundo e expectativas cotidianas.

Fizemos um cortejo com o Charanga no meio do ano no Centro. E aí, a gente passou ali na Mem de Sá e tinha um casal na janela com bebê, a gente parou, tocamos “carinhoso” e o bloco todo cantou. Eles desceram para avisar que tinham acabado de saber que iam ser pais de novo. Fico todo arrepiado de contar isso. Isso que eu chamo de romântico. Se você tá na vibe de dançar, de sorrir, de brincar com uma fantasia, que bate com a sua ou não. De você ver criatividade, escutar a música. Você chegar e falar uma música e eu tocar a música que você pediu. Essa proximidade que eu acho que traz esse povo. Não 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

¹⁴⁰ Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

rolando aí? Um bloco de carnaval, do nada! E curtir, dançar, gostar das músicas. Eu gosto de defender essa coisa do bloco pequeno.¹⁴¹

Figura 82 – Voo do Superman



Fonte: Acervo Pessoal (2018).

O modo de existência carnavalesco não oficial favorece a elaboração das utopias, ou melhor, das heterotopias (FOUCAULT, 1994). Em sua investigação sobre as heterotopias, Foucault assinala que em certos lugares residiria uma potência de neutralização momentânea da ordem oficial, em função das heterotopias, ou seja, pela diversidade de atores e significados que promovem sobreposições de práticas no espaço. As diversas formas de experiência de um “mundo ideal” podem ser articuladas na coletividade. As idealizações momentâneas e diversas do “pequeno carnaval” são possíveis pela articulação coletiva. O conceito de Foucault destaca que múltiplas espacialidades e práticas podem ser encontradas num mesmo recorte territorial e, desse modo, o autor assinala a importância de encararmos os espaços na heterogeneidade das vivências. Nesse sentido, o “pequeno carnaval” mobiliza essas cenas heterotópicas, momentos possíveis de experimentar a cidade de multiplamente utópicas.

A romantização do carnaval pequeno, conforme Thalles Câmara pontua, está relacionada com o desejo de viver utopias, momentos de fantasia. Nas falas dos organizadores dos blocos e dos foliões, é predominante o posicionamento de adoração em relação ao carnaval não oficial, sendo citados vários momentos de vivência de momento surreais, experiências viscerais, cenas inimagináveis.

¹⁴¹ Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metropolitano, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

É interessante identificar então, a partir do que analisamos: como esse momento heterotópico do pequeno carnaval é construído? Como seria esse mundo momentaneamente heterotópico? As vivências das múltiplas utopias carnavalescas que vimos até aqui se caracterizam pelo cuidado com o outro, pelos saberes locais, pela experiência do lúdico, na sensação de prazer individual e coletivo, na energia criativa e realizadora, no direito à cidade de poder circular, de movimentar-se. Identificamos, nesse sentido, os arcaísmos renascentes que Maffesoli se refere. O autor analisa que, ao contrário da ideia progressista do tempo, destacam-se arcaísmos como o retorno de Dioniso (dimensão hedonista da existência), a ideia de tribo (modo de estar-junto a partir do gosto compartilhado) e o nomadismo (sedentarização da existência, retorno da animalidade, do bárbaro e do selvagem): “Observo uma concepção anarquista no espírito do tempo.” (MAFFESOLI, 2000, p. 234). Os aspectos, relacionados aos arcaísmos renascentes, estão então fortemente presentes na investigação do carnaval não oficial. Desse modo, podemos perceber que reside, de fato, um desejo relacionado à vivência do arcaico no contemporâneo amparado não apenas pelo discurso da “experiência pela experiência”, mas convictamente politizado e engajado em relação aos quereres coletivos e à ocupação da cidade.

Como eu te falei, a gente criou um bloco chamado “meu doce acabou hoje”. Esse bloco foi muito especial. Eu nem ia subir Santa Tereza com o sax, eu ia de folião, e aí o pessoal começou: “vamos fazer um bloco”. Aí a gente criou o bloco em uma hora e meia. É nesse sentido que eu te falei que é meio anárquico. Aí a gente levou 150 pessoas, acabou a bebida dos ambulantes, a galera foi atrás mesmo assim, a gente tava sem rumo mesmo. Isso tudo já lá em cima de Santa Teresa, imagina: todo mundo fantasiado, fazendo acontecer, se deixando levar mesmo. Essa é a parada: o folião e o músico são um só. Em que outro show você tem essa conexão, essa vibe toda? Nenhum. É daí que eu te falo sobre ocupar as ruas. Porque tem coisa que é só nesse tipo de carnaval que a gente consegue fazer.¹⁴²

¹⁴² Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

Figura 83 – “Charanga Talismã”



Fonte: *O Globo* (2020).

6.8 Controvérsias

5.8.1 Corpo e Consumo: os arcaísmos renascentes

Os desfiles dos blocos não oficializados, por vezes, ocorrem em espaços desertos sem estrutura adequada para os foliões comerem ou beberem. Diante disso, uma rede colaborativa entre os grupos carnavalescos e ambulantes parceiros foi criada. Os organizadores avisam vendedores de bebidas sobre o cortejo e seu trajeto. Segundo Julio Barroso, organizador do “Boi Tolo”, existem alguns grupos de *WhatsApp* de ambulantes que são acionados para a divulgação dos cortejos:

No meu *Facebook*, tenho vários amigos que são ambulantes. No *WhatsApp* a mesma coisa. Os caras fazem o carnaval com a gente, são nossos principais parceiros. É até engraçado, porque quando eu faço festa de rua, com comida e bebida, eles também aparecem. Às vezes até antes de mim. Eu chego lá e eles estão lá. É o trabalho deles. Sem eles, não tem festa. O ambulante é o maior parceiro dos blocos não oficiais.¹⁴³

¹⁴³ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do “Boi Tolo”, para a pesquisa em 16/10/2017.

A viabilidade dos ensaios que acontecem ao longo do ano e do desfile no carnaval depende diretamente da participação dos ambulantes. A relação entre os blocos não oficiais e os ambulantes se dá, sobretudo, pela compreensão de políticas de colaboração.

Tanto o bloco quanto o vendedor de bebidas são atores não oficializados na cidade. Desse modo, a relação dos blocos com os ambulantes é uma relação de proteção. Durante o carnaval, os vendedores de bebidas são altamente reprimidos pelos agentes de fiscalização. Além da licença obrigatória de venda, os ambulantes devem ser licenciados pela marca patrocinadora do carnaval e vender apenas a cerveja desta marca. O que vemos, na prática, é que muitos ambulantes são sazonais, trabalham apenas no carnaval para gerar alguma renda. Outros possuem a licença para a venda, porém não são licenciados pela marca patrocinadora do carnaval. Thalles Camaram, artista de rua e organizador de bloco, explica a repressão seletiva aos ambulantes:

É altamente prejudicial essa história de impedir os ambulantes de venderem cerveja nos blocos. Os caras esperam quase o ano todo para poder fazer realmente um dinheiro. Eles estão trabalhando. No carnaval, só no carnaval, esses caras têm que se esconder? Porque durante o ano todo você não vê essa repressão toda. O que mais tem na Lapa é vendedor ambulante. Eles fazem isso por que querem fazer uma vitrine para turista ver no carnaval. Com ambulantes de uniforme vendendo Antártica. Carnaval não é arrumado, organizado, não tem como fazer isso. Os ambulantes são muito nossos parceiros mesmo. Às vezes nem vem muita gente no ensaio e eles tão ali, de madrugada e tal. Às vezes vem muita gente, aí é uma felicidade só pra gente poder ajudar de alguma forma.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

Figura 84 – Ambulante no carnaval não oficial



Fonte: Página Ocupa Carnaval no Facebook. (2019).

Conforme alguns entrevistados relataram, os ensaios dos blocos durante o ano incrementam a renda dos ambulantes. Os vendedores de bebidas já possuem seus pontos pela cidade e podem ganhar um dinheiro a mais com a participação nesses cortejos inesperados e nos ensaios de madrugada. Conforme Rancieré (2009) analisa, as cenas dissensuais tornam visível o que está à margem, mas também as formas de sustentação da visibilidade das cenas dissensuais. Ou seja, a relação entre os blocos e os ambulantes está imersa na ordem de exclusão da cidade, mas demonstra a capacidade das redes colaborativas em fazer sobreviver essas práticas na cidade.

O incentivo aos ambulantes é parte da rede colaborativa que permite que os blocos não oficializados realizem seus desfiles. Além disso, os organizadores incentivam a venda de produtos artesanais feitos por integrantes ou frequentadores sem qualquer represália por parte dos blocos. É recorrente a venda de produtos artesanais como sanduíches veganos, doces e cachaças caseiras produzidos por pequenos produtores. Muitos frequentadores levam cestas com doces e sanduíches feitos em casa para vender. É comum vermos também barris de cachaça ou garrafas com chás e bebidas artesanais sendo vendidas nas festas.

Os blocos não oficiais vão acontecendo sem muita organização, eu acho. A gente nunca sabe direito quando começa e quando termina. Mas pra mim é mais tranquilo. Por exemplo, eu que vendo sacolé, uma parada que eu faço em casa pra ganhar um por fora. Tenho que vender por ali no centro nesses

bloquinhos mesmo. Pra mim nos blocos oficiais é furada, porque tem choque de ordem etc. Corro o risco de perder tudo.¹⁴⁵

Percebemos então um investimento nos localismos, nas vizinhanças, nas parcerias. No comportamento de consumo, são marcantes a presença e a valorização dos ambulantes-parceiros e do incentivo desses produtos produzidos em casa, de forma artesanal. Nesse sentido, Maffesoli indica o que chama de “arcaísmos renascentes”, que seriam espaços em que protagonizam certos enraizamentos, aspectos de cunho emocional, das raízes humanas, dos modos mais artesanais, da valorização dos manuseios caseiros e da valorização da conexão com a natureza. Essa dinâmica colaborativa e arcaica se dá, então, não apenas em função da precariedade em que se desenrolam os cortejos, mas, sobretudo, pelo desejo de reconexão com as vizinhanças, com os pequenos locais e saberes.

Para fins de organização, resumiremos aspectos, já abordados, que indicam a vocação transgressora, a qualidade da “contramão” dos cortejos não oficializados por: 1) romperem a delimitação do carnaval a dado período do ano; 2) realizarem inversões cotidianas do tempo como noite e dia; 3) explorarem a lentidão do tempo ao alongar a duração das suas atividades; 4) percorrerem espaços improváveis de realização de manifestações festivas, feiras, aeroportos, bancos e, sobretudo, as ruelas, quase sempre desertas, do centro da cidade; 5) ressignificarem os mobiliários urbanos e os modos de percepção da cidade; 6) incitarem a ativação de espaços subutilizados; 7) alterarem modos corpóreos hegemônicos baseados na eficiência e no autocontrole; 8) articularem modos colaborativos de vivência festiva; 9) incentivarem modos de consumo artesanais e colaborativos e 11) incentivarem a proximidade e os dialogismos na cidade.

Reinventam-se formas de organização, de processos, de fazeres que são diferentes dos modos instituídos, colocando em prática, sob a égide da estética carnavalesca, formas de vida e de desejos articulados no cotidiano, estes ligados à exaltação dos sentidos e do corpo. A recorrente menção de produtores culturais do Beco das Artes e dos blocos não oficializados ao papel crucial dos ambulantes impôs à pesquisa um olhar atento a essas relações. Ao passo que se inscreve um movimento de blocos errante que retroalimenta a produção de microeventos em espaços subutilizados no Centro da cidade, ativam-se outras associações que participam dessas práticas. A relação entre ambulantes e essas cenas festivas independentes foi sendo percebida pela pesquisa, tornando-se paulatinamente uma associação fundamental para compreender os elãs do acontecimento festivo. No próximo capítulo, essa relação será aprofundada.

¹⁴⁵ Entrevista de Yuri Rodrigues, vendedor de sacolé, concedida à pesquisa.

5.8.2 O Carnaval é pop!

Em pesquisa amplamente divulgada em diferentes canais de comunicação da cidade, a Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro¹⁴⁶ divulgava, ao final de 2020, a queda nos investimentos em cultura na cidade depois das Olimpíadas. Reia (2018) apresenta o quanto as práticas culturais na cidade se aproximam de discussões de controle e repressões, ao passo que Herschmann e Fernandes (2018) também comentam de uma queda nos investimentos em cultura e editais no Rio de Janeiro depois da passagem dos Jogos Olímpicos. Na mesma linha, considerando o período pós-olímpico (depois de 2016), percebemos que se destacam também os cenários marcados tanto pela crise econômica atravessada pela cidade quanto pelo aumento da repressão dos grupos participantes da cadeia produtiva de microeventos composta por músicos, produtores culturais e ambulantes (BONAN; TOLEDO; BELLO, 2017).

Diante dessas interações e ao longo de acentuação dos contextos de precariedade para manifestações do entretenimento na cidade, observamos que produtores, músicos e vendedores ambulantes também passaram a arquitetar de forma mais intensa e concreta relações de aliança num processo de expansão “aquilo que nos referimos quando falamos de nós” (BUTLER, 2018, p. 42). Foram sendo construídos, por exemplo, grupos para debates sobre a produção de festas, onde de forma conjunta esses grupos forjavam táticas para a produção de eventos carnavalescos, realizavam mapeamento dos ambulantes e trocam informações sobre possíveis intervenções policiais durante os cortejos. A idealização e o amadurecimento das experiências de aliança entre os grupos de ambulantes e blocos de carnaval produziram efeitos de coexistência cultural¹⁴⁷ ou interculturalidade abordados por Canclini (2011, p. 106) como uma “confrontação e mescla no interior das sociedades, no qual grupos travam relações e trocas, implicando que os diferentes se encontrem em um mesmo mundo e que devem conviver em relações de negociação e conflitos”.

Por outro lado, enquanto tais grupos desdobram-se nessas redes de produção independente, identificamos também o maior interesse da iniciativa privada pela performance dessas manifestações carnavalescas “não oficiais” nas ruas. Essa aproximação, entretanto, nem sempre vem da ordem da consolidação de patrocínios, mas da contratação de artistas do Carnaval não oficial para pequenos eventos de marketing.

¹⁴⁶ “Em sete anos, Rio caiu 12 posições no ranking de despesas com cultura” (CAPOBIANCO, 2020).

¹⁴⁷ Para Butler, a existência de alianças entre atores que experimentam diferentes posições de precariedade forma potencialmente um contraponto ao individualismo e à racionalidade neoliberal. “É como se, sob as condições contemporâneas, esteja sendo travada uma guerra contra a ideia de interdependência, contra o que chamei, em outros momentos, de uma rede social de mãos que busca minimizar a impossibilidade de viver uma vida viável.” (BUTLER, 2018, p. 76).

A visibilidade do movimento de blocos alavancada pela popularidade e o ocasional financiamento de marcas incrementam a sustentabilidade das redes colaborativas compostas por produtores culturais, músicos e vendedores informais de bebidas diante do acirramento de diferentes dinâmicas de controle do comércio informal e da autorização de festas e eventos. As estruturas de cadeias curtas de produção fazem com que os investimentos, mesmo que pontuais, espalhem-se positivamente pelas redes de produção cultural, como no desenvolvimento das oficinas, compra de estrutura e equipamentos e possibilidades de lançamento de trabalho autorais de músicos. Percebemos que a participação de marcas, apesar de ter figurado inicialmente para alguns entrevistados como uma possível “perda” de autenticidade ou de engajamento político, mostrou-se como uma eventual alavanca para formação de novos blocos, para a sustentabilidade das redes de profissionais envolvidos com as cenas independentes de música e cultura e como importante motor de retroalimentação de novas práticas, sonoridades e formatos de blocos de Carnaval.

Considerando o nível de associação dos blocos às temáticas da sustentabilidade e dos imaginários juvenis, “alternativos” e subversivos, destacamos que marcas como FARM e Melissa, que intencionam estar conectadas a esses valores, chegaram a apoiar, de forma tímida, alguns blocos não oficiais. Nesse sentido, destaca-se que as marcas passam a reconhecer no movimento valores pelos quais gostariam de ser reconhecidas, ao passo que os grupos utilizam dessa aproximação para capitalizarem-se e manterem suas ações gratuitas de rua.

Em entrevistas, os actantes salientam também que o histórico afastamento da iniciativa privada e do poder público das expressões culturais mais independentes arquitetou uma forma bastante precária de financeirização dessas atividades. É comum, por exemplo, o compartilhamento de todo tipo de equipamento, estrutura e mesmo de prejuízos advindos de eventos e multas pelos diferentes grupos. É interessante perceber que a popularização do Carnaval “não oficial”, bem como a aproximação, ainda tímida, da iniciativa privada, retroalimenta sua potência subversiva, construindo “mutantes panoramas urbanos e criatividades antropofágicas que remastigam estilos, cruzam códigos, regeneram olhares, mudam panoramas, expandem corpos e fetichismos.” (CANEVACCI, 2013, p. 108).

As expressões da “política de reconhecimento” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015) demarcam também o cruzamento entre o consumo, alguns signos da moda cultura pop e o Carnaval aparecendo como tática (CERTEAU, 1994) para os grupos disputarem alguns espaços de poder na cidade. Ainda sobre as discussões em torno dessa perspectiva do consumo, destacamos também que essas expressões do Carnaval de rua contemporâneo apresentam atravessamentos da cultura pop global com as culturas carnavalescas locais cariocas. Como

exemplo, destacam-se as fantasias com referências a filmes internacionais, além das referências às divas pop dos Estados Unidos em cortejos, ao passo que aparecem também muitas linguagens e signos essencialmente cariocas como marchinhas e cânticos apenas localmente conhecidos, que são constantemente mencionados, se hibridizam nas ruas.

Interessa, conforme aponta Latour (2012), não traçar movimentos de deslocamento – do local ao global e vice-versa –, mas compreender como eles se associam. Trata-se de “navegar nesse espaço achatado (dos movimentos e linhas traçadas entre pontos mobilizadores de questões interessantes) para focalizar melhor aquilo que circula, e perceber muitas outras entidades cujo deslocamento mal era visível antes” (LATOURE, 2012, p. 295). Ao perceber os atravessamentos dos signos pop no Carnaval de rua, convém destacar o que induz essa associação temporária e quais outros movimentos associativos esta ligação pode vir a produzir.

Entre cortejos de temática nerd, blocos que homenageavam divas do pop e uma catarse de novas fantasias, percebemos que a rua foi sendo redescoberta pelas novas gerações entre bicicletas, trios e caixas de som “ilegais” que hibridizavam instrumentos da cultura carnavalesca carioca com a moda, a música e a visualidade das culturas globalizadas. Rocha (2018), inserida nas discussões de consumo, manifestações culturais e cultura pop, traça uma interessante genealogia dos estudos dos ativismos ao longo das últimas décadas na Europa e Américas. Nesse mesmo trabalho, destaca o quanto, nos anos 2010 no Brasil, “a cultura pop se torna importante vitrine de visibilização de produções artísticas, documentais, ficcionais e audiovisuais que encampam a diversidade de gênero” (ROCHA, 2019, p. 3).

É interessante perceber, como destaca essa mesma pesquisadora, que essa circulação de referências híbridas do pop na música ou no audiovisual ocorre em período simultâneo à popularização de muitas marchas juvenis que articulavam mobilizações nas redes sociais e na ocupação das ruas. É necessário identificar que o próprio Carnaval “não oficial” também é contemporâneo a esse movimento e hibridiza suas linguagens. Podemos constatar que todo esse efervescente cenário, portanto, acabou por impactar coletivos culturais e grupos majoritariamente juvenis a interessarem-se por hibridizar as referências do Carnaval de rua, tendo o evento também como uma plataforma de construção de socialidades, reinvenções estéticas e consolidação de disputas e visibilidades políticas nas ruas.

Na região próxima à Praça Mauá, reformada para as Olimpíadas, o bloco “Bloconcé”, por exemplo, já realizou seus cortejos não oficiais. Em referência à diva pop dos Estados Unidos, o grupo festejou reverberando o protagonismo feminino e aproximou um público não identificado necessariamente com a perspectiva tradicional do Carnaval do samba e das

marchinhas. Em suas redes sociais, o grupo se diz “Um bloco de Carnaval 100% feminino. Feito por mulheres, para todxs!”.

O bloco conta com mais de 15 mulheres entre suas componentes e protagonismo negro entre suas pernaltas, instrumentistas e dançarinas. Já o bloco 442 tem por tradição tocar canções de artistas como Milley Cyrus, Anitta ou Valesca Popozuda. Além dele, o “Studio 69” faz referência ao tradicional gênero *Disco* que embalou boates dos anos 1970 e 1980 e apresentou revoluções estéticas e comportamentais no período. Nesse cortejo, com pessoas andando de patins ao lado dos músicos, muitos jovens celebram a liberdade do corpo enquanto ocupam “clandestinamente” o Boulevard Olímpico com temáticas políticas. O cortejo do “Minha Luz é de Led”, com temática LGBTQ+ e com forte influência de músicas pop e eletrônicas, reuniu por alguns anos, nas quintas de carnaval, de 10 a 40 mil pessoas com luzes coloridas, pouca roupa e muitas imagens subversivas e críticas ao então Prefeito¹⁴⁸. La Rocca (2018, p. 97) argumenta que a cidade “cria os eventos e se torna ela mesmo um evento”. A ocupação pujante de foliões iluminados nas noites de Carnaval configura roteiros urbanos que vão guiar determinados grupos identificados com aquela estética particular e destoante dos imaginários hegemônicos da cidade identificados pelos megaeventos e grandes festivais.

O pesquisador colombiano Omar Rincón (2016) destrincha várias noções de uma ideia de popular na contemporaneidade, especialmente através de uma perspectiva da qual chama por vários momentos de *bastarda*. Falando em nome de localidades ou grupos subalternizadas numa ordem global, ele destaca o quanto “o popular bastardizado é um quilombo ou *sancocho* de tudo: autenticidade, resistências, submissões, cumplicidades, inovações e aberrações (RINCÓN, 2016, p. 38). A visão desse autor é interessante para pensarmos no Carnaval de rua carioca, que modifica com novas caras, novas bandeiras, novos modos de agir e novas possibilidades sonoras, políticas, visuais. Recria-se, inclusive, a ideia e o modo de fazer o Carnaval e aproxima-se o público das ruas numa dança híbrida que se debruça nas controvérsias ao aproximar-se e abandonar-se de tradições com facilidade e veemência para recriar suas perspectivas.

¹⁴⁸ Em 2019, o então prefeito Marcelo Crivella mandou recolher livros com temática LGBTQ da Bienal. Meses antes, o prefeito anunciou o intuito de alocar o Carnaval de rua em espaço preestabelecido, o chamado “Blocodromo”. O bloco “Minha Luz é de Led” foi proibido pela Polícia Militar de acontecer em 2020, quando teve suas autorizações negadas. Em seus primeiros anos, em menor tamanho, o bloco saía sem pedir regulamentação.

5.8.3 Redes festivas, redes de proteção: a climatologia errante

Considerando o período pós-olímpico (depois de 2016), destacam-se os cenários marcados tanto pela crise quanto pela repressão dos grupos participantes da cadeia produtiva de microeventos composta por músicos, produtores culturais e ambulantes. Salienta-se, contudo, que os actantes permaneceram disputando espaços públicos de maneira ativista e, cada vez mais, intensamente e necessariamente, em aliança. Enquanto músicos, festas e ambulantes eram proibidos, diante de dinâmicas distintas de controle, a performance itinerante – de tocar e vender em movimento e sem lugares fixos – surge como mecanismo para driblar as repressões. As festas em formato de cortejos capitaneadas por blocos de carnaval não oficiais se intensificam fortemente nos anos de 2017, 2018 e 2019 como reflexo do estrangulamento e proibição dos microeventos de rua. O contato previamente estabelecido entre produtores culturais e ambulantes ganha outros contornos.

Foram sendo construídos, por exemplo, grupos para debates sobre a produção de festas, em que de forma conjunta esses grupos forjavam táticas para a produção de eventos carnavalescos, realizavam mapeamento dos ambulantes e trocam informações sobre possíveis intervenções policiais durante os cortejos. A idealização e o amadurecimento das experiências de aliança entre os grupos de ambulantes e blocos de carnaval produziram efeitos de coexistência cultural¹⁴⁹ ou interculturalidade abordados por Canclini (2011, p. 106) como uma “confrontação e mescla no interior das sociedades, no qual grupos travam relações e trocas, implicando que os diferentes se encontrem em um mesmo mundo e que devem conviver em relações de negociação e conflitos”.

A participação cada vez mais imbricada entre músicos, produtores e ambulantes não se dá sempre de forma pacífica. Em algumas situações, os produtores de eventos pedem a contribuição dos ambulantes, seja no fornecimento de bebidas para os músicos e equipe ou através da contribuição financeira. Essa dinâmica é percebida de forma conflituosa. Enquanto alguns atores entendem a contribuição como um apoio legítimo à cadeia de produção e de músicos que possibilita a existência do público naquela localidade, outros discordam da cobrança afirmando o impacto na sua renda. Esse conflito, por sua vez, revelou para alguns

¹⁴⁹ Para Butler, a existência de alianças entre atores que experimentam diferentes posições de precariedade forma potencialmente um contraponto ao individualismo e a racionalidade neoliberal. “É como se, sob as condições contemporâneas, esteja sendo travada uma guerra contra a ideia de interdependência, contra o que chamei, em outros momentos, de uma rede social de mãos que busca minimizar a impossibilidade de viver uma vida viável” (BUTLER, 2018, p. 76).

vendedores informais as possibilidades de construir seus próprios eventos em associação com blocos de carnaval. A construção do espaço Garagem das Ambulantes, capitaneado por vendedoras informais, é fruto das tensões e possibilidades inevitáveis que emergem da aproximação entre os grupos. O constante diálogo entre os atores sobre trajetos de cortejos, cobranças, mercadorias e produção de eventos demonstra que as tensões encontradas reconfiguram as próprias associações e identificações entre eles.

Enquanto as vendedoras e vendedores ambulantes assinalam os históricos cerceamentos e violências aos trabalhadores informais e o aumento exponencial do comércio informal diante da perda de direitos trabalhistas e do desemprego, músicos e blocos de carnaval destacam os constantes processos de gentrificação dos espaços públicos e as interdições de eventos e práticas culturais nos locais públicos da cidade. Diante dessas dinâmicas de precarização que empurram ambulantes, músicos e produtores de cultura para a clandestinidade e para a condição precária de vida, articulam-se dinâmicas de coabitação que claramente não substituem os aparatos de seguridade social, mas alavancam o compartilhamento e a visibilidade de seus desafios cotidianos na cidade.

Argumentamos, portanto, sobre a existência de *climatologia errante* que constrói outros modos de vida possíveis de habitar a cidade através da circulação, da informalidade e do improviso ligado ao movimento e à insistência na caminhada e na vida ao ar livre. Apesar de tradicionalmente enxergados como ameaça ao que se entende pela “ordem pública”, os blocos ativistas e os ambulantes em parceria auxiliam um processo gerador de autonomia e segurança a determinados espaços. Caminhar pelas ruas de forma lúdica e permanecer nelas em caráter itinerante são atos de transformação e dissenso. Alteram-se as percepções e sensações que se têm a respeito de determinados espaços de acordo com a circulação errante que ali foi estabelecida, através do ato da itinerâncias carnavalescas e ambulantes, mas também de tantas outras na história da cidade.

A teatralidade convocada pelo Carnaval errante potencializa as possibilidades estético-comunicativas do corpo: a presença de ambulantes não licenciados, fantasias que satirizam autoridades públicas, a colagem de *stickers* e pintura de stêncil nos postes, a travessia de grandes distâncias, a presença de artistas de circo como pernas-de-pau, o consumo indiscriminado de drogas, foliões e foliãs seminus, a ocupação de espaços proibidos como estátuas históricas, árvores, grades de prédios e lugares privados como shoppings e o aeroporto. O arranjo festivo, ao mesmo tempo que se constitui destas “performatividades do dissenso”, também depende delas para acontecer no sentido de articular espaços de proteção. A condição de desviante do Carnaval “não oficial” que realiza desfiles sem os aparatos de regulação e

estrutura depende da interação positiva entre os atores para que a experiência festiva seja viável e segura para todos. Ou seja, percebemos que não só a dimensão política da reivindicação de ocupação dos espaços e das performances dissensuais atravessa o corpo, mas também as políticas afetivas relativas à noção de alteridade¹⁵⁰ contaminam as interações entre foliões, músicos e ambulantes.

Essas práticas podem ser analisadas sob a perspectiva do corpo, em que essas expressões presentes no carnaval “não oficial” acionam escapes à estrutura normativa cotidiana, de modo que “ocorrem explosões, totalmente fora de controle, que se apresentam como reações, retornos do material reprimido, quando o utilitarismo se tornava forte demais” (MAFFESOLI, 2014, p. 28). Esses “retornos do material reprimido” indicam engajamentos políticos mais profundos dados na performance do corpo-ator (ZUMTHOR, 2018), que evoca e convoca para o material corpóreo as expressões compartilhadas no estar-junto festivo. É por meio da atenção ao corpo que se protagonizam sujeitos detentores e produtores de suas imagens e imaginários de cidade. Enquanto o imaginário se transforma pela caminhada em festa, a própria estrutura física do espaço pelo qual se cruza também é modificada, afinal, as multidões de foliões em caminhada por ruas de pouco movimento constroem alamedas de proteção aos indivíduos que junto delas circulem.

5.8.4 Excludentes ou Democráticos: desafios acerca dos cortejos carnavalescos

A escolha por investigar os três blocos citados se deu, sobretudo, porque eles representam três formas principais de desfile do carnaval não oficial, são elas: 1) os blocos não oficiais com data, hora e local marcados (“Boi Tolo”); 2) os blocos secretos que escondem as informações de data, hora dos desfiles (“Amigos da Onça”) e os blocos dissidentes que são criados de forma espontânea dentro de outros blocos e se caracterizam pelo pequeno tamanho (“Charanga Talismã”).

