



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Flávia Magalhães Barroso

Festas de Contramão:

Cenas e experiências dissensuais da rua

Rio de Janeiro

2018

Flávia Magalhães Barroso

Festas de Contramão: Cenas e Experiências dissensuais da rua

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UERJ), para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profª Cintia Sanmartin Fernandes

Rio de Janeiro

2018

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

B277 Barroso, Flávia Magalhães.
Festas de Contramão: Cenas e experiências dissensuais da rua / Flávia Magalhães Barroso. – 2018.
206 f.

Orientadora: Cintia Sanmartin Fernandes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

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

es CDU 3(815.3)

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

Assinatura

Data

Flávia Magalhães Barroso

Festas de Contramão: Cenas e experiências dissensuais da rua

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.a Cíntia Sanmartin Fernandes(Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. João Maia
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Rio de Janeiro
2018

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, à 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 FAPERJ, 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 Micael Herschman e João Maia 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, F.M. **Festas de Contramão**: cenas e experiências dissensuais da rua. 2018. 206 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

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 visível 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. Investigamos nesta pesquisa três festas de ruas localizadas no Centro do Rio de Janeiro que possuem perfis de engajamento crítico. 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, consequentemente, 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, FM. **Subversive parties**: street scene and dissent experiences. 2018. 206 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

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. We investigated in this research three street parties located in the Center of Rio de Janeiro that have profiles of critical engagement. 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 - Marchinhas engajadas.....	24
Figura 2 - Música no Metrô.....	27
Figura 3 - Jongo na Lapa	34
Figura 4 - Cultura de rua.....	57
Figura 5 - Mapa da investigação	61
Figura 6 - Mapa noturno festivo	65
Figura 7 - Festa e Corpo	68
Figura 8 - Coletivo e a Praça XV	80
Figura 9 - Ações Culturais Coletivo XV	83
Figura 10 - Só Cresce quem renova.....	85
Figura 11 - Festa Praça XV	92
Figura 12 - Rap di Mina	94
Figura 13 - Trick feminino	95
Figura 14 - Lixo na Praça XV após Baile do Ademar.....	101
Figura 15 - Nota de repúdio Coletivo XV	101
Figura 16: Abraço na Praça XV	103
Figura 17 - Beco das Artes	111
Figura 18 - Festa Balkumia Beco das Artes	112
Figura 19 - Orientações do Beco das Artes	114
Figura 20 - Sanduiche vegano e cachaça artesanal no Bar do Nanam	116
Figura 21 - Bar do Nanam e a lona improvisada.....	117
Figura 22 - Show do Gangrena no Bar do Nanam	118
Figura 23 - Rua ou bar?	119
Figura 24 - Jam Session das Artes.....	122
Figura 25 - Pintura no Bar do Nanam.....	124
Figura 26 - Detalhes Bar do Nanam	126
Figura 27 - Marchinha Ocupa Carnaval	137
Figura 28 - A trompa e a Polícia (Abertura do Carnaval não oficial 2016)	139
Figura 29 - Carnaval no Festival de Jazz.....	142
Figura 30 - Cortejo na Madrugada	143
Figura 31 - Amigos da Onça na Escadaria da Avenida Chile	146

Figura 32 - Performance Fred Mercury nas alturas	147
Figura 33 - Paralisação do Tambores de Olokun	152
Figura 34 - Boi Tolo no arcos da lapa	155
Figura 35 - Corda Humana	156
Figura 36 - Ambulante no carnaval não oficial	158
Figura 37 - Carnaval do Boi Tolo.....	162
Figura 38 - Amigos da Onça e as Oncetes	163
Figura 39 - Voo do Superman	165
Figura 40 - Charanga Talismã	167
Figura 41 - Mandamentos Boi Tolo	170

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Algumas das leis, decretos ou PL que regulam as festas de rua no Rio de Janeiro	44
Quadro 2 - Quadro Coletivo XV e as <i>Skateparties</i>	73
Quadro 3 - Quadro do Carnaval não-Oficial	73
Quadro 4 - Quadro Beco das Artes.....	74

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	NOTAS SOBRE A PESQUISA	19
1.1	A Investigação sobre Cidade e Cultura	20
1.2	Criatividade, Alteridade e Cenas Dissensuais	26
1.3	Festa e Cidade	30
1.4	A Experiência Festiva	35
1.5	Vai começar a Festa	39
1.6	Entre leis e os fazeres festivos	43
2	METODOLOGIA	56
2.1	Do encontro com o objeto	56
2.2	Estratégias Metodológicas	60
2.2.1	<u>Cartografia</u>	63
2.2.2	<u>Corpografia</u>	68
2.2.3	<u>Errâncias Urbanas</u>	70
2.3	Os Atores da Festa	71
3	O BAILE É NA PRAÇA: ESPACIALIDADES E SOCIALIDADES FESTIVAS NA PRAÇA XV	75
3.1	Das experiências dissensuais da rua: cenas nos bailes na Praça XV	75
3.2	O baile é na praça	76
3.3	O corpo skatista na praça: o praticante ordinário como “tecedor de lugares” ...	77
3.4	Criação e Coletividade: o protagonismo do afeto nas práticas político-culturais	81
3.5	O Baile é na Praça: as festas e eventos culturais na Praça XV	88
3.6	Tensões e Conflitos: as práticas festivas não-redentoras	93
3.6.1	<u>Discursos excludentes</u>	93
3.6.2	<u>As vizinhanças</u>	95
3.6.3	<u>Modus Operandis da Festa: Do global para o local</u>	96
3.7	Considerações Parciais	104
4	O BECO DAS ARTES E O BAR DO NANAM: OS DESAFIOS E DELÍCIAS DAS FESTAS CLANDESTINAS	108
4.1	Das experiências dissensuais da rua: cenas no Beco das Artes	108
4.2	O Beco das Artes e o Bar do Nanam	110

4.3	Para a construção da cena festiva independente: dos agenciamentos do aconchego aos afrouxamentos da moral	113
4.4	Beco das Artes: o lugar da arte na experiência festiva.....	121
5	SUBVERSÃO E PURPURINA: O CANRVAL DE RUA NÃO OFICIAL DO RIO DE JANEIRO	127
5.1	Das experiências dissensuais da rua: cenas no carnaval não oficial	127
5.2	Carnaval de rua não oficial do rio de janeiro	129
5.3	Carnaval de Rua: Concepções Teóricas	129
5.4	O Carnaval Carioca: Diferentes Dimensões.....	131
5.5	Ô Abre Alas: O Carnaval em Tempos de Disputa.....	136
5.6	Purpurina, Política e Subversão: As Leis do Carnaval Não oficial	140
5.6.1	<u>O Tempo</u>	141
5.6.2	<u>O Espaço</u>.....	144
5.6.3	<u>Dos fluxos: do estriado ao liso</u>.....	148
5.6.4	<u>Máscaras de alisamento</u>	150
5.6.5	<u>O Corpo</u>	154
5.6.6	<u>Corpo e Consumo: os arcaísmos renascentes</u>	157
5.7	Os blocos clandestinos	160
5.7.1	<u>Boi Tolo</u>	160
5.7.2	<u>Amigos da Onça</u>	162
5.7.3	<u>Charanga Talismã</u>	164
5.8	Tensões e Conflitos	167
5.9	Considerações Parciais	172
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MOVIMENTO CRÍTICO, CAMPO DE POSSIBILIDADE E LAMPEJOS INSPIRADORES	175
	REFERÊNCIAS.....	184
	APÊNDICE A - Lista de entrevistados	192
	APÊNDICE B - Lista de entrevistas retiradas de matérias	193
	APÊNDICE C - Lista de links de páginas de coletivos.....	194
	APÊNDICE D - Lista de links de páginas de colaboração dos coletivos	195
	ANEXO A - Documento Fórum Rio Criativo	196

INTRODUÇÃO

O ato de festejar é uma prática inerente à vida social. Em todos os momentos da história é possível verificarmos formas coletivas de celebração. Platão indicava que a festa foi criada pelos deuses para que os homens recuperassem o fôlego e avançassem com mais disposição na vida (GOLDSCHMIDT, 1970). Na Grécia antiga, as festas em celebração a Dioniso se elaboravam em torno do culto ao exagero, à embriaguez e ao estímulo sexual dos corpos. Em Roma, as festas em homenagem ao Deus Baco, as chamadas bacanais, escandalizavam a sociedade pela visibilidade dada ao sexo e pela estética grotesca¹ de suas práticas. Marcada pela ideia de visceralidade do corpo, o caráter permissivo em relação aos comportamentos sociais sobrevive nas festividades na atualidade. O ato festivo é espaço onde podemos explorar de forma menos culposa nossos desejos, um lugar de certa suspensão da moralidade. A festa, no entanto, possui facetas ligadas não só ao ato individualista de transgressão das regras para gozo próprio, mas também por ser fato social que nos revela agregações e conflitos presentes na vida cotidiana. Eram nas festas dionisíacas que se travavam muitas discussões sobre a polis, principalmente através das competições teatrais em que se tornavam visíveis conflitos e negociações entre escravos e seus senhores. As festas de culto a Baco na Itália começaram a ser praticadas primeiramente por mulheres em espaços privados e secretos e quando a festa tomou a rua, as práticas dessas mulheres escandalizaram certos seguimentos da sociedade italiana, sendo alvo de grande repressão. A atividade festiva das bacantes é então um fato social que simboliza o desejo de retorno ao corpo, de autonomia, uma reação explosiva e potente em resposta aos mecanismos de controle e de invisibilidade da época.

Ao mesmo tempo em que podemos perceber que na festa residem cenas de visibilidade de grupos marginalizados, elaborações rituais e ligações com o cotidiano, também está intrínseco a ela uma carga poderosa do gozo e da fantasia. Os duplos sentidos do ato festivo: o ritual/banalidade; religação/conflito; cotidiano/prazer; são aspectos instigantes para a pesquisa acadêmica. A investigação sobre festividades é desafiadora justamente por precisar lidar com o caráter descompromissado e fantasioso que envolve este acontecimento social e

¹ A obra de Bakhtin (1987) analisa a estética grotesca como sendo uma das características da cultura popular da Idade Média e do Renascimento presente na literatura, na linguagem familiar e nas manifestações carnavalescas neste período. Nas palavras do autor: “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (p.17)”.

ao mesmo tempo conferir sentido aos aspectos sociais ritualizados nas festas. As festividades se elaboram na articulação entre o prazer, a socialidade² e o rito, de forma que cada modalidade festiva combinará esses elementos em diferentes proporções. O prazer está ligado à possibilidade de romper aparentemente com o cotidiano e suas restrições, podendo renovar as formas de vivência na ampliação de práticas ligadas à fantasia, ao jogo e ao lúdico. A socialidade se refere ao momento de construção de um tipo de ligação pela experiência compartilhada: “ninguém faz festa sozinho”. A efervescência coletiva inerente a festa faz partilhar de forma potente um sentimento comum, tornando as interações sociais mais ativas e visíveis. As características de rito se relacionam com a tentativa de estabilização ou atualização de certos códigos sociais, a partir da vivência festiva. Deste modo, apresenta-se nesta vivência aspectos elementares de dada cultura ou estilo de vida que podem ser reafirmados ou ressignificados a partir dessa experiência coletiva. Nas festas então se conjugam forças de prazer, socialidade e rito, não podendo um aspecto estar desligado do outro. É interessante que assumamos de antemão um olhar generoso e atento às práticas tidas como banais, entendendo que o fato de residir ali uma aparente diversão descomprometida não significa que esta seja uma prática social sem significado. O desafio acadêmico, nesse sentido, é entender que aspectos vinculados ao desejo e ao prazer são inerentes à prática festiva, sendo necessário inclui-los na investigação sem que isto pese como descrédito à pesquisa.

A dificuldade em encarar essas características da festa, faz com que o estudo sobre festividades, por diversas vezes, se encerre nos debates da cultura popular, do folclore e da memória por serem campos em que a história tradicional organiza a investigação com mais “autoridade”. Essas investigações se concentram nas sobrevivências das matrizes culturais e sociais nas experiências festivas, de modo a concentrar os esforços de estudo na festa em si e suas características. Os estudos das grandes festas populares, em sua maioria, ordenam de

² 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.

forma esquemática as características de oposição entre modernidade e tradição, demonstrando como o *modus operandis* das festividades pode resistir ou não aos processos de industrialização e midiaticização da cultura. Esta forma de encarar as festividades se concentra em como elas se comportam frente aos processos de ordem macro como a globalização, ou seja, ampara a análise da festa na sua relação com conjunturas econômicas e políticas. A elaboração desse esquema de análise está em consonância com o contexto de manutenção das identidades locais e de resistência aos modelos globais. A investigação é, de certo, decisiva para o estudo das festividades, de modo a politizar a festa e incluí-la como objeto social relevante. No entanto, é importante entendermos que este não é o único modo de investigarmos as festas justamente por não explorar sua dimensão de prazer e de socialidade mais cotidiana.

É interessante notar que alguns estudos, sobretudo no campo das culturas urbanas, vêm percebendo a necessidade em atualizar este debate sobre as festas, entendendo que o ato de festejar não se resume a estes momentos de resistência social, política e identitária mais tradicionais, mas deve ser explorada também na sua face fragmentada na cidade. As tentativas de refinar o olhar para as práticas festivas que estão diluídas no cotidiano urbano são decisivas para que a experiência da festa seja incluída como prática da vida diária das cidades e consequentemente como forma de socialidade contemporânea fortemente baseada no afeto e prazer.

Buscamos neste trabalho alargar o sentido da festa, entendendo-a também como experiência celebrativa nas suas formas mais banais. Compreendemos a festa como atividades que se dão nas praças, nas esquinas das ruas, nas mesas dos bares, em pequenos shows, ou seja em experiências mais fluidas e corriqueiras. Entendemos que estas práticas mais subterrâneas mantêm uma relação com a percepção do urbano e do Outro. Ao considerarmos estes pequenos festejos cotidianos como objeto de estudo demonstramos um interesse mais ligado aos processos de socialidade e conflito que se relacionam com plano cotidiano da cidade. Essa escolha se dá na compreensão de que o caráter aparentemente descompromissado atribui um senso estético e estésico a festa que não lhe retira necessariamente a relevância social, ritual, dissensual, sendo, na verdade, aspecto essencial para que o momento festivo se processe de forma criativa e potente. Por este motivo, escolhemos as práticas festivas urbanas como objeto de investigação, entendendo que nelas se conjugam efemeridades e aparentes banalidades com potência de significar o urbano.

A festa pode conferir sentido ao cotidiano por romper com a programação aparente³ da vida diária. Essa ruptura, no entanto, não significa descolar-se totalmente do cotidiano. 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. O que queremos dizer com isso é que o sentido do cotidiano se constrói também na medida em que a sociedade elabora suas práticas celebrativas, de culto à satisfação e ao gozo, comunhões emocionais⁴, parênteses de liberdade e 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 estão elaborando cenas de expressão impossibilitadas em espaços mais estruturados como no mundo do trabalho, no âmbito familiar ou na política.

Ao seguir essas 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.

A experiência festiva é a lente pela qual pretendemos olhar para as questões da cidade. É a partir da estrutura efêmera, difusa, fantasiosa e catártica das festas que vamos investigar a dinâmica urbana. A rua, por sua vez, é o espaço para onde nós direcionaremos essa lente. A rua é, por excelência, repositório de expressão das percepções, reivindicações, conflitos e anseios sobre o urbano. É nela que percebemos de forma mais aparente a dimensão cotidiana da cidade que pretendemos acessar pela lente festiva. As ruas da cidade moderna são planejadas para a circulação eficiente de mão-de-obra, capital e consumo. O caminhar das pessoas pela rua é associado a produtividade e ao mundo do trabalho, onde se faz necessário a

³ 3 Utilizamos o conceito de cotidiano de 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-dia na sua “programação aparente”, visto que existem ações desviantes que conferem irregularidades ao cotidiano.

⁴ A expressão comunhões emocionais intitula o livro “Homo Eroticus: Comunhões Emocionais” de Maffesoli (2010) 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.

aceleração dos movimentos e a circularidade dos sujeitos urbanos. Os espaços de lazer se configuram na arquitetura pública da praça, com as habituais cercas, quadra de esportes e circulação predominantemente matutina e vespertina. A festa que se dá na rua rompe com esse planejamento superficialmente imutável associada a rapidez, ao capital e a produtividade, tornando possível que o sentido daquela rua seja construído pelos manejos e usos que se fazem dela na experiência festiva. A oportunidade de atuação na rua que se abre com a festa permite que investiguemos a cidade de modo aprofundado ao relativizar o poder das estruturas políticas e econômicas frente às atividades cotidianas, dentre elas os festejos de rua.

Para finalizar a apresentação do campo investigado é importante salientarmos que o nosso esforço aqui é investigar, sobretudo, as reivindicações, ações resistentes, desvios de conduta que se enunciam, ou seja, 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 mostrar a festas de rua não como um suporte fixo, mas como um momento de visibilidade de certa perspectiva da vida. Assim como outros mediadores de comunicação, a experiência festiva está recoberta de uma série de aspectos interessantes na forma em que nos relacionamos com o Outro e com a cidade. Questões como a violência urbana, a ocupação dos espaços públicos, a descriminalização das drogas, o machismo, a homofobia e para além dessas questões, as formas com que nos ligamos ao Outro e à um grupo são experimentados em certa medida na experiência festiva. Pensando nisso, o que nos interessa é o desacordo, o que se mostra nas festividades como aproveitamento de um momento de brecha na suspensão momentânea de mecanismos de controle. As festas são momentos do sentir-comum e quando estabelecem narrativas que se diferem do que está posto nas partilhas “hegemônicas” (RANCIÈRE, 2009) do que é comum, estabelecem ali comunhões emocionais (MAFFESOLI, 2012) que demonstram, por exemplo, desejos, pulsões, saberes deslegitimados e invisibilizados na construção da cidade.

O que buscamos investigar então é qual o campo de tensão cotidiano acessado pelas festas de rua? De que forma essas cenas dissensuais são elaboradas pelas festas de rua? Quais estratégias, desvios, dribles são acionados para tornar visível esses desacordos e o qual a relação deles com a dinâmica urbana?

Esses são desafios que nos propomos investigar sob à luz da reflexão 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 das considerações finais 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 imaginário⁵ social, permeada pelo jogo do lúdico e do prazer. Não pretendemos transpor os efeitos da experiência festiva para o plano macro da cidade, mas dentro dos limites do objeto, demonstrar estratégias do urbano festivo que podem apontar para compreensões menos homogeneizantes em relação a vida na cidade.

⁵ "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 por que sonha agir. O que chamo de "emocional" e de "afetual" são dimensões orgânicas do agir a partir do espírito." (MAFFESOLI, 2006, p. 75)

1 NOTAS SOBRE A PESQUISA

Percebemos a necessidade de apresentarmos algumas de nossas perspectivas sobre a cidade e a cultura urbana, visto que as festas contemporâneas estão inclusas na cena da arte de rua atual e foi na imersão desta cena que descobrimos as festividades como um momento potente a ser investigado. Esta seção pretende refletir rapidamente sobre a dimensão de cidade da qual estamos falando ao apresentar análises teóricas que nos encaminharam para o estudo das festas de rua.

Os estudos sobre a cidade por muito tempo ativeram-se a análises da relação entre o urbano com áreas de conhecimento bem definidas. Foram investigadas as relações do urbano com o campo do trabalho, com a história das civilizações, com a economia, suas formas de manifestação política tradicional e as interações sociais dos indivíduos ali inscritos. Estes recortes bem definidos se fazem necessários a partir de pressupostos metodológicos em que delimita-se estruturalmente o objeto na tentativa de defini-lo, e assim chegar próximo ao que poderíamos chamar de uma “pureza” nas conclusões das pesquisas humanas. A cidade, nesse sentido, tornou-se pano de fundo para que os fenômenos próprios de cada área do conhecimento fossem estudados, bem como uma alegoria onde cada disciplina construiria parte de sua configuração. Os limites do campo das humanidades, sendo assim a história, a sociologia, a economia, a comunicação e etc, foram transpostos para o mapa da cidade, dividindo-a a partir de parâmetros racionalistas próprios da ciência moderna⁶. Ao recortar a cidade a partir dessas orientações apresentamos uma “realidade cortada em rodela” (MAFFESOLI, 1998, p.21), onde os limites das áreas de conhecimento dividem a realidade em campos duros de análise.

Ao propormos a investigação sobre festas de rua, nos deparamos com o desafio de transpor esses limites dos campos de conhecimento e combiná-los, misturá-los. A importância de revermos os processos metodológicos que reduzem a complexidade da cidade a estas “rodela de realidade” ao mantê-la estática dentro dos campos do conhecimento é, por exemplo, vital para análise da experiência celebrativa na cidade que nos exige transitar pelos campos de conhecimento. As atividades urbanas e, neste caso a festas de rua, devem ser encaradas assim como “um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitas e surpreendentes

⁶ Falamos aqui de ciência moderna através da crítica de Latour (1994) aos parâmetros modernos em que a razão instrumental realiza divisões duras entre natureza e cultura. Entre tantas considerações do teórico, a crítica em relação a ideia de modernidade é a corroboração da distinção do humano e não-humano sem considerar a existência dos hibridismos entre essas zonas.

conjuntos de funções.” (LATOUR, 2012, p. 72). Dessa maneira, buscamos alinhar de antemão nossos pressupostos teóricos sobre o urbano e sobre cultura de rua no esforço de incluir o leitor no modo em que se processou a pesquisa e localizá-lo em relação as premissas teóricas que buscamos imprimir no trabalho.

Iniciamos a investigação trilhando um caminho teórico que nos conduzirá até o objeto de estudo em si, as festas urbanas de rua na cidade do Rio de Janeiro, num processo em que partimos primeiramente de análises mais gerais e teóricas sobre o senso de criação e as culturas artísticas urbanas. Posteriormente, na seção metodológica, demonstraremos como se deu no campo prático o encontro com o objeto a ser pesquisado e as formas com que pretendemos investigá-lo. Traçamos nesta primeira parte da pesquisa um percurso lógico que reflete o próprio caminho em que se processou a pesquisa, onde o objeto foi se construindo ao longo da imersão nas reflexões teóricas sobre cidade e cultura e também no campo prático da rua.

1.1 A Investigação sobre Cidade e Cultura

Lefebvre (2001) nos apresenta uma questão interessante sobre pesquisa e cidade. O teórico reflete sobre os limites – a que tipo de conclusões podemos alcançar nas nossas pesquisas? - da investigação da cidade. Ele entende que por mais que se possa definir, para os parâmetros formais e estruturais da pesquisa, a urbe é um objeto altamente complexo de limitação. A cidade, segundo ele, se constrói e se destrói em ato, a partir das práticas, e assim o que se descobre pode esvaziar-se, ressignificar-se, tomar outros contornos. É nesse sentido que tomamos a cidade como um potente objeto incompleto, na medida em que não podemos encará-lo como um dado de verdade ou encontrar respostas dadas de uma vez por todas. Essa qualidade da incompletude que o teórico aponta é parte característica da relação da cultura com o urbano. Os espaços de atuação e visibilidade da cultura estão a todo tempo negociando e entrando em conflito com as narrativas sobre “o que é a cidade?”, “para quê serve?”, “quem tem o direito a ocupá-la?”, e deste modo demonstra que as práticas urbanas estão associadas ao caráter circulante da cultura (BAKHTIN, 1987), em detrimento de uma perspectiva Frankfurtiana (ORTIZ, 2016) da indústria cultural⁷.