Durante o ano, os blocos não oficializados fazem ampla divulgação dos seus eventos, como os ensaios e os cortejos que arrecadam fundos para o carnaval. Durante o carnaval, no entanto, os blocos precisam elaborar estratégias para lidar com o grande público e a falta de

¹⁵⁰ Nesse sentido acionamos as pesquisas de Vivant (2012) a qual se debruça sobre as noções de cidade criativa e alteridade. A autora considera que a inventividade das práticas urbanas advém da garantia do acaso das ruas. Seria a partir da tensão gerada pela alteridade inusitada e pelos encontros imprevisíveis que narrativas criativas sobre a cidade seriam elaboradas – a partir do estímulo da desregulação dos espaços. A perspectiva da autora nos é válida, pois descaracteriza a alteridade como um processo pacífico, mas a encara como campo de disputa necessário para a criatividade na cidade.

estrutura. A principal tensão que encontramos em relação aos blocos é a sustentação da ideia do carnaval não oficial (livre, divertido, acessível) num cenário de alta visibilidade desses blocos na cidade. Thalles Camara, fundador do “Charanga Talismã”, destaca os impasses em relação à não oficialidade e ao alcance do bloco:

Eu acho que o bloco está pequeno, é muito tranquilo, controlável ali. Mas, quando o bloco não oficial começa a levar 5, 10 mil pessoas aí já pode gerar tumulto, gera muita urina, lixo. Movimentar cinco mil pessoas é uma responsabilidade. Você tá arrastando 5 mil pessoas. Onde você vai, elas vão atrás. Então, tem que ter uma certa responsabilidade. Você vai criar um caos no trânsito. Isso é delicado. Quando estou num bloco pequeno não tem problema. Os caras da CET-Rio vêm perguntar, numa boa pra gente: vocês vão pra onde? A gente fala: não sei. Mas quando a gente tá em cinco mil pessoas, não dá para falar ‘não sei’. Você interrompe o trânsito real. Os caras têm que segurar os carros para segurança de todos também.¹⁵¹

A partir desse cenário, o dilema atual dos blocos é justamente o de medir até que ponto as estratégias da não oficialidade não restringem o acesso do público. E, quando não consegue restringir, até que ponto é seguro e confortável para os músicos e foliões? Julio Barroso, organizador do “Boi Tolo”, também ressalta as dificuldades em relação ao alcance dos blocos:

Os blocos oficiais têm algum apoio da Ambev ou da Riotur. Os não oficiais, não tem obrigação. Não estão recebendo de ninguém, eles se sentem no direito de sair na hora que quiserem e do local que quiserem. Esse ano, por exemplo, o Amigos da Onça fez uma coisa inédita. Há três anos eles desfilam na segunda de carnaval às cinco da manhã para não ter muita gente, mas mesmo assim não adiantava. Esse ano eles resolveram na semana do desfile, sair sábado de carnaval às quatro da manhã. É uma coisa errada? Eu acho que quando você está fazendo uma coisa na rua, você não pode limitar o número de pessoas. Tá fazendo na rua, quem estiver na rua, vai participar. Mas, ao mesmo tempo, eu entendo que os transtornos são muito grandes tanto para quem toca, quanto para quem está acompanhando o bloco. Tem a coisa do bloco secreto que todo ano sai de um lugar. Porque realmente é muito complicado você controlar uma massa de pessoas sem a guarda municipal, sem CET-Rio. Os oficiais têm todo esse aporte. A gente vai a nossa moda, à moda não oficial. E a gente gosta disso. A gente vai criando o trajeto na hora, vai criando. A gente vai percebendo qual é o melhor trajeto. É um impasse mesmo quando o bloco começa a ficar muito conhecido.¹⁵²

Dentre as estratégias possíveis, está a dos blocos secretos que escondem a data, hora e local do desfile. O que percebemos é que essa estratégia tem gerado consequências em dois

¹⁵¹ Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

¹⁵² Entrevista concedida em 16/10/2017 por Julio Barroso, produtor cultural e organizador do “Boi Tolo”, para a pesquisa.

sentidos distintos. Os blocos secretos realizam cortejos em lugares pouco acessíveis e com a divulgação em cima da hora. Conforme relatos de entrevistados, os motivos desse movimento são o suspense, que causa curiosidade, e as redes de comunicação instantânea:

Realmente tem um bloco que muda de nome, sai de madrugada, uma parada superdiferente mesmo, todo mundo quer saber dele. Acabou que esse bloco é muito prejudicado pelo próprio suspense que faz. E pelo *WhatsApp*, claro. Acaba ficando enorme. Um bloco que era pra ser pequeno pode ser tornar um pandemônio. Não fica legal quando um bloco não oficial fica enorme, não fica bom para os músicos, porque não tem estrutura, não tem corda. É legal não ter corda, mas na multidão não é tão legal. Porque é gente batendo em você tocando.¹⁵³

O carnaval, esse carnaval romântico já sofreu um grande pacto com *WhatsApp*. Os grupos do *WhatsApp* influenciaram muito, porque uma informação vazada no grupo viraliza de uma maneira instantânea. Em uma hora você tem milhares de pessoas sabendo onde vai sair o bloco, mesmo que o bloco saia duas horas depois. Então começou a encher todos esses blocos secretos.¹⁵⁴

Já fiquei perdida no Centro da cidade esperando saber onde o bloco ia sair e desisti de procurar ou esperar a informação chegar. Muita gente fica de fora desse círculo de informações. As vezes os músicos soltam para amigos que vão divulgado entre si. Essa circulação meio que privada da informação faz com que estes sejam os blocos que as pessoas perseguem, querem ir, porque tem essa posição de ser mais diferente. Essa expectativa do “melhor bloco” acaba atrapalhando a possibilidade de todos os blocos serem legais de se estar.

Por outro lado, outros blocos secretos estão surgindo com estratégias ainda mais “secretas”. São os casos dos blocos “O Segredo”, “Technobloco” e, sem dúvida, muitos outros que ainda não descobrimos. Esses blocos não realizam nenhuma divulgação e estabelecem medidas rigorosas em relação ao compartilhamento de informações como data, hora e local dos cortejos. Normalmente, os músicos fazem a divulgação entre amigos próximos. Essa estratégia, no entanto, tem dividido opiniões dos organizadores e foliões. Para alguns, essa é a forma de conseguir manter o bloco pequeno, assegurando uma vivência mais confortável e segura para o folião. Para outros, esta tática acaba descaracterizando a ideia do carnaval democrático por dificultar muito a acessibilidade aos cortejos e configurar as chamadas “panelinhas”, onde apenas quem conhece os músicos ou organizadores participam dos blocos.

Eu sei que para o público que não é muito chegado, é muito chato essa coisa de não saber que horas o bloco vai sair, que lugar que ele vai sair e tal. Mas, eu acho que é um mal necessário, sabe? O “Technobloco” esse ano fez um

¹⁵³ Entrevista concedida em 15/08/2017 por Mateus Rosa, músico do “Boi Tolo”, para a pesquisa.

¹⁵⁴ Entrevista concedida em 10/11/2017 por Thalles Camara, artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário, integrante do “Trio Rapina” e organizador de blocos clandestinos.

desfile na terça de carnaval insano de madrugada. Milhares de pessoas e o bloco só tem um ano. Eles tentaram atravessar o Túnel Marcelo Alencar, viram que era muito longe e voltaram. Quer dizer, os caras são malucos. É muita doideira. É incontrolável mesmo. É uma coisa que eu não vejo como poderíamos remediar.¹⁵⁵

Na reunião que participamos, os organizadores do carnaval não oficial assinalaram a importância de os blocos realizarem cortejos que sejam acessíveis, mas ao mesmo tempo saudáveis para o espaço público e para o folião. Yuri Rodrigues, ativista do carnaval não oficial, esclareceu na reunião os direcionamentos do movimento, em que é de extrema importância avaliar a sustentabilidade das ações:

Nós sabemos que é difícil. Na rua, às vezes a gente é pego de surpresa. Mas, precisamos nos esforçar para realizar desfiles que ocupem as ruas de forma positiva. Que todos saiam satisfeitos, o músico, o ambulante, o folião, o gari que vai limpar a rua no dia seguinte.¹⁵⁶

Nesse sentido, os fundadores dos blocos também orientam sobre a importância de realizar trajetos, por exemplo, que passem por comércios ou sanitários públicos. Assim, tanto os foliões quanto os músicos podem ir ao banheiro, comer, descansar. Destacaram também a importância da rede de ambulantes, de modo que, sempre que possível, os organizadores ressaltem, por meio de jograis, a importâncias deles para o cortejo.

Em relação aos blocos “super-secretos”, os organizadores pontuaram o caráter anárquico do carnaval não oficial. O posicionamento da Desliga dos Blocos é que cada bloco, componente, músico, folião deve participar e se organizar da maneira que for pertinente a proposta e saudável a todos.

¹⁵⁵ Entrevista concedida em 16/10/2017 por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do “Boi Tolo”, para a pesquisa.

¹⁵⁶ Fala de Yuri Rodrigues, músico e organizador do bloco não oficial “Trio Rapina”, em reunião dos blocos clandestinos.

Figura 85 – Mandamentos “Boi Tolo”



Fonte: Página do “Boi Tolo” no *Facebook* (2019).

Por meio da entrevista à pesquisa e das reuniões que participamos, identificamos questionamentos sobre algumas práticas dos blocos em relação à falta de acessibilidade e no exagero das táticas para esconder o bloco:

Teve bloco que marcou de sair em um lugar e saiu no outro, despistando os foliões para o bloco mesmo não ficar muito cheio. Isso aí já é sacanagem. Acaba com a ideia de ser um carnaval para todos, porque se torna muito seletivo. Aí fica aquela galera de universidade, de humanas e pronto. E não é isso que a gente quer.¹⁵⁷

É uma pena que alguns blocos escondam tanto seus desfiles. Nós podemos organizar um jeito de todo mundo sair da forma que quiser, mas sem ter que virar muito alternativo, muito inacessível.¹⁵⁸

Esse embate envolvendo a medida saudável em relação ao tamanho das festas, à acessibilidade e à pluralidade é recorrente no que tange ao carnaval não oficial. A falta de estrutura não é o único aspecto delimitador de grandes públicos. A própria proposta dessas festas de ruas demanda públicos menores. No entanto, como vimos anteriormente, os produtores culturais se esforçam para que a festividade, mesmo que contando com um público menor, se esforce para a manutenção da pluralidade e da acessibilidade própria da rua.

¹⁵⁷ Fala de Raquel Poti, dançarina do bloco “Amigos da Onça”, em reunião dos blocos não oficiais.

¹⁵⁸ Fala do Yuri Rodrigues, músico e organizador do bloco não oficial “Trio Rapina”, em reunião dos blocos clandestinos.

Nesse sentido, uma das soluções encontradas para solucionar esse embate foi realizada pelo “Boi Tolo” em 2017 e é uma das grandes apostas para o carnaval de 2018, segundo organizadores de bloco da Desliga dos Blocos: a pulverização dos blocos pela cidade. Em 2017, o “Boi Tolo”, o maior bloco não oficial atualmente, dividiu o bloco em cinco frentes, cada um saindo de um local diferente. Desse modo, os foliões também acabaram se dividindo, o que resultou na conseqüente diminuição de público. Essa ação, do tipo tática (CERTEAU, 1994), demonstra a potência criativa de criar saídas possíveis para os dilemas em relação à ocupação da rua. Além disso, revela novas formas de ocupação do espaço público baseadas na capilaridade no território. A partir de um maior alcance territorial, os blocos podem se dividir e estar em vários espaços ao mesmo tempo. Com isso, é possível realizar a divulgação das informações do bloco, ampliar a acessibilidade e, ao mesmo tempo, garantir a experiência do “pequeno carnaval”. Julio Barroso, organizador do “Boi Tolo” e ativista político, explica como organizaram o último desfile do bloco no carnaval:

E aí a gente bolou essa estratégia. Nos dividimos pela cidade. Deu muito certo. Até porque teve um momento que nos encontramos. Quando estávamos no Aterro, eram só dois Boi Tolos. Muita gente ficou perdida, eu confesso. Tipo, procurando a pessoa no bloco errado. Foi uma saída interessante, a meu ver. Não sei se vai rolar de novo. A gente cobriu a cidade, entende? Essa é uma ideia muito maneira. E eu acho que é a saída para essa explosão dos não oficiais. Ainda mais ano que vem que a repressão policial deve ser maior. Uma multidão e repressão pode ser perigoso.¹⁵⁹

São constantes ainda os desacordos acerca dos territórios que acontecem os cortejos bem como a pouca participação da população negra e de mulheres nos blocos. O bloco “Malunguetu” surgiu em 2018 com o objetivo de destacar a herança negra no carnaval de rua, contando com diversos participantes oriundos de outros coletivos. Tendo em vista que os blocos realizam seus cortejos majoritariamente no Centro, questiona-se o alcance desses blocos à população que mora na periferia da cidade. O fato de alguns desses blocos realizarem cortejos de forma secreta também é alvo de críticas por circularem informações acerca do horário e trajeto apenas em determinados círculos sociais.

¹⁵⁹ Entrevista concedida em 16/10/2017 por Julio Barroso, produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do “Boi Tolo”, para a pesquisa.

Figura 86 – Malunguetu



Fonte: Instagram Malunguetu (2019).

Figura 87 – Malunguetu



Fonte: Instagram Malunguetu (2019).

A investigação desses dilemas e conflitos em relação ao carnaval não oficial demonstra o intenso processo de reflexão dos grupos em relação às formas de ocupação da cidade. É inspirador perceber que os caminhos encontrados são, de fato, resultado de uma energia

realizadora, a vontade de “fazer acontecer”. A motivação dessa energia realizadora advém do processo de “deslizamento do político” (MAFFESOLI, 2000), por onde as reflexões políticas desaguam nas expressões do emocional. A principal vocação do carnaval não oficial é combinar os campos da política e da emoção. A experiência visceral desse carnaval é parte fundamental para expressão política e, ao mesmo tempo, a reflexão política é decisiva para sua sustentação. Nesse sentido, é impossível separar na experiência o que é político, o que é emocional. Os dois campos estão juntos, por vezes se complementando e, por outras vezes, se chocando. Mas, sem dúvida, são parte da mesma vivência, não passíveis de separação.

5.8.5 Heterogêneos e apaixonados pela rua: complexidades do termo “não oficial” e desdobramentos do movimento

As recentes investigações sobre o Carnaval popularmente conhecido como “não oficial” nos impõem desafios relacionados à dificuldade de estabilizar a heterogeneidade de formatos, práticas e pautas que envolvem os diferentes grupos que compõem esse movimento, sobretudo nos últimos anos. A pesquisa de Lacombe e Herschmann (2020), por exemplo, discute mais diretamente a convivialidade de determinados blocos com as vizinhanças e com o território ocupado, ao passo que analisa também uma busca desses blocos pela ocupação também de espaços em zonas periféricas da cidade. Já o trabalho de Moreaux (2019) discute a trajetória de fanfarras e bandas de rua que, enquanto participam do Carnaval carioca, buscam também firmar-se no resto do ano enquanto movimento independente e em comunicação pelas redes sociais com outras manifestações musicais ativistas oriundas de países como a França, Argentina, Canadá ou Estados Unidos¹⁶⁰. Já o trabalho de Fernandes, Barroso e Belart (2018) investiga a postura ativista que alguns cortejos de rua assumiam ao disputar espaços recentemente gentrificados pelas obras da Cidade Olímpica. Ao mesmo tempo, tal pesquisa também apresenta certa variedade de linguagens, gêneros musicais e performances presentes nesses grupos.

O trabalho de pesquisa acompanhou desde 2016 o desenrolar desse movimento que alongou suas tentacularidades nos espaços da cidade. Hoje vemos que as associações se espalharam pela cidade constituindo e retroalimentando suas atividades. As oficinas de música

¹⁶⁰ Ver: MOREAUX, Michel. Performance e música: possibilidades de trocas afetivas e de ocupação do espaço público no Festival ativista de fanfarras Honk! Rio 2018. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 45, 2018. Nesse artigo, é apresentada a trajetória de um festival internacional que se articula em rede entre bandas ativistas do mundo inteiro. No Brasil, esse evento começou em 2015, no Rio de Janeiro, a partir de bandas, blocos e fanfarras que participam do Carnaval da cidade.

e os espaços com festas nas quais os blocos se apresentam são atividades que se territorializaram na cidade. As relações mais amadurecidas com marcas, os processos de oficialização, as novas sonoridades e formatos que surgem, a associação com espaços musicais da cidade, a relação com grupos de ambulantes e as transformações recorrentes nos questionamentos, pautas e reavaliações dos cortejos vêm demonstrando que essa rede carnavalesca aumentou seu alcance, público e as complexidades pelas quais devemos analisá-la.

As diversas dimensões desse Carnaval vieram, ao longo dos anos, impondo à pesquisa tensionar a validade da nomenclatura – blocos não oficiais – para fazer referência a um amplo campo de blocos de Carnaval com maior afinidade com pautas ativistas. Destaca-se, portanto, o quanto esses grupos são diversificados, fluídos e cambiáveis, embora constantemente identifiquem-se constantemente como parte de uma mesma rede. Argumentamos, nesse caminho, que o movimento de blocos “não oficial” vem assumindo ao longo do tempo uma configuração tentacular.

Destacamos, por exemplo, que muitos blocos identificados pela não oficialidade passam pelo processo de formalização na Prefeitura em função do aumento de seu alcance. O bloco “Amigos da Onça”, por exemplo, que nasceu de forma “clandestina” nas ruas da cidade, nos últimos anos desfilava de forma oficializada com aparato de som e trio elétrico, além de produzir durante o verão eventos semanais com a participação de conhecidas cantoras como Valesca Popozuda, Luedji Luna e Larissa Luz. Movimento semelhante aconteceu com a Orquestra Voadora, apresentada por Herschmann (2013), que no início da década produzia ensaios não oficiais no verão ao passo que passou anualmente no Carnaval a fazer cortejos que precisaram desde muito cedo serem regulamentados¹⁶¹ por atingirem dezenas de milhares de pessoas. Esse grupo, inclusive, já chegou a participar de grandes festivais internacionais de música, como o próprio Rock in Rio.

Por outro lado, percebemos que há outros grupos que optam por permanecer completamente não oficializados e sem interesse de obtenção de patrocínios ou alvarás formais. Apesar disso, embora independentes de normatizações institucionais, permaneciam alcançando fama nacional. O trabalho de Figueiredo (2021), por exemplo, discute a performance do grupo “Boi Tolo” aproximada da experiência da deriva situacionista pela cidade. Refletir a partir desse bloco é importante, pois destaca-se que ele surge de uma proposta de construção coletiva e autogerida quando sai às ruas. Sem formalização oficial, parte errante por espaços públicos do

¹⁶¹ Matéria do *GI* intitulada “Orquestra Voadora recebe multidão no Aterro do Flamengo”, publicada em 17/2/2015.

Rio aos domingos de Carnaval e reúne mais de uma centena de músicos anônimos oriundos de diferentes blocos.

Por algumas vezes, esse grupo já precisou no mesmo dia dividir-se em diferentes cortejos de mesmo nome que se encontravam e se separavam pela rua. Assim, acabavam confundindo eventuais repressões e especialmente ampliando sua mobilidade para circular por ruas mais estreitas. Desse modo, essas diferentes *boiadas*¹⁶² juntavam-se e desmembravam-se organicamente nas ruas durante quase 24h de festa por distâncias improváveis de serem percorridas a pé. Em nossa observação de campo, percebemos, inclusive, que várias dessas alas musicais do “Boitolo” são articuladas, inclusive, por músicos oriundos de outros blocos da cidade, que durante aquele dia se unem naquele mesmo bloco enquanto construção unificada e temporária. Por outro lado, cada um desses outros blocos continuam existindo individualmente em outras oportunidades. Assim, partem com nomes próprios separadamente em seus respectivos dias de saída às ruas.

Constatamos também que, diante dos diversos ataques ao Carnaval durante a gestão de Marcelo Crivella, existiu uma maior aproximação entre grupos músicos oriundos do carnaval “não oficial” e blocos certificados legalmente ou também ligas¹⁶³ de Carnaval organizadas como Amigos do Zé Pereira, Liga Portuária, Coreto, Sebastiana ou a Federação dos Blocos Afro.

Ao mesmo tempo, as oficinas de música revelam a cada ano novos grupos de músicos que renovam o “cardápio” dos blocos não oficializados na cidade. As oficinas de dança e de perna de pau agitam o processo das reassociações. A relação entre espaços musicais e os blocos, conforme veremos no caso da Garagem das Ambulantes, mantém esses grupos apresentando-se durante todo o ano, hibridizando-se com apresentações de DJs e bandas nos microeventos.

Toda essa complexidade de modos de agir nas ruas a partir de diferentes blocos nos motivou a mapear se esses grupos continuam a reconhecer-se como “não oficiais”, considerando que o “delineamento dos grupos não é apenas uma das ocupações dos cientistas sociais, mas também tarefa constante dos próprios atores” (LATOIR, 2012, p. 26). Essa controvérsia, ao mesmo tempo que complexifica o trabalho de pesquisa, abre portas para compreender que o aumento de alcance dos blocos e a estrutura tentacular por meio da qual eles se territorializam na cidade acompanha um processo autorreflexivo que vem operar constantemente o que os constitui enquanto grupo. Partindo da abertura das explicações sociais em direção às incertezas, baseamo-nos em Latour (2012) para conceber o *socius* a partir das

¹⁶² Nomenclatura dada para as subdivisões do bloco “Boi Tolo” na rua, fazendo com que este se torna-se vários blocos ao mesmo tempo no mesmo dia.

¹⁶³ As ligas são organizações de blocos que servem de diálogo entre os grupos, a sociedade civil e o poder público.

associações permanentemente em movimento. Em contraponto às grandes narrativas e unidades conceituais que compõem a perspectiva moderna de análise do social, as associações configuram mapas tentaculares (HARAWAY, 2019) por onde os agrupamentos, nesse caso do Carnaval “não oficial”, vão mobilizando diante dos atravessamentos contextuais e políticos.

No esforço da pesquisa nessa direção, percebemos que ao passo que os cortejos vão tornando-se mais perenes e conquistando público, vão tornando-se transitórios os próprios valores de um bloco ou agrupamento. Notamos que as associações são constantemente passíveis de revisão e crítica interna e externa ao passo que os sujeitos inseridos naquela mobilização de rua estabelecem suas controvérsias. Como exemplo, destaca-se a recorrente crítica de alguns foliões ao possível processo de “elitização” dos desfiles secretos¹⁶⁴, a problematização a respeito de fantasias consideradas ofensivas, a tentativa de diversificação de localidades fora da área central da cidade, as discussões sobre diversidade racial dos integrantes dos blocos, a denúncia de episódios de assédio e, no limite, o questionamento sobre as próprias fronteiras do chamado Carnaval “não oficial”. A transitoriedade dessas afinidades acentua-se a partir das estruturas em rede, em que a coletividade é atravessada por outras, produzindo associações híbridas temporárias com constante autorreflexão.

A aceleração das transformações desses agrupamentos é marcada pelo aspecto coletivizante contemporâneo, em que podem ser incorporados e desincorporados atores, ações, valores e estéticas conectadas de forma não institucionalizada e, por isso, passíveis de uma integração e desintegração acelerada. Questionamos, nesse sentido, se os limites desse movimento ainda se configuram apenas pela ausência de autorização da Prefeitura, conforme fora iniciado no início de 2010.

Apostamos na abertura desse limite em direção à análise dos laços sociativos¹⁶⁵ (SIMMEL, 1983), em que estão colocados parâmetros menos rígidos vinculados à assimilação com as questões da cidade, o interesse na ocupação dos espaços, a vitalidade das práticas e a associação com estéticas carnavalescas híbridas, subversivas e o combate ao conservadorismo que se instaurou na política institucional do país ao final da década.

¹⁶⁴ Os “desfiles secretos” são aqueles que não divulgam horário e local de saída. Muitos foliões criticam essas práticas, queixando-se da dificuldade de acesso a essas manifestações. Para alguns entrevistados, o formato “secreto” vai de contramão aos pressupostos do movimento. Para outros, a presença dos blocos secretos advém da proposição de cortejos menores e da fuga da fiscalização da Prefeitura.

¹⁶⁵ Ao caracterizar esses laços como sendo sociativos – e não associativos –, nos inspiramos em Simmel (1983), que qualifica essas relações sociais por sua configuração convivial, gregária e transitória, em detrimento de associações mais definitivas próprias de relações institucionalizadas, hierárquicas e com maior compromisso interativo. As interações sociativas, por sua característica informalizante, não possui uma orientação ideológica firme, ao passo que é gestada por convivências afetivas e volúveis.

Após mais de uma década da proliferação de blocos não oficiais, nos questionamos se os limites desse movimento são realmente definidos pela opção de não pedir a autorização da Prefeitura. Diante da oficialização de muitos blocos junto aos órgãos públicos e manutenção de suas posições políticas e ativistas; a perenização da atuação de muitos blocos não oficiais em determinados territórios da cidade; a construção de público assíduo e a visibilidade advinda do contato com empresas e marcas, argumentamos que o cimento social que estrutura essa rede de blocos vincula-se à reivindicação de ambiências festivas em que seja possível extrapolar os limites da vida social, o prazer de usufruir de certa liberdade dos territórios da cidade e o envolvimento com as pautas referente à ocupação dos espaços. O acompanhamento do curso das associações promovidas pelos grupos carnavalescos demonstra a arquitetura de uma rede de produção cultural com elementos multivariados e sincopados que temporariamente se dispersam e se associam diante dos mais variados contextos, situações e desafios, “um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (LATOURE, 2012, p. 255).

A proliferação de elementos e de práticas comuns ao movimento “não oficial” de Carnaval foi paulatinamente sendo popularizada também por outras cidades do país, com a circulação direta de alguns desses artistas, festas e blocos que surgiram no Rio apresentando-se também nas ruas de outras capitais, como São Paulo, Brasília ou Porto Alegre. Nesse sentido, constata-se a proliferação de uma rede também nacional de articulação e transformação do Carnaval de rua, com papel importante do Rio de Janeiro em ajudar a alavancar esse processo.

Argumentamos – a partir das controvérsias encontradas no campo – que as dinâmicas de gentrificação, de crise econômica e de arrefecimento da gestão pública e cultural no Rio de Janeiro foram acompanhadas por práticas de reinvestimento subjetivo por onde arquitetaram-se climatologias (LA ROCCA, 2018) carnavalescas, móveis e dissensuais que propõem deslocamentos narrativos, sensíveis e imaginários sobre a cidade. Práticas que se valem da atitude festiva, móvel e errante para produzir rupturas, fissuras, aberturas de sentido sobre a cidade em contraponto ao imaginário da cidade-logotipo de característica sedentária e paralisante (JACQUES, 2012).

Junto disso, reafirmamos o papel e interesse político dessas manifestações, que insistem na cidade e no espaço público como plataforma de convívio, encantamento e vida. Destacam-se as ações que buscam provocar questionamentos no âmbito da visibilidade a determinados corpos, o direito à cidade, o reconhecimento afetivo de diferentes bairros, o ativismo musical¹⁶⁶

¹⁶⁶ Fernandes e Herschmann trabalham a partir do conceito de ativismo musical como uma potente plataforma política nas ruas através de eventos e celebrações que incorporam diferentes pautas.

de novos artistas, a renovação do interesse à rua para distintas gerações e as renovações nos formatos de fazer política, produzir arte e compartilhar afetos.

Por fim, destaca-se a potência visível desses grupos, tanto associada aos corpos e grupos que disputam os espaços quanto da própria visibilidade de espaços compartilhados nas ruas como ferramentas geradoras de sensibilidades, histórias e afetos. Conforme o Carnaval de rua avança e torna-se cada vez mais visível nos espaços da cidade, avançam também os formatos, sonoridades, pautas, controvérsias, contradições e aprendizados de grupos que trazem a rua e a cidade para o debate.

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

6 FEMINISMOS URBANOS, POLÍTICAS DE ALIANÇA E A ÉTICA DA COABITAÇÃO

Tratar sobre as práticas festivas desenvolvidas em aliança entre mulheres ambulantes e músicos demanda uma arguição anterior em que se pretende localizar, mesmo que sempre precariamente, a perspectiva pela qual tratamos do feminino. A existência dessa demanda já adianta parte do próprio conteúdo: a incapacidade de inscrever e escrever o feminino em sua inteireza, a partir de uma visada categórica. Há nessa afirmação uma fundamentalidade pela qual construímos o nosso olhar para compreender a interlocução entre as ambulantes e as festas independentes da cidade. Conceber o constructo “mulher” como campo aberto latente e de permanente ressignificação, em contraponto a uma categoria identitária descritiva, trata-se de uma chave pela qual se fez possível investigar as alianças arquitetadas entre mulheres e outros grupos por meio da festa.

Inspiramo-nos na perspectiva de Butler (2018), para quem a abertura da noção do “ser mulher” viabiliza, dentre outras questões, a investigação das políticas de aliança cotidianas que agenciam relevantes coletividades que, em associação, performatizam e publicizam suas demandas e suas distintas posições de precariedade. A autora salienta que a identificação de gênero e também outras identificações e condições sociais produzem situações variadas de precariedade que, por vezes, encontram-se aliançadas na cidade.

Diante desse “bom problema”, conforme aponta Butler ao destacar a inerente complexidade do tema do feminino e alianças, organizamos o último capítulo da tese na análise da última questão que a pesquisa nos impôs (pensando a natureza errante do campo): o processo de aliança entre mulheres ambulantes e agrupamentos carnavalescos. Viemos seguindo até aqui as interações de aliança em que se revelaram as precariedades orientadas pelo gênero e por tantas outras questões ancoradas na experiência urbana. Trata-se de perceber o feminino como agência (DELEUZE; GUATTARI, 1995) pela qual dinamizam-se variadas condições de precariedade e em paralelo como território movente de estruturas (sexuais, políticas e econômicas) a partir de possíveis associações festivas mobilizadas por esses grupos.

Essa abordagem foi paulatinamente sendo construída e constantemente reavivada a partir do acompanhamento das atividades das ambulantes e, em seguida, com a construção do espaço festivo Garagem das Ambulantes no Centro do Rio de Janeiro. A Garagem trata-se de um espaço formulado por três vendedoras informais nos arredores da Praça Tiradentes, onde inicialmente abrigavam-se carrinhos e bebidas da rede de ambulantes e posteriormente

configurou-se como local de festas e apresentações musicais em parceria com o circuito de músicos e blocos de carnaval independentes.

A análise da Garagem das Ambulantes, bem como de outros grupos e questões, não fora planejada de antemão de forma rígida, visto que foram – como mencionado repetitivamente pelo texto – impondo-se ao processo cartográfico da pesquisa. Propúnhamo-nos indicar a existência de alianças (BUTLER, 2018), ativismos musicais (FERNANDES; HERSCHMAN, 2014) e dinâmicas interculturais (CANCLINI, 2011) entre produtores de cultura, vendedores informais, músicos e frequentadores mediante diferentes políticas de repressão nas últimas gestões da cidade¹⁶⁷ a esses grupos. A partir do levantamento dessas associações festivas, acompanhamos diversos tipos de cerceamento das práticas festivas noturnas, como a interdição dos espaços, apreensão de mercadorias, caracterização moral de determinados grupos e falta de incentivo público e privado (STRAW, 2018).

A observação contínua do circuitos sônicos-musicais independentes do Centro do Rio de Janeiro sinaliza que os ativismos musicais e festivos predominantemente vinculados à questão do direito à cidade nos anos de 2015 e 2016 vinham aproximando-se cada vez mais de discussões referentes às identidades, suas reivindicações e desafios na cidade. Em paralelo, identificamos uma consistente aproximação entre ambulantes, músicos e produtores culturais no intuito de driblar cerceamentos diversos de suas atividades para realização de festas e cortejos de carnaval.

Dentro desse contexto, constituiu-se o projeto Garagem das Ambulantes, que simboliza tanto a arquitetura das pautas das identidades, especificamente do movimento de mulheres, quanto do processo aliançoso entre ambulantes e músicos que vinha se configurando na cidade. Durante a pesquisa de campo, dessa forma, identificamos aproximações múltiplas entre diferentes associações: de grupos feministas com blocos de carnaval, de blocos de carnaval com ambulantes, a aproximação do Movimento Unificado de Camelôs e Ambulantes (MUCA) com blocos e movimentos feministas. No início da pesquisa, a relação entre ambulantes e produtores culturais da cena independente foi sendo identificada, configurando uma interlocução sólida entre esses grupos. Em 2018, essa interlocução consolidou-se com a criação do espaço festivo Garagem da Ambulantes.

Interessa-nos compreender o papel e a participação das ambulantes que produzem microeventos na Garagem e assimilam, ao mesmo tempo, a posição de comerciante informal,

¹⁶⁷ No artigo “Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro” (BARROSO; FERNANDES, 2019), analisamos de forma aprofundada os diferentes modos de vigilância e controle nas gestões de Eduardo Paes e Marcelo Crivella.

tradicionalmente enxergada como ameaça ao que se entende por “ordem pública”, e a posição de gênero, altamente condicionada a posições de vulnerabilidade nos contextos noturnos e festivos e de pouca participação no setor de produção cultural. Esse foi o ponto de partida que se configurou como uma chave de abertura adequada para entender as práticas festivas revestidas de um forte investimento político de mulheres ambulantes e as suas associações com blocos, músicos e produtores culturais.

6.1 As festas na garagem das ambulantes: paisagens urbanas do dissenso

A Garagem das Ambulantes é uma iniciativa cultural e festiva capitaneada pelas ambulantes Alice, Alliny e Izabel na produção de shows, apresentação de blocos de carnaval e rodas de samba articulada em aliança com produtores de cultura e músicos independentes – muitos deles advindos da cena festiva na Beco das Artes bem como de blocos do circuito não oficial de blocos. O espaço foi concebido e utilizado durante anos para estoque de bebidas, isopores, carrinhos, bicicletas e triciclos utilizados pelas ambulantes. Os depósitos vinculados ao armazenamento de materiais de ambulantes são comuns na região do Centro da cidade. Esses espaços normalmente são compartilhados entre ambulantes e pagos com uma contribuição mensal. Eles facilitam o trânsito de mercadorias e dos suportes de locomoção, visto que a maioria dos vendedores informais residem em regiões distantes do Centro e não conseguem locomover diariamente seus materiais de trabalho.