⁷ Para Ortiz (2016) na centralidade das teorias frankfurtianas está o conceito de indústria cultural. Para ele, é esta noção que orienta todas as reflexões desta escola. O autor pontua que não se deve ignorar completamente todas

Por estar em constante movimento a cultura urbana é, por excelência, incompleta. Ou seja, está sempre passando por processos de modificação, reapropriação, negação, de modo que não podemos investigá-la como um dado completo. Ao analisarmos o grafite por exemplo, não conseguimos chegar a uma definição fixa do que ele é, de quais temas ele trata, quem os pratica, tendo em vista que o seu sentido é altamente disputado pelos grupos. Estes grupos se dividem, basicamente, entre os que consideram que a prática deve ter como premissa o rompimento com as regras e normas da cidade e outro grupo que não considera esta uma premissa podendo o grafite ser realizado em espaços pré-determinados⁸. Nessa discussão, a questão central que nos interessa é justamente a perspectiva de que as práticas de cultura urbana não possuem um sentido fechado, um dado concreto, porque estão em constante circulação nos diversos espaços da cidade num movimento de conflito e negociação que lhe altera o contorno a todo momento. Por isso, assim como Lefebvre encara a pesquisa sobre cidade como processo incompleto, utilizamos essa qualidade da incompletude também nos estudos culturais urbanos.

O indivíduo da sociedade urbana é aquele que, como diz Lefebvre, “é obra e não produto”. É essencial investigarmos a experiência cultural do indivíduo na cidade também a partir de necessidades sociais vinculadas a vontade de criação e não apenas pela lógica da indústria cultural. O que queremos dizer com isso é que existe um fundamento antropológico decisivo a ser considerado na análise da cidade que é o desejo de criação, o que Lefebvre (2008) chama de desejo de “obra”. Esse fundamento, ao ser entendido como a necessidade de fazer viver e sobreviver o jogo, o lúdico e o imaginário, amplia seu alcance de forma muito potente quando o localizamos na cidade. Ao nos depararmos com a cultura de rua atualmente no Rio de Janeiro⁹, por exemplo, podemos perceber justamente esse senso de criação, onde produtores culturais e artistas de rua elaboram práticas criativas que demonstram a capacidade de sobrevivência do imprevisível na cidade. Na contramão de processos de monetização da cultura e de programação da rua que veremos a seguir, sobrevivem práticas culturais que vão articular vivências, afetos e narrativas que demonstram que a reflexão sobre a cidade deve considerar essencialmente seu movimento circulante e incompleto, em função da polifonia de vozes que narram a cidade. O que queremos dizer com isso é que o urbano não se equilibra de

as análises que consideram a indústria cultural, visto que ela expõe relações de poder localizados no campo da cultura. No entanto, Ortiz analisa de forma crítica a posição de centralidade da indústria cultural proposta pelas análises frankfurtiana, problematizando a ideia da escola, principalmente o que tem a ver com a hegemonia da técnica sob as consciências individuais e as recusas da possibilidade da politização da arte.

⁸ Ver “Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole” (OLIVEIRA, 2008).

⁹ Ver “Música nas Ruas do Rio de Janeiro” (HERSCHMANN, FERNANDES, 2014).

forma coesa e estática, em função do senso criativo. Para nós, o caráter incompleto da cidade se refere à não-habilidade da urbe em nos revelar respostas fixas e de pouca mobilidade tanto em função da circulação da cultura, mas também por ser imanente a vontade de criação. O senso de criação e do movimento é, para nós, fundamental como premissa de investigação da cidade, visto que ela nos orientará a buscar mais por apontamentos, formas e sinalizações do que afirmações estáticas.

Ao localizar o desejo de criação no campo prático da cidade esticamos o horizonte de possibilidades de reflexão sobre o indivíduo urbano e sobre suas narrativas por explorar este fundamento criativo na polifonia cotidiana, na polissensorialidade das práticas, abrindo espaço para uma discussão baseada na contradição e na negociação que a própria complexidade da cidade demanda. É relevante conferir a qualidade da contradição às práticas culturais urbanas, de modo a dar visibilidade à sua complexidade prática em detrimento de uma análise que as localiza enquanto ações redentoras.

A cidade é então um campo de possibilidades aberto e diversificado, onde podemos investigar as narrativas— inscritas não só no plano verbal, mas também no corporal — sobre o que achamos sobre a cidade, sobre o Outro e sobre nós mesmos, a partir da via da criatividade e da cultura. Tendo em vista que a cultura urbana circula e negocia com os espaços da cidade e além disso elabora processos criativos, podemos encontrar nas suas práticas e nos seus praticantes registros narrativos sobre o que é a vida urbana, quais são seus desafios, seus anseios, seus desejos¹⁰.

Harvey (2014) em sua leitura de Levebre considera que ao vivenciarmos a cidade estamos o tempo todo construindo, destruindo e reconstruindo novas cidades e também a nós mesmos. Ou seja, fazer parte e almejar um tipo de cidade relaciona-se de forma íntima com nossos desejos mais profundos. A concepção do urbano constrói-se na medida que, ainda que inconscientemente, se negocia as vontades e as pulsões próprias com a coletividade. Dessa forma, afirma Harvey, o homem cria e recria a cidade e neste processo também cria e recria a si mesmo. As ações de criação — aqui abordaremos especificamente a criação cultural — são objetos potentes para o campo da comunicação por tornar visível, por exemplo por meio da festa, quereres, expectativas e anseios sobre o urbano, ou seja são formas de enunciar a cidade. Harvey critica o menosprezo em relação a esse direito de criação na cidade, onde os sujeitos não estão conscientes da sua participação na construção da mesma. Assim como

¹⁰ “Mas, a quem não fará sonhar a rua? A influência é fatal na palheta dos pintores, na alma dos poetas, no cérebro das multidões. Quem criou o reclamo? A rua! Quem inventou a caricatura? A rua! Onde a expansão de todos os sentimentos da cidade? Na rua!” (DO RIO, 2013, p. 44).

direito à saúde, à educação e à segurança, o direito à cidade é decisivo para bem-estar social. Ou seja, as práticas que demonstram reflexões sobre o urbano, construções de ambiências¹¹ (LA ROCCA, 2012) elaborações da ideia de lugar¹² (SANTOS, 1996) são indicadores da articulação do direito à cidade por estarem intimamente ligados ao direito de criar a cidade tal a qual se anseia.

É importante destacar que a questão do direito à criação na cidade torna-se protagonista na análise que faremos não só pela sua relação com as práticas de cultura de rua, mas também pelo aspecto circunstancial do Rio de Janeiro e as reformas urbanas recentemente realizadas¹³. Os processos de gentrificação que por diversas vezes são norteados pelas reformas urbanas é um tema contemporâneo de grande discussão. Ferreira (2010) pontua a importância da criação na cidade, a partir da crítica a “cidade espetacular” em que se produzem espaços regulados, assépticos e gentrificados que inibem os processos criativos do urbano ao excluir qualidades essenciais da cidade que são a imprevisibilidade e a potência do encontro. Esses processos, segundo elas, se dariam principalmente a partir da alteração física dos espaços sob a promessa da modernização. 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

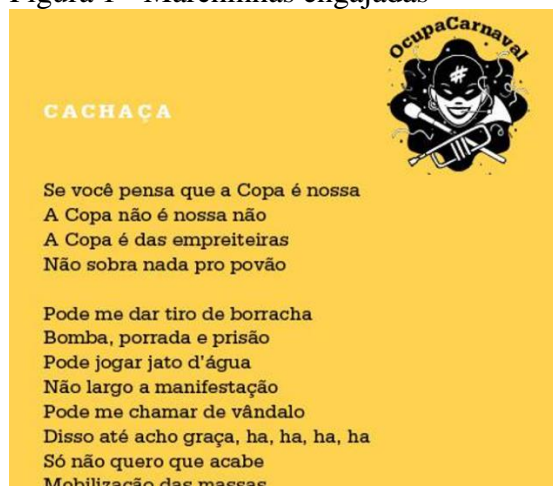
¹¹ Rocca (2012) analisará que cada espaço teria um tipo de ambiência a ser reafirmada ou ressignificada pelo tipo de experiência sensível dos indivíduos. Buscar pela elaboração de ambiências consistiria em “imaginar uma ambientação da actualidade urbana, ver nas suas particularidades e nos seus elementos 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 epistêmica 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, 2012).

¹² Para Santos (1996) o lugar traduziria a dimensão geográfica do cotidiano. O lugar não se refere apenas a dimensão simbólica ou aos usos dos territórios, ou seja não se relaciona apenas com o aspecto subjetivo do espaço. O lugar apresenta ao mesmo tempo a face física do território e as relações cotidianas que o atravessam. A ideia de lugar é então atravessada não só pelas imaterialidades de relações ali postas, mas também por questões do plano do material, da ordem do macro, das estruturas. O lugar seria resultado simultaneamente do que posto no local e no global, horizontal e vertical, imaterial e material. Para Santos (1996), o lugar é, nesse sentido, uma articulação cotidiana de negociação com os circuitos superiores, de modo a manejar os aspectos globais com a escala da vida diária. Sendo assim, a ideia de lugar se refere à ampliação do espectro de possibilidade do território por encara, por exemplo, a globalização não mais apenas na sua perversidade e efetivo alcance, mas também nas traduções e ressignificações que o cotidiano do lugar o inscreve.

¹³ 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).

processo¹⁴, coloca a questão da apropriação dos espaços da cidade, suscitando assim os mais diversos tipos de manifestações, dentre elas destacamos aqui as culturais 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 coletivos¹⁵ 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 e gentrificação no Rio de Janeiro, tendo em vista que não só a perspectiva teórica das culturas urbanas são relevantes, mas também seu contexto histórico. Eagleton (2005) afirma que as culturas urbanas manejam e remanejam sua função em benefício do momento histórico. Vimos anteriormente que 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 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) conceitua, como explosões do material reprimido num ato de resposta ao contexto histórico. A espírito do tempo pode assim, esclarecer algumas práticas e sombrear outras.

Figura 1 - Marchinhas engajadas



Fonte: Página no Facebook “Ocupa Carnaval”

¹⁴ 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).

¹⁵ “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).

Ainda que pontuando rapidamente as perspectivas de Harvey, Levebre e Eagleton sobre a cidade, podemos apontar que os autores - cada um na sua área de atuação – destacam a decisiva participação dos indivíduos na construção, reconstrução ou aniquilamento da cidade. Cada um a sua forma faz alguma crítica a ideia da cidade-vitrine ou cidade espetáculo. Contudo, os autores fazem a ressalva ao direito à cidade, a participação, ao potencial de ressignificação dos espaços pelos transeuntes, apresentando assim um olhar mais atencioso em relação experiências urbanas, entendendo que mesmo frente aos processos gentrificadores de assepsia dos espaços, ainda assim, resistem práticas urbanas não-hegemônicas que sobrevivem nas brechas a partir de atitudes desviantes e do consequente compartilhamento de suas narrativas urbanas. A aproximação que fazemos desses autores se faz relevante na medida em que de certa forma pontuam a ação ativa de criação dos indivíduos na cidade, práticas essas traduzidas pelas manifestações de arte urbana.

Ao pensarmos então o papel dos sujeitos urbanos em criar a cidade, nos questionamos em que lugares podemos investigar essa potência de criação, onde essa necessidade de “obra” pode ser observada? A hipótese que levantamos aqui é que este lugar de investigação é por excelência o corpo, a arte e a cultura conjugados nas festas cotidianas. 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 estrutural, mas sim pela ética da vida diária¹⁶. 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.

É preciso, no entanto, abriremos uma nota dizendo que as estruturas institucionais 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. O que queremos dizer com isso é que não é apenas o que confere regularidade à vida urbana que define a cidade, mas também os escapes a ordem, os desvios de condutas e os

¹⁶ 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. A ética avalia a natureza dessas normas, investigando assim as bases dessas teorias morais podendo questionar a validade da manutenção de tais princípios na cultura de determinada sociedade (Ricœur, 1990).

manejos cotidianos. Leite (2006) em seu trabalho sobre *manguebeat* na cidade de Recife argumenta justamente a (re)existência de práticas que rompem com dada ordem sem que seja necessário descolar-se totalmente do sistema instituído, demonstrando a partir da pesquisa empírica que o que define o cotidiano são também as irregularidades que o assolam e não só sua rotinização.

Pensando nisso, nos parece viável afirmar então que existem narrativas urbanas que se constroem à margem ou nas brechas da partilha hegemônica da sensibilidade da cidade (JACQUES, 2012) que podem ser observadas a partir de suas práticas corporais e culturais. O que queremos abordar é a história urbana contada através da música, da dança, do batuque, do corpo, das artes plásticas, entendendo que essas narrativas demonstram a potência de criação e de criatividade da cidade. Essas práticas colocam à mostra as pequenas resistências cotidianas e abrem espaço para análise de campos de tensão e conflitos travados no campo do imaginário, do lúdico e do simbólico que se sustentam nas ações cotidianas e na formulação de grupos e afetos. Sabendo então que esta não a única dimensão da cidade, nem mesmo a única forma de investigá-la, buscamos desvendar as tramas, tensões e roteiros complexos do urbano a partir das festas de rua da cidade, sobretudo aquelas que trazem consigo certo caráter desviante.

1.2 Criatividade, Alteridade e Cenas Dissensuais

Elsa Vivant (2012) trabalha com a noção de cidade criativa e analisa em seu trabalho a relevância da produção de cultura e arte no cotidiano, pontuando que estes são processos decisivos para a fundação da cidade, ou seja, está no cerne do que é a cidade. O conceito de cidade criativa possui diferentes abordagens e perspectivas¹⁷, mas o que nos interessa aqui é a análise que a autora faz sobre as práticas artísticas e culturais que se dão nos espaços mais subterrâneos do cotidiano. Esses espaços, chamados de cenas-off, são lugares onde a falta de regulação do poder público e privado viria a fomentar o encontro entre diferentes atores sociais, e assim facilitaria a produção de uma cultura e arte criativas baseada na

¹⁷ O conceito de cidades criativas permeia diversos campos do conhecimento, desenvolvendo, por exemplo, relações entre a noção de criatividade e arquitetura (LANDRY, 1997), economia (MIGUEZ, 2007), desenvolvimento urbano (REIS, 2012) e circulação e produção cultural (HARTLEY, 2005). A noção de cidade criativa é ainda difusa por estar, ainda, submetida a campos de investigação específicos sem que possamos definir os parâmetros de uma cidade criativa.

imprevisibilidade da rua. Este aspecto seria, segundo ela, um dos pilares do que constitui a cidade. 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. O conceito, ainda prematuro, do que seria uma cidade criativa envolve muitas outras questões, no entanto a colocação da teórica nos é válida por pontuar que a produção artística e cultural que se dá na vida mais subterrânea da cidade é campo conflituoso no encontro dos atores sociais, onde elaboram-se forma de negociação e consequentemente de alteridade essenciais para dar equilíbrio ao cotidiano.

A arte experienciada na banalidade da vida cotidiana em um número de circo numa praça, em uma cena de teatro na calçada ou em um show no metrô compõem a vivência do urbano, podendo elaborar formas criativas de ocupação e de significação dos lugares. Heidegger (1995) indica que a investigação do banal é senão uma forma de investigação da vida social: “a maneira como se mostra o inútil, é isso que entendo pelo ser”. O autor reflete sobre a “justa relação com o inútil” como sendo uma parte decisiva da nossa experiência social. Ao citar as experiências culturais mais banais como fundadoras da cidade criativa, Vivant se aventura ao evidenciar que não obstante as questões de ordem mais rígida como as estruturas institucionais, o que é efêmero, banal e imprevisível na cidade - por excelência a arte de rua- também a sustenta e a significa:

Basta abrir os olhos para compreender a vida cotidiana daquele que corre da sua moradia para a estação próxima ou a distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou para a fábrica, para retomar a tarde o mesmo caminho e voltar para a casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no dia seguinte. O quadro dessa miséria generalizada não poderia deixar de se fazer acompanhar pelo quadro das “satisfações” que a dissimulam e que se tornam os meios de iludi-la e de evadir-se dela (LEFEBVRE, 2001, p. 116).

Figura 2 - Música no Metrô



Fonte: Página “Guia Estrangeiro”

Lefebvre (2001) entende que a arte é campo necessário de investigação por ser capaz de revelar saberes, afetos e dramas da vida social urbana. O quadro das satisfações pode ser caracterizado pelas vivências das festas populares, dos arranjos coletivos, da cultura de rua, das manifestações da música e da arte urbana. O campo cultural e artístico pensa sobre a vida social da cidade e coloca essa reflexão à mostra nas mais variadas formas (dança, pintura, circo, música, teatro e etc), podendo apresentar narrativas urbanas importantes, porém não-localizáveis na oralidade de entrevistas, na consulta a especialistas ou na macro história. A experiência com a arte urbana em suas diferentes formas faz um registro no corpo da cidade, de modo a elaborar narrativas que constroem consciência sobre a cidade. Ao expor certa perspectiva da urbe, o artista compartilha um tipo de cidade com outros sujeitos e muito provavelmente com outras vivências urbanas. Nessa experiência negocia-se, experimenta-se, nega-se, ressignifica-se o sentido mesmo dos espaços da cidade num movimento de alteridade e conflito.

A análise desses espaços específicos Santos (2004) chama de unidades de cidade, fortemente originais e criativas são relevantes na medida que esses lugares estão ligados a uma dinâmica urbana. A investigação das unidades de cidade demonstra a potência integrativa em reunir uma série de realidades sociais criativas que ligam-se através da dinâmica urbana. Esta reflexão é essencial em função do recorrente questionamento sobre as contribuições de pesquisas que adotam a vertente da prática, do movimento, do efêmero e da não-totalidade para a sociedade. Ou seja, porque estudar práticas culturais de rua de pouco alcance, que são elaboradas de forma efêmera, que não possuem grande visibilidade midiático e social? Milton Santos (2004) entende que as práticas nas unidades de cidade estão interligadas à uma forma do urbano, seja por reafirmação ou por contestação. Mesmo que o quadro das satisfações, como é o caso das festas de rua, possa ser localizado no campo das banalidades e das miudezas cotidianas é necessário entendermos que as ações artísticas como a dança, a música e a poesia estão intimamente ligadas à uma maneira de ser da cidade:

Necessário como a ciência, não suficiente, a arte traz para a realidade da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido de obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra. (LEFEBVRE, 2001, p. 116)

O que Santos chama de unidades de cidade tem a ver com certo tipo de compartilhamento de experiência, ou seja com formas próprias de vida que são partilhadas de modo a articular unidades de um tipo urbano. Apesar de revelarem certa unicidade, essas

unidades são complexas e não-autônomas estando ligadas à uma dinâmica urbana. Essa perspectiva nos leva ao cunho político da experiência na cidade. Ou seja, existe um fundo político que orienta a forma que experimentamos e que compartilhamos essas narrativas sobre a cidade. Rancière em sua obra “Partilha do Sensível” (2009) pontuará que a maneira que percebemos o mundo, o que tem ou não visibilidade, as maneiras de ver, de entender e de inteligibilidade dos acontecimentos nos conduz a um compartilhamento de sensibilidade. Essa partilha do sensível, por sua vez, tem uma base política que distribui de forma conflituosa os lugares, posições, pesos de quem pode tomar parte do comum. As formas artísticas, por exemplo, são maneiras de distribuição do comum onde se compartilha formas de fazer e sentir. O teórico argumentará que a organização do sensível é política por apontar quem faz parte dos espaços do comum e quem promove visibilidade, e dessa forma produz subjetividade baseado na hierarquização de posições de natureza hegemônica.

O que nos interessa na obra do autor é a sua consideração das práticas dissensuais. Se a política faz partilhar um tipo de sensibilidade do que é comum, faz também visível o que fica de fora desses espaços de partilha. Nas fronteiras desta partilha do sensível criam-se cenas dissensuais (MARQUES, 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. Esta perspectiva nos é válida por compreender que a experiência da cultura de rua, por exemplo, pode elaborar fragmentações na ideia do grande corpo social da cidade, demonstrando a existência de desacordos nas formas, por exemplo, de uso da cidade. É nesse sentido que a festa de rua surge como um lugar possível de investigação de contra-usos da cidade. Se por um lado, o planejamento da cidade se propõe a tentativa de regulação dos espaços públicos para o fomento do capital financeiro e imobiliário, a rua e seus micropoderes podem apresentar cenas que escapam da lenda da dominação da globalização perversa. No nível da rua, podemos explorar os desacordos e escapes favoráveis a elaboração de alteridade e negociação com este circuito superior. A festa de rua pode nos apresentar outros ritmos, outras formas de convivências, outros desejos, outras maneiras de criação, elaboração de desacordos, enfrentamentos, cenas de invisibilidade e partilhas não-hegemônicas que só poderiam ser identificados na atenta escuta, observação e vivência da rua.

Latour (2012) entende que as controvérsias podem ser ponto de partida para que o cientista social localize as conexões sociais, visto que são os desacordos que permitem o social estabelecer-se. São os conflitos e tensões que dão profundidade, substância e movimento ao campo social. Seria nesta perspectiva - das controvérsias - que iniciamos nossa investigação sobre as festas urbanas. Ora, não seria controverso conceber a experiência festiva

como modo de enfrentamento de ordens excludentes e na superação desafios cotidianos da cidade? E, ainda mais, considerar conexões efêmeras investidas no êxtase festivo como modo de construção de agrupamentos perenes, de engajamentos frutíferos e na articulação de cidadania? É nesse sentido, que intitulamos a pesquisa de “festas de contramão”, por estas práticas estarem revestidas e investidas de sentidos conflitantes seja nos tensionamentos com agenciamentos externos quanto na sua própria construção.

Percorremos um caminho teórico nesta primeira parte da pesquisa que buscou justificar a escolha da perspectiva de cidade que adotamos que é o campo das práticas culturais cotidianas. A intenção foi refletir o percurso que nos fez seguir este e não outro caminho na investigação do urbano. Após a escolha dessa dimensão da cidade, buscamos encontrar o objeto, ainda indefinido, no campo prático¹⁸. A busca pelo objeto dentro do campo da cultura de rua foi essencial por materializar as reflexões teóricas que realizamos acima como: a vontade de “obra” de Lefebvre; as táticas cotidianas de Certeau; a reivindicação do direito à cidade que nos fala Harvey; a criatividade das cenas-off de Vivant e as cenas dissensuais de partilha do sensível de Rancière. O encontro entre a vivência do campo prático com o processo de leitura, no entanto, não se deu apenas na qualidade do consenso, mas também do dissenso. O que queremos dizer com isso é que muito mais que buscar por concordâncias entre objeto e teoria, buscamos que nossa experiência e observação das práticas culturais apontasse para possibilidades de tensionamentos num movimento de atenção e cuidado para não aprisionar a “realidade” dentro dos conceitos teóricos. Relataremos a seguir de que modo a vivência e observação dessas práticas culturais, sobretudo as de rua, tornou visível as festas como objeto de pesquisa potente por nos dar pistas instigantes de coerência e também de contradição com a leituras teóricas já realizadas.

1.3 Festa e Cidade

Levebvre (1991) analisa que o surgimento da cidade vem a ser elaborada pelo trabalho produtivo, pela obra e pelas festas, sendo a prática festiva um indício decisivo da disposição de querer estar-junto¹⁹, viver em sociedade. Mumford (1965) também indica que o surgimento

¹⁸ O processo metodológico do campo será aprofundado posteriormente.

¹⁹ “Sentença que em *eubá*, o esperanto das hordas selvagens, quer dizer apenas isto: a rua foi feita para ajuntamentos. E o importante, o grave, é ser a rua a causa fundamental da diversidade dos tipos urbanos. (...) A

das cidades se dá a partir do desejo do encontro. Antes mesmo da cidade ser o espaço em que se reside fixamente, ela era espaço em que os indivíduos voltavam periodicamente. Era o “ponto de encontro”. A qualidade de reunir pessoas não-residentes é assim uma das origens da cidade.

O imã precede o recipiente. Essa faculdade de atrair os não residentes para o intercuro e o estímulo espiritual continua sendo um dos critérios essenciais da cidade. (MUMFORD, 1965 p.19).

Bezerra (2012), nesse mesmo sentido, pontua que o germe da cidade é o espaço cerimonial, a festa. Para ela, o espaço geográfico da cidade está essencialmente atrelado as festividades por ser um momento de exploração da sociabilidade. A vontade de estar-junto, como sendo uma das origens da cidade, é experienciado em seu mais alto nível nas festas.

A relação entre a cidade e a festa fora analisada por Mary Del Priore (2000), onde a autora pontua mudanças dos espaços da cidade nas festas profanas e religiosas no período colonial. A autora relata que as casas ornavam os muros, janelas e portões com flores e adereços. O embelezamento das frentes das casas chegou a ser uma exigência da Câmara. Para ela, a transformação da cidade se dava não só a partir da estética em que se tomava o espaço público, mas também na reunião de utopias que pairavam sobre a cidade. Sua obra que se intitula “Festa e Utopias no Brasil Colonial” trata justamente das climatologias (LA ROCCA, 2012) de desejo, esperança e renovação das festas no período colonial.

Alcatifar as ruas com flores odoríferas, ornar as janelas com colchas de Pequim ou China ou com as lindezas dos senhores desta terra; noz moscada era jogada nas portas de entrada, para perfumá-las. (DEL PRIORE, 2000, p.38).

Mumford (1965), Bezerra (2000) e Del Priore (2000) são autores da geografia e da história, respectivamente, que demarcam em seus campos de estudo a relação da festa com a formação e com a história da cidade. Nesse mesmo sentido, o trabalho que realizamos na investigação sobre as festas de rua no Rio de Janeiro nos demandou incluir a cena festiva de rua atual em um panorama maior, parte de uma investigação consciente de que esta não é uma prática essencialmente original e contemporânea, sendo resultado de práticas que percorrem a história e a formação da cidade.

rua é a civilização da estrada. Onde morre o grande caminho começa a rua, e, por isso, ela está para a grande cidade como a estrada está para o mundo. Em embrião, é o princípio, a causa, dos pequenos agrupamentos”. (DO RIO, 2013, p. 37).

Mesmo que busquemos priorizar a investigação empírica, é importante pontuarmos que as manifestações festivas rua na cidade do Rio de Janeiro são parte decisiva da construção das matrizes culturais da cidade, estando elas ligadas particularmente às culturas negras. A festa de rua carioca está altamente vinculada às práticas negras realizadas durante a Colônia. As festividades negras eram acionadas como ferramenta potente na manutenção dos laços culturais negros perdidos, na conservação de ritos próprios e, sobretudo, como espaço de combate a invisibilidade exclusão tanto subjetiva quanto política durante a escravidão. No livro “Festa de negro em devoção de branco”, Tinhorão (2012) investiga as festas negras no período colonial um dos modos de sobrevivência das capacidades subjetivas dos sujeitos em uma situação de forte exclusão e degradação e também como instrumento de afirmação na cidade, portanto como ferramenta política. Sendo assim, é necessário destacarmos que as festas de rua fazem parte de um contexto histórico de formação da cidade que é a diáspora negra. Pensar as festas de contramão contemporâneas nos exige, mesmo que rapidamente, pontuar as festas de contramão anteriores que fazem sobreviver climatologias, ambiências (LA ROCCA, 2012) subversivas na cidade.

As diferentes culturas juvenis articulam práticas festivas interessantes por tornar visíveis vontades políticas, expectativas sobre a cidade e formas criativas de elaborar cidadania. No entanto, é importante não perdermos de vista que existe uma matriz cultural histórica no Rio de Janeiro que sobrevive nestas práticas festivas que tem origem na diáspora negra, sobretudo na região portuária da cidade. A disposição de estar na rua sob o manto da festa e a elaboração de questões políticas, cidadãs, afetivas, de religamento com o Outro a partir da dança, da música e do teatro é uma prática criativa que tende a reinventar momentaneamente formas de vida menos programadas, no entanto deve ser relativizada enquanto prática essencialmente contemporânea. A festa de rua na sua capacidade política pode ser identificada em diversos momentos históricos da cidade, de modo a demonstrar que existe de fato uma disposição cultural de articulação de cidadania por meio da festa de rua que tem origem em uma matriz fundadora, sendo ela as festas e reuniões celebrativas negras durante a diáspora no Rio de Janeiro. Esta perspectiva que pretendemos construir é inspirada também no trabalho metodológico de Barbero (2008) que busca em grandes espaços de tempo identificar sobrevivências da cultura popular na modernidade e deste mesmo modo, localizamos a prática festiva de rua atual como parte visível de uma história decisiva da cidade que é a ocupação das ruas pela prática festiva. Deste modo, entendemos que que reside na cidade uma matriz cultural que ao longo da história atualiza e faz sobreviver uma disposição de estar na rua e elaborar socialidades a partir da prática festiva.

A atuação dissensual do cotidiano frente aos projetos institucionais do Rio de Janeiro é, historicamente, decisiva. O surgimento dos principais patrimônios culturais da cidade como o samba urbano e o carnaval foi, por exemplo, elaborado por escravos, imigrantes e trabalhadores em espaços altamente invisibilizados na região portuária nos séculos XVII e XIX.

O cordão é o carnaval, o cordão é vida delirante, o cordão é o último elo das religiões pagãs. Cada um desses negros ululantes tem por sob a belbutina e o reflexo discrômico das lantejoulas, tradições milenares; cada negra bêbada, desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas os quadris largos, recorda o delírio das procissões em Biblos pela épica da primavera e a fúria rábida das bacantes. Eu tenho vontade, quando os vejo passar zabumbando, chocalhando, berrando, arrastando a apoteose incomensurável do rumor, de os respeitar, entoando em seu louvor a “prosódia” clássica com as frases de Píndara – salve os grupos floridos, ramos floridos da vida”. (DO RIO, 2013, p. 126).

O Beco da Música ou o Beco da Fidalga reproduzem a alma das ruas de Nápoles, de Florença, as ruas de Portugal, das ruas da África, e até, se acreditarmos na fantasia de Heródoto, das ruas do Antigo Egito. E por quê? São ruas de proximidade com o mar, ruas viajadas, com a visão de outros horizontes”. (DO RIO, 2013, p. 34).

Na contramão de uma concepção de cidade que se baseou, enquanto projeto, na supremacia branca e nos modos de vida europeus, as práticas culturais escravas e o convívio com trabalhadores precarizados e imigrantes elaboraram marcas culturais que sobreviveram na cidade, a partir da atividade cotidiana. Os patrimônios imateriais e culturais da cidade são forjados através da comunhão festiva de rua no combate à invisibilidade social da escravidão e do processo migratório. A partir do destroçamento dos vínculos sociais nesse processo, sobretudo da diáspora negra, as festas de origem africana foram o caminho em que se reelaboraram os vínculos sociais.

A partir e em torno dela, muita coisa se tornava possível: rituais de identidade étnica, reunião solidária de escravos libertos, competição e conflito entre os festeiros, ensaios para levantes contra brancos” (REIS, 2002, p.101).

O carnaval, o samba urbano, a boêmia, a capoeira e a malandragem são práticas de celebração que surgem a partir do desejo de reativação dos laços negros perdidos na diáspora (SIMAS, 2015). É a partir das festas que estes laços resistem nas brechas da construção da cidade sendo violentamente reprimidas e, paradoxalmente, deram origem aos principais patrimônios imateriais da cidade.

Figura 3 - Jongo na Lapa



Fonte: Página no facebook “Tambores do Jongo”.

José Ramos Tinhorão é autor de obras que contemplam a presença das festas no Brasil Colonial e pontua que a festa negra é parte essencial do processo civilizatório do Brasil e, sobretudo, do Rio de Janeiro e de Salvador. Em sua obra “Festa de Negro em devoção de branco” (2012) o autor assinala a “intromissão da nota profana nos eventos devoto-oficiais”, onde certos símbolos das festividades negras foram incluídos nas práticas festivas religiosas brancas. As festas negras no Brasil Colônia fazem parte de um campo de estudo crescente por apresentar espaços de negociação e interculturalidade.

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)

Assim sendo, a festa enquanto prática não-hegemônica e dissensual tem raízes firmes nos processos de origem da cidade e, sobretudo, de civilização do Rio de Janeiro. Apesar deste enfoque não ser prioritário na pesquisa, é decisivo pontuarmos certa sobrevivência destas “notas profanas e rebeldes” na cidade. Podemos perceber na pesquisa empírica que a festa e a rua é oportunidades de brecha que continua a revelar discursos dissensuais, contestadores, e, principalmente, indicadores potenciais de processos de exclusão. Esse processo de sobrevivência, ao nosso ver, se dá principalmente em função da herança das

práticas festivas negras que fazem ecoar – conforme repetido de diversas maneiras nas entrevistas que realizamos - a sensação de que “apesar dos pesares, existe no Rio de Janeiro uma vocação admirável em festejar na rua”²⁰.

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”. (DO RIO, 2013, p. 127).

1.4 A Experiência Festiva

Não é intenção da pesquisa historicizar a multiplicidade de manifestações festivas ao longo do tempo, no entanto é decisivo destacarmos que esta prática permeia todos os domínios da sociedade. Temos as festas privadas, públicas, semi-públicas, onde revelam-se infinitas atividades humanas: a comida, a dança, a música, o trabalho, a religião. Temos as festas nacionais, locais e regionais e aquelas que celebram capacidade e especificidades individuais, o dia dos pais, dia das mães. Na história são inúmeros os exemplos de momentos decisivos de congregações emocionais. As bacanais dionisíacas, os templos de Dioniso, as festas de inversão no medieval, as festas das aldeias indígenas e os carnavais e suas aceleradas traduções do mundo. Estes e muitos outros exemplos são mais que suficientes para entendermos que os “estados de congregação” (DURKEIM, 1996) e os “estados de efervescência” (MAFFESOLI, 2000) são decisivas para a vida cotidiana.

As festas que investigaremos não fazem parte de um campo estável e identificável como o religioso, o político ou o engajado. Não é possível enquadrá-las totalmente em nenhuma dessas esferas, mas é possível reuni-las a partir de um aspecto comum: elas tornam visível de forma criativa e vital certas secreções do corpo social, isto é,

reforçam o elo social por meio da expressão pública de choros coletivos. Choros de alegria ou de tristeza. Basta observar que os humores, isto é, as secreções do corpo social, para perceber que não podem mais ser negligenciados por participarem justamente de um necessário caos que, regularmente, renova o estar-junto (MAFFESOLI, 2000. p. 219).

²⁰ Entrevista de Vitor Molina, produtor cultural da festa “Terra Batida” para a pesquisa em 09/07/2017.

A festa então é um momento de compartilhamento de visões de mundo, de sentimentos que (re)inaugura certa sensação de pertencimento e criação na cidade, por meio da agitação. Esta sensação de criação confere espaço para atravessamentos políticos e sociais, por onde esses “choros coletivos” podem ser postos na cidade. As reivindicações e anseios urbanos são direcionados pelas comunhões emocionais. O deslocamento do político ao festivo é analisado por Maffesoli (2000) como um redirecionamento de energia que se caracteriza pelo protagonismo das comunhões emocionais e nos momentos de encontro como modo de fazer-política. Reside nas festividades estudadas uma força associada não apenas a competência do desvio, mas ligada a vitalidade de uma energia transgressora, crítica, que reivindica o direito à cidade e consequentemente elabora agenciamentos políticos.

Autores que analisaram a relevância das práticas festivas (BEZERRA, 2012; MAGNANI, 1998; SERPA, 2007 e REIS, 1991) identificam que o movimento de rompimento do individual e a recomposição coletiva elaborada nas festas sugere a operação desse fazer político, pois sugere o encontro e o diálogo. Um movimento de “quebrar a armadura de uma identidade muito estreita: identidade sexual, ideológica, profissional, para ceder às identificações múltiplas (MAFFESOLI, 2000, p. 215)”. Uma das principais questões da experiência festiva é assim o “deslocamento do eu” como incentivo para formações temporárias coletivas engajadas. Na contramão de processos que preconizam o individualismo moderno, os processos colaborativos e de alteridade nas cenas festivas investigadas são momentos decisivos de identificação e reconhecimento do Outro urbano, uma oportunidade de deslocar-se ao Outro.

Durkeim (1996) já apontava para a sobrevivência de um “estado de congregação” decisivo para fortalecer os laços da comunidade. Em caminho semelhante, Maffesoli (2000) analisa que a prática de “congregar” pode ser analisada também como um “estado de efervescência” por onde são elaborados impulsos inconscientes, forças emocionais que orientam o desejo do estar-junto. Localizamos então o lúdico e o prazer festivo “não como capricho acessório, mas sim como peça mestre da arquitetônica social.” (MAFFESOLI, 2000, p. 209). Pensar reflexivamente sobre o mundo festivo significa também destacar o mundo lúdico, do prazer e sobretudo, o mundo sentido, entendendo que o mundo da festa está atravessado pelo mundo dos sentidos. Logo, para alcançar certo nível de análise da experiência festiva é imprescindível acessar o campo do sensível.

O emocional, o passional, o racional e o político são linhas então que se entrecruzam, se fundem, deslizam uma na outra “na complexidade das múltiplas linhas de existência cotidiana garantem a constituição e a manutenção do que se decidiu chamar, metaforicamente,

de tecido social” (MAFFESOLI, 2000, p. 217). A festa é assim como um “corte histológico do corpo social”, onde podemos identificar os entrecruzamentos das que tecem o mundo social. É assim, nos entrecruzamentos entre político e o emocional, entre os engajamentos e os êxtases, os prazeres e cotidianidades que podemos localizar as festas, resultado dessa comunhão de linhas.

Em um caminho diferente, 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, deixando aparecer uma identidade completamente diferente. (FOUCAULT, 1996)

Entendemos que a catarse coletiva articula a sensação do rompimento de dada ordem dominante, ou seja, cria espaço para o descumprimento de regras e a suspensão temporária da moral vigente. No entanto, a catarse coletiva não é o único aspecto que elabora experiências coletivas que subvertem o regime de vigilância, mas também os aspectos conscientes e cotidianos. A vocação das cenas festivas em se posicionar na contramão advém não apenas através da experiência da catarse coletiva, mas também de engajamentos conscientes da dinâmica colaborativa, da compreensão do direito à cidade e da importância da formulação de práticas criativas.

Nesse sentido, nos interessa seguir a análise da festa no caminho dos pontos de fuga (GUATTARI, 1988, p. 79), entendendo que os processos de subjetivação são elaborados também nos espaços de brecha, na evasão do emocional: “A manipulação do imaginário pela mídia não pode ser reduzida a uma simples função sedativa, para ‘acalmar’ as representações pulsionais” (GUATTARI, 1988, p. 79). Ao inaugurar modos comunicativos, a mídia também inaugura pontos de fuga, momentos de brecha. Cabe então aos modos comunicativos, dentre eles o da produção cultural, articular “aparência rituais e totêmicas que nenhum agenciamento ‘natural’ está mais em condições de secretar por seus próprios meios” (GUATTARI, 1998, p. 71). Nos parece então que o processo catártico por si só não dá conta de abarcar o momento festivo, por reduzi-lo a experiência sem revelar certas perenidades dessa vivência. Nos parece mais viável lidar com noções que esbocem, cada uma a sua maneira, as motivações, as experiências e as consequências dessas comunhões festivas, entendendo que existe um “antes”, um “agora” e um “depois” decisivo para a análise da festa. Nesse sentido, buscamos

apoiar a experiência festiva nos conceitos de brecha e tática de Certeau (1994), nas cenas dissensuais de Rancière (2009), os pontos de fuga de Deleuze e GUATTARI (1997), nos arcaísmos renascentes de Maffesolli (2000) para conferir as profundidades ritualísticas que festa urbana demanda.

Ainda sobre o caráter dissensual da experiência festiva, devemos considerar a sua relação com a noção de juventude. A noção de juventude que abordamos aqui está ligada ao constructo social estando desvinculada a determinismos biológicos de faixa etária. Neste caminho, certos autores refletem sobre a existência de uma “consciência jovem” (FORACCHI, 1972), da juventude como “espírito do tempo” (BARBALHO, 2013), associação do jovem com as “formas de expressão questionadoras” (CRUZ, 2000). Cruz (2000), Foracchi (1972), Freire Filho (2007), Groppo (2000) e Barbalho (2013) analisam que a noção de juventude advém de movimentos de luta étnica, dos protestos em relação ao gênero e a homofobia. A ideia de juventude então, nasce junto a uma forma de ação particular baseada na criticidade, na não-institucionalização e na invenção. Destacamos três aspectos presentes nas análises sobre juventude que destacam sua afinidade com as festas investigadas, são eles: a energia criadora, a adequação com o tempo e a multiplicidade de forma e conteúdo.

Marin e Muñoz ao tratar as atividades da juventude colombiana analisam a cultura juvenil dando destaque a dimensão da criação se referindo aos movimentos juvenis como

múltiplos e diversos agenciamentos coletivos de nossa época, de alta complexidade e dinâmica, atravessados por uma permanente busca nos domínios do ético, do político, do artístico (2002, p. 09).

Em relação a afinidade entre juventude e o tempo, e Groppo (2000) analisam que podemos encarar os movimentos jovens como “metáforas da transformação social” por onde podemos perceber indicações de quereres e expectativas contemporâneas. Cruz (2000) analisa a juventude como espaço de expressão do espírito do tempo. No mesmo caminho, Walter Jerdi pontua que a juventude tem a “marca de sua época”. Os autores relacionam a noção de juventude com a adequação ao tempo. Nesse sentido, podemos refletir que frente a gama divergente e ambígua de possibilidades do nosso tempo, a noção de juventude se relaciona mais a ambientes, adversidades, estímulos do que a definições etárias, centralizadoras, estáveis e pacíficas. O campo da juventude atual seria assim, lugar da multiplicidade.

Do mesmo modo, a festa também é repositório que sinaliza concepções da política, da sociedade e da cultura. Sendo assim, festa e juventude nos parece uma via de acesso

privilegiado para o entendimento de algumas questões e configurações político-culturais da cidade. Assim sendo, reside nas festividades estudadas uma força juvenil associada não apenas a competência do desvio ou da catarse, mas ligado a vitalidade uma energia transgressora: “Há na mundanidade-festividade a expressão de uma energia juvenil” (MAFFESOLI, 2000, p. 217). As festas investigadas e a noção de juventude apresentadas estão assim ligadas por uma linha que não está relacionada a faixa etária, mas por uma atitude específica em relação ao mundo relacionada a contestação, a ação e ao divertimento. Não é à toa que o pequeno Deus Dionísio – o Deus Festivo – é baseado no mito “Puer aeternus”, a figura da criança eterna, sem idade definida, mas identificada ao imaginário festivo e à juventude.

1.5 Vai começar a Festa

Diante do que foi exposto, organizaremos, rapidamente, nossas delimitações do objeto, dos objetivos, das justificativas e das hipóteses da pesquisa para assim iniciarmos as discussões sobre as festas urbanas.

A pesquisa a seguir analisará o que chamamos de “festas de contramão”. As festas que propomos analisar são ações que temporariamente promovem rupturas na linearidade de uso dos espaços e no tipo de sociabilidade 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.

O que buscamos pesquisar são atividades urbanas que fazem parte de um perfil de engajamento orientado pelo: 1) **o pequeno e cotidiano**: buscamos investigar as pequenas práticas festivas interventoras na vida cotidiana²¹. As ações que propomos analisar possuem caráter 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

²¹ 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 estrutural, mas sim pela ética da vida diária²¹. 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.

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 destabilizações da ordem espacial dominante, a partir de táticas²² particulares. Logo, priorizamos práticas que promovam intervenções locais, práticas astutas que operem pequenos desvios. 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. A 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 minoritários²³, ações que desafiam a legalidade ou as regras dos espaços e práticas que sugerem novos percursos, movimentos e performances²⁴. 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. Ou seja, 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

²² 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.

²³ 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).

²⁴ Certeau (1994) compara o praticante ordinário da cidade que perca pequenos desvios 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 (p. 59)”

grupos do tipo “tribo”, na articulação de pequenos momentos de reunião que tendem a elaborar dialogismos entre os atores urbanos ou na utilização criativa dos espaços onde se assinala novas possibilidades de se relacionar com a cidade. A festa temporária que pretendemos analisar é então aquela que incentiva 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; ativam relações entre diferentes atores sociais e investem na imprevisibilidade dos encontros inesperados e na elaboração de alteridade.

A partir daí selecionamos três casos de festas urbanas, sendo elas: as *skateparties* promovidas pelo Coletivo XV na Praça XV, as festas realizadas no Beco das Artes na Praça Tiradentes e os cortejos festivos realizados por blocos clandestinos de carnaval de rua.

As festas de rua selecionadas pela pesquisa estão imersas na estrutura fragmentada das neotribos²⁵ de modo que são caracterizadas, sobretudo pela fragmentação de suas práticas e pela liquidez dos seus processos, de modo que suas ações não possuem unidade, finalidade ou objetivos fixos ou estáveis. Dessa maneira, é interessante que o campo da comunicação assinale as atividades intervencionistas festivas que acontecem nos dias de hoje, de acordo com as condições do tempo em que elas se desenvolvem, entendendo que a fugacidade e efemeridade de suas ações podem nos revelar questões relevantes sobre o impacto dessas práticas no cotidiano urbano em relação ao espaço e a sociabilidade da cidade. Propomos olhar para as marcas contemporâneas da transitoriedade – que, neste caso da pesquisa, tomam corpo físico nas festas de rua - entendendo que as mesmas podem escapar de caminhos alienantes. Buscamos percorrer um caminho teórico que considere as marcas da contemporaneidade na sua possibilidade de esclarecimento, analisando suas possíveis potencialidades libertadoras.

²⁵ Maffesoli (2006) desenvolve o conceito de tribo no intuito de caracterizar com mais acuidade as relações contemporâneas em seus aspectos cotidianos. 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. Para o autor, a tribo 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, fazendo sucumbir os aspectos da moral e do individualismo moderno. Este conceito é, para a pesquisa, decisivo para a compreensão das intervenções temporárias justamente por propor análises que se distanciam dos engajamentos políticos fixos e da identidade estanque e privilegiem as sociabilidades articuladas pelas zonas de contato efêmeras.

Propomos refletir sobre os rastros, vestígios e marcas que as festas de rua podem articular na cidade. Poderíamos afirmar que as mesmas elaboram marcas permanentes na cidade ao assinalar um campo de possibilidades de uso dos espaços e dos encontros sociais? Que alterações essas práticas provocam em relação ao espaço e a sociabilidade nas cidades? Ou seja, o que permanece das festas urbanas de rua?