Em 2018, as ambulantes passam a realizar alguns eventos festivos no espaço. Em entrevistas, foi mencionado que o espaço já mobilizava experiências de comunhão como churrascos, festas de aniversário e reuniões dos ambulantes. Ou seja, já havia um rastro comunal no espaço. As constantes interações entre ambulantes e produtores culturais e músicos vieram a configurar as possibilidades de realização de eventos para o público. Inicialmente, o espaço permanecia sendo utilizado para o armazenamento de bebidas e bicicletas, contudo era reorganizado durante a noite para festas semanais. As ambulantes-produtoras relatam que os primeiros eventos enfrentaram desafios relacionados aos ajustamentos do espaço, questões técnicas de som e negociação de cachês para os músicos. A partir da parceria entre os grupos, no entanto, os eventos passam a se perenizar no espaço e a constituir programação semanal com três a quatro vezes eventos na semana com apresentações fixas.

A iniciativa festiva da Garagem apresenta o processo de abertura da paisagem urbana de modo que reavalia a perspectiva funcionalista do espaço em direção a múltiplos usos e experiências possíveis. A iniciativa da festa incrementa a proposição de uma ruptura ao produzir

territorialidades distintas daquelas vivenciadas no cotidiano da cidade. Os deslocamentos de uma territorialidade a outra, seus conflitos e negociações colocam em relevo certos mecanismos de controle a partir dos “modos de expressar e demonstrar a condição precária que engajam de maneira importante ações corpóreas e formas de liberdade expressiva que pertencem mais propriamente à assembleia pública” (BUTLER, 2018, p. 16).

A festa pode conferir sentido ao cotidiano por romper com a programação aparente¹⁶⁸ da vida diária. Essa ruptura, contudo, não significa descolar-se totalmente da vida diária. O momento festivo pode ser considerado um parêntese dentro do texto da vida social, em que ao mesmo tempo em que se diferencia da vida cotidiana pelas suas características catárticas, também lhe atribui sentido: explica o cotidiano por diferenciar-se dele.

As atividades festivas na Garagem das Ambulantes ocuparam as brechas do planejamento urbano e político da cidade tanto a partir da assimilação de outras experiências no espaço quanto pela visibilidade das próprias actantes, historicamente identificadas como desviantes da ordem pública¹⁶⁹. As atividades festivas e culturais em espaços inusitados, como a Garagem, se perenizam porque produzem certa abertura de ação no espaço, de modo que mesmo depois que o uso temporário festivo se encerra, o espaço passa a habilitar-se como território possível de ser habitado e praticado.

A iniciativa de realização de festas num depósito passa a aglutinar diferentes grupos em torno daquele espaço. Blocos de carnaval, rodas de samba e bandas independentes enxergavam no espaço uma possibilidade de se apresentar sem as exigências de licenciamento do espaço público que, como vimos anteriormente, passaram por diferentes processos de recrudescimento durante as últimas duas gestões da cidade¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Utilizamos o conceito de cotidiano de Certeau (1994) entendendo que na vida diária existe uma série de práticas que destoam da ideia de rotinização da vida, e por isso caracterizamos o dia a dia na sua “programação aparente”, visto que existem ações desviantes que conferem irregularidades ao cotidiano.

¹⁶⁹ Sobre este assunto ver “Comerciante informais, festejantes ilegais”, página 74.

¹⁷⁰ Sobre este tópico ver “Dinâmicas de regulação, dinâmicas de subversão” página 105.

Figura 88 – Paisagens da Garagem das Ambulantes



Fonte: Instagram Garagem Delas (2018).

Reside, nesse sentido, o caráter transgressor nas festividades da Garagem mediado pelo ambiente festivo e noturno. Por se apresentarem como paisagens descoladas, em certa medida do cotidiano e das funções que lhe foram estabelecidas, tanto as ambulantes quanto as festas da Garagem articulam ambiências transgressoras, acionam questionamentos e rompem com moralidades próprias de paisagens mais institucionalizadas, por exemplo.

O mesmo acontece com o poder formador da ambiência, à sua capacidade de abrir o mundo urbano ao seu teor sensível e às suas nuances atmosféricas. De certa forma, uma ambiência filtra o que é perceptível e imperceptível, distribui o habitual e o incomum em termos de sensação, traça os pontos cegos da percepção, participa fundamentalmente do compartilhamento do sensível. Em suma, se há transformação da nossa sensibilidade, então nós devemos ser capazes de encontrar vestígios nas ambiências que nos habitam no dia a dia (THIBAUD, 2002, p. 7).

A noite, nesse cenário, participa como componente decisivo nas práticas de perfil transgressor. Por ser um espaço-tempo de afinidade com o afrouxamento de determinados mecanismos de vigilância e do controle, a noite possibilita, dá condições, confere espaço-tempo – adequadamente tático (CERTEAU, 1994) – para a produção de paisagens festivas dissensuais e em consequência o aparecimento de outras dinâmicas. De tal modo, e em consonância com Luchiarì, consideramos que a observação das paisagens urbanas e suas transições coloca em relevo o

reservatório de utopias, estéticas, políticas, raciocínios e didáticas. Seu estudo contemporâneo (das paisagens urbanas) sempre esteve associado a uma crítica da civilização. No entanto, ela própria se transforma em um de seus produtos: daí a fazer de si mesma uma crítica (LUCHIARI, 2001, p. 69).

No acompanhamento das festas na Garagem, notamos que são colocadas diversas reivindicações em relação à vida que se vive no cotidiano da cidade. São recorrentes as músicas autorais de protesto e falas plurais em relação ao machismo, homofobia, extermínio dos jovens negros, racismo, violência policial e questões relacionadas ao direito à cidade. A formação das alianças entre os diferentes grupos assimila a ideia da interdependência e da coabitação, formando potencialmente um contraponto ao individualismo e à racionalidade neoliberal.

É como se, sob as condições contemporâneas, esteja sendo travada uma guerra contra a ideia de interdependência, contra o que chamei, em outros momentos, de uma rede social de mãos que busca minimizar a impossibilidade de viver uma vida viável (BUTLER, 2018, p. 76).

Trata-se de práticas de cultura e música agitadas pelos ativismos e engajamentos suscitados após as experiências aliançosas entre coletivos, músicos e ambulantes que performatizam os desafios e precariedades que a vida urbana lhes impõe. Constituídos juntamente às experiências festivas, os ativismos musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) identificados na Garagem das Ambulante “contaminam” as formas e performances festivas dando-nos a ver micropolíticas formuladas pelas vivências da coabitação. Os ativismos presentes nas práticas festivas, por sua vez, catapultam ações inventivas que formam potencialmente novos olhares em relação às posições de precariedade estabelecidas.

6.2 Políticas de Ordenamento

A idealização do projeto é consequência de uma rede colaborativa formulada nos últimos anos entre produtores culturais, blocos de carnaval e vendedores informais de bebidas diante do acirramento de diferentes dinâmicas de controle do comércio informal e da autorização de festas e eventos de cultura nas últimas duas gestões da prefeitura da cidade. Durante a gestão de Eduardo Paes (2009-2016) assinalamos a montagem do cenário contrastado impactado pelos megaeventos – os Jogos Pan-Americanos, a Conferência Rio+20, a Copa das Confederações, a Jornada da Juventude, a Copa do Mundo de Futebol e as Olimpíadas (2016), em que se localizam: a abertura de editais, a aprovação dos conselhos e das metas de cultura da cidade, a aprovação da Lei do artista de rua, a construção de autarquias públicas como secretarias de economia criativa e fóruns específicos para área da cultura, a presença mais acentuada de ONGs e do investimento da iniciativa privada na cidade. Essas ações vieram a constituir um cenário frutífero impactando direta e indiretamente as cenas independentes de música e festas da cidade e o comércio informal.

Ao mesmo tempo, são marcas desse período: a criação da Secretaria de Ordem Pública responsável pela repressão intensa aos ambulantes da cidade, a ostensiva fiscalização ao comércio informal e aos ambulantes, sobretudo durante o carnaval, a revisão e ampliação de normas para autorização de microeventos de rua e recrudescimento da regulação das atividades culturais em regiões turísticas¹⁷¹. Nesse processo, adiciona-se ainda um ambiente ativista com forte atuação do setor cultural independente do Rio de Janeiro, que reivindica o direito ao uso dos espaços da cidade, germinando uma série de grupos e coletivos que propõem manifestações musicais e festivas na cidade.

Tratando especificamente do comércio ambulante, o prefeito Eduardo Paes, em 2009, inspira-se na sua atuação como subprefeito da Barra da Tijuca na promoção das “Caravanas da Legalidade”, que convinha regularizar a atividade do comércio informal. A criação da SEOP em abril de 2009, nessa direção, era a secretaria responsável tanto pelo cadastramento dos ambulantes e camelôs quanto pela instituição dos zoneamentos de comércio e sua fiscalização. Todos os ambulantes deveriam realizar o cadastro no chamado Cadastro Único do Camelô e Ambulante (CUCA) até setembro do mesmo ano, caso contrário, todos os licenciamentos passados seriam automaticamente cancelados. Tratava-se, portanto, da inauguração de um novo licenciamento dos trabalhadores de grande amplitude.

Na primeira fase do recadastramento, foram contabilizados 18.400 trabalhadores licenciados. O número, contudo, está bem abaixo das estimativas do quadro do trabalho informal na cidade. O Movimento Único de Camelôs e Ambulantes (MUCA) estima que, no período, 6.000 camelôs assentados trabalhavam apenas no Centro e, em todo o município, foram contabilizados 60.000 trabalhadores (35.000 assentados e 25.000 itinerantes). Ou seja, o recadastramento não alcançou grande parte dos camelôs e ambulantes da cidade. Ao fim do recadastramento, a Prefeitura lançou a operação Choque de Ordem, que prometia pôr fim à desordem urbana, identificando-a como “grande catalisadora da sensação de insegurança e geradora das condições propiciadoras à prática de crime”.¹⁷²

Segundo o documento, as prioridades iniciais da operação eram a retirada de crianças abandonadas das ruas, a fiscalização do comércio informal irregular e das ocupações urbanas. Tendo em vista o grande excedente de trabalhadores informais sem o recente licenciamento, muitos ambulantes, camelôs são impactados pela operação. Alice, uma das produtoras da

¹⁷¹ O detalhamento desse processo é analisado no capítulo xx.

¹⁷² Decreto de Criação da Operação Choque de Ordem. Disponível em: https://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/30854Dec%2030339_2009.pdf. Acesso em: 14 abr. 2022.

Garagem, relata os desafios desse período com a perda de um “ponto” antigo da sua mãe na venda de camisetas em Copacabana:

Minha mãe vendia camisetas no posto 6 em Copacabana há uns 7 anos, na época. Ela tinha o licenciamento, mas não conseguiu o novo. Aquela região foi varrida pela fiscalização. Todos os camelôs que conhecíamos foram retirados e a nossa renda que já era uma coisa certa, acabou. Tiraram o trabalho da minha mãe da noite pro dia.

Em 2014, foi lançado o dossiê “Violações ao direito ao trabalho e à cidade dos camelôs no Rio de Janeiro” pelo Comitê da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro da Plataforma Dhesca Brasil¹⁷³, no qual é mencionada uma série de violências e repressões ao comércio informal relacionados aos processos de ordenamento, sobretudo na região do Centro. É mencionado, dentre outras questões, a formalização de espaços em que ambulantes atuavam, como a região da Lapa.

A Praça Tiradentes, conforme mencionado anteriormente, se localiza “nas costas” da Lapa e foi atingida pela iniciativa. Com forte presença de bares, restaurantes e festas na região, ambulantes praticavam a venda de bebidas e comidas. Em 2009, como parte do processo de “revitalização” do Centro, a Prefeitura criou a Feira Noturna Lapa Legal, que contava com 82 barracas instaladas formalmente com a fiscalização da Guarda Municipal 24 horas. Os vendedores selecionados tinham uniformes e barracas padronizadas para exercer o comércio de bebidas, comidas, roupas e artesanato. A AMBEV, conglomerado de bebidas, foi patrocinadora do projeto arcando com a instalação das barracas, uniforme, limpeza e banheiros químicos. O projeto trata-se da expansão do modelo adotado durante o carnaval de rua.

Ao longo da última década, o carnaval de rua do Rio de Janeiro passa a constituir um “ativo” turístico e cultural da cidade¹⁷⁴. A retomada do carnaval de rua conta tanto com o aumento exponencial de blocos quanto com a participação de moradores da cidade que passam a permanecer nela. A visibilidade, sobretudo de blocos na Zona Sul da cidade, demarca a chamada “retomada” dos blocos. Ao mesmo tempo, marcas passam a se interessar pelo patrocínio da festa.

¹⁷³ A plataforma Dhesca Brasil é uma rede nacional de direitos humanos, composta por 34 organizações e movimentos da sociedade civil. Os relatórios e relatores do Comitê foram escolhidos e acompanhados pelas Agências da ONU, pela Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, pelas Secretarias municipais e federais e pelas Comissões de Direitos Humanos do Senado Federal. O dossiê está disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/55096728/dossie-dos-camelos-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 14 abr. 2022.

¹⁷⁴ O detalhamento desse processo é analisado no capítulo xx.

Em 2013, cotas de patrocínio da AMBEV exigem que somente a marca de cerveja Antártica seja vendida durante o carnaval. Além disso, apenas ambulantes cadastrados pela empresa poderiam comercializar as bebidas, com preços tabelados e adquiridos em postos autorizados ou em supermercados. Os ambulantes já cadastrados pela Prefeitura passaram por um novo processo de cadastramento específico para trabalhar “legalmente” durante o carnaval. Esse processo gerou grande confusão para a retirada do uniforme, crachá e isopor da marca de cerveja, também exigidos pela marca. Ambulantes ficaram acampados durante a madrugada para retirarem o chamado “kit” que viabilizaria seu trabalho durante o carnaval. Segundo o relatório do MUCA, apenas 5 mil ambulantes conseguiram a retirada das autorizações. A parceria público-privada, modelo pelo qual muitos outros projetos foram implantados na cidade, também se estendeu à fiscalização da venda dos produtos. Agentes privados da AMBEV circulavam nos blocos para garantir que as regras estavam sendo cumpridas. A Guarda Municipal, por sua vez, era a responsável por apreender mercadorias caso alguma das regras estivesse sendo descumprida.

Os ambulantes que haviam passado por cadastramento pela Prefeitura precisaram realizar o cadastramento novamente, agora na cervejaria, para serem possibilitados de vender suas mercadorias nas ruas do Rio de Janeiro. Transformaram-se em funcionários da empresa, a partir das políticas do Estado, sendo obrigados a vender uma única marca de cerveja, comprar em postos autorizados, utilizando materiais específicos da empresa (uniforme e isopor) e com preço tabelado. Essa política de ordenação e impedimento do comércio informal durante o carnaval se deu sem que fosse criado nenhum vínculo empregatício, tendo os ambulantes que receber por produção (compra e venda próprias) e absorver possíveis prejuízos de produtos não vendidos e até o risco de recolhimento da mercadoria pela Guarda Municipal. Adiciona-se a esse cenário o estabelecimento de políticas de fiscalização a serem realizados por agentes privados em espaço público. O reforço do contingente, bem como das atribuições da Guarda Municipal também foram marcas desse período.

Em 2009 foi extinguida a empresa contratada para realizar a fiscalização do comércio e em 2011 foi realizado concurso público para a contratação de novos postos da Guarda Municipal. Importante salientar que o exercício da fiscalização do comércio não está dentro das atribuições da Guarda, tendo em vista que exige treinamento e conhecimento específicos. Em 2014 foi aprovado o projeto de lei que permite a Guarda utilizar armas *não letais* como *spray* de pimenta e armas de choque.

O pretenso “ordenamento” do comércio informal pelo qual justificam-se projetos como os camelódromos formais e as restrições à venda de bebidas durante o carnaval impõe a

exclusão de grande parte dos ambulantes num processo de “limpeza” e gentrificação das áreas centrais da cidade. Esse processo, especificamente de legislação sobre o trabalho ambulante, foi acompanhado e analisado pela Streetnet Internacional, articulação de diversas organizações de ambulantes no mundo:

As ações vêm no sentido de cadastrar um número determinado de vendedores informais no bairro e no centro, institucionalizar e padronizar feiras através de parcerias público-privadas além de estabelecer um camelódromo na região central. Tudo isso sob a ótica de formar Empreendedores Individuais e de garantir, após regularização de um número restrito de vendedores, a limpeza do espaço urbano, com reforço a fiscalização e repressão aos comerciais excluídos do processo de legalização.¹⁷⁵

Esses aspectos montam um cenário de disputa e de constituição de grupos e de espaços musicais e festivos no período pós-Olímpico. O momento de opulência financeira da cidade ao mesmo tempo que constituiu mecanismos de ordenamento da cidade também contribuiu para que as iniciativas culturais independentes se vitalizassem não só pela presença de editais e de maiores possibilidades de atuação remunerada, mas também por uma ambiência ativista que eletrizava a cidade e germinava suas expressões culturais ativistas e dissensuais.

Após o período dos megaeventos, a gestão de Marcelo Crivella (2017-2020) – prefeito eleito após a gestão de Eduardo Paes – constitui outros modos de operação da regulação dos microeventos que se somam à grave recessão econômica na cidade. Esses dois aspectos remontam às peças de organização da cidade, impactando o setor de produção cultural e o comércio informal associado a ela.

Segundo dados do IBGE¹⁷⁶, entre 2014 e 2017, a Capital Fluminense passou a receber cerca de 25 mil vendedores ambulantes a mais nas ruas. Empurrados pelo desemprego, eles passaram a habitar os mais diversos espaços públicos da cidade. Nesse período, empurrada pela pressão e demanda, a Prefeitura da cidade criou, em 2018, o projeto “Ambulante Legal”, com vistas de formalizar a prática em diversos pontos e somado a isso intensifica a repressão aos profissionais fora das normas¹⁷⁷. Nota-se ainda o esvaziamento de editais de subsídios aos

¹⁷⁵ Relatório completo em: https://apublica.org/wp-content/uploads/2012/04/1-publicacao_SN_small_pt_001.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

¹⁷⁶ Matéria *O Globo* disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/crise-empurra-mais-200-mil-pessoas-para-trabalho-na-rua-22678103>.

¹⁷⁷ Matéria *O Globo* disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/08/06/prefeitura-do-rio-cria-programa-ambulante-legal.ghtml>.

eventos de cultura e constantes embargos a eventos já tradicionais na cidade¹⁷⁸. Carlos Thiago Cesário, presidente do Polo Novo Rio Antigo, associação que reúne empresários de restaurantes e casas de samba do Centro da cidade, destaca em entrevista a necessidade de uma relação sintonizada entre a iniciativa privada e a Prefeitura para a contenção e regulação da atividade ambulante e dos microeventos de rua que, segundo ele, seriam responsáveis por uma série de transtornos na cidade, como perturbação da ordem pública, dano à iniciativa privada e concorrência desleal:

A atração, que parece agregar valor à região, acaba incentivando a concentração e permanência de ambulantes que concorrem de maneira desleal, além de afastar os visitantes das casas e perturbar quem reside no entorno, sem respeitar os horários e as regras sobre barulho em áreas públicas após as 22h, além de espalhar sujeira pelas ruas. [...] Situação que se resume, basicamente, no afrouxamento do poder público frente à atividade ilegal dos ambulantes, que representam concorrência desleal ao suado trabalho das casas regularizadas e ainda ameaçam a ordem pública, gerando insegurança e afastando cariocas e turistas de nossos negócios. Não queremos deixar o samba morrer. Lutamos, sim, para que a melodia esteja afinada com o empresariado e o poder público, gerando melhorias para nossa cidade.¹⁷⁹

Em 2018, as Rodas de Rima do Circuito Carioca de Ritmo e Poesia foram declaradas Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro, mas seguiram tendo problemas com alvarás e proibições. No ano seguinte, em cerimônia que acompanhamos na sede da Prefeitura, o Prefeito Marcelo Crivella entregou alvarás provisórios para determinadas rodas de samba. Na solenidade, surpreendentemente foram amplamente direcionadas críticas às Escolas de Samba vinculadas à LIESA, que organiza e realiza a gestão do carnaval na Sapucaí. Notou-se durante o discurso a proposição de distinguir pejorativamente as grandes agremiações das rodas de samba, algo que se julga incontornável tendo em vista a relação intensa de intimidade entre músicos e frequentadores das rodas de samba e Escolas de Samba. A Prefeitura e a LIESA, nesse mesmo período, travaram embates referentes aos patrocínios e à redução de investimento da Prefeitura no Carnaval da Sapucaí.

No cenário entre 2017 e 2019, agravam-se os problemas financeiros da cidade que, em crise, altera algumas práticas de controle. No Porto Maravilha, baluarte arquitetônico da Cidade

¹⁷⁸ Matéria do jornal *O Globo*: “Prefeitura interdita parcialmente festa de rua do Rivalzinho” (2017). Matéria do jornal *Extra*: “Pedra do Sal cancela roda de samba e responsabiliza guarda municipal que nega intervenção” (2017). Matéria do jornal *O Globo*: “Bloco Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de realizar ensaio no Aterro do Flamengo” (2017). Matéria do jornal *O Dia*: “Polícia Militar impede realização do samba Pede Teresa” (2017), entre outros.

¹⁷⁹ Matéria de *O Dia* disponível em: <http://odia.ig.com.br/opiniao/2017-11-30/carlos-thiago-cesario-almim-atravessaram-o-samba.html>.

Olímpica, a falta de pagamentos afastou em 2018 a Concessionária Porto Novo, que alegou em nota oficial a indisponibilidade de recursos financeiros¹⁸⁰. Na proposta inicial, a concessionária que fazia a regulação e controle de alguns espaços públicos na área tinha propostas de serviços também no que entendia por limpeza, paisagismo, operação viária e diálogo com produtores culturais locais. Com a crise, a fiscalização na região concentrou-se ainda mais na Guarda Municipal e especialmente na Polícia Militar. A gestão de Marcelo Crivella, que conviveu mais de um ano com a Intervenção Militar Federal patrulhando as ruas, também é marcada pelo maior desenvolvimento dos projetos “Segurança, Presente.” Existentes em remotas áreas na gestão de Eduardo Paes, os projetos se espalharam simultaneamente por todas as regiões da cidade.

A Região Portuária é atualmente um espaço de uma intensa disputa jurídica entre a Caixa Econômica Federal e a Prefeitura que acumulam dezenas de processos entre si¹⁸¹ decorrentes de falências e prejuízos nos investimentos na região. A área prometida para receber escritórios, *start-ups* e centros comerciais foi, curiosamente, ocupada por festas independentes que aproveitaram os galpões e grandes áreas abertas para microeventos com a temática de techno, hip-hop ou trap, que dialogam esteticamente com a visualidade do local e seus armazéns e tom acinzentado. Destaca-se também a grande quantidade de festas gratuitas que passaram a acontecer naquele espaço, o que faz alguns produtores da cidade acreditarem que a dinâmica aberta das ruas tenha também invadido espaços privados. Conforme DJ Lencinho:

Em 2014 fazíamos um evento na Lapa e as ruas estavam lotadas, turistas entravam, todos entravam e a situação era outra. Depois passou a ser mais difícil e passamos a ter que fazer festas sem a cobrança de ingresso, já que na rua tinham várias outras opções. Existiu aí um certo conflito entre o que era pago e aberto. Era tanta opção gratuita na cidade que as pessoas também passaram a não pagar mais ingressos fechados, inclusive por conta do aumento da crise.¹⁸²

Espaços divulgados como plurais, aqueles que promoverão o aumento de circulação de pessoas, que serão “devolvidos” às cidades, ou que serão finalmente “abertos para a cidade”, são parte de muitos dos projetos de revitalização das regiões centrais das cidades. O comércio informal e o ambulante, nesse caminho, são parte ruidosa desse processo. Esses espaços são, na maioria das vezes, construídos para circulação e usufruto de um grupo de cidadãos selecionado

¹⁸⁰ Disponível em: <https://www.portonovosa.com/>. Em 2020, durante o auge da pandemia, a mesma concessionária passou a exigir valores que chegavam em torno de 1 bilhão de reais como dívidas da mesma Prefeitura.

¹⁸¹ Disponível em: <https://diariodoporto.com.br/caixa-e-prefeitura-brigam-na-justica-por-causa-do-porto>. Acesso em: 15 abr. 2022.

¹⁸² Entrevista concedida à pesquisa por DJ Lencinho em 05/03/2020.

moralmente para o consumo dos equipamentos e opções de compras e lazer oferecidos pela nova reforma, vidas elegidas para ocupar o ambiente revitalizado (JACQUES, 2012). A histórica relação entre a classe ambulante e a ideia de incivilidade e desordem demarcam importantes políticas de violência legal e física contra esses grupos.

Ao observar a dinâmica que move a produção simultânea de espaços e lugares na região central, se faz relevante observar aquilo que é coproduzido pelo empreendimento principal, conforme a sugestão de Butler (2003, p. 24): é necessário “enquadrar o marco”, buscando demonstrar o que é escolhido para ser incluído no lado interior e o que resta no lado exterior da moldura. Ou seja, o que fica de fora do planejamento urbano. Temos, portanto, olhado para esses “restos”, lugares que apresentam “ruídos”, “dissensos” e “controvérsias” concomitantemente às obras de revitalização, pequenas inscrições da trajetória aliançosa entre ambulantes e músicos independentes possibilitada pela dinâmica festiva e noturna.

6.3 As alianças urbanas e o processo de coabitação

Nos cenários marcados tanto pela crise quanto pela repressão nas últimas duas gestões da prefeitura, notamos que as relações entre produtores culturais de rua e os ambulantes se intensificam. Enquanto músicos, festas e ambulantes são proibidos – diante de dinâmicas distintas de controle –, a performance itinerante surge como mecanismo de fuga e escape. A realização de festas em formato de cortejos, por exemplo, capitaneada por blocos de carnaval não oficiais, se intensifica fortemente nos anos de 2018 e 2019 como reflexo do estrangulamento da repressão aos eventos culturais de rua. Nesse processo, as relações já estabelecidas entre produtores culturais e ambulantes ganham outros contornos. A partir do convívio e circulação com festas e concertos musicais, tanto os blocos de carnaval quanto os ambulantes passaram a assumir novos papéis e novos protagonismos, constituindo uma rede de interação e colaboração.

A partir das interações ao longo dos anos, produtores, músicos e ambulantes passam a arquitetar de forma mais intensa e concreta relações de aliança. Foram sendo construídos, por exemplo, grupos para debates sobre a produção de festas, onde, de forma conjunta, músicos, produtores e ambulantes forjam táticas para a realização de eventos, realizam mapeamento dos ambulantes e trocam informações sobre possíveis intervenções policiais.

É comum presenciar nessas situações que os atores contribuem e intercambiam os saberes nômades específicos de cada atividade. Enquanto ambulantes conhecem roteiros e práticas de fiscalização, os músicos e produtores de cultura conhecem espaços escondidos da

vigilância e dessa forma constroem, ainda que de forma precária, modos de produzir microeventos.

A cidade funciona como um verdadeiro indutor afetivo ou existencial. Ela demonstra um poder tonalizante que delimita e enquadra os afetos coletivos. Se o sensível da ambiência é fundamentalmente discreto e difuso, quase imperceptível, ele é, no entanto, canalizado. Nunca se manifestando no estado selvagem, é filtrado, domesticado e normalizado por nossas formas de vida urbana. A cidade, portanto, coloca o sensível em condição, ela lhe dá consistência, conferindo-lhe seu caráter ordinário e familiar. É a esse preço que nosso relacionamento com o mundo cotidiano é mantido em um contexto de segurança ontológica, de confiança de base, nos garantindo a continuidade e a confiabilidade de nossos meios de vida. Nesse sentido, trabalhar uma ecologia urbana das ambiências significa atualizar as modalidades e os processos que participam dessa política do sensível (THIBAUD, 2002, p. 9).

Essa atualização, por sua vez, não se trata de uma experiência à parte que independe do contexto no qual se inscreve. Ao contrário, as paisagens presentes nas dinâmicas urbanas, como as festas – especificamente as festas da Garagem –, postulam experiências sensíveis encaixadas nos territórios, nas expressões, nos climas, nas atmosferas e nos afetos de fundo. Compreender a execução de festas produzidas por ambulantes e produtores culturais significa tecer esquemas complexos e nunca completamente revelados como as de produção cultural festiva independente. A paisagem festiva que se promove nos espaços inusitados, como a Garagem, possui uma composição de base ou de fundo, arquitetada por muitas linhas de força e de ação a partir do qual “o sensível emerge ao urbano e se presta à experiência” (THIBAUD, 2002, p. 3).

Figura 89 – O melhor do Rio é o Camelô



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Figura 90 – Imagens da Garagem



Fonte: Acervo pessoal (2019).

O amadurecimento dessas redes e das táticas pelas quais esses eventos são viabilizados veio a produzir possibilidades alternativas de renda e visibilidade tanto para as comerciantes informais quanto para os músicos e produtores culturais de modo que “as interações afetivas e sociabilidades das cenas musicais constroem, em alguma medida, um tipo de elo” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014).

O que eu estou chamando de aliança não é apenas uma forma social futura; algumas vezes ela está latente ou, outras vezes, é efetivamente a estrutura da nossa própria formação subjetiva, como quando a aliança acontece dentro de um único sujeito, quando é possível dizer: eu mesmo sou uma aliança. Ou eu me alinho comigo mesmo e com as minhas várias vicissitudes culturais (BUTLER, 2018, p. 181).

Essa perspectiva implica encarar a relacionalidade social como “pronome de primeira pessoa”, de modo a problematizar as ontologias identitárias em direção aos conflitos e vicissitudes das alianças que aparecem nos espaços públicos e também nos próprios processos

subjetivos, conforme provoca a autora. A frase “Camelô é meu amigo, mexeu com ele, mexeu comigo” exposta na porta da Garagem se tornou marca desse processo aliançoso. Em entrevistas e na observação de campo, encontramos diferentes modalidades de expressão dessa frase: em forma de palavras de ordem em manifestações dos movimentos dos camelôs, embalada por surdos em blocos de carnaval e em situações de mobilização coletiva contra determinada ação repressiva do Estado contra os ambulantes¹⁸³. Seja como reivindicação, exaltação ou como forma de proteção, as modalidades pelas quais se expressam as alianças formatadas entre determinados grupos e ambulantes nos dão a ver em múltiplas escalas (da microssituação de um tumulto no bloco de carnaval a problematização da informalidade nas cidades neoliberais) que as dimensões técnicas, estéticas e sociais estão em movimento (THIBAUD, 2002).

A idealização e amadurecimento das experiências aliançosas entre os grupos de ambulantes e músicos produz efeitos de coexistência cultural ou interculturalidade abordados por Canclini (2011, p. 106) como uma “confrontação e mescla no interior das sociedades, no qual grupos travam relações e trocas, implicando que os diferentes se encontrem em um mesmo mundo e que devem conviver em relações de negociação e conflitos”.

Interessante notar que a ética da coabitação mobiliza críticas advindas de diferentes posições de precariedade. Enquanto as ambulantes assinalam os históricos cerceamentos e violências aos vendedores informais e o aumento exponencial do comércio informal diante da perda de direitos trabalhistas e do desemprego¹⁸⁴, músicos e produtores destacam os constantes processos de gentrificação e privatização dos espaços públicos e as interdições de eventos e práticas culturais nos locais públicos da cidade. Diante dessas dinâmicas de precarização que empurram ambulantes, músicos e produtores de cultura para a clandestinidade e para a condição precária de vida, articulam-se dinâmicas de coabitação que claramente não substituem os aparatos de seguridade social, mas alavancam o compartilhamento e a visibilidade de seus desafios cotidianos na cidade.