O objetivo principal da pesquisa é investigar as festas de rua, buscando identificar possíveis marcas perenes elaboradas por essa experiência com a cidade. Nesse sentido, nossa investigação se relaciona, especificamente com três aspectos, são eles: o tempo, o espaço e a sociabilidade. 1) O tempo: investigar as festas de rua, analisando também as condições em que a contemporaneidade orienta essas práticas na cidade, ou seja, investigaremos o que chamamos de “condição do tempo”. 2) O espaço: analisar como essas ações podem alterar as funções dos lugares²⁶ na cidade, podendo articular outros modos de uso e fruição urbana. 3) A sociabilidade: identificar possíveis alterações nas sociabilidades nos espaços, a partir da festa de rua, de modo a verificar o potencial dessas práticas em promover encontros e interações sociais.

A principal hipótese da pesquisa é que apesar dessas práticas festivas se elaborarem de modo temporário e nômade elas podem deixar marcas perenes nos espaços onde são praticadas e experienciadas. As festas de rua assinalam certas potencialidades libertadoras do indivíduo na cidade ao alterar as temporalidades na cidade (tempo), explorar a arquitetura segundo seus próprios termos (espaço) e ao promover dialogismos improváveis (sociabilidade). Desse modo, a permanência dessas festas na cidade se refere a criação de um campo de possibilidades. 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. A pesquisa pretende então investigar as festas de rua por entender que essas práticas podem ser um possível registro vital do nosso tempo e que, assim como outros mediadores comunicacionais, podem nos revelar formas contemporâneas positivas em que nos relacionamos com a cidade e com o Outro.

A pesquisa pretende, antes de mais nada, destacar as condições do tempo como a efemeridade, o nomadismo e a transitoriedade como noções que podem desenvolver experiências comunicacionais colaborativas e alteras. Através da investigação das festas de rua posicionamos as práticas urbanas efêmeras na sua capacidade e habilidade de

²⁶ 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).

desenvolvimento de alteridade na cidade. Dessa forma, indicamos caminhos para o “bom uso” dos espaços públicos ao relacionar este “bom uso” à possibilidade de articulação coletivas temporárias. Pretendemos refletir, sobretudo, sobre a habilidade da cidade em elaborar espaços mais coletivos e democráticos, de modo a investigar se as festas urbanas podem ser consideradas parâmetros contemporâneos para avaliar essa potência da urbe. A relevância da investigação se dá justamente em avaliar o potencial dessas experiências festivas na transformação dos espaços e das relações comunicacionais na cidade, podendo assim apontar para reflexões menos homogeneizantes em relação da vida urbana. Localizar o olhar para as pequenas práticas festivas que estão diluídas no cotidiano são, desse modo, decisivas para a pesquisa. Entendemos que meio a certos pessimismos em relação aos processos de alteridade que preconizam a morte do espaço público, o esvaziamento das ruas e o ímpeto do individualismo, podemos perceber que na vida diária residem práticas altamente plurais e que ampliam as possibilidades de encontro e de diálogo com a diferença na cidade. Consideramos a condição efêmera das práticas urbanas como campo das possibilidades por onde podem ser forjadas experiências que escapam das noções do individualismo e da indiferença na vida coletiva contemporânea.

1.6 Entre leis e os fazeres festivos

As festas de contramão colocam em questão as legalidades – ou o rompimento delas – em relação ao uso do espaço público. A discussão sobre a ocupação do espaço por artistas de rua e pelas festas de rua requer uma análise atenta não apenas do teor legal, mas, sobretudo, do comportamento dessas leis no campo. A falta de regulação no espaço pelos agentes públicos é um dos principais aspectos que incentivam a perenidade das práticas festivas no espaço. É na falta de controle que está a maior estímulo da produção festiva. Dessa forma, é relevante entendermos o que está entre os legalismos e as práticas festivas e artísticas de fato.

Rheia (2015) assinala dois aspectos ligados a chegada dos megaeventos que são relevantes para a análise da cena da arte de rua. A primeira se refere a uma tentativa de controle e programação das atividades urbanas no sentido de ordenamento, o que fez com que muitas atividades urbanas realizadas por artistas de rua fossem cada vez mais reprimidas por agentes do estado. Em paralelo a isso, a autora indica que a visibilidade da cidade como pólo de atividades culturais e turísticas promoveu um intenso êxodo de artistas de rua para o Rio de

Janeiro. Diante desse conflito, fez-se necessário tornar legal ou reforçar a legalidade do uso e usufruto do espaço público. A legislação referente aos artistas de rua e aos eventos culturais opera no sentido de reafirmação de um direito adquirido, da validação e embasamento de poder estar na rua, a partir de um contexto que propiciou os conflitos entre os artistas de rua e produtores culturais e os agentes do estado. A necessidade de reafirmação da lei sobre os direitos dos artistas de rua e os eventos culturais assinala a posição pouco clara que os mesmos ocupam em relação as definições e limites de suas atividades: formal e informal; profissional ou amador; trabalhador ou vagabundo (RHEIA, 2015). A seguir o quadro referente às legislações referentes às festas de rua.

Quadro 1 - Algumas das leis, decretos ou PL que regulam as festas de rua no Rio de Janeiro

NÚMERO	LEI/DECRETO/PL	RESUMO
3.268/2001	Lei da poluição sonora	<ul style="list-style-type: none"> - 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 ²⁷	<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

²⁷ 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

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: Autoria Própria

Dentre as legalidades que listamos acima, podemos destacar duas que são citadas predominantemente pelos produtores culturais, são elas: a Lei do Artista e o decreto de criação do Rio Mais Fácil (renomeado recentemente pelo prefeito Marcelo Crivella de Rio Ainda Mais Fácil).

A Lei do artista, por vezes, é acionada pelos produtores culturais que realizam festas de rua. Dentre as condições para solicitação do alvará na Prefeitura para realização dos eventos na rua, está estabelecido o público de mais de mil pessoas. Em eventos de pequeno porte, ou seja, com menos de mil frequentadores, os produtores culturais têm recorrido a Lei do Artista para assegurar o direito de utilização do espaço quando há apresentação de músicos. 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 neste processo:

Então, eu sou um cara meio anarquista né. Então quando eu estou organizando, eu falo: galera, não vamos pedir autorização. Vamos fazer, por que eles não têm fiscal para operar aqui. E outra, meus eventos são pequenos. Claro que eu não faria isso numa festa para mil pessoas, é irresponsável. Agora num eventinho que a gente faz aqui para cem pessoas, a gente pode se basear na Lei do Artista. A gente consegue

usar essa lei do artista de rua, mas as vezes também a gente se depara com agentes de segurança que não sabe nem que essa lei existe.²⁸

O Rio Mais Fácil, por sua vez, se trata da virtualização dos processos de alvará da Prefeitura. É através da internet que os produtores culturais submetem as autorizações 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, por que 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 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? Por que 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.²⁹

O atual prefeito Crivella realizou em 2017 uma alteração nesse sistema. O chamado decreto 42319. Além das etapas para a liberação do alvará, foi criada uma comissão dentro do gabinete da prefeitura que terá 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. Julio Barroso e Rodrigo Chignall, avaliam as mudanças nos processos de autorização dos eventos de rua na atual gestão:

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

²⁸ 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.

²⁹ 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.

era tudo mais fácil. O diálogo, hoje em dia, é muito complicado. Não sei se é por que eles estão a menos de um ano, mas eles são muito leigos, não sabem lidar com as coisas específicas de um 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 online. Ficou uma porcaria 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 online, 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.³⁰

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. Por que 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. O decreto dá direito do evento ser paralisado mesmo com alvará. Ou seja, com que segurança eu faço um evento de rua nessas condições?³¹

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. Para Alan Santana, presidente da associação de eventos do Rio de Janeiro, o decreto vem 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.³²

³⁰ 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.

³¹ 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.

³² Entrevista concedida por Alan Santana ao Extra em matéria “Crivella cria comissão ligada a seu gabinete para decidir sobre eventos” disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/crivella-cria-comissao-ligada-seu-gabinete-para-decidir-sobre-eventos-21487106.html>

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 online como uma brecha para que eventos autorizados possam ser paralisados sem qualquer justificativa legal. Segundo eles, este 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. Como exemplo disso, Julio Barroso, realizador cultural do Passeio Público e Acarajazz cita a constante repressão policial em relação aos eventos na Praça Tiradentes³³:

Todo mundo sabe que os eventos como o Pede Teresa estão sendo cancelados ou paralisados pela pressão dos bares e restaurantes da Lapa que estão perdendo clientela. Os caras têm o alvará, geram renda, tem um monte de expositor com barraca, comida boa e barata. Aí, principalmente, os restaurantes de música ao vivo ali da Lavradio e da Lapa fazem uma pressão e os eventos são paralisados. É uma sacanagem. Os produtores culturais sabem disso, todo mundo sabe. Na festa da Raça aconteceu igualzinho, samba, comida, música de graça, evento paralisado. 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. Sendo que há 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.³⁴

Em entrevista ao jornal O Dia, Carlos Thiago Cesário, 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 a realização de eventos na Praça Tiradentes, reforçando o cenário destacado pelos produtores culturais que entrevistamos:

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

³³ 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>.

³⁴ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural, concedida a pesquisa em 16/10.

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 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.³⁵

Os processos de autorização ou proibição dos eventos se relacionam com a visão da iniciativa privada em relação a boa convivência ou não das práticas culturais com seus negócios. 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 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 né. E isso acontece com seguranças também tipo, de loja, de shopping. 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 tranqüilo, 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. Por que é lá que a gente faz um dinheiro³⁶.

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

³⁵ Matéria de O Dia disponível em: <http://odia.ig.com.br/opiniao/2017-11-30/carlos-thiago-cesario-alvim-atravessaram-o-samba.html>

³⁶ 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.

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.³⁷

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.³⁸

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 desta lógica, a inflamação dos discursos de ódio e a violência que preconizam o esvaziamento dos espaços gregários e públicos, as festas de rua independente 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

³⁷ 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.

³⁸ 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.

espaços públicos. Percebemos então, que o nível de opressão aos eventos de rua está sujeita a fatores como o perfil do público, o alcance, as vizinhanças, a presença de comércio de atividade similar e o formato festivo.

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 envolve 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.³⁹

Os atores produziram um documento, onde analisam problemas em relação ao sistema digital de submissão das autorizações, as dificuldades de diálogo com agentes de cultura, a 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 deste 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 produção “às avessas” buscando

³⁹ 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.

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”⁴⁰.

Muitos amigos meus que fazem esse tipo de 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.⁴¹

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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.

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 das 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.⁴²

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, onde, não se possa definir se é uma atividade: formal e informal; profissional ou amador; se é trabalhador ou vagabundo. As dualidades presentes em relação as atividades dos artistas de rua e produtores culturais fazem com que os mesmos

⁴² 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.

fiquem sujeitos a 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 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.⁴³

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.⁴⁴

As permissões em relação aos eventos de rua estão mais atreladas a especificidade das práticas, dos locais, dos modus operandis da festa e da arte do que propriamente com os legalismos de fato. A clandestinidade, ao mesmo tempo que precariza a atividade do produtor cultural e as estruturas dos eventos, também diminui seu alcance. A festa de rua clandestina precisa estar escondida, acontecer em espaços pouco vigiados, num regime alternativo que pode retirar sua vocação popular. O que queremos dizer com isso é que muitas festas, como é o exemplo das festas no Beco das Artes, precisam medir o alcance de público para garantir uma experiência confortável e segura.

Diante do cenário que desenhamos acima, percebemos que as estratégias criativas para burlar a repressão são então orientadas no sentido de ressignificar a precariedade em ambientes festivos diferenciados. A busca por espaços desocupados e escondidos do olhar do Estado e da iniciativa privada vem formulando espaços de convivência festiva. Frente a uma estrutura autoritária e abusiva, os produtores culturais recorrem a possibilidades para exercer as atividades culturais, ao campo do possível. Mesmo sabendo que o campo das festas clandestinas é de pouco alcance, de público segmentado e que precisa estar “escondido”, os produtores encontram nesses espaços saídas para o desenvolvimento de atividades independentes e inovadoras.

⁴³ 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.

⁴⁴ 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.

A clandestinidade das festas de rua passa a elaborar cenas festivas alternativas que passam a explorar as possibilidades dessa ordem excludente. Para tanto, os produtores culturais utilizam o que estamos chamando de agenciamentos de aconchego que são aspectos que viabilizam ambientes festivos seguros e confortáveis, mesmo num contexto de clandestinidade e precarização. A seguir, analisaremos as festas alternativas que acontecem no Beco das Artes, uma atividade que corresponde diretamente aos processos de entrave do poder público em relação aos eventos de rua.

2 METODOLOGIA

Após detalharmos algumas posições teóricas relataremos quais aspectos práticos nos apontaram para as festas de rua, de modo a esclarecer também os métodos de investigação utilizados. Buscamos expor aqui as primeiras impressões e contatos com as festas de rua na posição de pesquisadora, assinalando os caminhos que despertaram nosso olhar para as festividades e sua relação com a cidade. A escolha por relatar a metodologia desta maneira reflete o próprio processo da pesquisa, onde foi decisivo primeiramente entendermos a forma com que as festas de rua se apresentam no campo para definirmos, a partir da experiência e observação, as estratégias de investigação.

2.1 Do encontro com o objeto

Na análise das práticas culturais de rua, buscamos primeiramente levantar a diversidade dessas ações na cidade do Rio de Janeiro e experienciá-las de forma programada ou não no campo prático. Realizamos contato com produtores culturais que nos apontaram espaços de produção de arte urbana e também realizamos entrevistas imprevistas com artistas de rua. Com isso, levantamos algumas práticas e espaços interessantes de investigação que vale mencionarmos aqui, mesmo que não sejam aprofundados posteriormente, pois foi a partir delas que chegamos às festas de rua, são eles: a lona de circo Crescer e Viver na Praça XI, as oficinas de percussão e dança afro na Região Portuária, o ateliê social de moda de São Cristóvão, o coletivo AME dos artistas metroviários, as reuniões da central de rodas culturais no Circo Voador, a desliga dos blocos do carnaval não-oficial, atividades do coletivo XV na praça XV, o samba de rua da Roda dos Bons Costumes e companhia Creche na Coxia de teatro de rua. Procuramos então por primeiros contatos com atividades artísticas de diversas naturezas como o circo, a dança, o samba, a moda, a percussão, as rodas culturais e o teatro.

Figura 4 - Cultura de rua



Fonte: Acervo Pessoal

Este processo se deu muito inspirado nos métodos de trabalho de cartografia realizado pelos pesquisadores Fernandes e Herschsman (2014) na investigação da música de rua no Rio de Janeiro⁴⁵, baseado na teoria de ator-rede de Latour (2012). Buscamos analisar as práticas de cultura de rua, a partir do acompanhamento dos atores culturais e suas ações. O rastreamento da arte de rua foi realizado através da aproximação com os atores culturais e suas indicações, num processo cartográfico em que criamos uma rede de investigação que foi se construindo durante a própria pesquisa, criando um panorama que aos poucos foi nos revelando as festas de rua. O processo de cartografia que Latour nos sugere é coerente com a concepção de cidade que consideramos aqui por assumir de antemão a fragilidade e a incompletude das pesquisas sobre as experiências sociais. Analisamos anteriormente o urbano em sua impossibilidade de nos revelar respostas estáticas e completas (LEFEBVRE, 2001) e no mesmo caminho Latour destaca os limites da investigação social ao formular formas metodológicas de investigação do mundo que reiteram a mobilidade e movimento do cotidiano. A cartografia para Latour é um procedimento metodológico que se constrói primeiramente a partir da consideração da fragilidade que envolve a pesquisa das subjetividades da vida social, onde o pesquisador deve entender os limites de sua investigação. Dessa forma, o caminho proposto pelo teórico é a construção de mapas mais “subterrâneos” e surpreendentes dos processos cotidianos. O teórico entende que a cartografia é um importante procedimento de encontro com as banalidades da vida em detrimento da

⁴⁵ A cartografia da música de rua no Rio de Janeiro elaborada pelos pesquisadores pode ser acessada em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/>

tentativa de abarcar por completo dada realidade. Ao tratarmos de assuntos como criação, arte e cidade sob a perspectiva do cotidiano, da rua e da festa percebemos que este era o caminho que poderia potencializar a pesquisa de campo justamente por estar ancorado na mobilidade dos atores, na construção de redes de contato e na investigação das minúcias cotidianas⁴⁶.

Na primeira etapa da pesquisa seguimos os procedimentos cartográficos de Latour e seguimos os artistas de rua em seus trabalhos rotineiros, acompanhamos reuniões de coletivos culturais, participamos de manifestações de arte de rua e então percebemos a recorrente menção às festas de rua. A articulação dessa rede de artistas composta ao longo da investigação nos demonstrou aos poucos o papel relevante das festas de rua para a elaboração de uma cena cultural de rua mais presente. Thalles Camara, artista de rua e produtor de eventos e Julia Lima, artista de circo destacam:

O Trio Rapina toca aqui no metrô e faz um dinheiro bom, não vou te enganar. A gente também toca em blocos de carnaval ou em shows fechados que pagam a gente, mas a gente só consegue isso por que a galera conhece nosso som das festas de rua ali na Ouvidor ou no Nanam e ali a gente não ganha praticamente nada, é mais para fortalecer a cena.⁴⁷

O circo começou a sair desse gueto de circo de lona, tipo que paga entrada e tal. A gente começou a ser chamados por amigos mesmo para as festas de rua. Aí mostramos que não precisa de muita estrutura pra fazer circo. Dá pra fazer perna-de-pau, malabares e até tecido. Isso ajudou muito nosso trabalho aqui, porque começamos a ser mais incluídos na cena de artista de rua e desse movimento que rola da cultura de rua, sabe.⁴⁸

Além das referências às festas de rua nas conversas com os artistas e produtores culturais, também notamos a referência à festa na rua como uma concretização do trabalho realizado cotidianamente. Nos desfechos dos números musicais, nas reuniões de coletivos ou na divulgação das diferentes práticas culturais na internet as festas de rua são mencionadas com o objetivo de ampliar o alcance das atividades artísticas. Nas reuniões do coletivo XV⁴⁹, por exemplo, é destinada uma vez por mês uma data para a organização das festas de rua. As

⁴⁶ “Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidade malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. É fatigante o exercício?” (DO RIO, 2013, p. 27)

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Entrevista de Júlia Lima, atriz e professora de circo na lona Crescer e Viver na Praça XI concedida para a pesquisa em 28/11/2016.

⁴⁹ Ver artigo “Festas Urbanas e suas contribuições para os estudos de socialidade: o caso das *skateparties* e o Coletivo XV” (BARROSO, 2016).

vertentes culturais como os praticantes da dança de rua, os produtores de rodas culturais, os editores de vídeo, os artistas plásticos, os rappers e os djs de hip-hop se reúnem para elaborar formas para que essas manifestações estejam presentes nas festas do coletivo. Outro exemplo recorrente de menção às festas, foram os shows de artistas de rua e do metrô, onde ao final do número os músicos divulgam as datas de participação nas festas de rua.

Percebemos que em todas vertentes culturais a festa de rua era apontada como um momento decisivo para os artistas. Quando passamos a acompanhar com mais atenção as festas de rua notamos que não só em função da divulgação do trabalho a festa se fazia relevante. Foi notório, por exemplo, a identificação de certa realização pessoal. Para a maioria deles, a experiência da festa de rua foi mencionada como momento ápice do trabalho por motivos diversos como: a maior abertura para prática de trabalhos autorais e de maior irreverência, a elaboração de ambiências onde é possível extrapolar certos limites da vida social, o prazer de usufruir de certa liberdade de atuação, o envolvimento com a ideia de ocupação dos espaços pela catarse coletiva, a sensação de pertencimento ao lugar e de reconhecimento com o público e a percepção da reafirmação de uma cena ativista da arte de rua. Notamos então certo gozo na prática da festa de rua que se desvincilhava da visibilidade do trabalho, estando ligadas a aspectos da experiência coletiva, da sensibilização dos corpos e de uma relação mais íntima com os espaços da cidade. Assim como sugere Latour (2012) em seu procedimento cartográfico, passamos a acompanhar os atores sociais nas festas de rua, tendo em vista a observação da relevância cotidiana das festas para as atividades da cultura urbana. No movimento de pesquisador-formiga (LATOUR, 2012), onde seguimos os passos e as indicações reveladas no dia-dia dos atores, as festas foram tomando espaço dentro da investigação, de modo que foi se revelando como momento decisivo de ritualização do trabalho criativo dos artistas e também como espaço de significação da cidade, devido ao fato de concretizar-se na rua.

Passamos a experienciar festividades que reuniam uma série de manifestações culturais como dança, música e circo que colocavam à mostra, a partir do corpo e da arte, narrativas sobre a vida urbana. Relataremos a seguir dois momentos festivos que demarcaram, cada uma à sua maneira, a escolha da festa de rua como objeto de pesquisa. Em uma festa de carnaval fora de época na praça Tiradentes do Agytoê - evento indicado por Aninha Catão que é dançarina de dança afro - percebemos a presença da arte circense de perna-de-pau, a música de origem africana e a teatralização de questões raciais. Como resultado dessa comunhão de expressões artísticas, a experiência festiva fez emergir um espaço de elaboração de narrativas sobre resistência negra e reivindicação do uso da praça que poderiam ser notados tanto nas

performances corporais quanto nas músicas e palavras de ordem entoadas por frequentadores e artistas.

Em outra experiência festiva, percebemos a relação da festa com a ressignificação do espaço e a socialidade entre diferentes atores sociais. Durante um baile de hip-hop realizado na Praça XV identificamos a alteração do ritmo e postura das pessoas que passavam pela praça. A praça caracterizada como lugar de passagem dos trabalhadores que fazem a travessia das barcas para Niterói. Foi possível percebermos que o acontecimento da festa em uma parte da praça estimulou a lentidão e até mesmo a permanência dos passantes naquele espaço. Ao redor do baile passaram a se reunir barracas de comida e ambulantes, onde as pessoas, estimuladas pela movimentação e pela música da festa, passavam a se reunir.

Essas experiências iniciais que relatamos e também outras nos mostraram a potência dos pequenos festejos e nos encaminharam para a escolha das festas de rua como caminho possível para falar sobre o cotidiano da cidade, seus conflitos e tensões. Dessa maneira, a identificação dos grupos e das práticas se deu no âmbito das incertezas (LATOUR, 2012) por onde não definimos de modo rígido um roteiro, um grupo definido a ser estudado ou fato social, deixando que um campo de possibilidade se revelasse, que o objeto e suas controvérsias se desdobrassem.

Sem perder de vista as leituras que realizamos concomitantemente com o campo prático, percebemos que não precisávamos escolher um campo artístico específico, mas sim o momento ritual em que se registravam questões do cotidiano da cidade: a festa de rua.

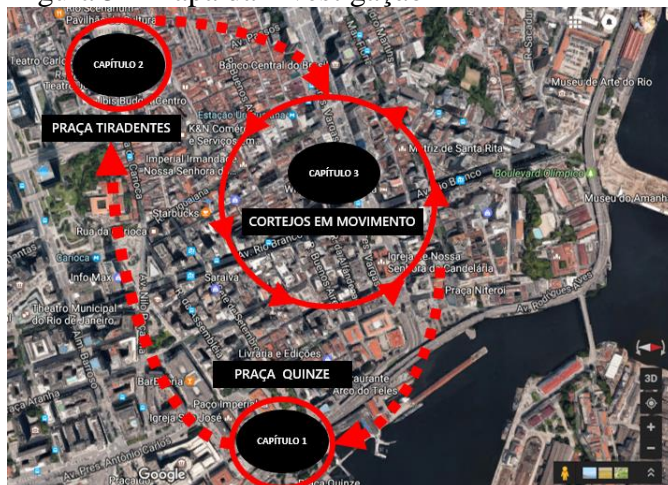
2.2 Estratégias Metodológicas

Conforme falamos anteriormente, investigaremos a cidade através da lente festiva. Optamos por tematizar cada capítulo com uma modalidade específica de festa e a partir dela, apresentaremos as análises sobre socialidade, cultura e cidade. 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 de ligação 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 primeiro capítulo investigaremos as rodas culturais e bailes de rap e hip hop realizados na praça XV. Essas festas, chamadas de *skateparties*, são resultado de uma série de atividades culturais advindas da formação de um grupo de skatistas formado na praça a partir do impedimento da prática do skate. A prática do skate fora proibida durante onze anos na Praça XV e a partir desta ordem excludente uma série de atividades político-culturais foram acionadas na intenção de reivindicar o uso do espaço, dentre essas atividades estão as festas de rua. Priorizamos neste capítulo a abordagem das relações entre espaço e afeto, por entender que a experiência festiva ritualiza justamente uma demarcação afetiva dos skatistas com o lugar. No segundo capítulo discutiremos as festas semanais no entorno da praça Tiradentes, no chamado Beco das Artes. O Beco das Artes é um espaço de intensa produção festiva, caracterizado pela cena fervilhante de música independente e também pelo caráter transgressor e permissivo, onde podemos perceber um afrouxamento das vigilâncias morais no lugar. Buscamos destacar neste capítulo a dimensão criativa das formas festivas e as invenções dessas cenas dissensuais temporárias na rua. No terceiro e último capítulo abordaremos as manifestações festivas dos blocos carnavalescos não-oficiais que realizam cortejos que circulam as ruelas do centro durante todo ano. Assinalamos neste capítulo, sobretudo, a questão do corpo e da temporalidade como aspectos sensórios decisivos na formatação de espaços temporariamente criativos e transgressores. Logo, sinalizamos que manuseios na forma do corpo performar e nos modos de percepção do tempo – lentidão ou velocidade – são maneiras de criar lugares e narrar a cidade.

Figura 5 - Mapa da investigação



Fonte: Elaboração própria

O mapa acima demonstra o intuito de apresentar os pressupostos teóricos da investigação sobre cidade e cultura também através da forma. A ordem dos capítulos pretende reelaborar, em certa medida, a ideia do percurso, dando protagonismo aos métodos que explorem a investigação no nível da rua. A proposta de reflexão da rua sob a ótica das práticas festivas demanda que exploremos a noção de espacialidade, entendendo que as manifestações festivas podem redefinir os limites territoriais e seus usos.

Já de antemão, podemos observar, por exemplo, que as espacialidades festivas se relacionam com as praças na região central da cidade. Veremos de modo mais aprofundado posteriormente que cada festa se relaciona de modo particular com os espaços da praça, alterando sua função planejada e também sua arquitetura física. Cada uma dessas praças possui funcionalidades urbanas de relevância para a dinâmica da cidade. A praça Mauá é um dos símbolos culturais do projeto das reformas urbanas realizadas para a Copa do Mundo e Olimpíadas. A praça XV é espaço estratégico de grande circulação de pessoas por fazer a ligação entre o centro da cidade e as barcas que realizam a travessia do Rio de Janeiro para Niterói. A praça Tiradentes abriga a Estudantina, tradicional casarão de gafieira e é próxima a região da Lapa sendo um dos epicentros de manifestações musicais de rua. As três praças são espaços decisivos para a cidade e serão futuramente interligados pelo VLT (veículo leve sobre trilhos). A escolha por percorrer os capítulos da pesquisa, a partir das experiências festivas e dos territórios, reflete a importância do senso de espacialidade em que se conjugam o imaterial vivido e o material físico territorial. O objetivo com isso é que o leitor percorra os espaços e os momentos festivos, explorando assim a noção de “caminhada” pela cidade. Encaramos a metodologia então não só em relação ao conteúdo, mas também na forma de apresentar, organizar e ordenar a pesquisa.

Propomos ao final de cada capítulo abrir espaço para discussão das controvérsias, conflitos e tensões observadas no campo, afim de ressaltar que as práticas festivas que estudamos fazem parte de cenas de criatividade e invenção, no entanto não devem ser tomadas como ações redentoras. Desse modo, buscamos destacar também os processos conflituosos que podem ser observados, por exemplo, entre os produtores de cenas festivas distintas, entre o público dos eventos e os passantes e/ou comerciantes locais, práticas de caráter conservador ou excludente e conflitos entre integrantes da mesma tribo festiva.

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” (LATOUR, 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” (LATOUR, 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 recorrer 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 enunciator do ato festivo e 3) a perspectiva do cotidiano das práticas como lugar potente de investigação.

Apesar de não podermos dissociar as metodologias no plano prático do campo, apontaremos como cada uma dessas formas de investigação contribuirá para a pesquisa num esforço de esclarecer seus manejos como ferramenta de análise a serem combinadas a outras formas de investigação.

2.2.1 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

reinvidicações 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”⁵⁰ (SANTOS, 1996).

A experiência das festas de rua nos apresentam, 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, porque 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 noção de incompletude do urbano e sua efemeridade. O mapa a ser elaborado

⁵⁰ 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).

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 6 - Mapa noturno festivo



Fonte: Acervo Próprio

O método cartográfico possui o caráter intervencionista (PASSOS e 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 (LATOUR, 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.

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

GUATTARI (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 (p. 65). Muito próximo a definição de Rolnik (2006) sobre cartografia está a definição de micropolítica de GUATTARI (1986): “formações de desejo no campo social” (p.127). Sendo 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 micropolítico⁵¹ 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*

⁵¹ “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).

por tornar decisivo a investigação das experiências dos pontos de fuga e dos rituais como parte significativa na construção da paisagem da cidade.

2.2.2 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.

Figura 7 - Festa e Corpo



Fonte: Página Baile do Ademar

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 registra-se a certa resistência a 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 experiência 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.

2.2.3 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

deriva⁵² 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.

2.3 Os Atores da Festa

Conforme falamos anteriormente, o campo foi inicialmente realizado sem uma definição rígida dos grupos a serem investigados. Dessa maneira, buscamos que os próprios atores e as cenas festivas nos delineassem os agrupamentos. Buscamos primeiramente os produtores culturais que nos deram um panorama inicial de algumas cenas particulares, indicando espaços que poderíamos visitar. Na observação de algumas festas nestes espaços, tivemos contato com alguns frequentadores, músicos e outros atores recorrentes nas cenas como os ambulantes e os expositores de comida.

⁵² “O flâneur é ingênuo quase sempre. Pára 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 esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel”. (DO RIO, 2013, p. 29)

No caso das *skateparties* na Praça XV a identificação do grupo e seus atores se desenrolou de forma mais clara por ser um grupo estabelecido e de atividades mais estáveis e portanto, o acompanhamento dos atores e suas atividades se deu de forma mais identificável. O Coletivo XV é um grupo de skatistas consolidado que realiza reuniões, possui fóruns de discussão e assim, o rastreamento dos atores envolvidos nas festas se deu de maneira mais direta. Os agrupamentos das outras duas cenas festivas são pouco estáveis: em relação ao território, no caso dos blocos itinerantes que circulam no centro da cidade; e no sentido da identificação do público dos artistas e produtores como é caso das festas diárias no Beco das Artes, onde há uma intensa rotatividade das temáticas das festas. Nestes casos, buscamos identificar uma rede de atores que pudesse assinalar os agrupamentos festivos 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. A construção desta rede foi decisiva para darmos início a pesquisa, de modo a 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.

Construímos então um panorama inicial que nos revelou as motivações e condições de produção festiva, as questões relativas a experiência festiva do frequentador, as possibilidades de criação artística, as relações de consumo construídas no momento festivo e as relações da festa com agentes externos. A partir desta rede inicial, a análise das festas foi se desenrolando e se revelando, a partir das indicações dos próprios atores, entendendo que o “delineamento dos grupos não é apenas uma das ocupações dos cientistas sociais, mas também tarefa constante dos próprios atores.” (LATOUR, 2012, p. 26).

Como parte do esforço em entender os grupos e cenas festivas e como se reconhecem, buscamos também incluir na investigação os materiais do mundo exterior como reportagens de revistas e jornais, conteúdo de fóruns de discussão em redes sociais e pesquisas acadêmicas já realizadas. Este conteúdo de caráter “externo” pode realizar mediações com as cenas investigadas e dialogar com sua construção, modificação ou destruição, entendendo que “qualquer estudo, de qualquer grupo por qualquer cientista social deve integrar aquilo que faz o grupo perdurar, existir, decair ou desaparecer.” (LATOUR, 2012, p. 58).

Organizamos três quadros que indicam as principais fontes da pesquisa: 1) lista parcial dos entrevistados, 2) lista parcial de experiências de campo, 3) lista parcial de reportagens sobre as festas e 4) trabalhos acadêmicos recentes de estudos de caso que orientaram, de certa forma, a investigação das festas urbanas e que podem ser fonte de inspiração para a investigação da cidade e dos processos culturais:

Quadro 2 - Quadro Coletivo XV e as *Skateparties*

Entrevistados	Trabalho de Campo	Reportagens	Trabalhos Acadêmicos	Fóruns/grupos de discussão
Wilson Domingues (fundador do coletivo)	Baile do Ademar	"Praça XV vira point de manobras radicais" O Globo	GONÇALVES, Rôssi Alves. Rodas culturais—arte nas praças cariocas. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, p. 441.	Fórum de discussão no facebook
Klauss Mello (frequentador)	Festa Anual do Coletivo XV 2016	"Ativismo, skate e arte: I Love XV celebra tomada de praça e cultura street " no Rio O Globo	SANSÃO FONTES, Adriana. Intervenções temporárias como forma de protesto e resistência no Rio de Janeiro contemporâneo.	
Roland Land (produtor cultural)	Festa Anual do Coletivo XV 2017	"Skatistas fazem ato na Praça XV em repúdio à pichação" Extra	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.	
Taz Mureb (MC e rapper)	Festa I Love XV nos Jardins do MAM	"Domingo é dia de skateata !" O Globo	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.	
Funcionários do CCBB e Paço Imperial e comerciantes locais da Rua do Ouvidor e Arco de Teles	Reuniões do Coletivo no Circo Voador		DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop. 1998. Tese de Doutorado. http://www.teses.ufc.br	

Fonte: Elaboração Própria

Quadro 3 - Quadro do Carnaval não-Oficial

Entrevistados	Trabalho de Campo	Reportagens	Trabalhos Acadêmicos
Thalles Camara (fundador do Bloco Charanga)	Festa Junina do Boi Tolo	Como descobrir os blocos secretos do Carnaval do Rio. Modices .	AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. Carnaval: cortejos e improvisos. Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
Julio Barroso (fundador do Boi Tolo e produtor cultural)	O carnaval de agosto do Charanga	Blocos e fanfarras abrem o carnaval não oficial na Praça Quinze O Globo	PIMENTEL, João. Blocos: uma história informal do carnaval de rua. Relume Dumará , 2002.
Luiz Antonio Simas (historiador do carnaval/juiz do carnaval)	Ensaio noturnos do Amigos da Onça	<i>Carnaval não oficial do Rio retira do repertório letras controversas</i> Agência Brasil	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.
Raquel Potí (perna-de-pau no bloco Terreirada Cearense)	Reunião dos blocos clandestinos	Abertura não oficial do Carnaval carioca reúne foliões no centro do Rio Folha de São Paulo	BARROS, Maria Teresa Guilhon M. Blocos: Vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro. 2013. Tese de Doutorado.
Vitor Molina (frequentador e produtor cultural)	Carnaval no Beco das Artes	O 'estouro' do carnaval do Boi Tolo por vários pontos do Centro do Rio O Globo	GRABOIS, Ana Paulo. 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 2017.
Camille Guimarães (frequentadora e produtora de cachaça artesanal)	Desfile dos blocos no carnaval 2016 e 2017	Saiba como desvendar o carnaval secreto dos blocos de rua do Rio de Janeiro. O Globo	SOIHET, Rachel. A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Fundac~ ao Getúlio Vargas Editora , 1998.

Fonte: Elaboração Própria

Quadro 4 - Quadro Beco das Artes

Entrevistados	Trabalho de Campo	Reportagens	Trabalhos Acadêmicos
Nanam (Proprietário do Bar do Nanam)	Festa da Raça	Tiradentes Cultural Página do Facebook	DE ABREU ESTEVES, Martha. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Editora Nova Fronteira, 1999.
Maria Lencier (Músico)	Samba Independente dos Bons Costumes	Beco das Artes Página do Facebook	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.
Banda Fino da Xepa (Músicos)	Tiradentes Cultural	Baixo Tiradentes surge em rua esquecida no Centro do Rio O Globo	DOS SANTOS MARTINS, Carlos Henrique. Os bailes de charme: espaços de elaboração de identidades juvenis. Última década, n. 22, 2005.
Gilvan Galvão (Ambulante)	Jazz de Quinta	Bar do Nanam é a boa do verão! O Globo	FERNANDES, Cíntia Sanmartin ; PINTO, Tatiane Mendes. A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no baile charme do Rio Antigo. 2014.
Bianca Nóbrega (Frequentadora)	Show Fino da Xepa	Bar do Nanam: um lugar para chamar de seu no centro da cidade Catraca Livre	AGUIAR, Maria Lívia de Sá Roriz. Corpo, dança e territórios narrativos: o Jongo como prática comunicacional.
Roberto Terrinha (Gerente da Padaria próxima ao Beco)	Carimbloco	Praça Tiradentes vira novo point O Dia	SOLIVA, Thiago Barcelos. Entre 'bichas' e 'bofes': Sociabilidade e construção de identidades coletivas entre as 'turmas de homossexuais' do Rio de Janeiro. Fato & Versões, Uberlândia, v. 4, n. 7, p. 26, 2012.

Fonte: Elaboração Própria

Terminado o aprofundamento teórico e metodológico da pesquisa, passaremos ao trabalho de campo realizado nas festas urbanas, iniciando assim, a Parte II do trabalho – As Festas de Contramão.

3 O BAILE É NA PRAÇA: ESPACIALIDADES E SOCIALIDADES FESTIVAS NA PRAÇA XV

“Poderoso, pra mim, não é aquele que descobre o ouro. Pra mim, poderoso é aquele que descobre as insignificâncias. Do mundo e as nossas.”

Manoel de Barros.

3.1 Das experiências dissensuais da rua: cenas nos bailes na Praça XV

Os rapazes escolheram seu canto. Ali é discreto e a acústica é boa. Será uma bela festa. Desenrolavam milhares de fios, plugs e tomadas. A boa e velha gambiarra faria recheiar aquela praça vazia de música. Algumas caixas de som foram testadas. Laptops, tablets, discos e vitrolas. Todas as quinquilharias musicais chegavam aos montes. Estruturas de ferro desciam de carros maltratados e rapidamente se transformavam em coisas de todo tipo: barracas, divisões, bares e mesas. Os produtores corriam de um lado para o outro. Chegavam mais pessoas, abraços de acolhimento e mais correria. Começavam a chegar também os ambulantes e num cordão de proteção envolviam o espaço do baile. Panos estendidos ao chão para os rapazes do breakdance. Obstáculos foram preparados para a manobras de skate. Corrimões, mini rampas e degraus. Um parque de diversões a lá skate de rua. “As luzes do poste estão funcionando!” – comemorou um rapaz. “É que a luz principal da festa é a luz da rua” – me explicou o produtor. Uma imagem bonita me veio à cabeça. Eu que tinha ido lá para conversar com eles, consegui apenas essa meia dúzia de palavras. Que inocência a minha, era dia de festa! Mas tudo bem, não precisava. Afinal, “a luz principal da festa é a luz da rua”. Era tudo que eu precisava saber.

É do alto das pequenas coisas que pretendo começar a falar de festa. O confete no chão, os cheiros inteiros, as linhas do corpo que não vimos. Um fuzuê bem armado precisa dessas pequenas coisas. São delas que se valem as festas, nas brechas da cidade-metrópole das grandes coisas. Se escondendo nas praças, à espreita dos becos, nos trajetos clandestinos, os festeiros inventam, para si e para os nossos, momentos de louvor à grandeza das pequenas coisas. Afirmam “estamos aqui!” na festa, arrebatados pela experiência de estar-junto,

fazendo valer as leis de nós mesmos. No alto dos pequenos desvios, está a grandiosidade das sobrevivências cotidianas. Prazerosas, exuberantes, festivas. Fazer festa é, hoje, um ato de coragem, é disposição para o coletivo. É comunhão de prazer e sobrevivência na cidade.

3.2 O baile é na praça

Dentre as inúmeras manifestações festivas que acontecem atualmente no Centro do Rio de Janeiro analisaremos, neste capítulo, a articulação do coletivo skatista chamado “Coletivo XV” na realização de atividades culturais e na organização das chamadas *skateboard parties*, bailes de rap e hip hop que acontecem mensalmente Praça XV⁵³.

A Praça XV é historicamente um espaço de luta do movimento skatista, em função da prática do skate ter sido proibida durante onze anos na região (de 1999 a 2011). A restrição do uso da praça reuniu praticantes e simpatizantes em torno do movimento, de modo a formar o Coletivo XV que passou a elaborar ações festivas e culturais para tornar visível a reivindicação em relação ao uso da praça.

Verificaremos de que forma as manifestações culturais adjacentes à prática do esporte como o grafite, a moda, o conteúdo audiovisual e a música são manejados como recursos afirmativos na reivindicação do espaço, congregando um espaço festivo decisivo para o grupo de skatistas da Praça XV tanto em relação a descriminalização do skate de rua quanto na elaboração e manutenção de vínculos afetivos entre os participantes. Podemos perceber que a perspectiva afetiva, neste caso, está fortemente implicada na concretização desses espaços “políticos-culturais” no espaço urbano. Conforme entrevistados relatarão adiante, a proibição do uso da praça em 1999 impulsionou o diálogo entre os grupos e pessoas que frequentavam o espaço, a partir de um sistema de comunicação montado para avisar sobre a presença da fiscalização da prefeitura no local. Através da rede comunicativa elaborada para driblar a restrição do poder público ao uso da praça, os skatistas passaram a se conhecer e a partir daí perceberam a diversidade e potencialidade do grupo em realizar ações culturais. A rede de solidariedade articulada para o aproveitamento dos momentos de “brecha” do controle institucional da praça possibilitou que fossem forjados naquele espaço laços afetivos que,

⁵³ A Praça XV é uma praça no Centro do Rio de Janeiro que possui grande circulação de pessoas por localizar-se numa importante região empresarial da cidade. A praça faz a ligação do Centro da cidade com as barcas, principal meio de transportes dos trabalhadores de Niterói e São Gonçalo para o Rio de Janeiro.

posteriormente, tomaram forma no coletivo cultural que promove até hoje ações afirmativas pela descriminalização do skate, dentre elas, as festas de rua.

3.3 O corpo skatista na praça: o praticante ordinário como “tecedor de lugares”

A restrição do uso da praça durante onze anos concede ao espaço da Praça XV o status de símbolo do movimento do skate de rua, de modo que, mesmo com a atual legalização da prática do skate, movimentos de reivindicação e contestação de outras ordens ecoam fortemente nas manifestações culturais neste espaço até hoje. A restrição do espaço teve início em 1996 quando a prefeitura realizou obras de modernização com o objetivo de aprimorar a circulação das pessoas. Na reforma, substituíram a superfície de pedra portuguesa para uma superfície lisa e construíram estruturas de acessibilidade como escadas, corrimões e bancos. A nova arquitetura plana e lisa, a iluminação e os mobiliários de acessibilidade que são utilizados pelos skatistas para realização de manobras tornaram o espaço ideal para a prática do skate de rua. De forma espontânea, a praça XV passou a reunir skatistas de toda a cidade, consolidando-se como principal ponto de encontro da cena skatista. A presença do skate na praça XV renovou as funções tradicionalmente atribuídas ao espaço em questão, visto que a área possui fluxo intenso de pessoas durante o dia por ser pólo empresarial da cidade. A área da praça que era institucionalmente concebida e planejada enquanto lugar de “passagem” inserida na lógica rotineira de idas e vindas ao trabalho, passa a ser espaço da prática do skate de rua, de modo que uma série de outras experiências aglutinadas a estética skatista como a música, o grafite e a dança de rua passam a ser também vivenciadas no espaço.

Em 1999, a prefeitura proibiu o skate na praça através do decreto nº17746/99, restringindo a prática do esporte a espaços tradicionalmente construídos para este fim como rampas, ou seja, delimitou a prática a locais institucionalmente determinados. A guarda municipal foi o órgão responsável para garantir que o skate não fosse praticado com a justificativa de dano ao patrimônio público e risco aos transeuntes. Segundo relatos de pessoas que andavam de skate na praça nessa época, a Guarda Municipal reprimia os praticantes através da apreensão do skate e encaminhamento para as delegacias próximas. A repressão a este movimento, no entanto, não afastou os skatistas do espaço, de modo que uma

série de táticas⁵⁴ (CERTEAU, 1994) eram acionadas pelos mesmos como a frequência do espaço na madrugada ou em horários sem fiscalização.

As táticas seriam ações promovidas pelos praticantes ordinários, indivíduos anônimos 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. Os skatistas de rua seriam assim “tecedores de lugares” por tomar conhecimento dos espaços a partir de seus próprios termos, ou seja pela demanda de uma estrutura arquitetônica específica – a estrutura lisa, os bancos, rampas e corrimões - e assim atualizam os projetos urbanísticos pelo modo em que o corpo skatista performa no espaço.

O sentido atribuído a composição arquitetônica da cidade é orientado pelo grupo, de modo que os bancos, os corrimões, os desníveis das ruas são significados a partir da lógica particular do skate de rua. Cruz (2000) entende que a significação orientada por dada coletividade resulta em uma “comunidade de sentido” (CRUZ, 2000). A partir de códigos compartilhados, o grupo passa a dar sentido ao mundo à sua maneira, podendo tornar visível percepções e pontos de vistas marginalizados ou excluídos da “comunidade de sentido” dominante. Wilson Domingues, fundador do Coletivo XV destaca alguns aspectos que transbordam a prática do skate para a construção de sentidos, políticas e formulação de comunidade afetivas:

Tem uma coisa muito importante, porque ser um skatista vai muito além de ir ali pegar o skate e acertar uma manobra. O skate tá junto com todo um senso estético, todo um senso de criação, todo um senso de apropriação da rua. E é uma nova forma de ver o mundo. Porque o que pra maioria das pessoas é uma escada, um banco ou um corrimão, pra gente é mais do que isso. Por isso, a gente cuida das nossas

⁵⁴ Certeau (1994) elabora o conceito de táticas do cotidiano, estabelecendo uma diferenciação entre estratégia e tática: “Estratégias são ações que, graças ao postulado de um lugar de poder elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem). (...) Estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder” (idem, p. 102). Certeau entende que as estratégias são cálculos em que se conjugam forças realizado por um indivíduo que detém certo lugar de poder e que a partir desse jogo de relações “(...) postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (idem, p. 46). Para o autor, as táticas seriam, por sua vez, ações desviantes que resultam em ações imprevisíveis. Diferente das estratégias que realizam este cálculo que visa mapear, “dar lugar” e produzir, 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.

paradas. Eu acho que essa visão pode contribuir um pouco para libertar as pessoas e fazer elas construírem um mundo a sua volta e ter uma interpretação diferente.⁵⁵

A forma com que o skatista de rua experimenta as estruturas de mobilidade como a rampa, o corrimão e o banco; a maneira com que seu corpo percorre a praça e a cidade; o som promovido pelo skate; 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”. Ao mesmo tempo que esse “jogo de passos” é a forma com que o praticante ordinário conhece a cidade, também é recurso para se tornar visível no espaço público. Ou seja, ao mesmo tempo que o skatista de rua toma conhecimento dos espaços urbanos a partir de seu próprio “jogo de passos”, é também sob a égide desta forma particular de conhecer o mundo que vai torná-lo visível na cidade. Certeau (1994) 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 (p. 59)”. Ao ressignificar as estruturas da praça, o corpo skatista negocia com o corpo da cidade vinculado ao mundo 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, ou seja a partir de seu próprio “jogo de passos”.