A racionalidade neoliberal exige a autossuficiência como uma ideia moral, ao mesmo tempo que as formas neoliberais trabalham para destruir essa

¹⁸³ Na abertura do carnaval não oficial, em janeiro de 2016, houve repressão da Guarda Municipal aos foliões e ambulantes a partir de tumulto gerado pelas retenções de mercadoria comercializada informalmente. Segundo a Guarda Municipal, “ao fazer retenções de ambulantes não autorizados que comercializavam produtos irregulares no local, os agentes foram atacados com garrafas atiradas pelos manifestantes” (GUARDA..., 2016). Os agentes públicos dispersaram cerca de três mil pessoas com violência. Sete pessoas ficaram feridas e três foram presas.

¹⁸⁴ Segundo o IBGE, a taxa de desocupação em 2014 flutuou entre 6% e 7%. Em 2015 subiu para 8,7%. Em 2017, período anterior à reforma trabalhista brasileira aprovada por Michel Temer, a taxa estava em 12,6%. Dois anos depois, em 2019, a taxa caiu timidamente para 11,8%, demonstrando que com a flexibilização dos direitos trabalhistas, bem como com a formalização do trabalho intermitente, não foram atingidas as promessas de geração de novos postos. Em 2021, a taxa de desemprego oscila entre 14,7% e 13,2%.

possibilidade no nível econômico, estabelecendo todos os membros da população como potencial ou realmente precários, usando até mesmo a ameaça sempre presente da precariedade para justificar sua acentuada regulação do espaço público e a sua desregulação da expansão do mercado (BUTLER, 2018, p. 20).

6.4 Discussões sobre identidade em Judith Butler: o caminho das alianças

A questão da identidade e da categoria “mulher” tem papel central nas obras iniciais de Butler, revelando-se posteriormente como uma ferramenta nas investigações sobre as reivindicações, protestos e performances políticas que tomam o espaço público. Seguiremos algumas das pistas da autora para localizar de onde partimos, especificamente no que se refere ao constructo mulher para seguirmos a produção de festas na Garagem e, posteriormente, as redes festivas acionadas no momento pandêmico. Acreditamos que os caminhos filosóficos¹⁸⁵ que encaminham Butler pelas discussões das identidades em direção às alianças urbanas e suas práticas performativas são cruciais para situarmos as discussões que envolvem as práticas musicais e festivas de cunho independente e a participação das ambulantes nesse universo.

Para Butler, a divisão de sexo/gênero parte da ideia de que o sexo é determinado biologicamente e o gênero seria culturalmente/socialmente constituído. Para a autora, essa lógica dogmática acaba por conduzir o gênero ao sexo biológico. Haja vista que vivemos numa sociedade culturalmente constituída com parâmetros em que o pênis significa ser homem, por exemplo, estabelece-se arbitrariamente uma condução do sexo ao gênero. Ao pontuar que a cultura seria orientadora do gênero, fica implícito o caráter essencialista dessa concepção de identidade.

A autora considera que o que chamamos de gênero refere-se à tentativa de construção de uma pretensa identidade estável produzida ao longo do tempo. Com isso, a autora não nega que existam características pelas quais identificamos comumente como sendo próprias de determinado gênero. Contudo, Butler salienta a inviabilidade de conceber a identidade/gênero como uma caixa por onde performatizamos o mundo com suas ferramentas e significados específicos. No esforço de construir uma saída para esse dilema, Butler passa a debruçar-se sobre o tema das identidades e da performatividade. Para ela,

¹⁸⁵ As obras de Butler de maior repercussão aparecem nos anos 1990 nos EUA em meio às discussões relacionadas à identidade da mulher. Em busca de uma pretensa nomeação da identidade da mulher, movimentos sociais e teóricos buscavam, num primeiro momento, pluralizar o termo em direção às identidades das mulheres. Esse esforço corresponde à crítica da categoria “mulher” referir-se comumente às mulheres brancas e de classe média, participando, dessa forma, de um processo de nomeação ou significação excludente. Diante desse contexto em que se buscava certa ampliação/abertura do termo, Butler aponta alguns caminhos como o rompimento entre sexo e gênero e a discussão da identidade.

gênero é uma identidade tenuemente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de ator. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero (BUTLER, 2003, p. 200)

Os caminhos percorridos pelas obras de Butler nos inspiram no sentido de buscar alargar as discussões da identidade ao conceber que esta “nunca é dada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmagórico, da identificação”. Essa discussão se faz permanentemente decisiva para a pesquisa, visto que lidamos com o processo de subversão de identidades e performatividades imputadas às mulheres ambulantes e vendedoras informais em direção a outras viabilizadas pelos processos de aliança na cidade como na produção cultural e festiva de rua.

Tivemos a coragem de fazer o oposto que a sociedade nos diz. Ela diz vocês são pobres sem estudo tem que seguir suas vidas sem ousar em nada. Vocês devem fazer o que te foi predestinado. Mas, me desculpe sociedade. Tenho que ser e fazer tudo que posso. A Garagem é só o começo para mostrar que existimos. Quando dizemos a “Garagem das Ambulantes” não me refiro ao um local físico. Eu me refiro ao pensamento corajoso das mulheres ambulantes que entraram neste projeto¹⁸⁶.

Durante a pesquisa, constatamos que a aproximação entre as ambulantes e os movimentos carnavalescos, produtores culturais, artistas e frequentadores da Garagem potencializa diversos processos de identificação. As criadoras da Garagem constituem uma rede de colaboração com outras mulheres durante gerações no trabalho informal.

As atividades dos ambulantes podem ou não exigir esforço físico a depender das mercadorias comercializadas, contudo a circulação nas ruas envolve riscos como o enfrentamento com agentes da Prefeitura, possíveis assaltos e disputas por pontos de venda. As ambulantes que trabalham com a venda de bebidas, como é o caso das produtoras da Garagem, circulam sobretudo em espaços com grande número de pessoas, ambientes festivos como as grandes festas como o carnaval e réveillon e eventos onde há consumo de álcool. Quando se trata do centro da cidade, e mais ainda nas manifestações de grande visibilidade e ordenamento urbano, como o carnaval e réveillon, muitos desafios se impõem ao trabalho. Seria de se esperar, portanto, que a venda ambulante de bebida alcoólica fosse protagonizada por homens. A

¹⁸⁶ Entrevista concedida por Alice Lopes para a pesquisa em 17/11/2020.

presença da venda informal de bebidas pode também ser verificada entre mulheres. Em entrevistas com ambulantes que realizam a venda de bebidas, são mencionados alguns aspectos: a dificuldade de entrada formal no mercado de trabalho, a possibilidade de horário flexível e noturno que permite ajustar a rotina de cuidado com os filhos, a complementação da renda e, por último, o vínculo com mães, tias e avós que exerciam o trabalho ambulante. Isabel e Alliny, duas das três produtoras da Garagem, são mãe e filha. Elas narram que o trabalho ambulante sempre esteve presente no cotidiano da família. A terceira produtora, Alice, também é filha de vendedora ambulante:

Minha mãe foi vendedora ambulante a vida toda. Eu a acompanhava nas noites de réveillon na Praia de Copacabana, nos carnavais, vendíamos cangas e camisetas para turistas. Já vivemos períodos muito bons com o trabalho dela. Mas outros, muito ruins. Na época do Paes, já tivemos que fugir de fiscais da prefeitura e minha mãe estava naquele ponto por anos. Sempre quis fugir desse tipo de ocupação. Não queria isso pra mim. Ao longo do tempo fiz de tudo: cabeleireira, caixa de supermercado, trabalho com maquiagem e manicure. Mas, o trabalho de ambulante sempre voltou nos momentos difíceis, para fazer um dinheiro. Até que fui ficando. Nunca consegui ter a carteira assinada e tinha dificuldades de conseguir emprego por ser gorda. [...] Conseguir produzir eventos na Garagem foi uma felicidade nas nossas vidas, é um trabalho que sabemos fazer a anos, mas não entendíamos isso.

Com a inserção nos agrupamentos de blocos e festas independentes, as produtoras ambulantes relacionam-se mutuamente com as discussões e pautas do feminismo colocadas por ambas as partes. Essa aproximação não se insere apenas sob a forma de uma identificação pacífica, mas sobretudo a partir dos debates sobre a sustentabilidade financeira e a parceria com a rede informal de ambulante. Em reuniões acompanhadas pela pesquisa, antes do surgimento da Garagem, Alice reivindicava maior diálogo entre produtores e trabalhadores informais, assinalando a importância das mulheres no circuito de produção cultural. Os desacordos normalmente se davam pela cobrança de uma taxa para que os ambulantes pudessem vender suas mercadorias nos eventos públicos. Ao mesmo tempo, esses encontros passaram a formular relações mais próximas entre os grupos.

Alice conta que um dos momentos-chave para início da história da Garagem é quando fiscais da Prefeitura confiscaram carrinhos, isopores, triciclos e mercadorias do depósito onde ela guardava seu material de trabalho:

Eu trabalhava no bar do Amigos da Onça (bloco de carnaval não oficial) e isso me apresentou muitas pessoas, produtores, músicos. Mas eu cheguei ali por uma situação muito ruim que aconteceu comigo. Eu guardava meus carrinhos

próximo à Praça Tiradentes. Aí a prefeitura levou tudo que tinha no depósito. Carrinhos, mercadoria e bicicletas. Eu já perdi muita mercadoria e carrinhos na rua. Na rua, nós estamos sempre correndo esse risco. Na rua eu perco um carrinho, mas tenho outro guardado para trabalhar. No depósito você guarda tudo que você tem. Foi uma situação que eu não esperava. Mas dentro do depósito nunca tinha acontecido. Eu tinha dois triciclos. E o triciclo é algo que você compra depois de trabalhar muito com o carrinho que a gente chama de carrinho de rodoviária que só cabe um isopor e é muito difícil de carregar. Eu fiquei mais de um ano trabalhando nesses carrinhos pequenos para conseguir o meu triciclo. Com o triciclo nós chegamos rapidinho nos lugares, conseguimos nos deslocar. Enfim, levaram os dois triciclos que eu tinha, isopor e mercadorias. No dia seguinte, consegui um triciclo emprestado com a Izabel, peguei o que tinha de dinheiro no banco e fui pra rua para ver se conseguia alguma coisa. Recomeçar mesmo. Nessa noite eu estava na Lapa pedalando com o triciclo e sofri um acidente. O carro encostou em mim, eu caí, me machuquei. Fui para o hospital e voltei para casa. Na volta para casa passei pelo Paulistinha no centro e estava acontecendo um evento. Encontrei um pessoal de blocos, músicos e contei o que tinha acontecido comigo. Na época, eles fizeram uma vaquinha para trazer o triciclo de volta, para pagar o frete e também para comprar mercadoria. Nessa mesma época, o Diogo que é produtor me colocou para trabalhar no evento, vendendo caipirinha. Esta foi a grande abertura para mim nos eventos. Todo mundo que cuida dos bares de eventos deles e de outros também é ambulante. E hoje eu também faço isso na Garagem.

O intercâmbio de saberes e vivências iniciado nas discussões acerca das produções de eventos arquitetou relações mais profícuas entre os grupos, assinalando as diferentes posições, histórias de vida e processos de identificação dos sujeitos na cidade.

A originalidade do pensamento (de Butler) está no fato de ela operar uma desconstrução não por uma libertação a essas normas, mas por uma forma de subversão que se elabora no próprio ato de atender a essas normas. As identidades, assim, não precedem o exercício da norma, mas é esse exercício mesmo que acaba por criar identidades. A repetição das normas está sempre acompanhada da possibilidade de subvertê-las (LE BLANC, 2011 *apud* RODRIGUES, 2012, p. 21).

A crítica em relação à cristalização da identidade sob quaisquer de suas formas não impõe o abandono da categoria “mulher”, mas imputa-lhe uma inerente processualidade potencialmente subversiva. As críticas às reflexões de Butler recaem normalmente na constatação de que a abertura do termo “mulher” viria a provocar o abandono da categoria do sujeito. Indaga-se, portanto: se as reivindicações feministas sempre estiveram atreladas à concepção de que a mulher é sujeito com direito à sexualidade, trabalho e voto, como reivindicar uma emancipação sem o sujeito designado? Em resposta, Butler compreende que a emancipação do sujeito deve ser construída fora das categorias descritivas.

Se alguém “é” mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendem a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídos. Se tornou impossível separar a noção de gênero das intersecções políticas e culturais em que ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p. 21).

Para Butler (2003, p. 213), sugerir a perspectiva de desconstrução da identidade não significa abandonar a política feminista, como é comumente interpretado, mas “ao invés disso, estabelecer como políticos os termos pelos quais a identidade é articulada”, ampliando, portanto, a própria caracterização das diversas práticas que estão associadas ao feminismo. Notadamente, o grupo de mulheres envolvidas na construção de festas na Garagem formula há gerações práticas altamente vinculadas ao que chamamos de feminismo. A rede de apoio entre elas está constituída há gerações na passagem do ofício ambulante, formulando conseqüentemente redes de proteção ativadas de forma recorrente no cotidiano. Citamos o apoio financeiro, a proteção à violência policial, a ajuda nos cuidados domésticos e com filhos e netos e a relação afetiva entre elas.

Eu, minha mãe (Izabel) e a Alice aprendemos muito e ensinamos muito quando realizamos os eventos aqui. A gente precisou de muita gente para conseguir acertar. Minha mãe até pouco tempo não se considerava feminista, não entendia este significado. Como sou mais jovem e com a relação com os músicos e as meninas dos blocos fomos entendendo que este era um espaço que levanta a bandeira do feminismo e outras bandeiras também. Minha mãe participa do MUCA (Movimento Unificado de Camelos e Ambulantes) há anos e essa questão começou a aparecer por lá muito porque nós levamos. [...] A Garagem é esse espaço que mostra que nós ambulantes mulheres estamos fazendo coisas na cidade. E que podemos fazer coisas importantes como festas que hoje participam muitos grupos que nem imaginaríamos receber.

Eu diria que os rachs ente mulheres a respeito do conteúdo do termo devem ser preservados e valorizados, que esses rachs constantes devem ser afirmados como fundamento infundado da teoria feminista. Desconstruir o sujeito do feminismo, não é, portanto, censurar sua utilização, mas, ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir (BUTLER, 1998, p. 24).

Nas diversas produções culturais na Garagem, as produtoras privilegiaram bandas, rodas de samba e blocos de mulheres. Ao mesmo tempo, essas bandas, rodas de samba e blocos de mulheres surgiram de dentro de grupos festivos que ocuparam ruas, praças e vielas no início da

década de 2010. Como vimos anteriormente, grupos que inicialmente articulam-se em torno da ocupação dos espaços passam a assimilar outras complexidades como é o caso das pautas feministas. Essa assimilação, por sua vez, transforma as associações, opera novos formatos, musicalidades e territorialidades, a exemplo da Garagem das Ambulantes.

Conceber o processo tentacular desse tipo de movimentação de grupos, musicalidades, territorialidades e expressões indica menos um dado concreto e mais a capacidade de se enredar no mundo, a partir do comum. A impossibilidade de calcular os resultados da ocupação dos espaços se dá justamente na potente capacidade de caminhar e de gerar parentescos raros (HARAWAY, 2020). O processo de ocupação de espaços em torno da Praça Tiradentes no período pré e pós-Olímpico está contextualmente situado, porém não se resume a esse contexto. Trata-se de um movimento interessado no que Haraway chama de enredamento do mundo. Significa dizer que o surgimento da Garagem das Ambulantes por própria natureza festiva, pública e aliançosa, conecta-se com as tramas da cidade e renova tais conexões constantemente.

Ao identificar a movimentação de diversos agrupamentos e actantes nessa extensa e movente rede de produção cultural independente, fica clara a impossibilidade de registrar e catalogar todos esses movimentos. Contudo, fica também evidente a necessidade de buscar por essas combinações inesperadas num processo recíproco, onde o material está sempre situado em algum lugar confuso e mundano.

Figura 91 – Blocos de carnaval e a pauta feminista



Fonte: Instagram Garagem Delas (2018).

Figura 92 – Bloco Mulheres Rodadas



Fonte: Instagram Mulheres Rodadas (2019).

Figura 93 – Bloco Mulheres Rodadas



Fonte: Instagram Mulheres Rodadas (2019).

As produtoras narram que um dos momentos mais importantes do espaço foi a participação da roda de samba “Samba que elas querem”, composta por mulheres, que nos últimos anos ganhou grande notoriedade na cidade.

Quando conseguimos fechar com o “Samba que elas Querem” foi um dia muito importante. Elas são um grupo que sempre admiramos, sempre teve a ver com o que gostaríamos de fazer com esse espaço. Elas são reconhecidas na cidade e não só aqui, no mundo inteiro. Quando vimos que tínhamos possibilidade de

trazer esse grupo para cá, tivemos noção do tamanho e da importância que a gente tinha.

Essas e outras apresentações com grupos culturais de mulheres foram realizadas na Garagem das Ambulantes, demonstrando a arquitetura de um processo de coabitação e de interlocução entre os diferentes agrupamentos.

Figura 94 – Samba que Elas querem



Fonte: Instagram Samba que Elas querem (2019).

A emergência dos processos de aliança, ao passo que não consegue ser acessada ou mesmo deflagrada pelas ontologias identitárias, pode ser analisada pela diversidade de territorialidades que constituem determinados movimentos musicais, culturais e políticos. Do mesmo modo que devemos insistir na existência de condições materiais para a assembleia e a fala pública, também temos que nos perguntar de que maneira as assembleias e as falas – materializadas na pesquisa através da festa – reconfiguram a materialidade do espaço público e produzem, ou reproduzem, o caráter público desse ambiente material. A construção do espaço da Garagem advém dos movimentos culturais da cidade e, portanto, se apresenta como ambiente festivo conectado às questões mais amplas da cidade, onde inclui-se a causa feminista, o trabalho ambulante, o direito à cultura etc. As condições pelas quais forjou-se o ambiente material – as alianças – são também o meio pelo qual esse ambiente se perpetua e configura seu caráter público, ou seja, através de uma conexão cotidiana com os problemas da cidade.

As táticas de atuação das produtoras-ambulantes, na contramão da racionalidade neoliberal, configuram-se pela interdependência e pela heterogeneidade, configuram-se em redes de compra e venda informal, de pequena escala, de modo errante e arquitetando os mais diversos acordos locais para atuação. Nesse caminho, argumentamos no tópico a seguir que no processo aliançoso cada actante, nos seus mais diversos agenciamentos (músicos, produtores independentes, mulheres, ambulantes, negras, dançarinas), faz emergir na assembleia pública questionamentos acerca da distribuição desigual das condições de precariedade.

6.5 Os dilemas na análise dos processos aliançosos

Ao nos depararmos com a construção da Garagem das Ambulantes, que reúne actantes (ambulantes, músicos, técnicos de som, bailarinas, pernaltas, seguranças, público) de diferentes espaços da cidade informados por diferentes histórias de vida, de distintas raças e classes que se entrelaçam por diferentes percursos da experiência urbana, percorremos o caminho das alianças proposto por Butler. Esse caminho propõe o processo de desconstrução de uma categoria fixa que designa o que é ser mulher – mas também de outras como a categoria de “povo” – para compreensão desse processo aliançoso.

Butler, nesse sentido, esforça-se em responder ao dilema, específico do feminino, que se impõe nas suas obras: Se devemos desconstruir a categoria fixa do que é ser mulher, “afinal, quem constituiria o ‘quem’, o sujeito para o qual o feminismo busca libertação? Se não existe sujeito, a quem vamos emancipar?” (BUTLER, 1992, p. 78). O ato de desconstruir, conforme aponta Derrida (2001), não significa negar ou rechaçar a existência de uma ideia e nem mesmo inverter as posições. Desconstruir a unicidade das identidades faz parte de um esforço em encará-las como relações de reciprocidade, obviamente não como um dado pacífico, conciliador e ordeiro, mas na consideração da existência de linhas de transgressão, de ação e de tomada de posição nessas relações.

Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga (BUTLER, 1992, p. 213).

Derrida propõe pensar a mulher como indecidível, implicando o abandono das posições topográficas, acentuando os deslocamentos do lugar da mulher no mundo. A metáfora da dança, conforme assinala Goldman e Caputo (1997), sinaliza justamente a abertura em relação à

fixidez das identidades, onde o “gesto da dança pode ser simbolizado como um radical gesto derridiano em que se desloca o desejo topográfico”. A noção de indecibilidade é acompanhada por variadas críticas que associam o conceito à ideia de ausência. Ao não nortear os lugares da mulher, estaríamos abandonando os aspectos pelos quais se reivindicam os direitos. No mesmo caminho, a relação da mulher e a ideia da falta ressoa por vezes como uma tentativa de fazer desaparecer a mulher. Spivak (2010, p. 03) aprofunda-se nessas críticas e assinala que a “mulher é nome da indecibilidade e não da ausência”. Isso significa introduzir o imprevisível, o inusitado e o inesperado nas ações e reações sociais, de modo a conceber a permanência da indecibilidade.

Ainda no esforço de resumir algumas referências que encaminham a arquitetura do conceito de alianças, podemos destacar Walter Benjamin. Ainda que não seja um aspecto central na obra de Butler, a inspiração benjaminiana encontra-se presente quando a autora expõe a centralidade de recolher as ruínas¹⁸⁷ na recuperação de formas-linguagens que seriam capazes de remontar um aqui-agora revolucionário, o que Benjamin chamou alegoricamente de “escovar a história a contrapelo”. As ações sociais que se constituem pelo atravessamento de linhas de força e ruptura presentes nas indecibilidade e nos entrelugares (BHABA, 1998) que nos apresentam narrativas e práticas sociais concretas e localizáveis da desconstrução das identidades em direção ao jogo das diferenças que viriam a constituir alianças.

O entrelugar em que se forja um espaço-tempo simultaneamente real e virtual, caracterizando-se como um limiar, uma fronteira, que une e separa, que abarca e delimita, que abre horizontes e restringe possibilidades. Acontece como um espaço-tempo de encontro e de passagem, que possibilita a emergência do múltiplo, do polifônico, da diferença – desconstruindo-se enquanto estereótipo e enquanto subalternização e reconstruindo-se como possibilidade de ressignificação da história, do cotidiano, das relações, das subjetividades” (AZIBEIRO, 2003, p. 4).

¹⁸⁷ Benjamin, ao se debruçar sobre a cidade moderna, carrega consigo uma atitude antifantasmagórica ao destacar as práticas, imagens e objetos na sua dimensão histórico-expressiva. Assim como na teoria da expressividade, na qual o autor destaca os regimes de linguagem que apresentam em si mesmos as condições de produção de discurso e, portanto, a historicidade atravessada “no” discurso, Benjamin constitui uma reflexão sobre a urbanidade moderna no século XIX amparado no olhar atento às formas, às imagens e às práticas cotidianas em sua expressividade histórica. Trata-se de perceber profundidades nas aparências e formas cidadinas para compreender a expansão do processo da modernidade. Temas como os jogos, a prostituição, as ruas, a noite urbana, as danças, as galerias de passagem mapeiam a forma e a construção mental e cultural a época. “Para abordar estes aspectos, foi pertinente a utilização de uma abordagem alternativa, centrada nas imagens dialéticas, plenas de contradições, aptas a exprimir uma constelação histórico-mítica específica, que estaria na origem das formas sociais atualmente em vigor” (LIMA; MAGALHÃES, 2010, p. 147). A consolidação de uma perspectiva que confere centralidade à forma e a imagens mais banais da cidade participa ao mesmo tempo da reflexão do momento histórico de expansão da modernidade e do individualismo, mas também da tentativa de recuperação de experiências fragmentadas nesse processo. A reunião das diferentes peças, formas e imagens que constituem um possível panorama da Paris do século XIX desvela afinal o ato de “recolher as ruínas” deixadas pela modernidade.

As críticas dirigidas a Butler catapultam suas reflexões para diferentes caminhos tendo como pano de fundo a questão da identidade. Nos interessa especificamente a avaliação realizada pela autora sobre as diferentes condições de precariedade e conseqüentemente os modos distintos de enunciação das identificações do feminino que se configuram aliançadas na cidade. Partir dos entrelugares, da indecibilidade da posição mulher, das ruínas que o passado nos impõe, nos abre a possibilidade de reconstruir a história e capacitar a diferença nos arranjos urbanos.

No contínuo trabalho de campo, verificamos que as alianças entre as vendedoras ambulantes, produtores culturais e músicos provocam a reflexão das distintas posições de precariedade em que se pesam a exposição à insegurança à força policial, à raça, às condições financeiras e à própria distribuição demográfica da condição precária. São dinamizados, em paralelo, os diferentes saberes em relação às dinâmicas policiais, às formas de autorização dos eventos, à sustentabilidade das festas e, conseqüentemente, emergem estratégias conjuntas para burlar as fiscalizações e para apoio mútuo entre esses grupos.

O acompanhamento dos eventos culturais e das produtoras-ambulantes da Garagem lançou à pesquisa o desafio de tratar questões de gênero. As questões de gênero são continuamente reafirmadas na história do comércio informal da cidade e do ambiente noturno-festivo¹⁸⁸ e mais especificamente na trajetória das produtoras. Essas questões, contudo, se embaralham e estão sendo costuradas continuamente por outras linhas que constituem as posições de precariedade das ambulantes e as suas alianças. A ocupação, a raça, a história familiar, a vivência no carnaval de rua e as relações construídas com músicos são linhas pelas quais os terrenos coabitativos – como o espaço da Garagem – vão sendo tecidos. Esse paradigma está presente na construção do pensamento de Butler (2019), sobretudo nas suas obras mais recentes.

Como transitar de uma teoria da performatividade de gênero para uma consideração sobre as vidas precárias? [...] Parece que eu estava preocupada com a teoria queer e com os direitos das minorias sexuais e de gênero, e agora estou escrevendo de modo mais geral sobre as maneiras pelas quais a guerra ou outras condições sociais designam determinadas populações como não passíveis de luto [...]. Agora estou trabalhando a questão das alianças entre várias minorias ou populações consideradas descartáveis; mais especificamente, estou preocupada com a maneira pela qual a precariedade – esse termo médio e, de algumas formas, esse termo mediador – pode operar, ou está operando, como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo. É provável que uma questão política

¹⁸⁸ Sobre este assunto, ver “Dinâmicas conviviais: entre o comércio, festas e fê” na página 81.

tenha permanecido praticamente a mesma, ainda que o meu foco tenha mudado, e essa questão é que a política de identidade não é capaz de fornecer uma concepção mais ampla do que significa, politicamente, viver junto, em contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida, especialmente quando viver juntos, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético e político. Além disso, a liberdade é mais frequentemente exercitada com outros, não necessariamente de uma maneira unificada e conformista. Ela não exatamente presume ou produz uma identidade coletiva, mas um conjunto de relações possibilitadoras e dinâmicas que incluem suporte, disputa, ruptura, alegria e solidariedade. (BUTLER, 2019, p. 78).

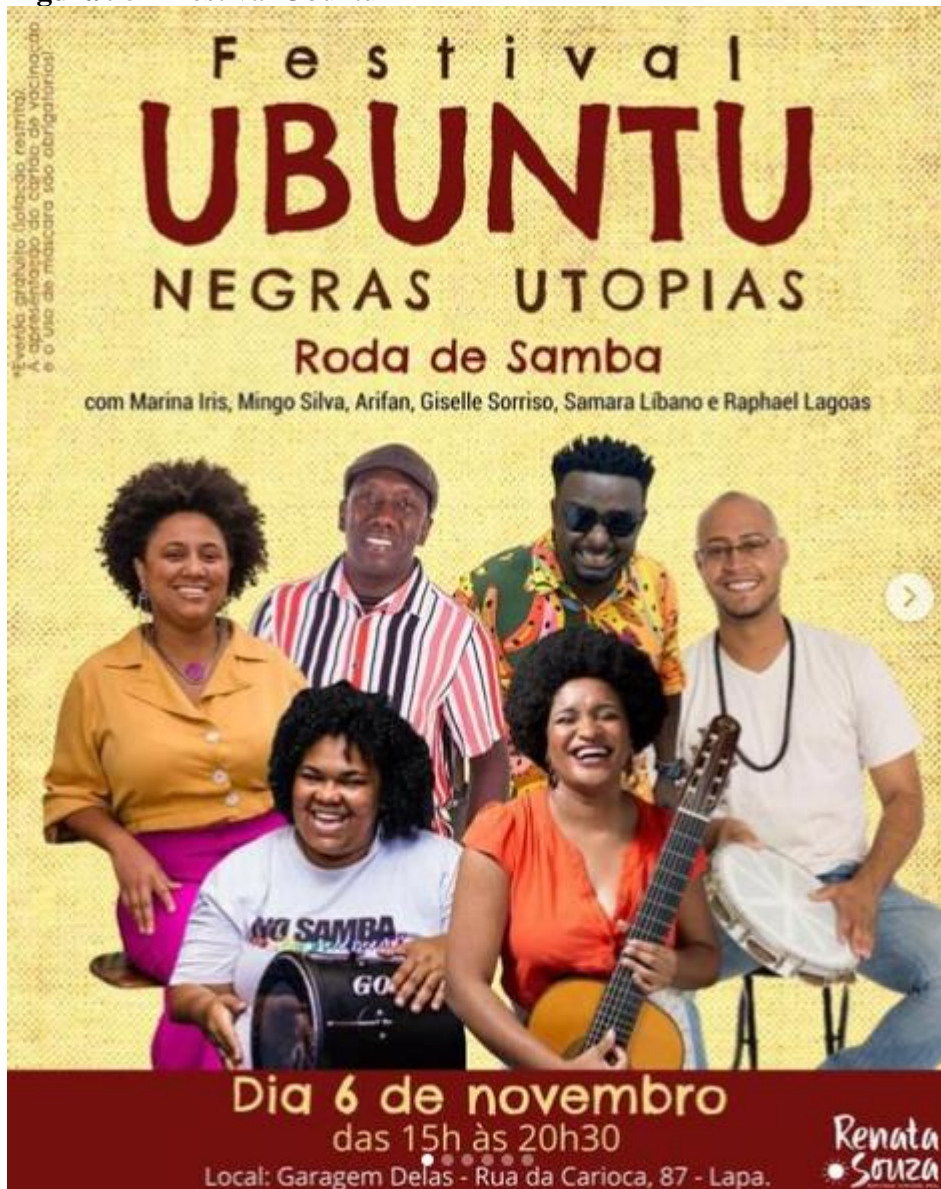
A reflexão de Butler nos fornece material filosófico para lidar com as questões de ordem epistemológica que surgem no campo. Destacamos, dentre elas, a inviabilidade de questionar se os sujeitos devem ser mais ou menos interpretados pelo seu gênero, sua raça ou sua regionalidade. A premissa da categoria mulher pressupõe a existência de uma invariável identificada em mulheres de diferentes culturas, o que acompanha a ideia de que existe, do lado oposto, uma pretensa invariável nas formas de opressão. Essa invariável se configuraria na existência de um patriarcado masculino homogêneo.

Em contraponto, a autora nos convoca a refletir que para combater os processos de violência e opressão de gênero é fundamental compreender localmente como esses mecanismos operam. Ao propor a unicidade de um inimigo em comum, esvazia-se a complexidade das estruturas de dominação e vigilância que impele às mulheres cotidianamente, de formas distintas, a experiência da subjugação. Essa perspectiva se faz presente na investigação da Garagem das Ambulantes, tendo em vista que a experiência aliançosa revela e em si mesma reflete sobre as diferentes linhas que compõem precariedades distintas entre as mulheres, músicos e produtores que compõem esse circuito.

Nas mais banais ações da produção dos eventos, as tensões inerentes às diferentes posições de precariedade se revelam, acionando movimentos futuros inesperados. É comum que nas apresentações, especialmente de grupos de mulheres nas Garagem, sejam mencionadas as diferentes posições ocupadas por frequentadoras e trabalhadoras da cultura e do comércio informal.