A presença do skate de rua na praça passa então a compor um tipo de “atmosfera” skatista, 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. A praça passa ser frequentada não apenas pelos praticantes de skate de rua, mas também ações subjacentes a estética skatista como videomakers que realizam filmagens de manobras, por praticantes do grafite, produtores culturais, rappers, MC’s e dançarinos de rua. A prática do skate de rua modifica, de certo modo, a atmosfera do espaço, aglutinando experiências outras das que foram planejadas para o espaço.

⁵⁵ Entrevista de Wilson Domingues, videomaker, fundador do Coletivo XV e produtor de eventos para a pesquisa em 09/06/2016.

Figura 8 - Coletivo e a Praça XV



Fonte: Página Oficial do Coletivo XV no facebook

A alteração da “atmosfera” do espaço a partir da vivência pode ser analisada pela noção de ambiência (ROCCA, 2012). Para o autor, as experiências coletivas ou individuais compõem um certo tipo de ambiência espacial relacionada ao ritmo, ao cheiro, às sonoridades, ou seja aos aspectos sensíveis do espaço. Ao caminhar pela cidade é possível percorrer diferentes ambiências em que se alteram o ritmo do andar, o tempo de percepção e observação, os silêncios e cacofonias, ou seja, nota-se que a multiplicidade de experiências imprime nos espaços certa ambiência. A ambiência seria algo como uma atmosfera sensível que paira sobre o lugar, podendo ser percebida ao “sentir” atento dos espaços percorridos. Por estar ligada intimamente a prática, as ambiências podem ser transitórias, efêmeras ou combinativas. Deste modo, a ambiência pode ser redefinida, por exemplo: pelo tempo, como em lugares em que durante o dia possuem características, ritmos e sensibilidades diferentes do que durante a noite; pela insurgência de novas práticas num processo de combinação, negociação ou ressignificação das experiências anteriores; pela arquitetura que pode ser alterada modificando assim o tipo de experiência do lugar. Dessa maneira, podemos dizer que a alteração da arquitetura da praça XV e a insurgência de novas práticas vinculadas ao skate de rua estabelecem no espaço novos ritmos, cheiros, sons e visualidades, de modo a resultar em uma nova ambiência. Ronald Land, participante do Coletivo XV há mais de dez anos, destaca a relação dos skatistas com o espaço da praça:

A gente já evitou muito assalto na praça. O skatista faz movimento na praça justo quando ela está mais vazia, que é nos fins de semana e à noite. E não é só andando de skate, tipo correndo de um lado pro outro. Vira e mexe tem festa, show e uns

churrascos lá na XV. Ligamos para a prefeitura para pedir que troquem as lâmpadas ou que consertem alguma coisa. Tem gente que reclama que o skate estraga a praça, mas é o contrário, nós ajudamos a preservá-la, damos outra vida a ela.⁵⁶

Pensando então a potência de invenção das práticas cotidianas, o skate de rua na praça XV não só atualizou o espaço urbano como também criou um novo “lugar” ou uma nova “ambiência” a partir da prática. Neste processo, está inscrita a subversão criativa do planejamento urbanístico voltado para o mundo do trabalho para a criação de espaços afetivos, onde os indivíduos permanecem nos espaços através de atividades coletivas. Ou seja, a prática skatista e cultural na praça XV demonstra que a experiência desviante criadora orienta-se, sobretudo, para a invenção de espaços coletivos, lúdicos e afetuosos. Podemos entender então que a vontade de “tecer lugares” do praticante ordinário (CERTEAU, 1994) pode ser guiado pelo desejo de criação de momentos possíveis de estar-junto⁵⁷ (MAFFESOLI, 1998).

3.4 Criação e Coletividade: o protagonismo do afeto nas práticas político-culturais

A rede de comunicação que passa a ser elaborada entre os praticantes e simpatizantes do skate de rua para driblar o impedimento de uso da praça potencializa a mobilização coletiva dos skatistas, de modo que os mesmos passam a construir espaços de discussão e encontro. Conforme mencionado por entrevistados que fundaram o Coletivo XV, o diálogo entre os skatistas e os grupos que frequentavam a praça passaram a ser mais frequentes, a partir da restrição do uso do espaço. Neste período, foram elaboradas uma série de reuniões, chamadas de R.U.’s, que buscavam articular táticas para burlar o impedimento do uso da praça. Ao final dessas reuniões, o grupo realizava confraternizações que, ao longo do tempo, se transformaram em festas de rap e hip-hop na Praça XV. Na medida em que o grupo de skatistas elaboravam dribles do controle do espaço, organizavam-se, em paralelo, formas de identificação, laços afetivos e códigos de formação de um grupo ritualizados pelos momentos

⁵⁶Entrevista concedida para a pesquisa pelo cineasta Ronaldo Land, frequentador da Praça XV desde 1997 em 5/05/2016.

⁵⁷ Maffesoli (1998) analisará a noção do estar-junto como uma vontade de proximidade que possibilita a formação de neotribos. O prazer de estar-junto valoriza o tempo das banalidades, o tempo livre, onde este prazer, segundo o autor, torna-se cultura. O festivo, as atividades coletivas, as ações lúdicas e celebrativas do tempo livre são, nessa perspectiva, constituidoras também da realidade justamente por abrirem espaço para a formulação de grupos, uma demanda do desejo de estar-junto.

festivos. Maffesoli (2000) faz associações entre tática e festividades, se referindo as festas como “efervescências ex-táticas”. O autor assinala a vocação da festa para o desvio e o movimento, ou seja, a festa não é estática. Assim sendo, a festa confere mobilidade aos agrupamentos que podem se fazer valer dessa efervescência para operar seus desvios, suas táticas.

A construção do coletivo skatista passou a tomar forma, a partir dos encontros para prática do esporte e também dos encontros festivos. A origem grega da palavra “tribo” se refere ao ato de esfregar-se (“tribalen”) e em francês se refere ao ato de agitar-se (“tribaler”) (MAFFESOLI, 2000). Através da etimologia da palavra percebemos que o sentimento de pertença ao outro está relacionado como um retorno de um pertencimento do corpo, dos sentidos corporais, do desejo de fazer contato. A tomada de consciência do corpo skatista que se movimenta, realiza curvas sobre o espaço, promove incursões no lugar desenvolve a necessidade de compartilhamento dessa experiência. A festa, como ritual de compartilhamento de vivências particulares se torna então uma forma de estabelecer o grupo, promover identificações com o Outro e com o próprio corpo. Nesse sentido, tribalizar-se significa também esfregar-se.

Falamos anteriormente que o processo de inventar cidades tal qual nós ansiamos, converte-se num processo de invenção de nós mesmos (HARVEY, 2014). Nesse sentido, a reivindicação do uso da praça e a criação de táticas para utilizar a cidade converteu-se na elaboração de afetos coletivos que alteraram não só as relações interpessoais, mas constituíram novas formas de perceber o mundo e o Outro, num processo de reinvenção de si. Wilson Domingues, fundador do Coletivo XV, destaca ações culturais realizadas pelo coletivo:

O skate na Praça XV é cultural, sempre existiu. Começamos a nos reunir para manifestar o direito de andar na praça. Desde então o movimento vem crescendo, fomos conhecendo uma galera boa, víamos amigos e parceiros até de trabalho fora as atividades da XV. Daí foi um pulo pra gente ampliar nossas ações. A gente pintou os muros que sustentavam a perimetral na época, organizamos shows, festas, rodas culturais, oficinas e exposições. Dá muito orgulho ter participado dessa história, porque hoje eu não teria o meu trabalho, as minhas paradas se não fosse esse start que a gente deu no coletivo lá atrás.⁵⁸

Podemos afirmar então que o Coletivo XV tem origem no compartilhamento da reivindicação do território, mas se sustenta, sobretudo, a partir das identificações afetivas entre os participantes. Sob a forma coletiva, o grupo passou a explorar as possibilidades de

⁵⁸ Entrevista de Wilson Domingues, videomaker, fundador do Coletivo XV e produtor de eventos para a pesquisa em 09/06/2016..

atuação no espaço, extrapolando a reivindicação do uso esportivo e se estabelecendo enquanto grupo fortemente norteado por aspectos estéticos e éticos⁵⁹ (MAFFESOLI, 1989). A especificidade do movimento skatista está justamente no entrelaçamento entre o vínculo afetivo com questões políticas, fazendo com que as marcas de identificação do grupo sejam fortemente visibilizadas nas suas ações político-culturais. Ou seja, a realização das diversas ações culturais, através de um coletivo independente e composto por diversas pessoas, de diferentes idades e profissões, sustenta-se a partir de um sentido comum que atravessa essa “comunidade”. Ao perceber a potência da diversidade dos participantes e simpatizantes do coletivo ao reunir produtores culturais, rappers, administradores, engenheiros, artistas plásticos, cineastas e grafiteiros, o grupo passa a elaborar uma série de eventos culturais e produtos artísticos que dão visibilidade a criminalização do skate de rua, e sobretudo, demarcam um campo simbólico do skate de rua.

Figura 9 - Ações Culturais Coletivo XV



Fonte: Página oficial do Coletivo XV no facebook

⁵⁹ Para Maffesoli (1989), a estética não deve ser reduzida às obras tidas como arte, mas também as 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” (idem, 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” (idem, p.163). A ética se definiria assim como “uma moral sem outra obrigação que a de unir-se, de ser membro do corpo coletivo, sem outra sanção que a de ser excluído, se cessa o interesse que me liga ao grupo” (idem, p. 37). A relação entre ética e estética nas atividades coletivas demonstram que nas maneiras do fazer festivo, por exemplo, estão entranhadas questões éticas formuladas na coletividade. Ou seja, a forma, a aparência, os contornos, a superfície carrega consigo sentidos e significados, modos de vida forjados dentro do grupo, demonstrando assim um irreprimível querer estar-junto.

Este movimento de exploração das capacidades individuais está vinculado ao conceito de biopotência (CRUZ, 2000), onde ao estabelecer laços comunitários, os indivíduos ampliam o poder de atuação de seus conhecimentos. Cada participante passa a contribuir, cada um em sua área de atuação, para organização e ampliação das atividades do grupo. Ou seja, os saberes dos indivíduos, por diversas vezes descredibilizados no ambiente de trabalho formal, passam a ter lugar de atuação na formulação do senso de coletividade. Conforme relato pelos entrevistados, todos os participantes contribuem da sua forma, seja na produção de vídeos, na organização dos eventos, na reforma dos obstáculos ou na elaboração de material de divulgação. Nas reuniões do grupo acompanhadas pela pesquisa, os participantes relatam atividades realizadas individualmente para o coletivo, no momento chamado “Faça você mesmo”. Nesta etapa da reunião, os participantes mostram suas ações como: produções audiovisuais que exploram as manobras executadas na praça, trabalhos de artes plásticas como painéis de grafite, músicas ou beats que tematizam a prática skatista, fotografias relacionadas ao skate de rua e trabalhos manuais como confecção de camisetas. Percebemos que o coletivo abre espaço para a divulgação das atividades dos participantes, de modo a explorar as capacidades de cada indivíduo. Muitos participantes relataram que passaram a realizar contatos e parcerias profissionais, a partir dessas ações autônomas dentro do coletivo. As reuniões e também a visibilidade nas redes sociais ampliou o alcance e credibilidade das atividades individuais:

Só através do acesso aos meios de comunicação e de produção cultural a minoria pode dar visibilidade e viabilizar uma outra imagem sua que não a feita pela maioria (BARBALHO, 2010, p. 24).

O agir coletivo demonstra, então, modos de fortalecimento de si ao expor capacidade individuais dentro do regime de visibilidade conquistado pelo grupo. Klauss Mello, membro do Coletivo XV e *beatmaker*, relata oportunidades que surgiram a partir da participação do grupo:

Eu fazia meus *beats* em casa e tal. Às vezes vendia alguns na internet, mas era de bobeira mesmo. Comecei a mostrar pro pessoal da XV e a galera se amarrou. Aí comecei a conversar com essa galera e acabou que comecei a *samplear* para alguns eventos do coletivo mesmo, sem ganhar muita coisa. Só que é aquela parada: tendo muita gente ouvindo, as vezes alguém gosta. No quarto ou quinto evento que eu coloquei uns *beats* para tocar bem no comecinho da festa, teve uma galera que já chegou junto, me chamando para fazer outras coisas. E hoje é isso, tenho meu trabalho formal e tal, trabalho num hotel, mas o lance da música já me ajuda financeiramente pra caramba e fora que é a parada que eu gosto. Essa parte do

coletivo é muito maneira, porque tem uma galera ganhando um dinheiro maneiro com as paradas que começou fazendo lá na XV de boeira.⁶⁰

Ainda sobre os aspectos da coletividade, acompanhamos o projeto chamado “Só cresce quem renova” elaborado por um arquiteto do grupo para reformar os mobiliários da Praça XV. Esta atividade acontece anualmente e consiste na mobilização de um mutirão para a revitalização do espaço, a partir de ações autônomas do grupo. Os participantes se reúnem para pintar os obstáculos, melhorar a estrutura do piso, consertar as estruturas de bancos ou corrimãos danificados e podar árvores que atrapalhem a execução das manobras. Tanto as atividades do “Faça você mesmo” quanto do “Só cresce quem renova”, demonstram que a coletividade pode promover redes de solidariedade, por onde se realizam ações potentes de transformação tanto no que tange às questões vinculadas à socialidade entre os indivíduos quanto nas alterações efetivas nos espaços da cidade.

Figura 10 - Só Cresce quem renova



Fonte: Página oficial do Coletivo XV no facebook

Em seus últimos trabalhos, Foucault (1994) aponta que as interações sociais e as políticas de amizade são alternativas às ações de poder subjetivantes. O autor indica que novas interações com o Outro podem constituir posições éticas, de modo que a experimentação da amizade se torna uma abertura para formas inovadoras de existência.

⁶⁰ Entrevista concedida para pesquisa em 14/05/2016 por Klauss Mello, beatmaker e integrante do Coletivo XV.

Na relação com os indivíduos livres, através da ação e do discurso, é possível para o sujeito se diferenciar, mostrar seu valor e poder reconhecer-se na alteridade (...) práticas da liberdade são práticas de liberdade positiva, pública, isto é, liberdade para constituir a própria existência segundo critérios estéticos: a ética do cuidado de si como prática de liberdade, ou seja, liberdade ontológica da ética e a ética como forma refletida que adota liberdade. (FOUCAULT, 1994, p.172 apud ORTEGA, 1999).

O cuidado de si que Foucault nos fala teria como uma de suas fontes o Outro, de modo que as relações interpessoais seriam um caminho possível para elaborarmos formas mais “livres” de constituirmos nossa própria existência. Ao construirmos alteridade, ao nos debruçarmos sobre o Outro, no reconhecimento e valorização da diferença, seria possível a elaboração de planos éticos que por serem construídas na relação com o Outro poderiam refletir certo nível de liberdade na constituição de si.

Ortega (1999) também recorre ao pensamento de Foucault sobre as práticas de si para relacionar amizade e os modos de vida. O autor indica que novas práticas de amizade podem romper as barreiras do privado, onde estão alocados a família o matrimônio e a profissão, de modo que uma “doce amizade” poderia inaugurar um convívio ético e político entre os sujeitos. Nesse sentido, podemos dizer que os autores relativizam, de certo modo, a potência implacável dos mecanismos de controle ao perceber nas interações sociais de amizade possibilidades da existência de liberdades éticas. Trouxemos especificamente esses autores, neste momento do trabalho em que falamos sobre amizade, na compreensão que mesmo com toda a extensão e riqueza de seus esforços em demonstrar a habilidade das estruturas de poder, ainda assim, é presente nas suas obras um olhar para as interações de alteridade ou para as políticas de amizade como forma possível de escape desta ordem de controle.

Após o acompanhamento da dinâmica do Coletivo XV, podemos perceber que o mesmo promove movimentos “para fora” e “para dentro” (BARBALHO, 2013) do grupo, onde ao mesmo tempo em que explicitam e visibilizam suas reivindicações frente a uma ordem excludente no espaço público, também funcionam como espaços de pertencimento e de solidariedade constituindo lugares de convívio seguro frente a tempos de incertezas. No mesmo caminho, Simmel (1979) localiza como origem dos processos de sociabilidade um movimento de dentro para fora, onde a vivência interior é colocada em relação e em prática, na experiência exterior. A rede de amizade construída pelo Coletivo XV é decisiva para que possamos entender a extensão e riqueza das mobilizações coletivas, entendendo que o potencial dessas ações não reside apenas no fato de elaborarem formas independentes de reivindicação de suas questões políticas. Entendemos que as práticas do coletivo estudado alongam as formas possíveis de lidar com desafios da vida diária ao apoiar-se, sobretudo no

afeto e na alteridade para fazê-lo. Este aspecto torna possível que os recursos de reivindicação política sejam também reelaborados em benefício de modos mais proxêmicos⁶¹ (MAFFESOLI, 1989) de atuação. Com efeito, as ações culturais e festivas de rua são, por excelência, práticas que vão trazer à tona uma comunhão de expressões que vão de reivindicações mais formalizadas do campo político, como no caso do uso da praça e da descriminalização do skate, até questões do campo subjetivo como o desejo de movimentação do corpo fora de uma ordem programática. Desse modo, se reúnem, se negociam e se enfrentam aspectos do campo estético e político; da amizade e engajamento; do gozo e responsabilidade.

A necessidade de construir uma identidade em meio à intensa complexidade e fragmentação do meio urbano e que se reflete no peso sinalizador e na velocidade das modas; a necessidade de equacionar os desejos estimulados pelos crescentes apelos de consumo e as possibilidades de realiza-los; a necessidade de situar-se frente à enxurrada de informações veiculadas pelos meios de comunicação; a necessidade de encontrar espaços de vivência e diversão num meio urbano modernizado mas ainda pode opções e segregacionista, adverso aos jovens de baixo poder aquisitivo; e a necessidade de elaborar a experiência da crise, com as dificuldades de articular perspectivas de futuro para si próprios e para a sociedade (ABRAMO, 1994, p. 83).

As coletividades juvenis são formadas na tentativa de responder e enfrentar desafios da vida cotidiana e de certa forma, o momento ritual da festa de dada coletividade aponta/põe a mostra posições, atitudes, ações, ou seja, apresenta na prática o resultado de um modo de vida, das maneiras de ver e sentir o mundo. Abrahmo (1997) e Cruz (2006) analisam que as culturas juvenis se amparam no “estilo espetacular” para se fazerem presentes no espaço público, rompendo a ordem de invisibilidade. Cruz (2006) caracteriza este estilo como uma “dramatização da identidade”, onde os atores sociais se colocam em cena em busca de reconhecimento. Nesse sentido, pensamos que a nesta teatralização “o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar” (LATOUR, 2012, p.75). A ação está sempre deslocada ao outro. Podemos pensar as festas de rua como um momento de encenação caracterizada pelo

⁶¹ Maffesoli (1998) em sua obra “O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa” dedica um capítulo para investigar a proxemia. Para o autor, esta noção seria um marco da falência dos postulados da modernidade, onde o individualismo viria a perder força diante do desejo do sentido comunitário. A proxemia seria então a valorização da história cotidiana frente a macro-história, onde as ligações da vida diária e o senso de comunidade conferem sentido aos espaços: “Há momentos em que o indivíduo significa menos do que a comunidade na qual ele se inscreve. Da mesma forma, importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia-a-dia, as situações imperceptíveis que, justamente constituem a trama comunitária. Esses são os dois aspectos que me parecem caracterizar o significado do termo ‘proxemia’.” (MAFFESOLI, 1998, p.214)

improvisado, pela imprevisibilidade. A rua, enquanto palco dessa encenação improvisada possibilita por fluxos de identificações forçadas no “espírito do tempo” jovem.

Bhabha (1998) analisará que as pequenas contra-narrativas minoritárias, ainda que com menor alcance, revelam formas de discursos criativos frente ao poder “hegemônico”. Neste caso, é possível afirmar que o movimento skatista constrói sua contra-narrativa baseada numa organização horizontal (dinâmica organizacional dos coletivos culturais), na apropriação dos meios de comunicação (construção de uma rede de compartilhamento de conteúdo nas redes sociais), na exploração da atividade cultural de rua (produção de festas, bailes, exposições, mostras de filmes e etc) e nas identificações afetivas entre os participantes (nas políticas de amizade e práticas de si). Veremos a seguir que as festas de rua elaboradas pelo coletivo XV estão ancoradas justamente neste modo mais sensível e proxêmico de articulação de vontades políticas mais relacionadas ao desejo, à criatividade e ao trabalho coletivo.

3.5 O Baile é na Praça: as festas e eventos culturais na Praça XV

Sodré (2005) associará o conceito de minoria com a impossibilidade de interferência em instâncias decisórias de poder e nesse sentido, entenderá que os movimentos minoritários utilizarão da reapropriação dos instrumentos de comunicação para se articularem principalmente no campo cultural em busca do alcance de uma voz ativa e do reconhecimento da sua cidadania. Esse movimento é presente no coletivo skatista na criação de circuitos de produção, circulação e fruição de diferentes áreas da cultura como exposições de arte, shows de bandas de rock, bailes de hip hop, rodas de rap e exibição de filmes⁶². É interessante notar, a partir da participação, das entrevistas e da análise de fotos e vídeos desses eventos que apesar das manifestações culturais serem diversas, elas correspondem a um campo de tensão específico que é a reivindicação sobre certa “autonomia” na cidade, de modo que é através de atividades políticas-culturais que essa contestação circula dentro do grupo (BARBALHO, 2013).