Existiriam traços comuns entre as mulheres, preexistentes a sua opressão, ou estariam as mulheres ligadas em virtude somente da sua opressão? Há uma especificidade das culturas das mulheres independente da sua subordinação pelas culturas masculinistas hegemônicas? Caracterizam-se sempre a especificidade e a integridade das práticas culturais ou linguísticas das mulheres por oposição e, portanto, nos termos de alguma outra formação cultural dominante?

Figura 95 – Festival Ubuntu



Fonte: Instagram Garagem Dela (2019).

Na imersão das questões da identidade, Butler sugere que a identidade não é em si mesma, mas uma expressão imersa num jogo de diferenças. Isso significa dizer que não existe uma identidade de gênero que viria a servir de pano de fundo as expressões de gênero e sim expressões que constituem teimosamente a identidade num regime da *differance*. Essa diferença, por sua vez, “não é nenhuma diferença particular ou qualquer tipo privilegiado de diferença, mas sim uma diferencialidade primeira em função da qual tudo o que se dá, só se dá, necessariamente, em um regime de diferenças (e, portanto, da relação com a alteridade)” (DUQUE-ESTRADA, 2005, p. 51).

Somos Mulheres com muita felicidade. Somos quatro ambulantes e camelôs com muito orgulho também. Cada uma de nós, tem uma trajetória diferente. Além de camelôs, somos mães, tias, avós e filhas. Nós não temos diploma, algumas de nós têm um pouco de estudo. Nem todas tivemos essa oportunidade. Mas, cada uma tem diferentes aprendizados que são colocados na Garagem. A malandragem da rua nos ensina todos os dias, de formas diferentes. Nada disso seria possível sem o nosso trabalho no carnaval, nossa sacada de fazer nossos próprios eventos. Temos a capacidade de nos remoldar a cada dia, a cada novo obstáculo. A Garagem significa isso.

6.6 Pandemia

Adiciona-se, nesse momento da pesquisa, as circunstâncias da pandemia de Covid-19 em que se arrefecem essas situações de precariedades, sobretudo no que tange às posições das mulheres ambulantes e das cenas festivas independentes.

Todo o caminho da tese seguiu até aqui os espaços, cortejos e iniciativas festivas e a partir delas rastreamos as associações e as controvérsias que nos deram a ver tensões urbanas. Com a chegada da pandemia de Covid-19, o acontecimento festivo foi inviabilizado. O principal nó – a festa – pelo qual desemaranhávamos as linhas associativas, a princípio, havia desaparecido diante do cenário entrópico imposto pela pandemia. Outras impossibilidades, além desta mais aparente – a inviabilidade do acontecimento festivo –, foram se apresentando como: a difícil comunicação com os actantes, os desafios relacionados ao mapeamento dos atores e suas atividades, o contexto de intensificação de precariedade ao qual foram expostos e tantos outros.

O momento delicado que se impunha principalmente ao grupo de mulheres ambulantes, músicos e produtores de cultura que perderam suas rendas com pouco ou nenhum auxílio público demandou uma necessária paralisação dos movimentos de pesquisa como entrevistas, solicitação de material, acompanhamento das atividades, contato ocasional para conversas etc.

Este último capítulo, de alguma forma, foi produzido por estas e tantas outras dificuldades que se colocaram aos actantes e ao pesquisador. É, contudo, a partir delas, que o nó – a festa –, que aos olhos visíveis havia desaparecido e se “desterritorializado”¹⁸⁹ do espaço da cidade, reaparece nas novas movimentações realizadas pelas redes que foram longamente descritas anteriormente. A partir da construção cartográfica realizada até aqui, intentamos

¹⁸⁹ Tratamos deste conceito na página 319.

compreender as novas configurações, alianças e parentescos estranhos (HARAWAY, 2021) que surgem diante do contexto de acirramento de precariedades vivenciadas pelos grupos.

Em tempos de urgência, é tentador tratar o problema, imaginando a construção de um futuro seguro, impedindo que ocorra algo que fecunde, colocando em ordem o presente e o passado com o propósito de criar futuros para as próximas gerações. Ficar no problema sugere não exigir este tipo de relação com os tempos chamados futuros. Ficar no problema requer aprender a estar verdadeiramente presente, não como um eixo que desaparece entre passados horríveis ou paradisíacos e futuros apocalípticos ou de solução, mas como criaturas mortais entrelaçadas em uma imensidade de configurações inacabadas de lugares, tempos, materialidades e significados (HARAWAY, 2021, p. 20).

Se, em contexto anterior à pandemia, notamos que reside nas redes de produção festiva independente uma intensa movimentação e transformação de territórios, formatos e alianças, seguimos buscando – no adensamento do presente – quais entrelaçamentos são arquitetados pelos actantes.

A pandemia de Covid-19 impôs severos desafios de sobrevivência dos actantes com que vínhamos dialogando. Ambulantes, músicos e produtores culturais, sobretudo aqueles que tinham como única fonte de renda a realização de eventos, vivenciaram um intenso acirramento de precariedades já existentes como problemas com moradia, saúde mental e insegurança alimentícia e sanitária. Questionamo-nos, nesse sentido, sobre como deveríamos abordar esse período, tendo em vista todas as complexidades que rodearam o tema da festa.

Como pensar em tempos de urgência sem os mitos autoindulgentes e autograticantes do apocalipse, quando cada fibra do nosso ser está entrelaçado e é cúmplice das redes e processos nos quais de alguma forma você tem que se envolver ou redesenhar?

As respostas para esses desafios foram sendo reconstruídas com o retorno ao campo e acompanhamento e participação nas novas territorialidades construídas na Garagem. Durante os anos de 2020 e 2021, a Garagem passou por diversas reconfigurações: funcionou como estacionamento, como ponto de arrecadação de cestas básicas e distribuição de alimentos, além de abrigar projetos solidários na realização de café da manhã e almoço para moradores de rua.

A Garagem agora virou Garagem! Brincadeiras à parte, mas estamos nos encaminhando para 9 meses sem evento e sem renda, por isso estamos tentando uma nova forma de se reinventar pra poder seguir, sempre em frente

e em movimento! Então já sabe, quando estiver de carro pelo centro do Rio vem estacionar aqui na Garagem Delas.¹⁹⁰

A primeira coisa que pensamos foi a de transformar a Garagem em uma garagem mesmo. Com a proximidade de algumas clínicas e alguns escritórios funcionando, decidimos abrir um estacionamento para cobrir as despesas com o aluguel do espaço e tentar ajudar a nossa renda. Mas, quando vimos que a pandemia iria durar muito, a gente começou a se mexer. E tudo aconteceu muito rápido, foram muitas mãos. Quando vimos, a Garagem se transformou numa grande ação social, um espaço de solidariedade. Tenho muito orgulho disso.

Figura 96 – A Garagem se torna estacionamento



Fonte: Instagram Garagem Delas (2020).

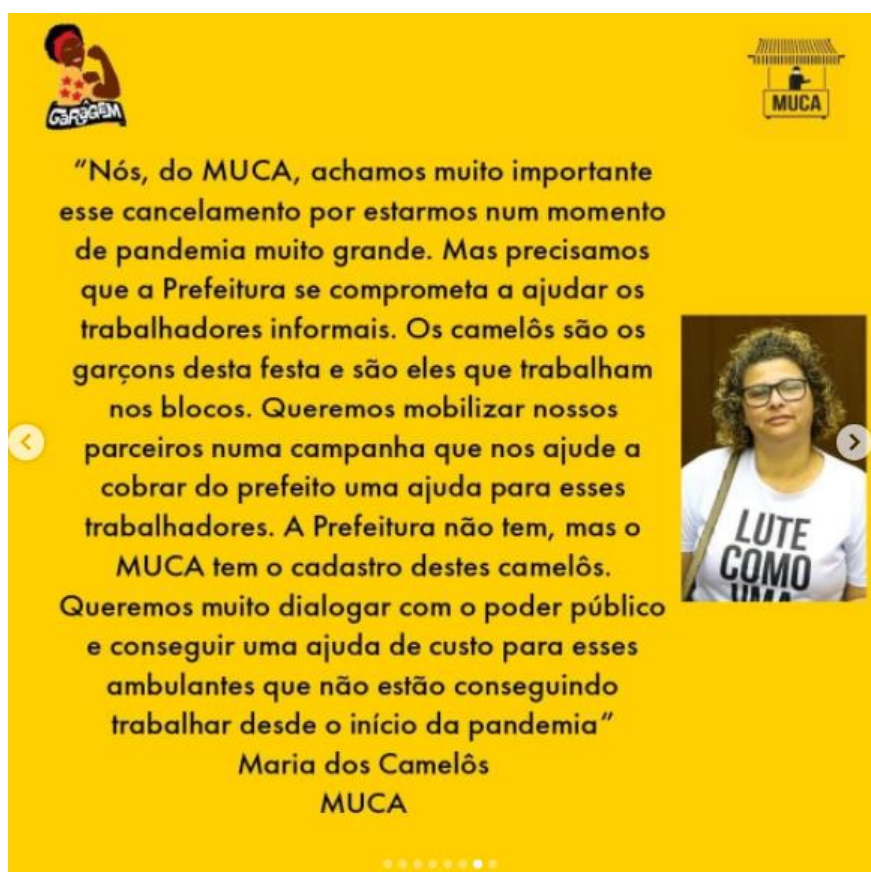
O adensamento da pandemia habilitou o espaço a funcionar também como ponto de arrecadação de cestas básicas. O espaço da Garagem das Ambulantes centraliza desde abril de 2020 a arrecadação e distribuição das cestas básicas adquiridas através do Movimento Unido

¹⁹⁰ Post no *Instagram* “A Garagem Delas”.

do Camelôs (MUCA) e por meio da campanha “Unidos pelos Ambulantes”, organizado por frequentadores e produtores do carnaval de rua.

O MUCA é o principal movimento social voltado especificamente para a organização formal das reivindicações e assistência aos trabalhadores do comércio ambulante. A organização fornece aconselhamento e serviços jurídicos, realiza chamados para protestos, realiza denúncias de violências, trabalha conjuntamente para a elaboração de dossiês, realiza mapeamentos não institucionais sobre o cenário do trabalho informal, mantém relação com assessorias de vereadores e vem organizando candidaturas à Câmara em torno da pauta do comércio informal. As produtoras-ambulantes que já mantinham e participavam das ações do MUCA iniciaram uma parceria para a arrecadação e distribuição de cestas. As doações de empresas privadas, bem como de arrecadações individuais, passaram a se concentrar no espaço.

Figura 97 – MUCA



Fonte: Instagram MUCA (2020).

Além da parceira com o MUCA, a rede entre ambulantes, músicos e produtores de cultura articulou-se durante a pandemia em torno de campanhas de arrecadação. A campanha “Unidos pelos Ambulantes” foi organizada especificamente no período da pandemia, a partir da iniciativa de frequentadores dos blocos. Ao todo, foram lançadas cerca de cinco campanhas

lançadas que arrecadaram em torno de 150 mil reais no total e entregaram mais de 500 cestas básicas que ajudaram famílias de trabalhadores a passarem pelo período mais crítico de quarentena.

Em ação articulada com as ambulantes da Garagem, foi realizado um levantamento dos trabalhadores do carnaval de rua, por vezes, não registrados e sem a licença TUAP¹⁹¹, para o encaminhamento das cestas e materiais de limpeza e higiene arrecadados. Outras ações realizadas foram as campanhas para ajuda financeira aos músicos, como as rodas de samba semanais na Garagem.

Figura 98 – Carnaval é sustento



Fonte: Instagram Garagem Delas (2021).

Na crise acentuada pela pandemia, os blocos de carnaval não oficial também mobilizaram uma rede de apoio para os profissionais. A campanha chamada “Além do carnaval” apresenta todo o circuito de profissionais envolvidos nas organizações dos desfiles e

¹⁹¹ Trata-se da licença que deve ser paga anualmente para que os ambulantes possam trabalhar e circular nas ruas da cidade.

cortejos durante o ano, reunindo dançarinos, músicos, técnicos de som, artistas visuais e produtores culturais. Esses profissionais, majoritariamente, não possuem vínculo empregatício e realizam trabalhos intermitentes para o circuito de festas e blocos. A campanha realizou rifas, festas virtuais, leilões e *lives* com o objetivo de atenuar as significativas perdas financeiras desses grupos. O balanço das campanhas até o momento da pesquisa foi a ajuda financeira a dez profissionais de blocos, o apoio a dois projetos relacionados ao carnaval de rua e o auxílio a uma banda independente.

O trabalho da Garagem na pandemia aconteceu de muitas maneiras. A gente teve a parceria com o MUCA que organizou muitas das doações de cestas. Tivemos as campanhas de doação de dinheiro e de alimentos com o pessoal do carnaval. Eles montavam a campanha na internet e nos ajudavam aqui para receber, montar e organizar as cestas, compras e etc. A gente teve também as ações para os moradores de rua que fazíamos semanalmente. O café solidário acontece há mais de um ano. Fizemos o varal de roupas para os moradores de rua com as roupas doadas e instalamos lavabos públicos para higiene deles. [...] Muita gente entrava e saía daqui, cada um vindo de uma parceria diferente nossa. Foi uma loucura. A gente nunca imaginou que a Garagem viraria isso.

Figura 99 – Café Solidário da Garagem

O CAFÉ SOLIDÁRIO COMPLETA 1 ANO DE AÇÕES



Fonte: Instagram Garagem Delas (2021)

O constante trabalho realizado na Garagem em prol dos ambulantes e de pessoas em situação de rua, bem como as parcerias arquitetadas no período, demonstra o processo aliançoso que impõe a reconfiguração de espaços, relações e grupos. A aliança, em todas as suas complexidades, faz surgir uma localização, uma territorialidade material, altamente transponível e passível de reconduções, ressignificações e contaminações. A emergência de uma territorialidade festiva como a Garagem advém de outros espaços de aparecimento e de aliança, como o Carnaval de rua e de cenas independentes de música. Ao mesmo tempo, habilita-se a deflagrar outros aparecimentos, outras alianças, diante dos novos desafios que se impõem:

trata-se do espaço do aparecimento, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço onde apareço para os outros e onde os outros aparecem para mim; onde o homem existe não apenas como outras coisas viva e inanimadas, mas assume uma aparência explícita (ARENDDT, 1987, p. 198).

Figura 100 – Dia das Crianças na Garagem



Fonte: Instagram Garagem Delas (2020).

Argumentamos que as políticas urbanas de aliança encontradas no cotidiano da cidade, como as que investigamos neste capítulo, são arquiteturas complexas que realçam a centralidade da alteridade como chave para abertura de perspectivas dogmáticas nas reivindicações de gênero. Trata-se de conceber a expansão da noção de identidade como pontapé para dissolver aparentes paradoxos das lutas identitárias em direção as dinâmicas de aliança e dos associativismos que vem a realçar e performatizar diferentes condições de precariedade na cidade, neste caso, a partir da festa.

6.7 Desterritorialização e reterritorialização: a criação e o abandono de territórios

Haesbaert (2018) vem discutindo os processos de reterritorialização, em detrimento do que chama de mito da desterritorialização. Na contramão da perda ou desaparecimento de

territórios, o autor discute que o tempo contemporâneo conduz a processos complexos contínuos de reterritorialização.

Assim, a desterritorialização seria uma espécie de “mito” (Haesbaert, 1994, 2001b, 2004), incapaz de reconhecer o caráter imanente da (multi)territorialização na vida dos indivíduos e dos grupos sociais. Assim, afirmamos que, mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo (HAESBAERT, 2018, p. 214).

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

Nunca imaginaríamos no nível de organização que chegamos com as campanhas da pandemia. Tínhamos muitas ações acontecendo ao mesmo tempo. Nos tornamos um centro mesmo de recebimento, organização e distribuição de alimentos, roupas, comida, material de higiene pessoal e até dinheiro mesmo. Não é fácil. Muita gente viu na Garagem um lugar possível de se fazer isso. Empresas grandes, empresários, gente da filantropia, galera de ONGs bateram aqui e contribuíram. Quando pensaríamos nisso? Nunca na vida. [...] Virou algo muito maior do que a gente.

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

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

Seguindo a esteira das análises que consideram o território também como formatação da experiência do “espaço-tempo vivido”, convém analisar de que formas os territórios vêm “desdobrando-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica” (HAESBAERT, 2018, p. 96). O caminho trilhado por Haesbaert considera o processo contínuo – *continuum* – das dinâmicas de territorialização. Inspirado pelas obras deleuzianas, o autor compreende que a conformação do território é agitada constantemente pelos seus usos, pelos sujeitos sociais e pelos micropoderes, de modo a encarnar (ou territorializar) um devir que se constitui processualmente no cotidiano. A demanda por esse tipo de esforço analítico vem formatando análises em torno das territorialidades que considerem com maior densidade as ressignificações, reinterpretações e reapropriações dos territórios.

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

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

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

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

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2004, p. 344).

O campo realizado na Garagem e as novas proposições no espaço se associam adequadamente à perspectiva dos agenciamentos e do rizoma, porque na prática refutam a perspectiva euclidiana de um espaço-superfície contínuo. Os constantes desafios impostos ao grupo de ambulantes promoveram a descontinuidade, a desterritorialização e simultaneamente a produção de novos territórios (depósito, espaço musical, festivos, estacionamento, sede de movimento social, espaço filantrópico).

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

Trata-se de territorialidades musicais, de solidariedade, aliança e ativismo nos quais não conseguimos mais distinguir claramente onde começam e onde terminam –conforme a conceito

de rizoma –, ou ainda, onde irão “eclodir”, sendo esta a principal aptidão do espaço: sua possibilidade de reinvenção pela conexão com a cidade e seus desafios.

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

Em tempo de urgência, é tentador tratar o problema, imaginando a construção de um futuro seguro, impedindo que ocorra algo que fecunde, colocando em ordem o presente e o passado com o propósito de criar futuros para as próximas gerações. Ela sugere ficar no problema sem exigir este tipo de relação com os tempos chamados futuros. Ficar no problema requer aprender a estar verdadeiramente presente, não como um eixo que desaparece entre passados horríveis ou paradisíacos e futuros apocalípticos ou de solução, mas como criaturas mortais entrelaçadas em uma imensidade de configurações inacabadas de lugares, tempos, materialidades e significados (HARAWAY, 2021, p. 22).

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

Quando analisamos o conceito de desterritorialização para além do debate filosófico que envolve muitos outros debates possíveis, estamos, direta ou indiretamente, balizados por problemas e questões de ordem concreta, podendo o estudo da antropologia urbana e outros campos seguirem os modos pelos quais os processos de reterritorialização caminham. A ideia do “fim dos territórios” (BADIE, 1995) ou, de forma mais genérica, o enfraquecimento da dimensão espacial na vida social, exige a contemplação de novas formas de (re)territorialização ou, ainda, o acompanhamento das menores unidades de análise, conforme sugere Haraway, na sua aptidão em “viajar” ou, nesse caso, “reterritorializar-se”. Haesbaert (2018) crítica, dessa maneira, a unilateralidade que envolve as conclusões sobre a desterritorialização, “como se o mundo estivesse, definitivamente, desterritorializando-se”.

A partir da proposta de Deleuze e Guattari, queremos pensar a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas humanas. O problema concreto que se coloca é o de como se dá a construção e a destruição ou abandono dos territórios humanos, quais são os seus componentes, seus agenciamentos, suas intensidades¹⁹².

O território, como espaço dominado ou apropriado, manifesta hoje um sentido transescalar e transdimensional que só pode ser devidamente discutido a partir de uma específica combinação de influências diversas, como é o caso da Garagem. Toda ação que efetivamente se pretenda transformadora, hoje, necessita, obrigatoriamente, encarar esta questão: ou se trabalha com a multiplicidade e transitoriedade de nossos territórios, ou não se alcançará nenhuma mudança positivamente inovadora. A Garagem que em 2018 era um depósito de bebidas, de pouca ou nenhuma visibilidade para os circuitos de poder político tradicional, passa a constituir uma presença – configurada pela copresença e pelas alianças – para a escala macropolítica. Em 2021, a Garagem sediou o lançamento do relatório da Comissão Especial de Carnaval da Alerj com a presença de muitos políticos, artistas, ativistas vinculados ao carnaval.

¹⁹² Mais recentemente os geógrafos têm dado um destaque maior para o pós-estruturalismo (ou, mais comumente, para o seu homólogo, o pós-modernismo) e para trabalhos como os de Derrida e Deleuze. Um dos poucos trabalhos mais consistentes colocados abertamente nessa linha é o do geógrafo Marcus Doel (1999), cuja “Geografia pós-estruturalista” (que ele utiliza no plural ao dar título ao seu livro) encontra-se amplamente inspirada (no nosso ponto de vista de forma exagerada) pelo “nomadismo”, a “esquizo-análise”, as “dobras” e a desterritorialização de Deleuze e Guattari.

Figura 101 – Lançamento do Relatório da Comissão Especial de Carnaval



Fonte: Instagram Garagem Dela (2021).

Fincar que estamos vivenciando processos totais de desterritorialização é, dessa maneira, demasiado simplista. Convém, obviamente, pensar de que forma essas reterritorializações se realizam de forma precária ou ainda de que forma a dinâmica neoliberal vem conduzindo esses processos. Contudo, o esforço para garantir que este seja um processo totalizante é politicamente imobilizante (HAESBAERT, 2004, p. 9):

Se o discurso da desterritorialização serve, inicialmente, àqueles que pregam a destruição de todo tipo de barreira espacial, ele claramente legitima a fluidez global dos circuitos do capital, especialmente do capital financeiro, num mundo em que o ideal a ser alcançado seria o desaparecimento do Estado, delegando todo poder às forças do mercado. Falar não simplesmente em desterritorialização mas em multiterritorialidade e territórios-rede, moldados no e pelo movimento, implica reconhecer a importância estratégica do espaço e do território na dinâmica transformadora da sociedade.

Inspira-se, nesse caminho, na autora Doreen Massey (2000, p. 16), para quem o conceito de lugar deve ser urgentemente atualizado, de modo a concebê-lo “voltado para fora e adaptado a nossa era de compreensão espaço-tempo”. Refere-se a uma concepção progressista do conceito de lugar que não seja mais apenas “defensivo e fechado”. Trata-se assim de vivenciar essas múltiplas modalidades do lugar de forma sucessiva e possivelmente tática, atualizando as compressões do espaço-tempo de múltiplos alcances e das “geometrias de poder” (MASSEY, 2000). Sustenta-se a relevância da análise da dimensão cultural-simbólica dos territórios e suas transições que ocorrem muitas vezes no/com o próprio movimento.

7.8 ÚLTIMOS APONTAMENTOS

Conceber a festa como performatividade política inclui necessariamente a reflexão sobre o recurso do corpo também como território capaz de enunciar as condições precárias vivenciadas por determinados grupos. É ainda fundamental perceber que historicamente as festividades são práticas que evidenciam as ações de presença de grupos precarizados na cidade. Falar sobre as precariedades da vida urbana enseja fundamentalmente a ampliação dos meios e territórios pelos quais essas condições são visibilizadas, seja essas precariedades vinculadas à ampliação das ontologias identitárias, seja na investigação de práticas fora do eixo tradicional da ação política. Os meios pelos quais as condições precárias são expostas no espaço público devem ser ampliadas e necessariamente desconectadas, na essência, dos parâmetros formais da política, liberando novas formas de atuação ativista na cidade. A apresentação das vidas precárias no espaço público convoca a exposição de formas de vida e por isso apresentam-se, não só, mas também nas particularidades mais banais da vida na cidade e não necessariamente sem vitalidade e criticidade, como é o caso da produção e vivência de festas.

Portanto, se esse tipo de mundo, que poderíamos ser compelidos a chamar de “vida ruim”, deixa de espelhar o meu valor como ser humano, devo ter uma visão crítica das categorias e estruturas que produzem essa forma de apagamento e desigualdade. Minha vida é esta vida, vivida aqui, no horizonte

espaço-temporal estabelecido pelo meu corpo, mas também está lá fora implicada em outros processos de vivência dos quais eu sou apenas um. A questão sobre viver uma vida boa, portanto, já está, desde o início, relacionada com essa ambiguidade, e está ligada a uma prática crítica e viva (BUTLER, 2018, p. 216).

Questionamo-nos, portanto: qual seria a função da assembleia pública no contexto da racionalidade neoliberal que expressa alto nível de responsabilização moral aos sujeitos que vivenciam condições precárias de vida? E de que forma opositiva as alianças urbanas expressam e incorporam outros modos éticos de vida? Apostamos que as alianças urbanas como as que investigamos incorporam a percepção de que essa é uma condição social compartilhada e diferentemente distribuída, composta, entre outras questões, pelas diversas formas de expressão do feminino. Os acontecimentos festivos da Garagem colocam em visibilidade um processo anterior de interação e colaboração que acontece nas brechas da cidade, substituindo, ainda que provisoriamente, o processo moralizante da responsabilização, próprio da racionalidade neoliberal, por uma ética da coabitação. É, portanto, fora dos eixos políticos tradicionais que podem apresentar-se formas de exposição e persistência deliberadas na reivindicação corporificada da pluralidade dos feminismos urbanos por uma vida possível de ser vivida.

DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Organizamos a seguir alguns “lugares de chegada” da pesquisa, respectivamente a partir de Benjamin (1940), Latour (2012) e Haraway (2020). Acreditamos que a pesquisa encaminhada até aqui reúne menos respostas definitivas e mais indicações sobre formas e comunicabilidades festivas mapeadas na cidade. Em detrimento de apresentar resultados, buscamos destacar as configurações inacabadas das formas festivas e o modo cacofônico com se relacionam entre si. Salientar mais o ritmo urbano pelo qual estas experiências se territorializam do que caracterizá-las de uma vez por todas.

A cartografia que montamos até aqui buscou seguir as experiências festivas, acreditando que se estivermos distantes das interações e do conhecimento sabemos muito e muito pouco e assim sucumbimos ao desespero ou a esperança. Conforme Haraway, nem o desespero ou a esperança estão em sintonia com os sentidos, nem com a matéria consciente, semiótica material ou com a copresença densa da noturnidade. A partir do texto de fechamento pretendemos, portanto, “seguir com o problema” (HARAWAY, 2020) das expressões citadinas destacando a pertinência do ato de “recolher as ruínas” (BENJAMIN, 1940) e de mapear as controvérsias (LATOURE, 2012) da cidade e suas associações festivas.

Comunicabilidades e o ato de recolher ruínas: festas e comunicação

Benjamin reflete no ensaio “Sobre a linguagem em geral e linguagem dos homens” sobre dois regimes de linguagem nas quais distingue o que se comunica “através” da linguagem – caracterizada por ele de dimensão burguesa da linguagem – e aquela que se comunica “na” linguagem” – nomeada de dimensão “espiritual” ou “mágica” da linguagem. O primeiro sentido, para o autor, advém de uma concepção moderna, instrumental e antropocêntrica da expressão, onde o homem se apropriaria dos objetos e experiências no mundo e dessa relação unilateral seria capaz de traduzir o mundo em conhecimento, através da linguagem. Neste regime de linguagem o autor identifica o mediador humano como sendo protagonista entre o mundo e os significados, parte de um postulado moderno que confere exclusividade ao homem em traduzir o mundo em conhecimento.

No segundo regime, Benjamin trata a linguagem de forma particularmente abstrata na qual poderíamos simplificá-la sob a forma da “expressão”, onde o mundo, as coisas e os homens insinuam-se entre si, de modo a constituir uma expressão própria, uma linguagem espiritual e mental. Dentro de uma perspectiva relacional, os objetos se mostram aos homens, apelam,

insinuam-se e vice-versa. Dessa relação multilateral do mundo entre as coisas e os homens residiria a expressão de uma linguagem criadora. A linguagem assim não decorreria apenas de algo exterior a si, como uma ferramenta de apreensão e explicação do mundo, mas possuiria uma dimensão expressiva em si mesmo marcada pela materialidade que é condição da comunicação.

Retomamos esta perspectiva da linguagem para argumentar que a pesquisa que encaminhamos até aqui buscou revelar a dimensão expressiva das festas do passado e do presente carioca. Buscamos construir uma reflexão sobre festa e comunicação, admitindo a existência de uma comunicabilidade geral das festas nas cidades. O olhar de Benjamin para a linguagem é atravessado, como em toda sua obra, pela abertura de postulados modernos afim de refletir uma concepção não-arbitrária da linguagem. Esta concepção não arbitrária, por sua vez, seria dinamizada pelo arquivo de semelhanças que escapa a centralidade sensorial moderno (tato, paladar, olfato, olhar e audição) em direção ao que o autor denomina como sendo da ordem do intuitivo, espiritual e mágico¹⁹³.

Nesta teoria da expressividade o autor encara a linguagem em sua fase pré-nomeação – “linguagem muda” – destacando uma comunicabilidade geral no mundo. A expressividade dos objetos e formas e sua participação no jogo relacional com o mundo e os homens compõe o terreno filosófico benjaminiano por onde reflexões diversas e complementares foram germinadas posteriormente. O autor encara, ao nosso ver, desafios no campo da linguagem, da história e da urbanidade amparado na teoria de uma comunicabilidade ou expressividade geral. Apesar de serem temas amplos, notamos que estes temas compõem entre si um diálogo que tem como atravessamento comum a teoria da expressividade que pode ser um caminho para a investigação do urbano¹⁹⁴.

¹⁹³ O que Benjamin denomina como sendo esta dimensão mágica da linguagem em uma primeira visada causa certo estranhamento científico. Contudo, trata-se de qualificar este regime da linguagem como sendo da ordem do imediato. Magia no xamã e no pensamento religioso refere-se aquilo que tem influência direta, que se expressa diretamente na realidade numa relação não-mediada. O autor recupera a expressividade própria da palavra “magia” para caracterizar a dinâmica da linguagem pré-nomeação, não-arbitrária. Benjamin recorre a um vocabulário vinculado ao pensamento holístico e teológico, incomum na reflexão filosófica, para expressar aspectos de sua teoria sobre a existência de uma dimensão comunicativa “na” linguagem que assimila uma transformação direta do “real”. Ou seja, recorre a dimensão expressiva da palavra “magia” para traduzir a natureza não-mediada e direta da linguagem.

¹⁹⁴ O fascínio com temas relacionados ao primitivo, a infância, a loucura e aos fazeres mais cotidianos da cidade, por vezes, são considerados consequência da imaturidade, nostalgia e ingenuidade do autor a época. No entanto, numa visada mais aprofundada de suas obras, notamos que esta obsessão está vinculada intimamente com a teoria expressiva que se baseia no rompimento da experiência utilitarista e racionalizada da linguagem. O louco, a criança, o “matuto” e o saber cotidiano se expressam na obra de Benjamin de forma alegórica, revelando, num processo anterior à linguagem, a produção do discurso. Benjamin destaca a loucura e a infância enquanto linguagens não concebidas pela atitude nomeadora burguesa, pois seriam comunicantes na forma e na condição de sua produção.

Argumentamos nesse caminho que as festas que estudamos são linguajeiras – no sentido de Benjamin - na medida em que apresentam as condições de sua produção. Inscrevem na sua forma a expressão da urbanidade que a forjou. O modo com que a música é tocada, as formas de experimentar o festejo, as intervenções externas, as imagens presentes, as performances, os desafios e controvérsias da produção cultural revelam as condições de sua expressão – uma forma da urbanidade. Apresentam na forma, uma possibilidade comunicativa que nos dá a ver o contexto de sua produção, pois é si mesma a apresentação de éticas e estéticas urbanas.

Buscamos traçar ao longo da pesquisa diferentes correlações entre a festa e a cidade partindo do princípio que a experiência festiva é expressiva, está imersa no jogo de comunicabilidades urbanas. Enfatizamos, nesse caminho, a relevância da ação de recolher as ruínas deixadas pela modernidade na recuperação dessas formas-linguagens que seriam capazes de remontar um aqui-agora revolucionário, o que Benjamin chamou alegoricamente de “escovar a história a contrapelo”. A festa como experiência que mobiliza uma atmosfera, uma ambiência, uma experiência sensível partilhada, para nós, é indicadora de uma expressividade urbana, capaz de ressoar para além do aqui-agora.