É comum que estas as manifestações culturais como exposições de telas de grafite, os bailes de hip hop, as sessões de filmes e rodas culturais promovidas pelos coletivos sejam

⁶² Os eventos feitos pelo coletivo estão disponíveis em: <https://www.facebook.com/familiaxv/>

alocadas no campo da estética, sem que seja ponderado que a estética é essencialmente política (RANCIÈRE, 2009). O que podemos perceber através do estudo é que o movimento promovido pelos skatistas na Praça XV se movimenta politicamente justamente por tomar a palavra, o discurso e o espaço à sua maneira, a partir de lógicas e formas próprias, de modo que o engajamento se perpetua por utilizar a forma estéticas enquanto recurso (BARBALHO, 2013):

Nós negamos e não nos envolvemos com essa política de partido, essa coisa mais formal. Porém, eu acho que você tá na rua, lutando pelo seu espaço e desenvolvendo coisas, desenvolvendo cultura, isso é uma maneira política de se portar frente a sociedade e de questionar também. O questionamento tá sempre no cerne do skatista, sabe. O skatista tá sempre questionando tudo e se autoquestionando, questionando seu amigo. É muito louco, porque ao mesmo tempo que o skatista é um cara muito crítico, ele também não participa formalmente da política, sabe. Ele tá sempre marginalizado, ele tá sempre pelas margens. Mas, ele tá ligado em tudo que tá acontecendo, tá sempre questionando, tá lutando pelo seu espaço, se fazendo sempre presente, mas de uma forma diferente, do nosso jeito. A gente acha que tem que usar o espaço como a gente quer, com as nossas paradas, como aqui na XV, olha esse espaço. Às vezes até quem tem pensamentos parecidos com os nossos e age na política, de uma maneira mais formal, acaba não entendendo a gente.⁶³

É interessante destacarmos esta comparação com outros agrupamentos do campo político e não de outros campos como os da cultura ou do esporte. A comparação do “fazer político” skatista com o “fazer político” tradicional assinala que os atores se reconhecem como “fazedores de política”. Latour (2012) analisa que os atores “mapeiam” sua realidade social e estabelecem fronteiras, limites, comparações que, mesmo por oposição (sou isto, não sou aquilo), podem revelar onde os mesmos inserem suas práticas. A menção de um “anti-grupo” fornece ao analista social “um arcabouço completo do tipo de sociologia com que os atores pretendem ser estudados.” (LATOUR, 2012, p. 54). Ao destacar uma oposição às estruturas partidárias, aos formalismos da política, os skatistas de rua, mesmo sem um discurso formal, localizam sua prática como um fazer político “incompreendido”, “inventivo”, “rebelde”. Ao situar-se neste campo, por oposição, estabelecem aspectos de reconhecimento relevante e que o que vem a ser o grupo, quais são suas finalidades. Esta pista demonstra assim, que reside uma reflexão de direito a praça situado e reconhecido pelos atores como um “fazer político”. Os movimentos juvenis promovem assim

tessituras de uma cultura política alternativa àquela hegemônica na sociedade brasileira marcada pelo autoritarismo, pelo clientelismo, pelas relações de dependência e tutela (BARBALHO, 2013, p. 32).

⁶³ Entrevista de Wilson Domingues, videomaker, fundador do Coletivo XV e produtor de eventos para a pesquisa em 09/06/2016.

Ao se desvencilhar das relações políticas marcadas pela tutela do Estado a partir da intervenção criadora na cidade, as práticas do skate e da festa demarcam possibilidades de reinvestimento subjetivo na cidade.

A liberação da prática do skate em 2011 vai de encontro à insurgência da ocupação da região do Centro através de eventos de música, de modo que as atividades já promovidas pelos skatistas passaram a ganhar maior alcance de público. A cena da música de rua fez com que, principalmente as festas de rua produzidas pelo coletivo XV, reunissem não só os praticantes e simpatizantes do skate de rua, mas também outros atores. Os bailes de Rap e Hip Hop na Praça XV organizados pelo coletivo são classificados pelos produtores como eventos “esportivo-culturais”, chamadas de *skateparties*. As *skateparties* são financiadas por pequenas doações dos frequentadores e através da venda de bebidas, não sendo proibida, no entanto, a circulação de ambulantes autônomos na festa. Um dos eventos mais representativos dessa cena musical é o Baile do Ademar que, após ganhar grande visibilidade na praça, circula por toda a cidade em casas fechadas e eventos pagos, mas realiza edições gratuitas na Praça XV. Os gêneros musicais são predominantemente o rap⁶⁴, o funk e o hip hop⁶⁵ e suas vertentes contemporâneas como o dubstep⁶⁶ e o trap⁶⁷. No caso do Baile do Ademar, o grupo de skate responsável pela organização se chama Ademáfia, núcleo que surge dentro do Coletivo XV responsável pelos eventos festivos. Na página do grupo⁶⁸ podemos encontrar divulgação de rodas culturais de rap e dos bailes de hip hop, sugestão de feiras e lojas de *skate clothing*⁶⁹, divulgação de espaços para grafite e entrevistas com integrantes da cena e disponibilização de músicas.

⁶⁴ Sobre a história do rap nas grandes metrópoles brasileira ver “O rap brasileiro e os Racionais MC's” (CONTIER, 2005).

⁶⁵ Sobre a cena musical do hip hop no Rio de Janeiro ver “O funk e o hip hop invadem a cena” (HERSCHMANN, 2010).

⁶⁶ O dubstep mistura elementos do dub com o *house* música eletrônica de origem inglesa geralmente mais acelerada e com influência do hip hop.

⁶⁷ “No trap, as batidas eletrônicas são mais fortes, mais altas. Utilizamos como base o rap, dando prioridade a batida. Por isso, no trap os equipamentos de som são enormes e muito importantes pra que os graves fiquem mais fortes”. Trecho de entrevista concedida para pesquisa em 14/05/2016 por Klauss Mello, beatmaker e integrante do Coletivo XV.

⁶⁸ Página oficial do coletivo Ademáfia: facebook.com/Ademafia-300038730179220/?fref=ts.

⁶⁹ Skate clothing são roupas e acessórios relacionados a skate. Este mercado movimenta mais de R\$ 1 bilhão por ano e possui mais de 4 milhões de praticantes no Brasil, segundo uma pesquisa da SGI Europe (Sports Good Intelligence), em parceria com a Adventure Sports Fair (ASF) e a promotora de eventos esportivos Ispo.

Tu tá convidado, mas fica esperto no papo: a gente garante mulher, o sound, a energia, e só pede que vc colabore comprando a bebida em nossa mão lá no dia. Afinal quem quer bailar tem que fazer bailar e se ademáfia pediu quem somos nós de negar. Funk, hip hop, rap, ragga, dub, bass, break, trap... Vale lembrar que o baile do Ademar é também um evento beneficente, arrecadando a cada nova confraternização roupas, comidas e good vibration pra quem mais necessita. Só levar no dia do evento o que tiver sobrando em casa.⁷⁰

No trecho acima, podemos destacar a estrutura colaborativa da festa, onde o frequentador está diretamente implicado na realização da mesma. Ou seja, a proposta do evento ressalta a dependência de uma mobilização coletiva para a sua realização, e sendo assim, promove um tipo de participação explicitamente ativa de seus frequentadores. Além disso, é possível notar o engajamento coletivo no objetivo de extrapolar os limites da festa através de práticas solidárias na doação de alimentos e roupas. Canclini (1998) analisará que os movimentos culturais minoritários estão intimamente relacionados com a alteridade, de forma que a considerar a presença do outro, ou seja, exercita a alteridade ao lançar-se sobre o outro e dessa forma, articula redes de solidariedade específicas dentro dos grupos. Em sua outra obra “Culturas Híbridas” (1998), o teórico afirma que existem possibilidades de existência das festas de grupos minoritários no contemporâneo. O caminho proposto pelo teórico é a garantia do protagonismo na organização material e simbólico das festas, de modo que os gastos e ganhos da mesma devem restringir-se aos limites e interesses daquele grupo. Este tipo de movimento fica claro na construção das *skateparties*, por delimitar-se a um grupo específico, através da mobilização coletiva para fins de identificações comuns baseadas no culto ao skate, ao rap, ao grafite e a todo conjunto “estético e ético” (MAFFESOLI, 1998), experienciado através da festa.

O que podemos perceber é que a prática do skate está envolvida por manifestações culturais diversas, e dessa forma, as *skateparties* se tornam espaços de encontro e de afirmação da estética skatista ao reunir um tipo de música, de dança, de vestimenta:

Ornamentar-se, maquilar-se, tatuar-se, cuidar da roupa, eis quantas intimações às quais é difícil escapar para o que querem, legitimamente, participar de uma festa (MAFFESOLI, 2000, p. 227).

O corpo é assim, uma superfície decisiva do corpo social. O que está visível, as superficialidades, as “peles” a compõe como um conjunto num corpo, onde todos os objetos constituem, uns sobre os outros, uma relação de pertença. As *skateparties* são espaços importantes na construção de vínculo social e de estabilização de aspectos simbólicos na

⁷⁰ Trecho de descrição retirado do evento “Baile do Ademar” na edição de 14 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1122181867844517/>.

construção do estilo de vida de uma tribo específica. O perfil autônomo e independente destes eventos favorece a construção desses grupos de pertencimento. Entendemos então que o consumo cultural, bem como os bens materiais visíveis nestes eventos, compõe uma organização complexa que estabiliza estilos de vida, de modo a permitir a construção de um sentimento de comunidade (MAFFESOLI, 1998).

É interessante percebermos que 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 que se cria, se inventa, se modifica e desaparece junto, numa relação intensa de corpo-espaço. O corpo skatista nasce junto do espaço skatista. E, da mesma forma, o corpo festivo é elaborado junto ao espaço festivo.

Figura 11 - Festa Praça XV



Fonte: Página oficial do Coletivo XV no facebook

A afirmação do grupo, no entanto, não se dá apenas pelo o que está visível, mas também através na forma como se expressam identificações com essa estética skatista-festiva. Ou seja, para além do tipo de atmosfera composta pelos elementos visíveis, as *skateparties* seguem um caminho ético que se dá na luta pela ocupação dos espaços públicos e na descriminalização do skate. A organização colaborativa, a criação das redes solidárias na

doação de alimentos e roupas e a reafirmação da ocupação do espaço público pelo skate são aspectos da ordem ética que compõe a experiência festiva. Devemos considerar a aproximação feita por Maffesoli (1989) entre ética e estética, que se relaciona com a pesquisa das *skateparties* no sentido de considerar que a experiência estética, dada através do consumo cultural e material nos eventos musicais, pode ser articulada como recurso de envolvimento social e político. Ou seja, a maneira, o contorno, a forma em que se apresentam a moda, o corpo, os objetos de consumo, as sonoridades, ou seja a estética que se apresenta na composição da cena festiva skatista se articula também em função de uma ética baseada na coletividade e na postura transgressora do grupo.

3.6 Tensões e Conflitos: as práticas festivas não-redentoras

É importante verificarmos as negociações e tensões que envolvem o movimento skatista na Praça XV⁷¹. Está inerente ao movimento coletivo e festivo de rua a dimensão conflituosa que geram movimentos de negociação e enfretamento com agentes externos e também entre os participantes do grupo. Buscamos indicar alguns desses conflitos.

3.6.1 Discursos excludentes

Podemos identificar dentro da organização dos coletivos e das festas disputas por espaço. Taz Mureb, *rapper*, precursora das primeiras rodas culturais em Botafogo e criadora do movimento “Rap Di Mina” fala sobre a presença de MC’s mulheres nos bailes da praça XV:

Começaram a me chamar pra cantar e eu comecei a fazer minhas letras e comecei a ir pros eventos. Era coisa de cinco horas da manhã, já não tinha mais ninguém, todo mundo doidão aí falavam: agora ouve aí, rap de mina. Transformei essa história do “Rap di Mina” num conceito para criar uma identidade coletiva para as mulheres no rap da XV. Não vou dizer que não existe diferença entre o rap masculino, rap de homem, pro rap de mulher. Tem sim, porque você vê *lines* de um monte de festa e

⁷¹ Em uma proposição próxima, ao investigar também os conflitos presentes nos eventos de música, no artigo “Não pode tocar aqui? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais” (FERNANDES, TROTTA e HERSCHMANN, 2015) os autores analisam os eventos musicais de rua não só na construção de sociabilidades, mas também como objeto de disputa e conflito.

não tem mulheres no *line* do evento. Antigamente a desculpa era que não tinha muitas meninas rimando, ok, concordo. Mas hoje em dia, tem. Hoje em dia o trabalho das mulheres é muito forte.⁷²

Figura 12 - Rap di Mina



Fonte: Acervo pessoal da cantora Taz Mureb

Diante deste cenário, mulheres skatistas integrantes do coletivo passaram a realizar eventos culturais para reivindicar e tornar visível a participação feminina no skate.

Entendemos que, mesmo que as festas prezem por serem inclusivas e acessíveis, ainda assim não podemos buscar nelas a redenção de uma prática completamente coesa, tendo em vista que é na via da pluralidade que reside a riqueza da pesquisa das práticas urbanas. É possível localizarmos tanto na festa quanto em entrevistas, posicionamentos excludentes em relação a mulher, visto que o ambiente skatista é historicamente masculino.

As mulheres do coletivo passaram então a se organizar e pressionar os organizadores do coletivo para realizar competições femininas, filmagens e fotos de manobras de mulheres e incentivar a visibilidade do skate feminino.

⁷² Entrevista de MC Taz Mureb, precursora do movimento Rap Di Mina que atua nos bailes de hip hop e rap na Praça XV concedida para a pesquisa em 19/05/2016.

Figura 13 - Trick feminino



Fonte: Página do coletivo XV no facebook

Barbalho (2013) indica que, ainda que os movimentos culturais juvenis estejam imersos na habilidade criativa de se fazer “ouvir”, podemos notar silenciamentos conservadores internos nestes grupos. As mulheres do coletivo XV disputam, dentro deste ambiente, espaços de reconhecimento, por onde operam os mesmos processos de visibilidade que os próprios skatistas realizam: reuniões para elaboração de competições, estratégias de colaboração e produção cultural festiva. É assim, por meio das mesmas mediações, que as mulheres do coletivo XV estabelecem, ainda que pontualmente, momentos de visibilidade dentro do grupo, demarcando um espaço feminino no skate de rua.

3.6.2 As vizinhanças

A presença dos skatistas na praça é vista, em geral, como um benefício em relação à segurança dos transeuntes. Tanto os comerciantes quanto as instituições históricas próximas participaram da campanha contra a proibição do skate na Praça XV. O conflito dos skatistas

com as vizinhanças é marcada, sobretudo, pelas festas. A primeira tensão que identificamos foi com os estabelecimentos próximos e transeuntes rotineiros da praça XV que faziam queixas em relação a falta de sanitários móveis nas festas e em relação ao uso de drogas. A seguir, relatos de uma passante que trabalha no centro do Rio de Janeiro e de funcionário do Paço Imperial, museus próximo a praça:

Os rapazes que ficam andando de skate por aqui não fazem muita confusão. Às vezes é até bom ter gente aqui quando pego barca mais tarde. A única coisa que eu falo é o cheiro que fica depois das festas que eles fazem. Teve um negócio aí deles recentemente que a praça ficou muito suja, dava para sentir o cheiro de xixi no outro dia.⁷³

Normalmente, esses meninos que andam de skate por aqui são educados, não nos causam problemas. Mas, no último evento, por exemplo, alguns se reuniram na lateral do Paço para usar drogas. Um deles tentou entrar no museu embriagado. É uma minoria, mas acaba acontecendo — disse um funcionário, que não quis se identificar.⁷⁴

Veremos a seguir que o formato, alcance e as infraestruturas das festas são pontos de tensão dos skatistas não apenas com a vizinhança, mas também entre si.

3.6.3 Modus Operandis da Festa: Do global para o local

Atualmente, os eventos na praça XV se dividem entre o Coletivo XV e o coletivo Ademáfia. As atividades do coletivo XV são, em sua maioria, festas de menor alcance, com música independente, exibição de filmes e venda de produtos feitos pelo próprio grupo. O Coletivo XV opta pela realização de festas vespertinas, que começam a tarde e terminam às dez da noite. As festas produzidas pelo coletivo Ademáfia, por sua vez, tem grande alcance de público, são marcados pela vertente internacional pop do hip hop e do rap e acontecem de noite até a madrugada.

Durante a apresentação da pesquisa em congressos acadêmicos foi recorrente o questionamento sobre a possível perda de potência criativa e de engajamento, em função da

⁷³ Entrevista concedida para a pesquisa por Gabriele Almeida, funcionário de banco no Centro do Rio de Janeiro em 12/06/2016.

⁷⁴ Entrevista concedida para O Globo por funcionário do Paço Imperial, retirado da matéria “Praça XV vira point de manobras radicais” ao jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/praca-quinze-vira-point-de-manobras-radicaais-9064170>

ampliação do alcance das festas e consequente alteração do formato de alguns bailes que passam a receber patrocínio de marcas, tocam músicas internacionais e onde percebe-se o consumo de marcas multinacionais de *skate clothing*.

A partir deste questionamento, verificamos a existência desta tensão entre os atores sociais na crítica ao formato de alguns bailes promovidos pelo coletivo Ademáfia. Nas entrevistas, a crítica em relação ao modo festivo de alguns eventos baseia-se, sobretudo, em relação ao tamanho das festas. Estes aspectos foram levantados por alguns entrevistados na defesa de uma modalidade festiva menor, em que o grupo pudesse dialogar, se encontrar nas festas e, sobretudo, cuidar da segurança do público e do lugar. É perceptível na fala desses atores certa nostalgia em relação aos encontros festivos elaborados em épocas anteriores, de modo que a crítica revela-se mais sob o âmbito da nostalgia de uma experiência do que sob aspectos de capitalização ou cooptação da festa pela indústria cultural. Ou seja, não notamos incômodo em relação às músicas, predominantemente rap e hip hop internacionais ou a presença de patrocínio privado de marcas de roupas para skatistas.

Nesse sentido, é importante que não localizemos os atores que compartilham de culturas mundializadas como o rap como reprodutores de culturas estrangeiras. Sobretudo o rap, é uma expressão mundializada (ORTIZ, 1998) de expressão da cultura internacional popular (BARBALHO, 2013). Além disso, é preciso destacar que na reterritorialização de certas expressões culturais são acionadas uma série de processos de criação, de bricolagem, traduções simbólicas e de hibridização (CANCLINI, 1998). O movimento de criação de localismos, a partir de culturas mundializadas, é assim o processo a ser investigado, visto que representa uma atitude que responde aos fluxos globais, conferindo sentido a novos territórios.

Como indicado pelos participantes e observado pela pesquisa, o rap e hip hop internacionais tocados nas festas passam, visivelmente, por um processo de tradução simbólica criativa em que se misturam, sampleiam e mixam outras batidas e músicas. A moda presente nos bailes se misturam entre as roupas ditas de “marca” com as produções artesanais realizadas pelos próprios integrantes do coletivo que produzem camisetas, modificam calças e bermudas e customizam os tênis. Deste modo, percebemos que reside nestas manifestações um potente e criativo aspecto de transversalidade seja de estratos sociais, de gêneros musicais e da moda que faz escapar a concepção moderna das categorias implacáveis justamente porque a mobilização festiva do coletivo propõe a via da multiplicidade, da pluralidade.

Ainda em relação ao gênero musical e suas vertentes, é importante destacarmos a relação do rap e do hip hop e a prática do skate. Esses gêneros musicais estão,

predominantemente, presentes em todas as festas que participamos. A formação da cena festiva está vinculada intimamente com os gêneros musicais. A festa, em todas as suas possibilidades de formatos (religioso, individual, politizado, popular) tem a vocação de explorar as expressões musicais. O formato da música, suas melodias, os sons estão imersos nos modos de ocupar, nos modos de “fazer festa”. Ou seja, as expressões musicais formam e também se conformam às cenas festivas. Nesse sentido, o gênero musical não orienta totalmente a experiência festiva, mas compõe, atravessa a experiência, bem como o espaço, o tempo e o corpo. Born (2000) entende que a música, o espaço e o tempo são mediações da experiência na cidade. A experiência festiva, é assim, atravessada pelas expressões sonora, territorial e temporal que se combina, se reiteram, entram em conflito. Por isso, preferimos abordar a noção de cenas, inspirada nas cenas musicais de Straw (2013), entendendo que o gênero musical presente nos bailes de rap e hip hop e também os outros gêneros musicais das manifestações festivas se conjugam com outros dados experienciais, de modo a elaborar, juntos, cenas particulares.

Nos bailes na Praça XV é possível percebermos que as sonoridades do rap e hip hop trazem consigo formas corpóreas, performances, que podem ser identificadas no modo de dançar e vestir. No entanto, percebemos também que este modo de “festejar” é altamente flexibilizado ao perceber recorrentes releituras e *mashups* que misturam o rap e o hip hop com samba, funk e eletrônico. O que queremos dizer com isso é que os próprios limites dos gêneros musicais, na experiência festiva, podem ser modificados, transformados, de modo que a música é orientada mais pelos modos de festejar do que pela noção de gênero musical estanque, determinista. Ou seja, é na conjugação da multiplicidade de elementos da festa - em que o gênero musical está incluso - que se elaboram o que estamos chamando de cena. Percebemos na vivência dos bailes na Praça XV, que os gêneros musicais orientam, porém não de forma purista e determinante, os modos de experienciar a festa. O modo de experiência da música internacional e das vestimentas próprias do skate revelam que as festas são formas de mediação do local com o global, bem como analisa Yudice (2004) ao entender a cultura, neste momento atual, como forma de delimitação das particularidades do local em relação ao mercado global. Não é parte do esforço da pesquisa investigar essas mediações, porém convém pontuarmos que as modificações realizadas pelos atores nas músicas de hip hop internacional e nas vestimentas do *skate clothing* são parte desse processo de apropriação local de uma cultura mundializada, por onde serão elaborados e agregados os valores da vivência dos skatistas na praça XV baseados na colaboração e na afirmação de uma estética e de uma ética local particular. Portanto, as tensões que envolvem as diferenças entre os grupos

de produção festivas, Ademáfia e Coletivo XV, não se relacionam com a negação do consumo de culturas mundializadas, visto que os próprios atores identificam aspectos de criação e adaptação realizados neste processo do global ao local.

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. Apesar de ser uma das principais fronteiras de diferenciação entre os grupos e motivo mais aparente de um possível conflito, os modos de consumo da cultura “mundializada” - que se dão de forma mais presente nos eventos do grupo Ademáfia - não são ponto de tensão principal entre os grupos. O que observamos foi que as traduções locais da cultura mundializada são suficientemente potentes e capazes de gerar identificações afetuosas, de modo que a diferença de posicionamento dos modos festivos em relação a isso não corresponde consequentemente a um conflito entre os grupos. Deste modo, a partir do acompanhamento dos atores, das entrevistas e da participação nas festas pudemos realizar uma arqueologia menos reducionista desse tensionamento (LATOUR, 2012) que identificamos entre os dois grupos.

3.4.4. Modus Operandis da Festa: Os reconhecimentos e conflitos dos grupos

Notamos a existência de um conflito, ainda silencioso no início da pesquisa, entre membros do Coletivo XV e Ademáfia, grupo oriundo do coletivo que realiza festas de maior alcance na praça. A tensão entre os atores envolvia, principalmente, as opiniões sobre o formato das festas. Para os integrantes do Coletivo XV, as festas realizadas na praça devem seguir um formato pequeno, uma organização cultural de nicho, com restrição de horário e máximo cuidado com as estruturas da praça, buscando manter uma relação saudável com os comerciantes próximos, com o poder público e com a população passante e local. Esta posição é defendida, sobretudo, por membros organizadores e mais antigos do coletivo. Os integrantes do coletivo XV que entrevistamos pontuaram os cuidados em relação aos eventos que realizam na praça, visando a construção de uma boa relação com as vizinhanças. Esse posicionamento advém, sobretudo, em função da experiência do impedimento de uso da praça.