Os espaços festivos no Centro do Rio de Janeiro e suas constantes reterritorializações são parte de uma experiência histórica que encontra ecos na atualidade, ou seja, fazem parte de comunicabilidades urbanas que, em sua forma e estilo, produzem expressões cidadinas. Vimos a partir dos mapas cartográficos na página 119, 125 e 149 que os espaços festivos na Praça Tiradentes na contemporaneidade passam por constantes processos de desterritorialização que em seguida reterritorializam-se sob outras formas ou na criação de novos espaços. Essa dinâmica indica um intenso processo de precarização de atuação de músicos e produtores da cena independente e, ao mesmo tempo, uma dinâmica de agregações que possibilita a criação de novas territorialidades festivas – o que chamamos de alianças (BUTLER, 2019) – performatizada na forma festiva.

Ao passo que espaços festivos não conseguem perenizar-se de forma plena no território, como é o caso da Praça Tiradentes, os atores se valem do movimento e da errância para atuarem na cidade. Como vimos, realizam festas, cortejos e microeventos em diversos espaços privados, nas praças, becos e esquinas da cidade de forma dispersa. Importante frisar que a precarização que exige este movimento errante é também fundante da forma tentacular destas agregações. É por meio da movimentação de bandas, músicos e coletivos que as associações são promovidas, de forma a arquitetar as relações de aliança entre os atores.

As relações entre blocos de carnaval, ambulantes e músicos, bandas e produtores do Beco das Artes analisadas no primeiro estudo de caso são um recorte deste movimento associativo que se tentaculariza na cidade e catapulta novas territorializações festivas. O movimento não oficial de blocos, por sua vez, inventa novos trajetos físicos para realizar seus cortejos e também simbólicos na aliança com ambulantes no intuito de executar suas atividades durante todo o ano.

A pesquisa realizou o esforço de trazer relatos das noturnidades e festas do passado. Inpiramo-nos na atitude anti-fantasmagórica de Benjamin ao destacar as práticas, imagens e objetos na sua dimensão histórico-expressiva. Benjamin constitui uma reflexão sobre a urbanidade moderna no século XIX amparado no olhar atento às formas, as imagens e práticas cotidianas em sua expressividade histórica. Trata-se de perceber profundidades nas aparências e formas cidadinas para compreender a expansão do processo da modernidade¹⁹⁵. “Para abordar estes aspectos, foi pertinente a utilização de uma abordagem alternativa, centrada nas imagens dialéticas, plenas de contradições, aptas a exprimir uma constelação histórico-mítica específica, que estaria na origem das formas sociais atualmente em vigor” (LIMA e MAGALHÃES, 2010, p. 147).

A consolidação de uma perspectiva que confere centralidade a forma e a imagens mais banais da cidade participa ao mesmo tempo da reflexão do momento histórico de expansão da modernidade, mas também da tentativa de recuperação de experiências fragmentadas neste processo, por onde destacamos as mais variadas experiências festivas. A ênfase a forma, as imagens e aos relatos banais buscou construir as complexidades da comunicabilidade urbana que se apresenta sem mediação, de forma não-arbitrária e mobiliza sentidos profundos de uma sociedade e com isso de seus processos históricos. O aspecto anti-fantasmagórico foi mapeado a partir do movimento do pesquisador-formiga que intenta mapear como as territorialidades festivas são construídas e quais associações são mobilizadas nesse sentido.

Trata-se de traçar as minúcias das agregações noturnas, mobilizando investigações que não cessam de transformar-se. Na contramão da “explicação social” em que parte-se de um rede maior de associações, chamada de “contexto social”, que teria todos os instrumentos e respostas para compreendermos e explicar as agregações, em outra direção, propomos que as próprias associações “dão um significado muito prático ao que significa estar dentro de uma rede maior” (LATOUR, 2012, p. 43). Refletir sobre este significado prático tem a ver com não fazer cessar

¹⁹⁵ Temas como os jogos, a prostituição, as ruas, a noite urbana, as danças, as galerias de passagem e os tipos sociais demarcam a forma e a construção mental e cultural a época.

o movimento de associação, considerando que as possíveis reagregações futuras dialogam, correspondem ou tensionam a relação com níveis associativos mais estáveis.

As territorialidades festivas investigadas encontram-se interseccionadas entre si, com as experiências do passado e com os dilemas atuais da cidade. A montagem da pesquisa buscou colocar em relevo a dinâmica das associações. A formação da cena independente na Praça Tiradentes capitaneada pelas festas do Beco das Artes poderia ser “explicada” pelo processo de deslocamento da centralidade cultural da cidade para a Zona Sul e o processo de “degradação” que barateou aluguéis e fez com que artistas e produtores se interessassem por aqueles espaço. Contudo, as experiências festivas do passado que participavam nas sombras dos espetáculos teatrais, o Teatro de Revista com seu público popular e bonachão, os diversos bares que mantiveram-se no território integram as ruínas que catapultam novas histórias de festa naquele território. Reunir estas ruínas festivas possibilitam não apenas uma “explicação” da insurgência dessa cena – escondida do olhar do poder público, engajada politicamente e subversiva no sentido dos códigos e condutas urbanos – mas sobretudo das novas associações que não cessam de surgir a partir destas ruínas.

A construção da Garagem das Ambulantes, nesse caminho, liga-se a formação da cena independente adicionando novas controvérsias ao mapa de coabitação noturna. É a partir da participação de festas no Beco das Artes que ambulantes passam a ensaiar a produção de seus próprios eventos. Embalados pelas constantes proibições e precarizações de sua atividade no período, a Garagem faz sobressair a aliança entre ambulantes e o carnaval. Encontram, portanto, no movimento não oficial de blocos, uma possível aliança para construção de uma territorialidade festiva que reivindica uma “vida vivível” (BUTLER, 2019) aos trabalhadores informais na cidade. Ao mesmo tempo, a relação entre trabalho ambulante e as festas, como vimos, pode ser identificada em toda a história da cidade. Argumentamos, portanto, que esta não seja uma associação “nova”, mas fruto das ruínas da história do passado que catapultam novas associações. Recolher as ruínas, a partir dos relatos cotidianos festivos, não significa inferir um certo tipo de repetição da história, mas sim um movimento de projeção de futuras associações. Junto aos blocos não oficializados, a Garagem vem ressaltando dilemas contemporâneos da cidade como o trabalho informal, a gentrificação dos espaços públicos, os feminismos urbanos e as dinâmicas de associativismo.

O movimento não oficial de blocos vem participando de forma interseccionada às festas na região. Seja pelos cortejos, ensaios e oficinas realizadas na Praça Tiradentes, ou na participação dos atores como frequentadores, produtores e colaboradores de microeventos. O movimento não oficial de blocos agita e oxigena as redes festivas independentes tanto

simbolicamente quando promove cortejos com grande adesão de público durante o carnaval, quanto na construção de territórios de festa no dia a dia da cidade, reivindicando formas mais sustentáveis de produção cultural.

(...) em situações nas quais as inovações proliferam, em que as fronteiras de grupos são incertas, em que o leque de entidades a considerar flutua, a sociologia do social não consegue encontrar novas associações de atores. Nessa altura, a última coisa a fazer seria limitar de antemão a forma, o tamanho, a heterogeneidade e a combinação de associações. O recurso oportuno do social tem de ser substituído pelo método mais complexo e penoso de suas associações. (LATOURET, 2012, p. 31)

Buscamos, portanto, exprimir com esta pesquisa menos conclusões definidas e definitivas e mais o ritmo das associações festivas que coabitam a região da Praça Tiradentes. Destacar o fazer e desfazer dos laços associativos imprime a comunicabilidade pela qual estas cenas musicais se constituem e se expressam.

Recolher ruínas e mapear associações

Outro aspecto fundamental que podemos assinalar enquanto aproximação entre a pesquisa e a teoria da linguagem de Benjamin é a centralidade da precarização da narração enquanto parte da expropriação de experiência na modernidade. Para ele, a degradação dos processos de narração coletiva dos acontecimentos urbanos constitui um fator fundamental para compreensão da modernidade, mobilizando novamente a aproximação entre a comunicação e a antropologia urbana.

A reflexão sobre a expropriação da experiência em Benjamin em contraponto a experiência autêntica (*erfahrung*) é trilhada a partir do declínio da experiência da narração. Para o autor, as vivências profundas estariam ligadas a dimensão narrativa do mundo e as coisas a serem compartilhadas coletivamente. Trata-se do abandono de um saber existencial arquitetado na narração de vivências profundas. O regime da modernidade imputaria o declínio do exercício do “narrar” por não promover o compartilhamento de “memórias comuns, que garantiriam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um tempo e trabalho partilhados, um mesmo universo de prática e linguagem” (BENJAMIN, 1985, p. 11).

Para Benjamin, a constituição da individualidade moderna precariza 1) a presença de experiência sociais coletivas e 2) impossibilita o recolhimento e compartilhamento de vestígios

do tempo, sendo estas as condições para a degradação da narração e da memória¹⁹⁶. Esta dupla condição pode ser exemplificada pela condição do trabalho pré-moderno artesanal onde “pelo lado sensorial, narrar não é de forma alguma, apenas alvo da voz (...) aquela velha coordenação de alma, olho, mão, gestos; é a coordenada artesanal que encontramos no habitat da arte de narrar” (BENJAMIN, 1980, p. 74). Nesse caminho, argumentamos que a festa indica uma recuperação de rastros de memória coletiva e saberes da vida social compartilhada.

A escolha da festa como objeto de investigação se dá a partir de sua dimensão “linguajeira”. Vimos que festa em suas possibilidades narrativas, produz linguagem, participando, especificamente no Rio de Janeiro, como uma potente prática de “recolher de ruínas”. A festa dinamiza comunicabilidades mediadas pela música, dança, poesia e pela experiência sensível compartilhada que apresenta vestígios de transformações sociais e da memória coletiva.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso.

As recorrentes reformas e “revitalizações” impostas a região Central da cidade mobilizaram novos códigos de conduta, maneiras de regulação, atualizando as geometrias do poder. Ao mesmo tempo, impuseram aos agrupamentos novos formatos de expressão festiva. Nos históricos processos de ordenamento, foi sendo cauterizado no tecido urbano a dinâmica da brecha, da negociata, dos momentos de flexibilização e de fresta. A partir do levantamento das experiências festivas no passado e especificamente no presente na região da Praça Tiradentes, percebemos que a tática festiva está costurada às ações de reordenamento urbano. Seja na análise do entrudo, da participação de mulheres na festa da Penha, nas festas de Tia Ciata, na ocupação do Teatro de Revista, nas festas do Beco, da Garagem ou nos cortejos dos blocos não oficializados nota-se que não há movimento de ordenação que não seja acompanhado de alguma mobilização festiva adequadamente tática.

Em contraponto aos diversos tipos de ordenamento impostos na região central da cidade ligados a ideia de organização, eficiência, assepsia, higienização, padronização e controle dos

¹⁹⁶ A forma-urbana e os signos secundários da cidade apresentam-se como peças de montagem do panorama moderno. A forma da arquitetura, das ruas, dos gestos, a caminhada. A prostituta, o *homem-sandwich*, o flâneur são figuras do cotidiano que integram a reflexão da urbanidade moderna justamente porque contemplam, para Benjamin, a expressão de uma sociedade em transformação.

excessos; as experiências festivas estiveram ligadas às dinâmicas das gambiarras, do improviso e da atuação errante e astuta.

A ideia de continuidade histórica - continuum da história progressiva, para Benjamin – silencia acontecimentos de escapam a cadeia de ações planejadas ou “contextualizadas”. Nesse caminho, o que foge a marcha dos acontecimentos, fica de fora da história oficial e, portanto, “ruíniza-se”. Benjamin argumenta que esta dinâmica de encaixe dos acontecimentos na cadeia do progresso torna o tempo homogêneo, enquadrando cada ação numa sequência linear, onde as ruínas são ignoradas. O destaque a histórias de botequins, de festividades na casa de uma ambulante, das negociatas para que um batuque aconteça e dos estandartes de coletivos culturais propõe construir novas cartografias da noturnidade e mais que isso, destacar as fissuras deste tempo homogêneo que cavalgaria para o progresso.

É tarefa da história libertar esses fragmentos silenciados no passado, pois é no despertar das possibilidades abafadas que se pode mudar o presente e libertar o futuro que o passado não teve. (...) A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1940, p. 42).

Em setembro de 2021, foram iniciadas tratativas sobre novas reformas na Região da Praça Tiradentes. A iniciativa compõe o projeto guarda-chuva “Reviver Centro” da nova gestão de Eduardo Paes na cidade (2021 – 2024). O projeto objetiva transformar a região da Tiradentes em um “*Hub Digital*, espaço que conecta colaboradores, clientes, parceiros e startups para atrair novos negócios dos setores culturais, criativos e de inovação” (Lei Complementar 229/2021). Washington Fajardo, secretário municipal de Planejamento Urbano, explicou em audiência pública realizada pela Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática acompanhada pela pesquisa¹⁹⁷ que as iniciativas no âmbito do Reviver Centro estabelecem a criação de um Distrito de Inovação na região da Praça Tiradentes¹⁹⁸:

O Reviver Centro vai oferecer subsídios para que atores privados e institucionais possam formar ‘hubs de inovação’, que abriguem indústrias da cultura, setor criativo, design, tecnologia e ciência da computação. Territórios de inovação é uma necessidade urgente na nossa cidade. E o poder público tem grande capacidade de fomentar esse processo junto com a iniciativa privada.

O projeto que ainda está em fase de construção desconsidera as atividades culturais e festivas que aconteceram e acontecem na região, valendo-se da desvalorização imobiliária para a construção de *hubs* de tecnologia associadas a iniciativa privadas. Ao mesmo tempo, é

¹⁹⁷ O relatório completo está detalhado no Anexo IV.

¹⁹⁸ Documentos acerca dos novos projetos de revitalização na Praça Tiradentes estão disponíveis no Anexo.

possível notar que nos últimos meses, com a flexibilização da pandemia, novos espaços festivos começam a ser ativados ou retomados. A Garagem, por exemplo, conta atualmente com programação musical de quarta a domingo. Outros espaços como o Beco das Artes, o espaço Ruínas e a Estudantina foram reativados no embalo da retomada dos eventos presenciais. O dilema entre os processos de revitalização, ordenamento e progresso urbano em contraponto às dinâmicas urbanas locais voltará à baila movimentando novamente as dinâmicas festivas no território.

A análise das experiências festivas de cunho associativo e cotidiano no entorno da Praça Tiradentes revela estes quadros de trauma e de reterritorializações precárias. Actantes que convivem com os escombros e ruínas do passado para inventar e enfrentar novos horizontes. O acompanhamento dos grupos e territórios festivos escancara que esta episteme urbana que se encontra em disputa.

Mapear associações e produzir formas urbanas

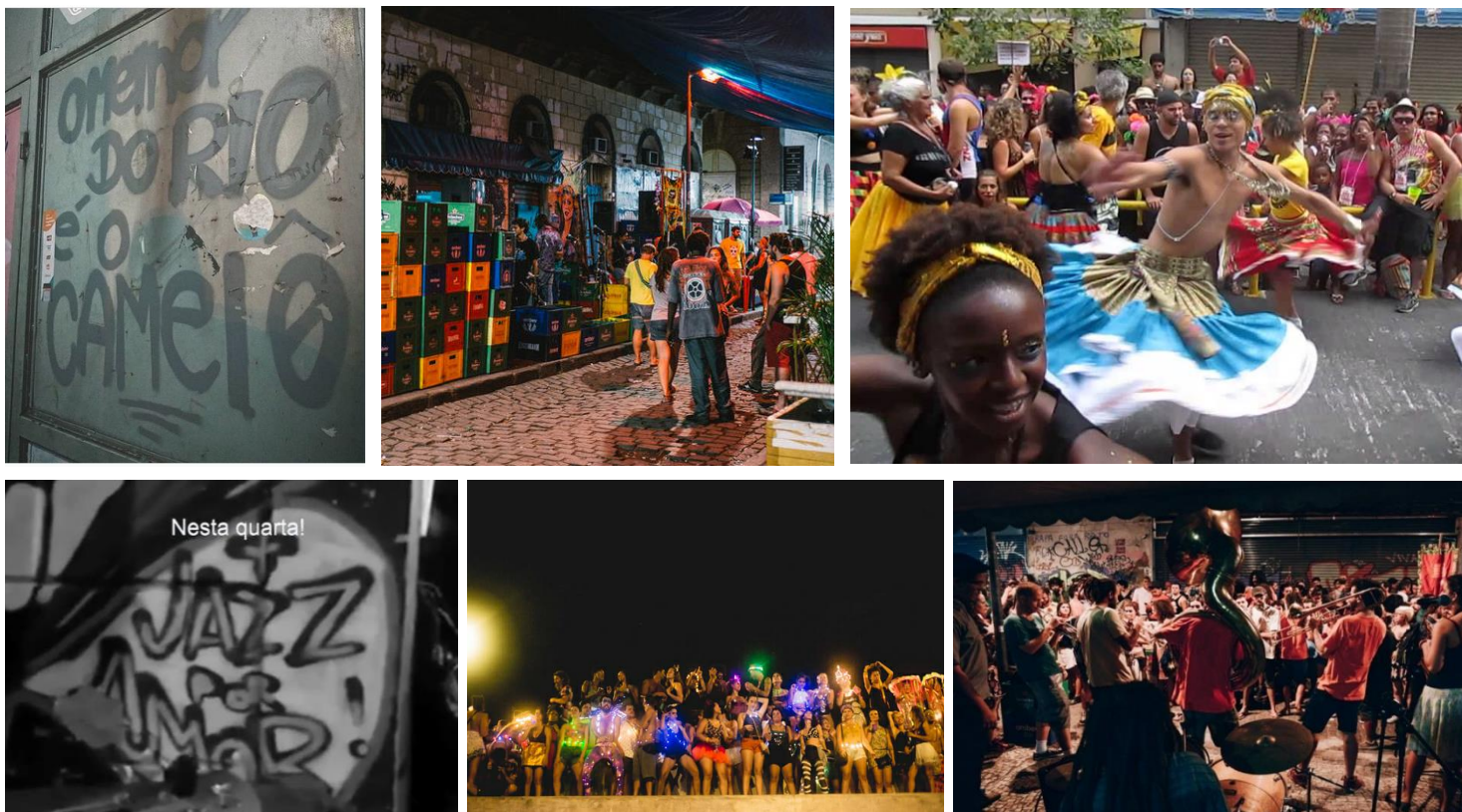
Argumentamos que residem na cidade comunicabilidades (BENJAMIN, 1962) festivas, onde o mundo, suas materialidades e imaterialidades possuem uma dimensão expressiva que insinua-se uns aos outros num processo de produção de linguagem e sentido assentado na vocação relacional e fenomenológica da comunicação. Sendo assim, consideramos que determinado arranjo festivo, em diálogo com o território e com o tempo histórico produz narrativas sobre a vida social que não estão necessariamente colocadas nas letras da música, nos temas festivos ou mesmo na coleta de entrevistas, mas nas formas de festejar.

Compreendemos dessa maneira que no modo de festejar habita um estilo revelador capaz de narrar, produzir linguagem, afinal, comunicar aspectos urbanos, dimensões dissensuais da vida cotidiana e experiências históricas da cidade.

A festa brasileira poderia então, ser isto? – a contestação não violenta a um sistema anomizante que esmaga o homem pobre em proveito de outro, que o reduz à forma de energia ou força de trabalho, a resistência não explicitada a ‘linguagem do progresso’, ‘da civilização’, ‘do humanista’ de uma sociedade de proprietários (...)” (DUVIGNAUD, 1983, p. 20).

Para Benjamin (1962), o caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é a desconfiança insuperável em relação a marcha das coisas: “O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas”. O caráter destrutivo assume, portanto, a “produção de ruínas” para que assim possa ver

“caminhos”, “significados” dentre elas. No seu sentimento de desconfiança da “marcha das coisas”, ele traz para si a possibilidade de “conhecimento” do malogro da história. Não ficando de olhos fechados para esse malogro, as ruínas são, para Benjamin, alegóricas, já que podem ser transformadas, experimentadas de uma nova forma. A ênfase a criação destas ruínas é relevante por não tratá-la como fragmento, mas como “reminiscência antiga”. Trata-se de uma “sensibilidade estilística contemporânea” que emerge nas formas de festejar e nos imaginários urbanos.



As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”. As cenas dissensuais da rua, os espaços e grupos festivos que investigamos são, assim como os vagalumes de Didi Huberman (2011), lampejos que sobrevivem,

momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais - sob nosso olhar maravilhado. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 23)

Didi Huberman (2011) se utiliza da imagem poética dos vagalumes para se referir aos pequenos lampejos de resistência da vida social. O autor investe nesta imagem e sua capacidade de nos transmitir a noção de sobrevivência dos pequenos fazeres resistentes. Seria assim, a imagem da sobrevivência dos vagalumes, uma alegoria para pontuar, de forma atenciosa, os fazeres luminosos e intermitentes da vida social.

É preciso então compreender que o improvável e minúsculo esplendor dos vaga-lumes (...) não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 30)

Na busca pelos fazeres controversos das coabitações noturnas festivas, buscamos tratar a vida social de modo cuidadoso ao “não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca e dizer sim a noite atravessada de lampejos”. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 154). Ou seja, descrever apenas os processos de precarização do fazer musical e festivo, as revitalizações que engendraram processos de violência física e simbólica ou mesmo a estrutura de vigilância que busca ordenar a experiência noturna. Buscamos enfatizar que a noite participa como importante viabilizadora do aparecimento dos vagalumes. É a partir das dinâmicas cidadinas da noite que determinadas práticas e grupos são capazes de se articular, aparecer e constituir uma localização, uma territorialidade. “Dizer sim a noite atravessada de lampejos” significa percorrer os rastros/ruínas deixados pelos vagalumes, afim de identificar novas formas de trânsito e movimento; novos modos de operação da vigilância e novas astúcias festivas.

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 154).

Coabitações noturnas e a cama-de-gato

Inspirados na qualidade estilística contemporânea das ruínas e dos vagalumes, podemos exercitar ainda alegorias que apresentem a estrutura fragmentária do tempo histórico, a partir das festas. Os movimentos de territorialização e reterritorialização de festas, agregações e dissociações e grupos festivos configuram um ritmo urbano pelo qual podemos forjar alegorias, “presentificações do vivo no morto”.

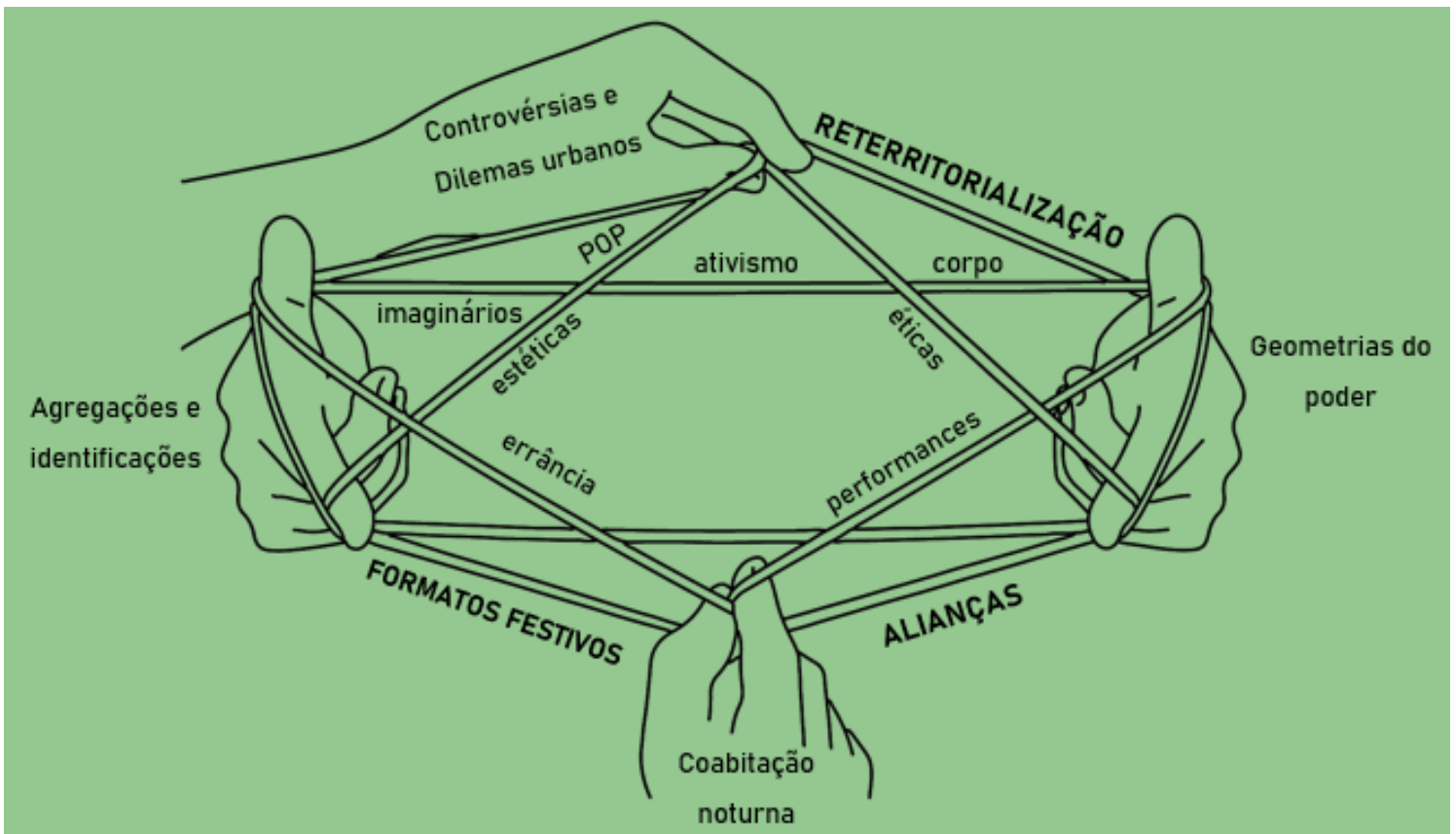
A montagem da pesquisa buscou ressaltar a dinâmicas de “fazer e desfazer associações”, atribuindo-lhes especificamente a qualidade do movimento e dos resultados imprevisíveis.

Buscamos imprimir na pesquisa a questão do social enquanto a emergência do fazer e desfazer os laços em que estamos enredados.

Diante dos fracassos das promessas do progresso moderno Haraway (2020) propõe buscar histórias, erupções de vitalidade inesperada, histórias contínuas e inacabadas dos seres entre ruínas. A força das histórias seria uma forma corporificada que conta sobre práticas de cuidar e pensar. Para ela, uma avalanche de histórias turbulentas é a melhor forma de explicar a diversidade, de modo que esta avalanche deve se tornar parte de nossas práticas do conhecimento.

A autora propõe construir “figurações especulativas” que consiste em fazer desenhos de linhas ou fibras entre eventos densos na tentativa de seguir os fios para encontrar emaranhados e rastrear os padrões cruciais. A figura de cordas que é montada não está buscando algo, mas é em si mesma, as relações complexas com as quais se deve seguir caminhando. Fazer a figuras de cordas é um processo mútuo que envolve fazer e desfazer, pegar e soltar, assimilando o devir na figura continental do Chtuluceno. Trata-se de um esforço de entrelaçar o fazer científico com a ficção especulativa argumentando em elas se necessitam mutuamente.

Cama de Gato das Coabitações Festivas



Fonte: Elaborado pela autora

A partir da cama de gato, buscamos organizar ainda que precariamente o ritmo pelo qual as experiências festivas se expressam. Ainda que na imagem figurem mãos humanas, compreendo-as como forças que fazem movimentar as redes festivas.

Em primeiro lugar os processos de agregações. Vimos, a partir dos grupos de produção festiva no Beco das Artes, no carnaval não oficial e na Garagem que são constantes as reavaliações e formações de agrupamentos. Se o contexto social já não deve ser considerado o instrumento hegemônico para compreender as associações, seguimos os atores e mais precisamente seguimos as leituras, invenções, significações dadas a existência coletiva. Compreender, portanto, por quais caminhos os atores esclarecem suas reassociações e ainda quais métodos dinamizam para sua adequação. Percebemos que os grupos buscam, a partir de diferentes tipos de associação, resolver a equação de construção de uma cadeia de produção festiva sustentável. Buscam associar-se a músicos e produtores que realizam pagamento de cachê justo, que prezam pela ocupação de espaços subutilizados, privilegiam a música independente e o acesso a experiência musical e festiva. Essa busca opera diferentes associações entre os grupos. Músicos, produtores, ambulantes, dançarinos, pernaltas, técnicos de som, seguranças participam desta rede no intuito de encontrar formatos possíveis de sustentação da territorialidade festiva. Estes diferentes híbridos que vão se formando e testando espaços, formatos de eventos, estratégias de remuneração e formatos musicais (linhas). As agregações, dessa maneira, mobilizam diferentes modos de operação das festas urbanas, formas e estilos. Manipulam as linhas presentes na cama de gato (corpo, ativismo, cultura pop, formatos, éticas e estéticas) com a intenção de perenizar-se no território.

Em segundo, destacamos os dilemas da cidade são rapidamente incorporados pela cama de gato. Notamos que os grupos estudados no início dos anos de 2010 tematizavam de forma mais abrangente a questão do “direito à cidade”. Atualmente, os mesmos vêm incorporando de forma mais relevante questões sobre “quem pode ocupar a cidade”. É notório que os debates acerca das identidades e da própria composição dos agregados vêm transformando o moco com que as festas na Praça Tiradentes e no circuito independente de festas, de modo geral, acontecem. Questionamentos sobre a participação de negros e negra, de sujeitos da periferia e da população LGBTQIA+ vem movimentando a atuação destes grupos.

As imagens das festas na Garagem das Ambulantes, a reivindicação do lugar do camelô na cidade, as polêmicas entorno da elitização dos blocos secretos e a participação da população negra em festas independentes no Centro faz parte da incorporação dos dilemas urbanos e contemporâneos no modo com o qual as festas se expressam. Notamos que os novos debates e

desafios da cidade são prontamente rastreados por estes grupos festivos que buscam integrá-los a sua atividade de produção cultural.

Na contramão de uma prática alienante, as festas investigadas e os grupos são transformados pelos dilemas sociativos, mobilizando imagens, ativismos e performances que resultam das suas leituras. Em terceiro lugar, destacamos a coabitação noturno por onde os processos de identificação e conflito agregam e desagregam os agrupamentos. Como vimos, a opção de “oficializar-se”, aceitar patrocínio, realizar oficinas gratuitas ou não, tocar em eventos privados ou não, escolha de repertório, tematização de questões partidárias ou não e formatos festivos rearticulam os agrupamentos. Estas e muitas outras escolhas que possuem fundo “ativista” ou em correlação com determinado debate urbano agitam as agregações festivas.

Nesse sentido, é importante destacar a dimensão performativa que opera como um modo de existência coletiva das festas. Não apenas os informantes, mas também as ações, objetos, tecnologias, performatividades e etc que conectam as associações. Os modos, mecanismos e táticas imprescindíveis pelos quais os grupos permanecem unidos participam desta estilística que confere sentido as associações. O cortejo que anda de forma errante, a produção de festas capitaneada por ambulantes, os shows independentes que acontecem no Beco das Artes.

Sem dúvida, todos concordarão que, por exemplo, as festas populares são necessárias para ‘renovar os laços sociais’ (...). Esses tipos de expressão saltam sem dificuldade de nossos teclados. Entretanto, seu efeito preciso depende de como entendemos os diversos modos de falar alusivos à ‘formação’ de grupos. Para os sociólogos do social, tais termos designam os muitos avatares que a mesma ordem social pode assumir e as variadas ferramentas como que ela ‘representa’ a si própria ou por intermédio das quais é reproduzida. (LATOURET, 2012, p. 38)

A socialidade é uma noção afinada a constelação de conceitos pós-críticos em torno das expressões juvenis por se acentuar o momento vivido e a pluralidade das práticas cotidianas e em rede. Trata-se de conceber que os agrupamentos investigados se articulam através de lógicas relacionadas ao presenteísmo e aos aspectos coletivos da “tribo” enraizados pelo afeto e pelo sentir do estar-junto.

Dentro desta perspectiva, considera-se que o indivíduo constrói sua história a partir de uma socialidade de base que o religa ao mundo a partir de sua capacidade de criação e de invenção, a partir da sensibilidade, ou seja, não apenas a partir da relação formal racional, mas também a partir das sensações (mais hedonistas do que possam imaginar os modernos) e sensibilidades, tais como a estética. Assim, o todo social é formado por pluralidades estético-culturais comunitárias, que aparecem à luz e mostram que o viver social é complexo, dinâmico, ambivalente, fluido. (FERNANDES, 2013, p. 63)

Os laços sociativos e a socialidade evidenciam as análises das coabitações festivas por propor a análise das ações coletivas que relativizem os engajamentos políticos fixos, a identidade estanque e a racionalidade inabalável.

onde a pertença era entendida como permanente, exigindo um elevado grau de compromisso dos participantes, a adesão passou a ser assumida como transeunte e o grau de compromisso substancialmente mais fraco; onde subsistia um baixo nível de mobilidade, passou a persistir um acentuado grau de mutabilidade intergrupala, implicando a circulação através de socialidades reticulares, estruturadas em *rede*, cujos “nos” se inter cruzam em afinidades frágeis e lealdades temporárias, revisionáveis e transitorias, a qualquer tempo renegociadas ou canceladas; onde a homogeneidade estilística imperava, passa a existir uma profusão eclética e acumulada de estilos; onde existia um estilo de vida *contestatorio*, orientado por uma *ética de resistência* militante e coletiva, movida pela melhoria das condições de vida, passa a existir um estilo de vida *celebratorio*, orientado por uma *ética de existência* que cultivava valores hedonistas, experimentalistas, presenteistas e convivialistas. (FERREIRA, 2009, p. 104)

As formas coabitar a noturnidade apresentam comunicabilidades que marcam criticamente os modos de ocupação da cidade numa constante abertura narrativa, altamente assimiladas com o tempo e os debates urbanos. Estas constantes reaberturas narrativas, tomam corpo estético e material nas expressões musicais, na moda, na forma de festejar, imprimindo transformações aceleradas e movimentos espiralizados no circuito alternativo e independente de produção cultural. Os processos de surgimento de novos coletivos, desaparecimento de outros, transformação e renovação para formações coletivas de outro perfil de engajamento demonstram que na medida que um movimento festivo se esvai, desaparece ou perde seu sentido-primeiro, outro está prestes a nascer.

Por último, destacamos as geometrias do poder. Conforme já mencionamos, as mesmas estão vinculadas ao modo com o que o planejamento urbano, as políticas públicas e agentes de fiscalização e repressão encaram as festividades. Vimos que as reformas urbanas, bem como *modus operandis* da cultura e do planejamento urbano impactam diretamente no modo com que estes grupos e festas expressam-se se reterritorializam. Na medida em que as regras para a execução das atividades de rua estão longe das possibilidades reais dos realizadores e os processos de autorização ou proibição são recobertas por questões obscuras, julgamentos morais e interesses locais, as festas de rua permanecem na informalidade e na clandestinidade. A estrutura autoritária que regula a atividade festiva, nesse sentido, promove fragmentações, dispersões, dissolve parcialmente sua vocação popular, diminui seu alcance. Esta posição expõe de forma evidente dilemas acerca da democratização do acesso às festas (divulgação, espaço, perenidade das atividades) e o caráter ativista reivindicado pelas mesmas. Os

agrupamentos são convocados a responder constantemente a esta controvérsia, de modo a mobilizar novos formatos festivos, novas associações e alianças.

Todas as linhas da cama de gato encontram-se interseccionadas. Assume uma configuração inacabada que sugere que viver no presente espesso (HARAWAY, 2020) envolve assumir que os tempos, os indivíduos e as materialidades que não se encerram em si mesmos.

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

A construção da cama de gato das coabitações noturnas buscou assumir a cacofonia das relações festivas de forma contínua. Continuar no problema requer a geração destes parentescos raros, relacionamentos estranhos que devem ser mapeados posteriormente a pesquisa. Reforçamos, portanto, a ideia de que necessitamos de combinações inesperadas, num processo recíproco, onde o material está sempre situado em algum lugar confuso e mundano. As comunicabilidades festivas que foram encaminhadas a partir as ruínas do passado e dos estudos de caso contemporâneos intentou imprimir a qualidade da tentacularidade, a vida vivida em linhas e não em pontos ou esferas. Humanos e não-humanos caminhantes e seus caminhos intrelaçados. A ideia de individualismo seria incapaz de pensar as dinâmicas interativas ou o gerar-com das experiências festivas.

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

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, n. 5, maio/jun./jul./ago. 1997, n. 6, set./out./nov./dez., 1997.

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

ABREU, Martha. Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 14, 1994.

AGUIAR, Maria Lívia de Sá Roriz. Corpo, dança e territórios narrativos: o Jongo como prática comunicacional. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., São Paulo, 2013. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2013.

ALEMÃO, Francisco Freire. **Diário de viagem de Francisco Freire Alemão**. Rio de Janeiro: Crato, 1859.

ALLEYNE, Lorena Santos. Análise conceitual de um novo espaço simbólico: o caso do blog do Samba da Ouvidor. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDICPLINARES EM CULTURA, 15., Salvador. **Anais [...]**. Salvador: ENECULT, 2010.

ALTINO, Lucas. Bloco Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de realizar ensaio no Aterro do Flamengo. **O Dia**, Rio de Janeiro, 22 out. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/2zuy7Gx>. Acesso em: 27 ago. 2018.

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Prefeitura do Recife. Recife: Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

ANTUNES, Thiago. Carlos Thiago Cesário Alvim: atravessaram o samba. **O Dia**, Rio de Janeiro, 29 nov. 2017. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/opiniao/2017-11-30/carlos-thiago-cesario-alvim-atravesaram-o-samba.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

ANTUNES, Thiago. Polícia Militar impede realização do samba Pede Teresa. **O Dia**, Rio de Janeiro, 29 jul. 2017. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-07-29/policia-militar-impede-realizacao-da-roda-de-samba-pede-teresa.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

ARANTES, Érika Bastos. **O porto negro: trabalho, cultura e associativismo dos trabalhadores portuários no Rio de Janeiro na virada do XIX para o XX**. Niterói: UFF, 2010.

ARAÚJO MAIA, João Luis de; DE LA TORRE CHAO, Adelaide Rocha. Subúrbio Carioca: Conceitos, transformações e fluxos comunicacionais da cidade. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 15, n. 29, 2016.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Universitária, 1987.

AZEVEDO, André Nunes de. A Reforma Urbana do prefeito Pereira Passos e o ideal de uma civilização nos trópicos. **Intellèctus**, v. 14, n. 2, 2015.

AZEVEDO, André Nunes. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 2003.

AZEVEDO, M. D. M. **O Rio de Janeiro**: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Segundo volume. Garnier: Rio de Janeiro, 1877.

AZIBEIRO, Nadir Esperança. Entrelaços do saber: uma aposta na desconstrução da subalternidade. **Reunião Anual ANPED**, v. 26, p. 14, 2003.

AZIBEIRO, Nadir Esperança. Entrelaços do saber: uma aposta na desconstrução da subalternidade. **Anais da Reunião Anual da ANPED**, v. 26, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998

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

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VIEIRA, Yara Frateschi. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

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

BARBERO, Jesús Martín. **Ofício de cartógrafo**. Santiago: FCE, 2002.

BARBOSA, Vanessa Maria. O bota-abixo de Pereira Passos: a tentativa de promover uma nova ética urbana no Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, v. 5, p. 227-242, 2011.

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. **Blocos**: vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

BARROSO, Flávia Magalhães; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Os limites da rua: uma discussão sobre regulação, tensão e dissidência das atividades culturais nos espaços públicos do Rio de Janeiro. **Políticas Culturais em Revista**, v. 11, n. 1, p. 100-121, 2018.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. *In*: LÖWY, M. **Walter Benjamin – Aviso de Incêndio**. Comentário sobre as teses “Sobre o conceito de História”. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BEZERRA, Amáli Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. **Espaço e Cultura**, n. 23, p. 7-18, 2012.

BEZERRA, Amáli Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. **Espaço e Cultura**, n. 23, p. 7-18, 2012.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BILAC, Olavo; BUENO, Alexei. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BLOCOS abrem carnaval não oficial e tomam as ruas do Rio. **O Dia**, Rio de Janeiro, 5 jan. 2020. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2020/01/5848510-blocos-abrem-carnaval-nao-oficial-e-tomam-as-ruas-do-rio.html>. Acesso em: 11 abr. 2022.

BOERE, Natalia. “Cultura vai ganhar cinco quadriláteros para eventos em locais público”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 208. Disponível em: <https://glo.bo/2H6yrUl>. Acesso em: 27 ago. 2018.

BONAN, Anna Cecília Faro; TOLEDO, Bianca Rodrigues; BELLO, Enzo. EU QUERO É BOTAR... MEU BLOCO NA RUA! Direito à cidade e cultura em carnavais de luta. **Perspectivas do Discurso Jurídico**, n. 146, 2017.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992. Coleção Debates.

BRENNA, Giovana Rosso del (org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. Rio de Janeiro: Index, 1985

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

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

BUTLER, Judith. Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico. In: NICHOLSON, J. Linda (org.). **Feminismo/posmodernismo**. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Lazuli, 2016.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: como entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: como entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Studio Nobel, 1993.

CAPOBIANCO, Marcela. Em sete anos, Rio caiu 12 posições no ranking de despesas com cultura. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 28 out. 2020. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/rio-cai-ranking-despesas-cultura/> Acesso em: 08 jul. 2021.

CAPUTO, J. D. **The prayers and the tears of Jacques Derrida**. 1997.

CARDOSO, Mariana. Orquestra Voadora recebe multidão no Aterro do Flamengo, no Rio. **G1**, Rio de Janeiro, 17 fev. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2015/noticia/2015/02/orquestra-voadora-recebe-multidao-no-aterro-do-flamengo-no-rio.html>. Acesso em: 13 abr. 2022.

ARNAVAL não oficial começa com confusão entre ambulantes e a Guarda Municipal. **O Globo**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval-nao-oficial-comeca-com-confusao-entre-ambulantes-gm-18404451>. Acesso em: 26 abr. 2022.

CARIOCAS enchem as ruas em abertura não-oficial do Carnaval. **Revista Fórum**, Rio de Janeiro, 5 jan. 2020. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2020/1/5/cariocas-enchem-as-ruas-em-abertura-no-oficial-do-carnaval-66882.html>. Acesso em: 11 abr. 2022.

CARVALHO, Bruna Gomes Leite de. **Rio como fomos**: políticas culturais de 2001 a 2012. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2013.

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

COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. Belo Horizonte: Itatiaia. 1988. p. 244.

COELHO NETO. **A conquista**. 2. ed. Porto: Livraria Chardron, 1913. 1. ed. 1898.

COMITÊ POPULAR DA COPA E OLIMPÍADAS DO RIO DE JANEIRO. **Dossiê Violações ao direito ao trabalho e à Cidade dos Camelôs no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relatoria do Direito à Cidade da Plataforma Dhesca Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/55096728/dossie-dos-camelos-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 15 abr. 2022.

CONCEIÇÃO SILVA, Cristina; ROCHA, José Geraldo. Festa, samba e religião: cultura de resistência e socialização entre negros do Rio de Janeiro. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2012, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O rap brasileiro e os Racionais MC's**. Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente, 2005.

COSTA, Mônica Rodrigues; DE ARAÚJO MENEZES, Jaileila. Os Territórios de ação política de jovens do movimento Hip-Hop. **Revista em Pauta**, n. 24, p. 199-216, 2010.

COUTO, Peres Caroline. **Entra cultura, sai política**: práticas de boa governança na gestão das manifestações de rua por parte do Porto Maravilha. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

COSTA, Diane. Crise empurra mais de 200 mil pessoas para trabalho na rua. **O Globo**, Rio de Janeiro, Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/crise-empurra-mais-200-mil-pessoas-para-trabalho-na-rua-22678103>. Acesso em: 26 abr. 2022.

CRIVELLA cria comissão ligada a seu gabinete para decidir sobre eventos. **Extra**, Rio de Janeiro, 17 jun. 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/crivella-cria-comissao-ligada-seu-gabinete-para-decidir-sobre-eventos-21487106.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

CRUZ, Rossana Reguillo. **Emergencia de culturas juveniles**: estrategias del desencanto. Barcelona: Editorial norma, 2000.

CUNHA, Marcelo Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. *In*: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Marcio (org.). **Escravos brasileiros, do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** Rio de Janeiro: Ex Libris, 1988.

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

DA SILVA, Luciano Hermes; DINIZ, Nelson. O que o skate pode dizer sobre o ensino de geografia?. **Revista de Geografia do Colégio Pedro II**, v. 1, n. 2, p. 91-97, 2015.

DAGIOS, Mateus. Aspectos políticos da tragédia grega: a importância do concurso e do mito. **Em tempos de história**, Brasília, n. 23, 2013.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Neoliberalismo e subjetivação capitalista. **Revista Olho da História**, n. 22, 2016.

DEBORD, Guy. Introduction to a Critique of Urban Geography. **Les Lèvres Nues**, v. 6, 1954.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

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

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

DENIS, Ferdinand. **Brasil**. São Paulo: Edusp, 1980.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIAS, José. **Os teatros do Rio de Janeiro**: Teatros do século XVIII ao século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2002.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. *In*: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (ed.). **Festa**: cultura e sociabilidade na América portuguesa. São Paulo: EDUSP, 2001. v. 2. p. 859-888.

DIDI HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.

DIOGENES, Glória Maria dos Santos. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento hip hop. 1998. 381f. 124 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 1998.

DO NASCIMENTO, Abdias. African culture in Brazilian art. **Journal of Black Studies**, 1978.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Google, Inc., 2013.

DOMINGUES, João Luiz. A história institucional recente da política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro: versões protecionistas, versões empreendedoras. **Antíteses**, Londrina, 2016.

DOUGLAS, Mary. **Símbolos naturais**. Madrid: Alianza, 1978.

DUNLOP, C. J. **Subsídios para a história do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2008.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida e a crítica heideggeriana do humanismo. *In*: NASCIMENTO, Evando (org.). **Jacques Derrida**: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

DURAND, Gilbert; PRAT, Montserrat. **Lo imaginario**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. Tradução: Paulo Neves. 1996.

DURKHEIM, Émile. Introduction à la morale. **Revue philosophique**, v. 89, p. 79-97, 1920.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

ECKERT, Cornelia. As variações “paisageiras” na cidade e os jogos da memória. **Iuminuras: série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais**, LAS, PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS, Porto Alegre, n. 20, 2008, 12 p.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. São Paulo: Semente, 1938.

PALÁCIO D. João VI será sede da pinacoteca do Rio. **Agência Estado**, Rio de Janeiro, 25 maio 2009. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,palacio-d-joao-vi-sera-sede-da-pinacoteca-do-rio,376505>. Acesso em: 7 abr. 2022.

EXPILLY, Charles. **Le Brésil tel qu'il est**. Paris: Arnauld de Vresse, 1862.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e costumes do Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1911.

FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro. *In*: MATTOS, Hebe. **História oral e comunidade**: reparações e culturas negras. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 113-137.

FARIAS, Edson. **O desfile e a cidade**: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2006.

FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; DOS SANTOS GOMES, Flávio. **No labirinto das nações**: africanos e identidades no Rio de Janeiro. Brasília: Presidência da República, Arquivo Nacional, 2005.

FEIJÓ, L.; WAGNER, M. **Rio cultura da noite**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. **Fronteiras-estudos midiáticos**, v. 17, n. 3, p. 290-301, 2015.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; PINTO, Tatiane Mendes. A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no baile charme do Rio Antigo. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 10., Salvador, 2014. **Anais [...]**. Salvador: ENECULT, 2014.

FERNANDES, Cintia Sanmartin; TROTTA, Felipe Costa; HERSCHMANN, Micael M. Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. **E-Compós**, v. 18, n. 2, 2015.

FERNANDES, Cíntia; BARROSO, Flávia. Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: O que podem as mulheres em festa?. **Contracampo**, 2019.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; BARROSO, Flávia Magalhães; BELART, Victor. Cidade Ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro. **Revista Mediação**, 2019.

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

FERREIRA, Alvaro. O projeto de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro: os atores sociais e a produção do espaço urbano. **Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales**, n. 14, p. 31, 2010.

FERREIRA, Rosa. **O lupanar**: estudo sobre o caftismo e a prostituição no Rio de Janeiro. [S.l.]: Rarebooksclub.com, 1997.

FIGUEIREDO, André Videira. A Metrópole Carnavalizada: Os Blocos de Rua Como Performances Surrealistas e Situacionistas na Cidade do Rio de Janeiro. **Revista Lusófona De Estudos Culturais**, v. 8, n. 1, p. 203-220, 2021.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. Curitiba: Livraria Pioneira Editora, 1972.

FOUCAULT, Michael. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. *In*: FOUCAULT, Michael. **Dits et recruits**. Paris: Gallimard, 1994. v. 4.

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

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Tradução de R. Ramalhe. São Paulo: Vozes, 1996.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.

FREITAS, Ricardo. Da Cidade-espetáculo à Cidade-mercadoria: a comunicação urbana e a construção da marca RIO. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 3, p. 49-65, 2017.

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

FRYDBERG, Marina Bay; EIRAS, Rebeca Eler de Carvalho. Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua”: O Carnaval dos Blocos no Rio de Janeiro entre a mercantilização e as práticas tradicionais. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DE CONSUMO, 7., 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ENEC, 2014.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideais de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GÓIS, Marcos Paulo Ferreira de. “Na Calada da Noite”: Modernidade e Conservadorismo na Vida Noturna Carioca (1760-1950). **Espaço Aberto**, v. 5, n. 2, p. 49-60, 2015.

GÓIS, Marcos Paulo Ferreira de. “Na Calada da Noite”: Modernidade e Conservadorismo na Vida Noturna Carioca (1760-1950). **Espaço Aberto**, v. 5, n. 2, 2015.

GOLDSCHMIDT, V. **Questions Platoniciennes**. Paris: Vrin, 1970

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba**: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Revisitando o lugar do poético e do político nas práticas artísticas urbanas**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 14, 2006.

GONÇALVES, Rôssi Alves. **Rodas culturais—a arte nas praças cariocas**. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, p. 44. 2012

GRABOIS, Ana Paula P. **A Fuzarca como mercadoria**: as influências das regras do poder municipal e do patrocínio privado sobre os blocos de rua do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude**: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

GUARDA Municipal reprime bloco de pré-carnaval com bombas e bala de borracha no centro do Rio. **R7**, Rio de Janeiro, 3 jan. 2016. Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/guarda-municipal-reprime-bloco-de-pre-carnaval-com-bombas-e-bala-de-borracha-no-centro-do-rio-04012016>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

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

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

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

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

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.

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

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins, 2014.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas sociais**, n. 29, 2012.

HERSCHMANN, Micael. Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro. **Logos**, v. 2, n. 24, 2014.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 36, n. 2, 2013.

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

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014, p. 272.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Territorialidades sônicas e resignificação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 18, n. 2, p.6-17, 2012.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. JANOTTI JR., Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (org.). **Dez anos a mil**: Mídia e Música Popular Massiva em Temposde Internet Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

HESMONDHALGH, David; BORN, Georgina. **Western music and its others**: difference, representation, and appropriation in music. California: University of California Pressp, 2000. p. 280-304.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão Feminista**: Arte, Política e Universidade. Editora: Companhia das Letras. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Vitruvius. Arquitextos**, v. 8, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. Patrimônio cultural urbano: espetáculo contemporâneo?. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 6, n. 1, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize. **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019.

KRONENBURG, Robert. **Flexible. Architecture that responds to change**. London: Laurence King Publishing, 2007.

LA ROCCA, Fabio. Ambiências climatológicas urbanas: pensar a cidade pós-moderna. **Comunicação e Sociedade**, v. 18, p. 157-164, 2012.

LACERDA, Paula. Prefeitura interdita parcialmente a festa na rua do Rivalzinho. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/prefeitura-interdita-parcialmente-festa-na-rua-do-rivalzinho-21972759>. Acesso em: 26 abr. 2022.

LACOMBE, Fabiano; Herschmann, Micael. Convivialidade e Territorialidade Sônico-Musical no Carnaval da Charanga Talismã em Vila Kosmos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020. **Anais [...]**. Intercom, 2020.

LAMBERG, Moritz. **O Brazil**. Rio de Janeiro: Lombaerts-Tipographia, 1895.

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

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

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.

LAW, John. **After method: Mess in social science research**. Londres: Routledge, 2004.

LE BLANC, Guillaume. (s/d). "**A invenção da loucura**". **Entrevista com Carla Rodrigues**. Disponível em: <http://carlarodrigues.uol.com.br/index.php/2226>. Acesso em: 27 dez. 2020.

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

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira**. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2006.

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

LIMA, Francisco Gudiene Gomes; MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 32, n. 2, p. 147-155, 2010.

LOBO, Thais. Baixo Tiradentes surge numa rua esquecida do Centro do Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 jun. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/baixo-tiradentes-surge-numa-rua-esquecida-do-centro-do-rio-19475046>. Acesso em: 8 abr. 2022.

LODI, Maria Cristina Vereza *et al.* **Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores: O Passado Presente no Futuro**. Rio de Janeiro: InFólio Editora, 2005.

LOPES, Nei. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2001.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (re) significação da paisagem no período contemporâneo. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MACHADO, Izamara Bastos. A imprensa no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MAESTRI, Mário. **A servidão negra**. Porto Alegre: Novas Perspectivas, 1988.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 1, n. 15, 2006.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Ética da estética**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus: comunhões emocionais**. Rio de Janeiro: Grupo Gen-Editora Forense, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *The time of the tribes: The decline of individualism in mass society*. New York: Sage, 1995.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Unesp, 1998.

DISNEY contraria Witzel e nega parque no Rio de Janeiro. **UOL**, Rio de Janeiro, 3 out. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/videos/?id=disney-contraria-witzel-e-nega-parque-no-rio-de-janeiro-04028D98316CC0B96326>. Acesso em: 25 abr. 2022.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 22, 2011.

MARQUES, Eduardo. Construindo pontes conceituais: Pobreza urbana, segregação e redes. *In*: MARQUES, Eduardo. **Redes sociais, segregação e pobreza**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Angela Maria Moreira. Ambiências que abrigam o comércio informal no Rio de Janeiro: O estudo de caso do Mercado Popular da Uruguaiana. *In*: GOMES, Maria de Fatima Cabral Marques (org.). **Cidade, transformações no mundo do trabalho e políticas públicas**: A questão do comércio ambulante em tempos de globalização. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

MARTIUS, Spix E.; SPIX, Johan Baptist Von. **Viagem pelo Brasil**: 1817-1820. Tomo II, v. 2. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

MASSEY, Doreen. **Entanglements of power**. **Entanglements of power**: geographies of domination/resistance. Reino Unido: Routledge, 2000. p. 279-286.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

MELLO, Flávia Barroso de; FREITAS, Ricardo Ferreira. Porto Maravilha: vivências e experiências culturais no espaço urbano ressignificado. **Diálogo com a Economia Criativa**, v. 2, n. 4, p. 74-87, 2017.

MÉMÓRIAS DO Cais do Valongo. Direção: Antonio Carlos Muricy. Codireção de Carlo Alexandre Teixeira, 2015.

MENDONÇA, L. L. **Reflexos da cidade**: a iluminação pública do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 2004.

MENEZES, Angela Tâmega. **O Largo de São Francisco e a Praça Tiradentes**: sua importância e complementaridade na vida pública e cultural do Rio de Janeiro. 1808 - 1920. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 1998.

MONTEIRO, Débora Paiva. O mais querido "fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). *In*: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 14., Rio de Janeiro, 2010. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: ANPUH, 2010.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura: Biblioteca Carioca, 1995.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. Tradução Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MUSSA, Alberto. **O trono da rainha Jinga**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NÓBREGA, Zulmira. Cultura Popular na Pós-Modernidade. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ENECULT, 2008.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Corpos políticos. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL URBICENTROS, 5., Salvador, 2012. v. 22. **Anais** [...]. Salvador: URBICENTROS, 2012.

OLIVEIRA, Rita. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 3, n. 9, p. 63-86, 2008.

ORTEGA, F. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. **Sociologia em Rede**, v. 6, n. 6, 2016.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEDRA do Sal cancela roda de samba e responsabiliza Guarda Municipal, que nega intervenção. **Extra**, Rio de Janeiro, 03 jul. 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pedra-do-sal-cancela-roda-de-samba-responsabiliza-guarda-municipal-que-nega-intervencao-21549816.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras**: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

PERIÓDICOS (Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) **Diário de Notícias**, 10/01/1889.

PIMENTEL, João. **Blocos**: uma história informal do carnaval de rua. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

POHL, João Emanuel. **Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 a 1821**. São Paulo: FUVEST, 1951.

PREFEITURA do Rio cria programa Ambulante Legal. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 ago. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/08/06/prefeitura-do-rio-cria-programa-ambulante-legal.ghtml>. Acesso em: 26 abr. 2022.

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. Viajantes, século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, n. 28, p. 53-76, 1988.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e possível. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANGEL, Sergio. “Rio vai transformar Parque dos Atletas em ‘blocódromo’ no Carnaval”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2wKR4MD>. Acesso em: 27 ago. 2018.

REIA, Jhessica. A cidade como palco: Artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas. **Contemporânea**, v. 12, n. 2, 2015.

REIS, J. J. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (org.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 2001.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REZENDE, Renato. “Afinidades eletivas”. In: REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe (org.). **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. p. 5-9.

RIBEIRO, Ana Clara Torres Rio. **Metrópole: a produção social da imagem urbana**. Doutorado (Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

RICOEUR, Paul. Ética y moral. **Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX**. Madri: Alianza Editorial, 1990. p. 241-255.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **Revista ECO-Pós**, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal da Cultura (SMC). **Relatório Culturas 2001/2008**. 2008.

RIO DE JANEIRO. **Decreto Rio 30.339 de 1 de janeiro de 2009**. Dispõe sobre a Organização Básica do Poder Executivo Municipal. Rio de Janeiro: Prefeitura, [2009a]. Disponível em: https://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/30854Dec%2030339_2009.pdf. Acesso em: 6 abr. 2022.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 5.101 de 27 de outubro de 2009**. Dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura, suas atribuições e composição e dá outras providências. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Poder Executivo, [2009b]. Disponível em: <http://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/99557583fd83bd01032576ac00727b5e?Open>. Document. Acesso em: 20 fev. 2022.

RIO DE JANEIRO. **Plano estratégico da prefeitura do Rio de Janeiro 2009-2012**: pós 2016 o Rio mais integrado e competitivo. 2009c.

RIO DE JANEIRO. **Relatório Balanço de Gestão**. Secretaria Municipal de Cultura (SMC), 2009d.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura (SMC). **Cultura**: integração e direito à cidade Relatório do resultado da 1ª Conferência Municipal de Cultura. Etapa da 2ª Conferência Nacional de Cultura. 2009e.

RIO DE JANEIRO. **Decreto Rio nº 40711 de 8 de outubro de 2015**. Simplifica os procedimentos relativos à autorização e realização de eventos em áreas públicas e particulares no Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura, [2015]. Disponível em: https://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/50440Dec%2040711_2015.pdfhttps://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/50440Dec%2040711_2015.pdf. Acesso em: 6 abr. 2022.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.

ROCHA, Everardo. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1995.

ROCHA, Rose de Melo. Artivismos Musicais de Gênero e suas Interfaces Comunicacionais. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 42., São Paulo, 2019. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2019.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 140-164, 2012.

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

RUBIM, Maíra; RIBAS, Raphaela. Abertura do carnaval não oficial: de Frida Kahlo a Beyoncé". **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 jan. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/abertura-do-carnaval-nao-oficial-de-frida-kahlo-beyonce-24172367>. Acesso em: 26 abr. 2022.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1998.

SANTANNA, Denise Bernuzzi de. Horizontes do Corpo. *In*: BUENO, Maria L.; CASTRO, Ana Lúcia de. **Corpo Território da Cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista crítica de ciências sociais**, n. 63, p. 237-280, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EdUSP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia M. Viajantes em meio ao império das festas. *In*: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (org.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec, 2001.

SENDIK, Fernando (coord.). **Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

SILVA, Ana Luisa. **O Bota Abaixo dos Teatros Cariocas**. Artigo para o Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro. 2014.

SILVA, Carolina Jacob *et al.* **Os teatros cariocas até 1930: do Largo do Rossio à Praça**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Produção Cultural) – Instituto Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio *et al.* **Roda dos saberes do Cais do Valongo**. 2015.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. São Paulo: Mórula Editorial, 2013.

SIMMEL, Georg *et al.* A metrópole e a vida mental. **O fenômeno urbano**, v. 4, p. 11-25, 1979.

SIQUEIRA, Euler David de; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, mito e imaginário nos postais das praias cariocas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 34, p. 169-187, 2011.

SODRÉ, Muniz Cabral. Media, spectacle and the grotesque, *Chasqui*, n. 130, 2015.

SODRÉ, Muniz Cabral. Por um conceito de minoria. **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 11-14.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. *In*: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, p. 177-198, 2003.

SOUZA, Elisa de. Sem hora e lugar marcados, blocos não oficiais ganham público fiel no RJ. **G1**, Rio de Janeiro, 3 fev. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/sem-hora-e-lugar-marcados-blocos-nao-oficiais-ganham-publico-fiel-no-rio.html>. Acesso em: 12 abr. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JR., Jeder (organizador). **Comunicação e Territorialidades: Cenas Musicais**, 2013.

STRAW, Will. Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (org.). **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018.

STREETNET INTERNATIONAL. **Copa do Mundo para todos**: O retrato dos vendedores ambulantes nas cidades-sede da Copa do Mundo de 2014. South Africa: Streetnet International, 2012. Disponível em: https://apublica.org/wp-content/uploads/2012/04/1-publicacao_SN_small_pt_001.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

TARDE, Gabriel de. **Social laws**: An outline of sociology. Macmillan, 1899.

TEMEL, R. 2006. The Temporary in the City. *In*: HAYDN, F.; TEMEL, R. **Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces**. Basel, Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006, p. 55-62.

TEMEL, Robert. “The temporary in the city”. *In*: HAYDN, Florian; TEMEL, Robert. **Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces**. Basel: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006.

THIBAUD, Jean-Paul. **Regards en action**: ethnométhodologie des espaces publics. Bernin: A la Croisée, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco**: do carnaval na procissão ao teatro no círio. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VIVANT, Elsa. **O que é uma cidade criativa**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.

VON LEITHOLD, Theodor; VON RANGO, Ludwig; DE SOUSA LEÃO FILHO, Joaquim. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ANEXO I - Documento Fórum Rio Criativo

Considerações iniciais

Considerando o crescente movimento de coletivos e produtores que passaram a utilizar a rua como plataforma de suas ações e que transformaram a estética, negócios e relação de consumo urbanos do Rio de Janeiro nos últimos anos, considerando ainda que o Rio de Janeiro figura hoje como principal pólo de economia criativa do país, mercado este que segundo dados do último Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil (FIRJAN, Dezembro de 2016) corresponde hoje a 2,7% do PIB do país, tendo apenas em 2015 gerado uma riqueza no montante estimado em R\$ 155,6 bilhões aos cofres públicos do país, nós, produtores independentes da cultura de Município do Rio de Janeiro decidimos por nos organizarmos no formato de fórum para debate e busca de entendimento com o poder público a fim de identificar e ter contempladas demandas comuns nas produções da cidade. Viemos portanto, através deste manifesto, observar compromissos que consideramos fundamentais serem pactuados entre os agentes que compõem essa cena e o governo, para que a cultura de rua da metrópole encontre canais de manutenção e diálogo com o poder público. Entendemos que o investimento na Cultura de Rua, nas diversas formas de economia criativa e no empreendedorismo como parte do projeto de desenvolvimento da cidade, pode gerar um outro eixo de fortalecimento das políticas de territorialidade que visam reduzir as desigualdades. O Rio de Janeiro está na vanguarda, pois conta com a existência de instituições públicas como o Instituto Eixo Rio e o Rio Criativo, que existem para cumprir a função social de conectar a malha das redes que existem na cidade, como um todo ao poder público. Realizada esta curta apresentação apresentamos os produtores e produções que aqui integram em sua fase inicial o Fórum Cultural Cria-Ativos e posteriormente descrever as demandas observadas de forma majoritária para que possamos junto à Prefeitura do Município do Rio de Janeiro e demais agentes públicos pensar em estratégias que não apenas fomentem a economia criativa do Rio de Janeiro mas que também viabilizem a realização de eventos e ações no setor ao mesmo passo que criem alternativas para que estes continuem funcionando de forma sustentável, oferecendo por um lado aos produtores uma via para a comercialização/exibição de seus produtos e/ou ações e por outro a oferta justa e democrática de cultura, arte, moda, gastronomia, audiovisual e demais setores deste mercado ao público carioca.

Todos os coletivos acima citados realizam suas ações de forma sustentável, - até o momento - sem patrocínio público ou privado e, possuem total responsabilidade com as documentações

exigidas (alvarás, autorizações, GMRIO, CET-RIO, PM, PC, CBMERJ, CREA, COMLURB) além de possuir equipes técnicas capacitadas de engenharia, segurança e limpeza.

□ Os coletivos acima citados possuem, para além de seus projetos principais (eventos) ações estruturadas a serem colocadas em prática no ano de 2017 que buscam desenvolver o potencial criativo e o empreendedorismo por meio de palestras, workshops e oficinas.

Passadas as considerações iniciais e apresentados os grupos que compõem o fórum, descreveremos abaixo as problemáticas encontradas e possíveis soluções para apreciação, podendo, desta forma abrir um canal de discussão.

Problemáticas encontradas:

1- Burocracia e atrasos na autorização de eventos de economia criativa no Rio de Janeiro

Entendemos que a realização de eventos de Rua deve, necessariamente estar condicionada à segurança, ordem e limpeza públicas, desta forma compreendemos a necessidade de um processo organizado que viabilize o poder público gerenciar as ações realizadas de forma a garantir a ordem local, por outro lado entendemos que por muitas vezes o processo –na forma que está sendo direcionado- gera dificuldades (que por vezes inviabilizam) a realização de eventos dos mais variados portes. Uma das questões principais atinge diretamente o sistema CARIOCA DIGITAL/RIAMFE que por mais que visivelmente esteja sendo aprimorado por vezes transforma-se numa verdadeira peregrinação por parte do produtor; não é incomum encontrar evento que tem sua realização ao sábado e/ou domingo e que apenas conseguem a retirada de seus alvarás na sexta feira que antecede o evento. Esta situação cria uma estrutura de produção falha (considerando toda a programação necessária ao produtor para a realização de um evento de excelência), acabam os produtores sendo obrigados a fazer uma produção “às avessas” buscando primeiramente arrecadação de verbas para a materialização do evento para apenas após toda a estrutura paga ter a garantia de que seu evento irá –de fato- para a rua.

2- A não compreensão das novas formas de consumo/relações de negócio e sustentabilidade institucional e econômica dos projetos

A maioria dos projetos citados possui profundo vínculo com o conceito de democratização da cultura, sendo que na maioria dos casos este o foco a realização de eventos culturais nas ruas

possui porém um custo (cachê de artistas, estrutura, equipe técnica, segurança, limpeza e publicidade). Considerando a atual conjuntura de crise no país, os patrocínios tornaram-se cada vez mais escassos e por este motivo muitos de nós (produtores) decidiram por realizar suas produções de forma desvinculada do poder público e grandes empresas e buscamos na própria economia criativa a sustentabilidade econômica para nossos eventos. Neste sentido, por – muitas- vezes a inserção de expositores/produtores de moda, arte e gastronomia dá-se única e exclusivamente para tornar possível a realização dos eventos, o lucro dos produtores (do evento) por muitas vezes advém das próprias produções materiais (criativas), ou seja, para além do evento em si, muitos são criativos na área de artes, moda, gastronomia ou audiovisual. É claro portanto que muitos destes produtores não se enquadram na atual ótica de produção onde se há um retorno direto na produção. É consenso no grupo integrante que é necessário por parte da prefeitura uma nova visão no que tange a sustentabilidade institucional e/ou econômica seja no apoio direto ou indireto destes.

3- O “não lugar” da economia criativa.

Os eventos de economia criativa encontram-se hoje num “não lugar”, um espaço que está entre o evento e a feira, não havendo uma estrutura que direcione o produtor. Muitas produções encontram dificuldade na retirada de alvarás pois, sequer os próprios agentes da prefeitura sabem onde enquadrar este tipo de evento. Sendo alguns enquadrados como “feiras” outros enquadrados como “eventos”.

4- Falta de diálogo entre o poder público municipal e Estadual

Os órgãos municipais e estaduais possuem exigências diferentes no que tange sobretudo documentação e datas, por vezes criam-se informações cruzadas quase indissolúveis como:

- a. O corpo de bombeiros pede 45 dias para a liberação de uma autorização, a prefeitura solicita a autorização do corpo de bombeiros com 1 semana de antecedência.
- b. O corpo de bombeiros precisa de determinado documento para a liberação da autorização, a prefeitura, por outro lado apenas emite essa autorização com a liberação do corpo de bombeiros.

Possíveis soluções

1. A respeito do primeiro item, acreditamos que algumas medidas podem ser implementadas de forma a agilizar o processo, tornando-o inclusive menos dispendioso para a própria prefeitura, citamos abaixo algumas possibilidades e suas justificativas:

a) Recenseamento dos eventos de economia criativa de Rua do município do Rio de Janeiro, de forma a criar cadastro anual de eventos.

Justificativa: Com esta medida torna-se possível não apenas a agilização do processo de concessão de alvarás (o que diminui inclusive os gastos públicos) mas, principalmente a análise de contrapartidas (sociais, culturais e estruturais) promovidas por estas ações. Torna possível também a criação de um corredor/circuito cultural e de economia criativa que poderia inclusive fomentar diversas outras áreas. A criação de um circuito com datação fixa poderia promover ações que aproveitassem o potencial turístico da cidade gerando aos criativos (produtores de eventos e de produtos) emprego e renda e à prefeitura uma visibilidade na questão de atrações turísticas em momentos “fora de temporada” aquecendo direta e indiretamente a economia e gerando divisas ao estado, município e produtores.

b) Vinculação dos eventos recenseados à Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Emprego e Renda e à Secretaria Municipal de Cultura

Justificativa: É notório que esses eventos possuem uma característica própria, ao mesmo tempo que são espaços de consumo, são também espaços de lazer, cultura e conhecimento. Trabalham de forma paralela a geração de empregos, o desenvolvimento sustentável local, a inovação inerente à economia criativa e a cultura por meio da música, poesia, teatro, audiovisual e ações culturais locais. Isto posto, é fato notório que as secretarias que possuem maior relação com estes são a SMDEI e a SMC. Ao vincular estes eventos (e por conseguinte, suas autorizações) a estas secretarias, a prefeitura torna possível uma gestão mais focada e políticas públicas mais direcionadas a esta categoria que tem suas particularidades (e que precisam ser entendidas e respeitadas). Com efeito, seria possível criar de forma organizada e eficiente políticas públicas voltadas a este nicho, não excluindo obviamente as responsabilidades das demais secretarias (casa civil, ordem pública, fazenda e demais), estas, porém poderiam focar seus esforços, equipamentos e equipe em suas funções principais.

c) Aprovação de calendário anual de eventos de economia criativa de Rua mediante apresentação de calendário fixo apresentado até novembro do ano vigente com programação datada para o ano seguinte (garantindo que os eventos tenham no máximo 1 edição mensal e que não ultrapasse 2 dias de realização) Justificativa: Conforme citado nos itens acima, a intenção principal neste texto é criar um calendário oficial da rede de economia criativa respeitando as particularidades e população de cada localidade e não desfigurando o espaço público. Desta forma, consideramos que uma edição mensal de cada evento quando bem

dividido, proporciona ao carioca uma ampla gama de possibilidade sem que -sob qualquer aspecto- houvesse uma “privatização do espaço público”.

A exemplificar:

Semana 1 - Zona Sul, Evento criativo na em ipanema, sábado e domingo.

Semana 2 - Zona Norte, Evento criativo na Tijuca, sábado e domingo

Semana 3 - Centro, Evento criativo em Santa Tereza, sábado e domingo

Semana 4 - Zona Oeste, Evento criativo em Jacarepaguá, Sábado e domingo.

Com a estrutura acima citada temos não apenas um corredor formado que abarca uma série de eventos e possibilidades gratuitas para o cidadão como também damos espaço para que as praças “respirem” e não tenham suas vidas afetadas por eventos que as ocupam incessantemente. Criamos também um corredor que, por meio de mídia pode fazer com que o público circule por espaços que antes não tinha o hábito, resgatando a auto estima e a alma carioca da cultura aberta e gratuita na rua ao mesmo tempo que respeita-se a noção de pertencimento local dando aos produtores dos próprios bairros a possibilidade de apresentar a seus vizinhos as suas produções, evitando o que hoje é uma realidade: espaços com eventos variados toda a semana e outros espaços totalmente esvaziados e sem atrativos.

d) Padronização de exigências para a retirada de alvarás.

Justificativa: Muitos dos que aqui escrevem são produtores a anos (alguns a mais de 10) e pudemos passar pelas mais diversas formas de solicitação de alvará: A solicitação local, onde era necessário passar em cada órgão separadamente e solicitar o “Nada Opor” para depois, fisicamente solicitar o alvará; este processo foi depois transferido para o meio digital (Carioca Digital) o que teve a intenção de agilizar e informatizar o processo, mas que acabou não acontecendo visto que, devido às tantas mudanças na legislação fez com que os próprios fiscais não tivessem tempo de se especializar, neste sentido, muitos produtores tiveram que agir como “fiscal de fiscal” indo diversas vezes ao mesmo órgão para fazer repetidas solicitações idênticas. Após a instituição do sistema RIAMFE esses problemas foram -em partecorrigidos, porém, surgiu uma nova problemática: Não existe um padrão para as documentações solicitadas; eventos afins realizados em locais diferentes possuem por vezes exigências totalmente diferentes. Neste sentido é necessário que seja pensado um padrão para todas as atividades relacionadas ao Circuito de Economia Criativa de Rua do Rio de Janeiro.

2. Padronização dos impostos para a obtenção de alvarás de funcionamento

Justificativa: Existe neste ponto um dilema entre a necessidade de arrecadação por parte do Estado e a capacidade de pagamento dos produtores. Como dito, muitos eventos são feitos de forma horizontal e sem a retirada de lucros diretos, numa estrutura análoga à economia solidária. Vale ressaltar também que muitas destas ações possuem projetos de geração de emprego e renda e responsabilidade social que já encontram-se estruturados podem ser facilmente implementados. Desta forma seria interessante pensar em uma possível isenção de taxas ou mesmo numa padronização destas para eventos que façam parte do circuito.

3. Talvez o ponto chave de toda a discussão e de onde devem partir todos os outros pressupostos, os eventos de economia criativa encontram-se num não lugar e é necessário que ocupemos um lugar de direito para que possamos garantir, não apenas a realização dos eventos já funcionais, mas a ampliação constante do circuito de forma ordenada, dando oportunidade para os criativos trabalharem sem que estejamos abertos demais favorecendo que pessoas mal intencionadas se utilizem das brechas criadas para favorecer eventos que não sejam -de fato- relacionados à economia criativa. Neste sentido pensamos em algumas estruturas que padronizam os eventos interessados em participar do circuito citamos abaixo:

- a. Os eventos devem obrigatoriamente ocupar espaços públicos
- b. Os eventos devem ter total responsabilidade com a manutenção do espaço utilizado, sob pena de ser excluído do circuito
- c. Os eventos devem abarcar apenas produtores criativos não permitindo revendas em seus espaços
- d. Os eventos devem reservar no mínimo 5% de suas vagas gratuitamente para criativos de áreas periféricas, afroempreendedores, produções advindas de comunidades quilombolas ou indígenas, produções com foco na diversidade sexual ou religiosa ou produzidas por centros sociais, ONGs, ações civis ou públicas de amparo a pessoas em situação de risco
- e. Os eventos devem possuir um planejamento anual de realização
- f. Os eventos não podem ultrapassar o limite de 2 dias (consecutivos) mensais.
- g. Os eventos devem imprescindivelmente apresentar uma contrapartida cultural à cidade, oferecendo apresentações musicais, poéticas, teatrais, circenses ou de cultura local de forma gratuita.
- h. Os eventos devem cumprir com todas as exigências técnicas e de segurança

necessárias

i. Os eventos deverão ter público estimado em no máximo 1000 pessoas

4 - Com a padronização das exigências (citada no item 1d) já seria possível o início de uma solução, por outro lado é necessário o diálogo aberto e franco entre a gestão Municipal e Estadual e os agentes de cultura de rua para que sejam definidos metas e prazos que possam ser -de fato- cumpridos.

Considerações finais

O presente documento busca trazer luz a problemas frequentemente encontrados pelos produtores de rua, buscando de forma pragmática e imparcial propor ações que possibilitem a realização dos eventos desta natureza explorando não apenas o potencial criativo da cidade mas também seu potencial turístico e econômico, garantindo ao poder público uma estrutura organizada de eventos, a correta arrecadação dos impostos e, em paralelo oferecendo à sociedade civil uma oportunidade de gozar de um corredor cultural amplo, democrático e gratuito. Desnecessário seria citar os outros benefícios trazidos por uma política de ocupação urbana ordenada, aos moldes das políticas de ocupação urbana em Belo Horizonte e São Paulo (em especial na avenida paulista) que, para além de trazerem um aumento substancial na economia e arrecadação de impostos tem nessas ocupações um apoio na segurança pública. No tocante à segurança pública é importante citar que todos os eventos supracitados ocorrem em sua maioria a mais de um ano nos mesmos espaços não tendo sido registrado qualquer incidente no que tange este tema. Deixamos este ofício para a apreciação dos senhores para que possamos tão breve quanto possível discutir os temas abordados aqui.

Abaixo assinam:

Rodrigo Chignall Pacobahyba (Feira Independente de Qualquer Coisa)

Eliane Zacarias Valentim (O Fuxico Feira)

Fabio Loio da costa (Feira Gastronômica Itinerante)

Joana Cardoso (Empodere-se 021)

Paula Cabral da Fonseca (To na Rua)

Vitoria Cabral Medrado (To na Rua)

Elisabeth Moreira Cabral Medrado (To na Rua)

ANEXO II - A Praça dos Teatros e as encenações da corte

A ligação da cidade pelos bondes promoveu, aos poucos, uma concentração de lazeres no Largo do Rocio, dentre os quais casas de dança, salões, clubes e teatros. A partir de 1870 a área passou a ser o centro da vida noturna carioca. Em 1813 constrói-se o primeiro teatro da região, chamado de Teatro Real de São João renomeado como Teatro D. Pedro da Alcântara, em 1826, Constitucional Fluminense, em 1831, São Pedro de Alcântara, em 1839 e, finalmente, Teatro João Caetano, a partir de 1923.

Membros da corte e especificamente D. Pedro I frequentavam os teatros do Rossio Grande, que simbolizavam na época o início da construção de espaços de fruição da cultura dita “erudita”. A figura de D. Pedro I mobilizou diversas vezes a sociedade carioca em demonstrações no Rossio Grande. Em 1822, mais uma vez no Real Teatro de S. João, atual Teatro João Caetano, ele foi recebido de volta do Grito da Independência. O teatro apresentava nesse dia decoração composta por dísticos com dizeres rimados, como por exemplo: “Pedro, o Grande do Brasil, o nó desata Povos escravos torna já senhores Com elas assim do Amazonas ao Prata Serão dadas na terra leis melhores”. Vivaldo Coaracy descreve os acontecimentos da noite histórica da independência:

Na noite de 15 de setembro de 1822 compareceu D. Pedro ao espetáculo que nele se realizava logo depois de regressar de S. Paulo onde proclamara seu grito histórico. Em vez das cores portuguesas, trazia no braço o laço verde da Casa de Bragança, com uma placa dourada em que estava gravado o mote "Independência ou Morte". Recebeu-o o povo entre aclamações delirantes. Logo a 12 de outubro houve grande espetáculo de gala com o comparecimento do Imperador que nesse dia fora solenemente aclamado. Daí em diante ele foi o lugar favorito de reunião da nascente aristocracia brasileira, acrescida cada vez mais de figuras novas, criadas por decretos. Brasil Gerson nos informa que D. Pedro I freqüentava-o não só por suas peças, mas também por causa das belas atrizes que ali se apresentavam. (COARACY, 1988, p. 244)

Figura 102 – Arena do Largo do Rossio



Fonte: Hemeroteca Digital (1901)

O Teatro do Plácido, na atual rua da Carioca, foi inaugurado em 1823. Chamado de “Teatrinho” pelas suas pequenas dimensões, funcionou por dois anos sendo fechado por ordem da polícia por determinação imperial. Relatos da época afirmam que o fechamento decorreu da proibição da entrada de Domitila, Marquesa de Santos, conhecida amante de Dom Pedro I.

Subitamente, a 20 de setembro de 1824, por volta das 11 horas da manhã, foi o “teatrinho” visitado por policiais, que traziam ordens do intendente-geral de polícia, Estevão Ribeiro de Rezende, para fechá-lo, apreendendo os papéis ali existentes. O fato, logo sabido pelo povo, provocou diversos comentários, espalhando-se a notícia que tal sucedera por ter sido impedida a entrada da Marquesa de Santos, favorita do Imperador, na referida casa de espetáculos, na véspera da violenta diligência. Segundo se espalhou, haviam declarado alguns sócios do “teatrinho”, à favorita, que aquele teatro “era só para famílias”. Levando o fato ao conhecimento do Imperador, sabia a favorita que seria vingada, pois bem conhecia o gênio violento de D. Pedro I. Tudo assim se verificou, para que ficasse vingada da afronta à futura Marquesa de Santos. Indignados, os atores e a empresa do “teatrinho” jogaram todos os objetos e equipamentos do teatro pela janela, transportando-os ao Campo de Sant’Anna, atual Praça da República, onde queimaram tudo em uma enorme fogueira com gritos e assovios pouco respeitosos dirigidos ao Imperador, que, satisfeito com a lição dada, não se deu por achado (DIAS, 2002, p. 101).

O Teatro Sant’Anna protagonizou uma das poucas manifestações que precederam a República e marcou o primeiro atentado brasileiro a um chefe de Estado. Na noite de 11 de junho de 1889, o Imperador D. Pedro II compareceu a um concerto de violino quando escutou-

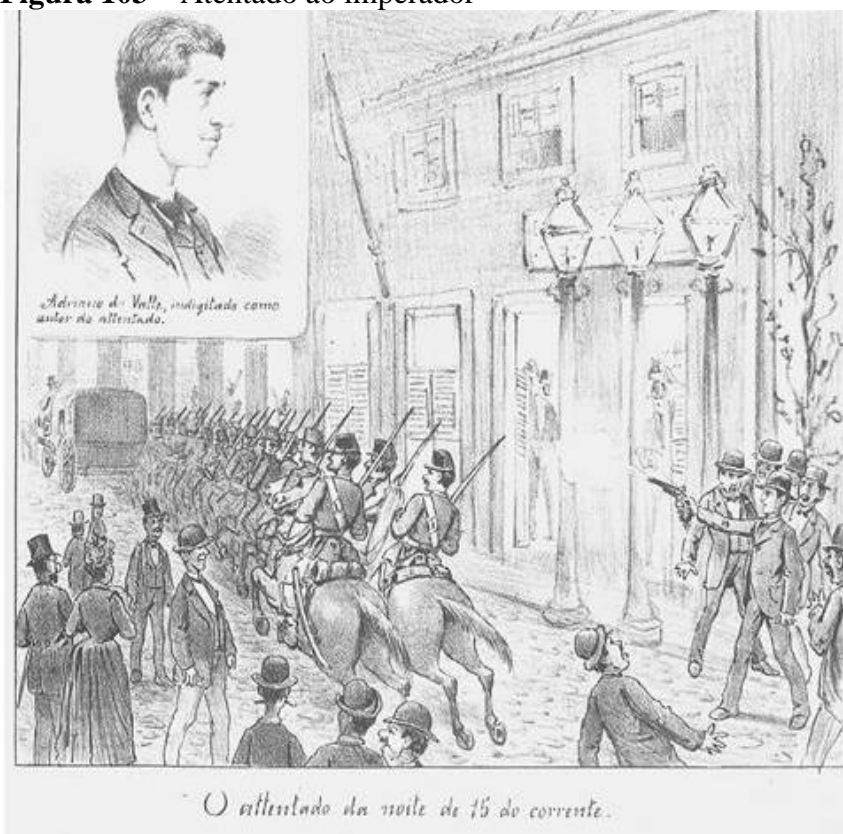
se na plateia “Viva a República!” não correspondido por ninguém: “*Pela primeira vez, após um reinado de mais de meio século, fora quebrado o respeito que sempre cercou a pessoa do imperador*” ([O Paiz, 17 de julho de 1889](#)).

No saguão de saída do teatro, houve uma manifestação contra a família imperial. Alguém gritou: “Viva o Partido Republicano!, *abafado imediatamente esses gritos sediciosos aos aplausos de Viva o imperador! Viva a família imperial! Viva a monarquia!*” ([Novidades, 16 de julho de 1889, quinta coluna](#); e [Novidades, 17 de julho de 1889, quinta coluna](#))¹⁹⁹.

Causou a mais viva impressão a notícia da deplorável ocorrência de ontem à noite, às portas do teatro Sant’Anna e suas circunvizinhanças. Um grupo, quando o Imperador saía do teatro em companhia de sua augusta família, levantou vivas à república, o que produziu a maior confusão no povo, que em desafrenta de Sua Magestade levantou vivas ao imperador. Sua Magestade embarcou em seguida no seu coche, que partiu a trote largo, e afirmam várias pessoas que, no momento de passar aquele por defronte da Maison Moderne, ou Stat-Coblentz, ouviu-se a detonação de um tiro” ([Cidade do Rio, 16 de julho de 1889](#)).

À saída, um rapaz malvestido pretendeu alvejar o Imperador em sua carruagem, explicando depois à polícia que seu gesto fora causado por um violentíssimo artigo de um jornal republicano, lido horas antes num café.

Figura 103 – Atentado ao imperador



Fonte: Hemeroteca Digital (1889)

¹⁹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=085669&pagfis=2049>.

O atentado gerou repercussão entre o partido Republicano, que buscou se desvincular da ação. A ação data o primeiro ataque direto a representantes do Estado brasileiro.

O Partido Republicano não tem a menor responsabilidade pelo desacato cometido contra S.S.M.M... O desacato que sofreu o chefe do estado, alquebrado pelos anos e pela moléstia, junto à santa senhora que o acompanhava só pode ser levado à conta da loucura daqueles que a todo transe procuram indispor e vilipendiar o nosso partido. Apelamos para o próprio imperador, e ele, que com consciência nos diga, se julga que haja nesta terra um “verdadeiro republicano” que seja capaz de atentar contra a sua vida! Revolucionários, sim, assassinos, nunca! (República Brasileira, [17 de julho de 1889, primeira coluna](#)).

O Porfírio inaugurado em 1824, localizado na Rua do Lavradio, era local privilegiado para habitações sendo habitado por muitas personalidades importantes da corte. O Teatro Francês, localizado na rua São Francisco de Paula, atual rua do Teatro, foi inaugurado em 1832. Tratava-se de uma pequena sala de espetáculos construída inicialmente, como o nome indica, para a colônia francesa. O Teatro São Luiz, segunda importante sala de espetáculos que existiu na rua São Francisco de Paula, atual rua do Teatro, durante o segundo Reinado, disputava o mesmo público amante do teatro parisiense. Cerca de 12 teatros existiram no entorno da praça entre 1813 e 1900, forjando nesse território o status de grande parte dos burburinhos, boatos e acontecimentos da corte. Alçada como parte do projeto de modernização cultural brasileira, foi palco de acontecimentos históricos e comunicados públicos da corte e da elite brasileira ao povo.

ANEXO III - Marieta Baderna no Largo do Rossio

Como vimos, o Largo do Rossio representava o alçar brasileiro aos bons e modernos costumes, sendo palco das principais atrações internacionais trazidas pela corte, apresentando peças, óperas e espetáculos que buscavam exibir a cultura europeia no Brasil, um lugar para o desfile da societé carioca (LIMA, 2000). O Largo era próximo tanto de espaços de convívio de trabalhadores e ex-escravos quanto ainda residiam no entorno populações que resistiram aos processos de reformas urbanas.

Dentre os relatos sobre os teatros no entorno da praça, causou grande comoção as apresentações da bailarina Marietta Baderna, que se apresentava nessas casas de espetáculo. Filha de médico e músico, estreou nos palcos italianos aos 12 anos. Marietta e seu pai, perseguidos pela invasão austríaca na Itália, vieram para o Brasil em exílio em 1849. Rapidamente, Marietta passou a se apresentar nos palcos brasileiros tornando-se referência no balé clássico do país.

Figura 104 – Panfleto



Fonte: Hemereoteca Digital.

A jovem era frequentadora de festas de rua, do carnaval e dos bares da cidade. Segundo sua biografia, Baderna frequentava sobretudo as festas de escravos e passou a conhecer as danças de origem africana como o lundu e a umbigada. Aos poucos, a dançarina passou a

incorporar os passos e gestos das danças que conheceu. Ao acrescentar o fervor das danças das ruas às suas apresentações de balé, a dançarina passou a encher os teatros de trabalhadores, pessoas do povo, os mais pobres para vê-la dançar. A bailarina passou a ser conhecida como Maria Baderna e o público que a acompanhava passou a ser identificado como os “baderneiros”. Diferente do que era costume na época e atualmente nas apresentações de balé, quando Baderna surgia em cena, seus seguidores vibravam, aplaudiam, gritavam e dançavam com a bailarina. Baderna foi perdendo espaço nos palcos cariocas por causa do furor causado por sua presença até ser proibida de dançar nos teatros do Rio de Janeiro. A dançarina chegou a viajar para Recife em busca de apresentações, mas diretores de balé recusavam sua presença diante do tamanho rebu causado por sua dança.

Sua morte é até hoje uma incógnita. Não se sabe se a Marietta Baderna viveu no Brasil dando aulas de dança até a morte ou se voltou para a Itália. O que permanece de sua trajetória nos dicionários brasileiros é a referência negativa ao substantivo baderna, sinônimo de bagunça e desordem. Na história carioca, sobrevive o fundamental encontro da dançarina com os gestos e movimentos das festas de rua cariocas. Atualmente, um bloco de carnaval homenageia a bailarina, o Bloco Baderna.

Figura 105 – Bloco Baderna



Fonte: Acervo da autora.

ANEXO IV - Relatório de reunião para discussão do Reviver Centro e reformas na Praça Tiradentes

Institui o Programa Reviver Centro, que estabelece diretrizes para a requalificação urbana e ambiental, incentivos à conservação e reconversão das edificações existentes e à produção de unidades residenciais na área da II Região Administrativa - II R.A., bairros do Centro e Lapa, autoriza a realização de operação interligada e dá outras providências:

- I - Programa de Locação Social;
- II - Programa de Moradia Assistida;
- III - Programa de Esculturas e Arte Urbana;
- IV - Programa de Conservação Crítica dos Monumentos;
- V - Distrito de Baixa Emissão;
- VI - Distrito de Conhecimento do Centro;
- VII - Distrito da Vivência e Memória Africana no Rio de Janeiro;
- VIII - Programa de Autogestão.

A transformação da região central do Rio de Janeiro em um “Hub Digital”, espaço que conecta colaboradores, clientes, parceiros e startups para atrair novos negócios dos setores culturais, criativos e de inovação, foi tema de audiência pública realizada pela Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, na tarde desta sexta-feira (10).

Parlamentares, empresários, pesquisadores e comerciantes da região central se reuniram para debater a proposta no âmbito da regulamentação da [Lei Complementar 229/2021](#), que institui o Programa Reviver Centro. O programa cria Distritos do Conhecimento, que funcionam como um ecossistema dinâmico, para que a função residencial do Centro da cidade tenha sinergia com as atividades econômicas, promovendo o uso e ocupação de edificações e unidades comerciais com tais atividades.

Pedro Duarte (Novo), presidente da Comissão, destacou que a cidade sofre um apagão na formação de mão de obra qualificada para atuar no setor de inovação e tecnologia, e lembrou a importância das Naves do Conhecimento, estruturas que proporcionam conectividade e educação tecnológica na cidade. “Boa parte das pessoas que trabalharia nessas startups a serem instaladas no distrito teria seus primeiros contatos com inovação nas Naves do Conhecimento. Gostaria de saber como está o planejamento para o funcionamento das naves, pois temos um apagão na formação da mão de obra e a Prefeitura, por meio delas, desempenha um papel crucial nessa missão”, questionou.

Segundo o secretário municipal de Ciência e Tecnologia, Willian Coelho, a Prefeitura já tem recursos para relançar o edital e reabrir todas as nove naves até novembro. Coelho disse que a ideia é transformar esses e outros equipamentos em pólos de capacitação profissional para os jovens na área de tecnologia. “Além de rever o currículo dos cursos oferecidos nas naves, a prefeitura está desenvolvendo o projeto Bases do Conhecimento, que seriam naves satélites. O objetivo é criar 25 em 2022 e 100 até o final de 2024”, adiantou. De acordo com o titular da pasta, a prefeitura vai criar ainda a RioTech, uma plataforma específica para oferecer cursos de tecnologia.

Washington Fajardo, secretário municipal de Planejamento Urbano, explicou que as iniciativas no âmbito do Reviver Centro estabelecem a criação de um Distrito de Inovação na região da Praça Tiradentes. “O Reviver Centro vai oferecer subsídios para que atores privados e institucionais possam formar ‘hubs de inovação’, que abriguem indústrias da cultura, setor criativo, design, tecnologia e ciência da computação. Territórios de inovação é uma necessidade urgente na nossa cidade. E o poder público tem grande capacidade de fomentar esse processo junto com a iniciativa privada”, destacou.

Neste sentido, Caio Ramalho, da Fundação Getúlio Vargas, frisou que é fundamental combinar atuação governamental de qualidade, com empreendedores, capital investidor inteligente, corporações e setor acadêmico para viabilizar um ecossistema de inovação, como foi feito no Vale do Silício, em Israel e na China. “Precisamos inovar por meio de pessoas qualificadas, e é esse o papel da academia nesse ecossistema. Capacitar as pessoas e reciclar o conhecimento dos negócios tradicionais”.

Ao discorrer sobre a situação dos micros, pequenos e médios empreendedores do Centro do Rio, Eduardo Melo, do SEBRAE, reforçou a necessidade de trazer as pessoas novamente para o Centro. “Precisamos atrair as empresas sim, mas, sobretudo, precisamos ter novamente os cariocas de volta às ruas. Não são só as empresas modernas, as empresas tradicionais também buscam inovação e devem fazer parte desse processo de retomada da região”, esclareceu.

Por fim, representando o Projeto Hub de Inovação, Carlos Augusto Carneiro projetou que a instalação de um distrito de inovação na região central da cidade exigiria investimentos de R\$ 1 bilhão com possibilidade de faturamento de R\$ 2 bilhões em 2024, gerando 20 mil empregos diretos e 50 mil empregos indiretos. “Estamos diante da chance única de transformar a nossa cidade. Mas precisamos de uma nova onda de investimentos e da sinergia entre estado, academia e iniciativa privada para reverter esse cenário de degradação acelerada”, concluiu. Participaram da audiência os vereadores William Siri (PSOL), vogal da comissão, o vereador Rogerio Amorim (PSL), o deputado estadual Ricardo Amorim e Luis Eduardo Carneiro, do Movimento Recupera Centro.