O grupo Ademáfia, surgiu dentro do Coletivo XV e, inicialmente, operou como “braço” organizador dos eventos. As atividades da Ademáfia na Praça XV durante o decreto que impedia a prática do skate na praça conferiu certa visibilidade aos eventos, as chamadas *skateparties*, fazendo com que o grupo passasse a produzir seus eventos também em outros espaços. Ao longo do tempo, a Ademáfia passou a realizar outras atividades fora da praça e sem vínculo direto com o Coletivo XV na produção de MC's e organização de festas e bailes

em casa fechadas. Atualmente, ainda fortemente ligado ao público skatista e com grande aderência com o público jovem, o grupo produz eventos especiais na Praça XV, no entanto não é mais vinculada a organização do Coletivo XV. Segundo um dos principais organizadores das festas, Ademar Lucas, em comparação aos eventos privados, as festas gratuitas na praça XV não dão muito retorno financeiro:

As festas da praça não dão tanto lucro quanto as festas fechadas, por causa dos ambulantes que se juntam e a galera acaba comprando com eles e não só no nosso bar. E como é festa de graça, chega geral mesmo, quem quiser chega lá. E as vezes fica tão cheio que não a gente nem tem muito controle de quantidade de cerveja, acaba comprando menos, comprando mais, enfim. Mas a gente vai continuar fazendo ali sempre que der, a gente saiu dali né. A nossa galera é a galera do skate, nos formamos naquelas rampas, então dá muito gosto de fazer evento ali. E fora que é maior espaço bom, tem um eco de som, tem as estruturas que dá pra galera andar de skate. Ali a gente faz de coração mesmo.⁷⁵

Ainda que o *modus operandis* dos dois grupos em relação a produção festiva não seguisse o mesmo caminho, a relação entre os dois grupos era até então, oficialmente, bastante amigável, de modo que as páginas dos dois grupos realizam divulgações sobre os eventos na praça, produzem atos, palestras, debates sobre a descriminalização do skate em conjunto. Apesar da menção sobre certos desacordos em relação aos formatos festivos realizados pela Ademáfia nas entrevistas, as posições oficiais dos grupos reforçavam a ideia de compartilhamento da causa skatista.

A última festa produzida pela Ademáfia em setembro de 2017, no entanto, acirrou as tensões entre esses dois grupos. A festa, chamada de Baile do Ademar, foi marcada por tumultos, depredações, pichações em monumentos históricos como o Paço Imperial e muito lixo. Segundo Ademar Lucas, idealizador do coletivo e da festa, o evento saiu fora do controle dos produtores, em função de um público muito maior do que o esperado:

Esperávamos mil pessoas no baile, mas vieram muito mais, saindo do nosso controle. Nós repudiamos as pichações e já nos comprometemos com o Paço a produzir conteúdo educativo sobre o uso do espaço público em nosso canal no Youtube.⁷⁶

⁷⁵ Entrevista concedida por Ademar Lucas, idealizador do evento e do coletivo Ademáfia para a pesquisa em 12/05/2016.

⁷⁶ Entrevista concedida por Ademar Lucas, idealizador do evento retirada da matéria: “Organizador de festa se responsabiliza por vandalismo na Praça XV”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/organizador-de-festa-se-responsabiliza-por-vandalismo-na-praca-quinze-21784829>

Figura 14 - Lixo na Praça XV após Baile do Ademar

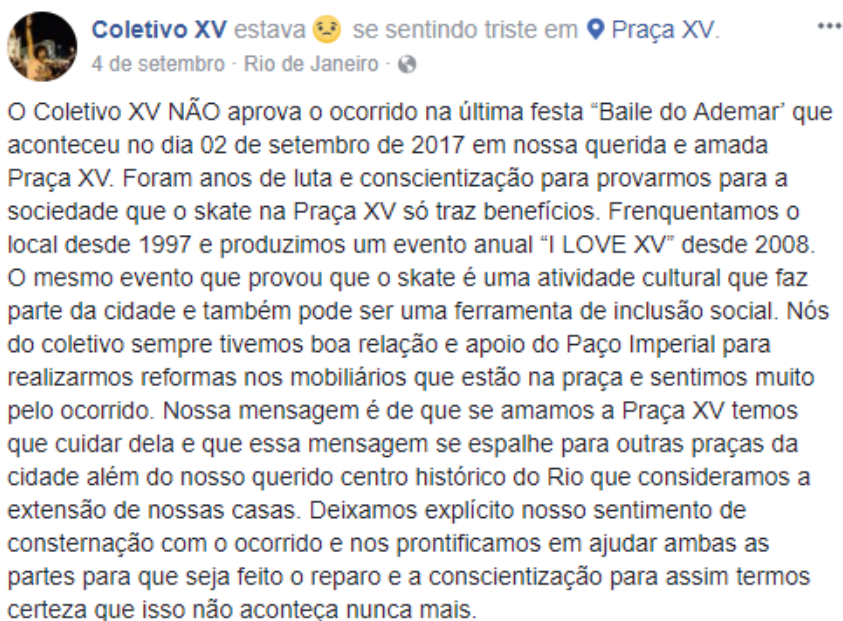


Fonte: O Globo

Na manhã seguinte, passantes se queixavam do mal cheiro e do lixo na praça. A Comlurb informou que após duas horas limpando o local foram retirados 500 quilos de lixo. A prefeitura notificou a Delegacia do Meio Ambiente que, por sua vez, apresentou uma notícia-crime para responsabilizar os organizadores. O IPHAN, por meio de nota, também repudiou as pichações realizadas no muro do Paço Imperial.

Além dos órgãos públicos que se manifestaram em relação a festa, a página do Coletivo XV repudiou, oficialmente, o evento realizado pela Ademáfia:

Figura 15 - Nota de repúdio Coletivo XV



Fonte: Página oficial do Coletivo XV no facebook

A Ademáfia fez declarações em relação ao ocorrido, dizendo que não esperavam um grande público, por isso não prepararam a estrutura de banheiro e de lixo necessárias. A seguir, uma das notas de esclarecimento do coletivo:

Nota de esclarecimento - Coletivo Ademafia Rio, 04 de Setembro, 2017.

Diante dos fatos ocorridos nesse sábado (2) após a realização do comemorativo dos 8 anos do Baile do Ademar, realizado pelo coletivo Ademafia, que foram amplamente divulgados pela imprensa, viemos a público para:

- 1- Manifestamos repúdio aos poucos atos registrados durante a festa. O coletivo Ademafia defende a valorização do uso do espaço público para fomento e promoção da cultura;
- 2- Enfatizamos o zelo, o carinho e o respeito que temos com o bem público, o skatista ama a cidade e por isso acreditamos e colaboramos com a preservação e revitalização, o que pode ser comprovado com as ações já realizadas ao longo desses 8 anos de existência, em diversos locais como: Comunidade Santo Amaro, Praça duque, Aterro do Flamengo e em especial a praça XV. Temos como missão o desenvolvimento das potencialidades humanas por meio das manifestações artísticas e esportivas, tendo como foco o aprimoramento do coletivo. Sabemos que somente somando esforços conseguiremos construir uma cidade mais humana, justa e democrática. E é com este objetivo que realizamos o Baile do Ademar, dentre diversas outras ações de âmbito cultural e esportivo;
- 3- Esclarecemos que a realização do baile foi aprovada previamente pela prefeitura e que todas as exigências solicitadas foram cumpridas;
- 4- Acreditamos no skate como ferramenta de transformação e inclusão social e no uso consciente da cidade.
- 5- Queremos destacar que o evento acontece há 8 anos em espaço público e nunca tivemos tais problemas.
- 6- Estamos à disposição das autoridades públicas e da sociedade para todas as ações cabíveis.⁷⁷

Após a repercussão negativa da festa nos meios de comunicação e o acirramento com o Coletivo XV, o idealizador e fundador da Ademáfia reforçou publicamente a responsabilidade em relação a festa:

A Produção do evento errou com a questão do lixo e os skatistas locais, sendo assim os outros coletivos de skate não podem ser culpabilizados ou responsabilizados por este erro. Nós nos responsabilizamos e pedimos desculpas para toda a cidade, à todos os cidadãos, aos comerciantes locais, usuários da Praça XV, das barcas, à todos os prejudicados com esta situação no centro histórico do Rio de Janeiro.⁷⁸

É possível perceber que, apesar das divergências em relação ao uso recreativo das festas na Praça XV, os dois coletivos, publicamente, reforçam a relação de cuidado dos skatistas com a praça. Os comunicados assinalam a tentativa de desvincular o ocorrido com o

⁷⁷ Nota de esclarecimento retirada da página do facebook “Baile do Ademar”.

⁷⁸ Entrevista concedida por Ademar Lucas, idealizador do evento retirada da matéria: “Organizador de festa se responsabiliza por vandalismo na Praça XV”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/organizador-de-festa-se-responsabiliza-por-vandalismo-na-praca-quinze-21784829>

movimento o skate, assinalando que o que aconteceu não corresponde a prática dos coletivos no espaço. Ao final, o coletivo Ademáfia esclareceu que não faria mais eventos desse porte na praça:

Refletimos muito sobre o tamanho e o público que atingimos. Infelizmente, essa foi a última festa na Praça Quinze, e vamos trabalhar para conscientizar os responsáveis pelas pichações sobre a importância do respeito que temos pela história do Paço e do skate no local.⁷⁹

Uma semana depois da festa, os dois coletivos realizaram um abraço simbólico na praça e no Paço Imperial. A dinâmica coletiva, sobretudo de grupos minoritários, convoca para que este tipo de ação seja acionada. As diferenças ou conflitos internos são extrapolados em benefício da “cena”, “movimento” ou “causa”. Novamente, localizamos um movimento “para fora” e “para dentro” (BARBALHO, 2013). Existe um esforço de reconhecimento e proteção “para dentro” quando os coletivos se diferenciam e se reconhecem nessa diferença. Em outra direção, nos agenciamentos externos do “para fora”, os grupos, em momentos de crise, se unem ao compartilhar a “causa” da descriminalização do skate.

Figura 16: Abraço na Praça XV



Fonte: O Globo

É interessante notarmos que estava estabelecido, oficialmente, em função da história da descriminalização do skate, um pacto de amizade e de colaboração entre os dois grupos para que fosse atingido um tipo de unicidade na luta a favor do uso a praça. No entanto, as práticas dissonantes dos grupos fez realçar conflitos entre as motivações e intenções dos

⁷⁹ Entrevista concedida por Ademar Lucas, idealizador do evento retirada da matéria: “Organizador de festa se responsabiliza por vandalismo na Praça XV”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/organizador-de-festa-se-responsabiliza-por-vandalismo-na-praca-quinze-21784829>

atores, tornando visível um descompasso na ideia de pertencimento e compartilhamento de ideias. A tensão presente na fala dos atores ao tratar do modo festivo, demonstrava justamente a existência de controvérsias, uma manifestação, ainda que sutil do desacordo:

Os grupos não são coisas silenciosas, mas o produto provisório de um rumor constante feito por milhões de vozes contraditórias sobre o que vem a ser um grupo e quem pertence a ele. (LATOUR, 2012, p. 15)

As entrevistas que realizamos com integrantes dos dois grupos ecoavam desconfortos em relação ao tema dos formatos da produção de eventos. As contradições de falas também apontavam para concepções particulares sobre a produção cultural festiva na praça. Não foi possível identificar diferenças ou conflitos drásticos, porém, o mais interessante foi identificar que os pequenos dissensos apresentados foram tomando forma em reconhecimentos do que vem a ser um grupo ou um coletivo.

A atividade festiva que, inicialmente, ritualizou os pertencimentos, articulou as identificações de um grupo e promoveu a visibilidade de um interesse em comum, é atualmente uma marca decisiva que assinala as fronteiras, estabelece diferença entre os grupos, torna visível processos de tensão e indica alterações dos agrupamentos ao longo do tempo. O questionamento sobre o modo festivo põe em jogo não apenas um “fazer”, mas a dinâmica do próprio grupo, de modo que o conflito em relação ao modo festivo, inclui também uma crítica ao grupo. A festa e sua vocação para tornar visível “secreções do mundo” revela não só as identificações das tribos contemporâneas, mas também as perturbações dessas identificações. A festa, é assim, uma prática que abrevia os agrupamentos, torna visível aspectos basilares de certas tribos e, ao mesmo tempo, escancara suas fronteiras.

3.7 Considerações Parciais

O enfrentamento dos conflitos e tensões indicados acima está inscrito fortemente nos coletivos e nas atividades culturais, de modo a apresentar uma via interessante de investigação, pois revela o necessário diálogo entre os integrantes do grupo. Barbalho (2013) ressalta que não podemos conferir aos movimentos juvenis o status de “práxis redentora”, de modo que os princípios de identificação articulados por essas tribos podem revelar atitudes conservadoras e excludentes. Para além de buscar posicionamentos politicamente corretos,

argumentará o autor, é interessante abordar esses movimentos nas divergentes e ambíguas possibilidades de seu tempo, ou seja, “trata-se mais do campo das possibilidades, dos encontros e acasos, de divergências e ambiguidades do que de determinações, forças integradoras, centralidades” (BARBALHO, 2013 p. 16). É importante entendermos o que está posto também sob forma do desacordo, ou seja, entender os conflitos e disputas envolvidos na experiência festiva com agente externos, entre os integrantes e também nas perspectivas teóricas. Entendemos que, mesmo que as festas prezem por serem inclusivas e acessíveis, ainda assim não podemos buscar nelas a redenção de uma prática completamente coesa, tendo em vista que é na via da pluralidade que reside a riqueza da pesquisa das práticas urbanas.

A investigação das festas na Praça XV e a pluralidade de dimensões dos grupos dos skatistas nos revelou que está em jogo a definição do que é ser sujeito político. O campo simbólico festivo em que se interpelam as identificações, os coletivos, os vínculos afetivos estão atravessados por atitudes políticas. No interior do cotidiano desses grupos se travam lutas, reivindicações e vontades coletivas potentes na transformação política. Taz Mureb, rapper, precursora das rodas culturais em Botafogo e criadora do “Rap di Mina” destaca essa “vontade coletiva” de realização festiva:

O artista não tem palco, então o nosso palco é a rua. Então, a gente acaba se inserindo na categoria de artista de rua e querendo ocupar esse espaço público que é o nosso palco, é onde criamos o público. Começaram com dez e hoje em dia em boto trezentas, quinhentas pessoas nos eventos na praça. Não precisa de muito não. É uma caixa de som, é muita boa vontade, são amigos artistas, amigos malabaristas, a galera do artesanato... E o legal é que é uma ocupação que tem um custo muito baixo, pode ser feito em qualquer comunidade, em qualquer praça, em qualquer lugar pelos próprios moradores, pela própria população local. Não precisa de uma coisa que demande um pré-investimento muito grande ou autorização prévia. Enfim, a gente não precisa do poder público. Então, acho que hoje é uma das maiores formas de resistência cultural que acontece é essa ocupação do espaço urbano.⁸⁰

O movimento cultural do skate na Praça XV utiliza sua articulação estética, política e social para responder à questões e desafios postos na vida cotidiana, de modo que, frente ao contexto fluido e rápido do contemporâneo, buscam agir de maneira coletiva (BARBALHO, 2013) para estabilizar seus aspectos simbólicos. A partir de uma demanda de descriminalização do skate na vida cotidiana, criou-se um território coletivo de atuação para afirmar seu lugar político e social na cidade, de modo que a festa passa a ser oportunidade especial de vivência dessa cultura. Se a dinâmica moderna preza pela proteção das

⁸⁰ Entrevista de MC Taz Mureb, precursora do movimento Rap Di Mina que atua nos bailes de hip hop e rap na Praça XV concedida para a pesquisa em 19/05/2016.

individualidades, os movimentos minoritários⁸¹ recorrerão ao coletivo para acionar campos de produção e circulação cultural que não teriam visibilidade nos espaços tradicionais da mídia. Dessa forma, a rua torna-se espaço midiático, onde movimento do skate de rua se apropria de instrumentos de comunicação para reinventar formas de tornar suas questões e desafios sociais visíveis, por meio de ações político-culturais no cotidiano.

Ao questionar sobre a permanência das atividades festivas do grupo após a legalização da prática do skate na Praça XV, os entrevistados indicam que a festa e os encontros promovidos são parte central do cotidiano deles, de modo que esta prática não é pautada apenas pelas restrições do poder público e sim pelo desejo da vida em comunidade. Conforme comentado, o ímpeto de formulação de um grupo “formal”, com nome, objetivo e organização foi ativado por uma reivindicação política a partir de uma ordem excludente, no entanto, a permanência do coletivo se baseia visivelmente pelos laços afetivos e pelas experiências promovidas, por exemplo, nos encontros festivos.

É interessante notarmos que as ações festivas do coletivo continuam acontecendo e a intensificação das ações está diretamente ligada ao contexto social e histórico da cidade. Os entrevistados relatam que os momentos de precariedade ou tensão política e econômica são momentos em que a realização de festas é mais presente. Foram citados períodos como as manifestações de 2013, Copa do Mundo, Olimpíadas e a presente crise política do país como momentos em que a mobilização festiva se mostra mais presente e necessária. Nas Olimpíadas, os skatistas realizaram uma série de festas na reivindicação do skate como esporte olímpico, por entender que o skate, sobretudo o skate de rua, ultrapassa os limites do esporte e da competitividade por estar relacionado com uma dimensão afetiva, das relações, e do cuidado com a cidade. O termo “vigilante da cidade”, por exemplo, foi mencionado na maioria das entrevistas, deixando claro que o skatista de rua promove na cidade um tipo de vigilância atenta aos “pequenos lugares” por circular pelas ruas, becos e realizar movimentos diferenciados em outras formas e velocidades, a partir de outro suporte cognitivo. Segundo eles, o skatista nasce junto com a cidade, de modo que o ato de andar de skate não se resume a competição de manobras, pois o skatista pretende se fazer presente não só pelo esporte, mas também no aproveitamento dos espaços de uma maneira geral. Ou seja, percebemos que um modo skatista de perceber a cidade que extrapola o momento da prática do skate

⁸¹ Sodré 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).

estabelecendo um tipo de posição ética de relação com o urbano que pode ser experimentado nos encontros festivos na praça.

É importante enfatizarmos que mesmo após a legalização, o coletivo ainda luta pela descriminalização do skate e pelo direito à cidade. Segundo eles, mesmo após a legalização da prática do skate na Praça XV, as novas construções e reformas na cidade ainda posicionam o movimento skatista num lugar marginalizado. As novas praças e construções que participam do projeto de urbanização da cidade⁸², não consideram o skate na sua importância cultural e esportiva. Os bancos da Praça Mauá, revitalizada recentemente, contam com uma aparelhagem que impede a prática do skate, chamadas de *skate-stop* por impedirem o deslizamento do skate sobre o banco. Outras praças na Zona Sul e na região do Centro ainda são espaços em que os skatistas são constantemente impedidos de circular, segundo relatos dos entrevistados. A construção física e regulatória do espaço urbano não inclui na sua estrutura arquitetônica e organizacional as demandas do movimento do skate de rua, movimento este que depende justamente da estrutura da *urbe* para se fazer presente. Apesar das constantes menções ao skate na mídia, nas propagandas e produtos midiáticos, os praticantes do skate de rua no Rio de Janeiro ainda se percebem de forma marginalizada, potencializando a luta no reconhecimento de sua cidadania e no direito à cidade.

Sendo assim, podemos dizer que as festas promovidas pelo coletivo XV se elaboram em duas frentes relacionadas aos movimentos “para fora” e “para dentro” dos coletivos culturais (BARBALHO, 2013): a primeira relacionada ao gozo de estar entre os seus, do encontro com amigos, do compartilhamento de modos de vida traduzidos por códigos musicais, gestuais, da dança, da maneira de vestir e a segunda relacionada a demarcação do espaço pelo grupo, de tornar visível na praça pública o direito ao uso da cidade. A forma festiva de expressão torna possível que essas duas frentes convivam e caminhem em paralelo, de modo que, neste grupo estudado, as sensibilidades afetuais estão invariavelmente ligadas ao posicionamento político e ético, e por isso exploram de forma inventiva as possibilidades da coletividade.

⁸² Uma série de obras vem sendo realizadas na cidade do Rio de Janeiro como parte do Projeto Cidade Olímpica que consiste em “obras de infraestrutura e políticas públicas municipais que não estão exclusivamente relacionadas à organização e realização do evento olímpico, mas são necessárias à população e estão sendo concretizadas graças à realização dos Jogos.” Disponível em: <http://www.cidadeolimpica.com.br/projetos-e-investimentos/>

4 O BECO DAS ARTES E O BAR DO NANAM: OS DESAFIOS E DELÍCIAS DAS FESTAS CLANDESTINAS

4.1 Das experiências dissensuais da rua: cenas no Beco das Artes

Tomei rumo ao Beco das Artes numa quinta-feira. Segui pelo Centro, passando pela Rua da Carioca. É um caminho ousado que exige desvios perspicazes de possíveis assaltos. Passei pela rua, atravessei a praça Tiradentes e me adentrei no beco. O tumulto dos botecos dava para ouvir de longe. Era a melhor pista de que a noite seria animada. Passei em frente ao Bar do Nanam que estava sendo preparado para o bafafá de mais tarde. Nanam e Antônio, a dupla de dois do beco, arrumavam as cadeiras, com baldes na mão, lavando a calçada. Afinal, era preciso tirar, pelo menos, a primeira camada de sujeira de festa do dia anterior. Ontem foi quarta-feira, dia de carimbó. Cumprimentei os dois que responderam: “mais tarde, volta aí!” – seguido de uma baldada na calçada. Vendo os dois ali sincronizados asseando a rua, fiquei pensando naquele metro quadrado de cidade. A quem diabos pertence aquele pedaço de chão? Aquela parte de concreto por onde se festeja até o sol raiar. Por usucapião, aquela calçada seria dos festeiros. Disso temos certeza.

Passada a elucubração sobre a posse daquela faixa de terra na cidade, fui em direção ao samba do beco. Toda quinta feira tem – é o bordão do grupo que toca lá. Feriado, Natal, dia de manifestação, pai doente, gato morreu, choveu, inundou, não importa. Toda quinta-feira tem. Cheguei na hora de Noel Rosa. Que sorte a minha. Seguimos de Cartola, Molejo, ponto de macumba, música autoral e vamos de salsichão que enche e é mais barato. “Aqui tem de tudo. Aqui nós é democrático: espetinho de carne, coração e frango pros humanos e churrasco de abobrinha para os vegetarianos” – falava o menino do churrasquinho. Uma hora da manhã badalou e o samba acabou. Cronometradíssimos, depois do último acorde no cavaquinho, o fuzuê começava na outra esquina do Beco das Artes, festa no Bar do Nanam. Andamos em coletivo, uma caravana do samba aos festejos do beco.

Chegamos à festa. Cumprimentei o Nanam que respondeu reclamando do calor. Um tipo de cumprimento comum aqui no Rio de Janeiro. Um amigo lamenta a saída do Flamengo da Libertadores com Seu Antônio. Esse tipo de cumprimento também foi bastante comum no Rio de Janeiro esse ano. Sentamos todos em cima da sinuca. Sinuqueiros mais conservadores devem ficar bastante chateados com o estado daquela mesa. Toda desnivelada, alguns

rabiscos toscos e quase todo tempo molhada. “Tem problema molhar, não. Secou, tá novo!”. Dizem que Nanam é campeão daquela mesa porque conhece todas as suas deformações. As antigas e as novas. É preciso destacar que as deformações não se encerram ali naquela mesa de sinuca. Outras anomalias podem ser notadas por todo o bar. O chão riscado, balcão quebrado, pias pela metade, paredes, banheiros, cadeiras, mesas, tudo. Tudo parece ter passado pelo mesmo túnel de degradação. E isso dá um conforto. Confere um tipo de honestidade ao espaço. É de objetos sinceros em sua precariedade que precisa o mundo. A festa seguia o tom dos objetos. Festa estranha, com gente esquisita e coisas precárias. Afinal, é confortável conhecer todas as deformações das ruas. As antigas e as novas.

Uma menina entra no bar e me pergunta se pode fumar ali dentro. Fingindo ser desinformada do local, a oriento a perguntar para o Nanam que estava no balcão. A menina se aproxima, movimentos tímidos. Ela pergunta, quase que desfazendo a pergunta, se poderia fumar ali dentro. Com orgulho e acento pernambucano, Nanam responde: “aqui não tem dentro, nem fora. Você faz o que raios quiser. Cerveja, quer?”

Lá fora um violino, uma sanfona e uma azabumba. Uma microfonia aqui, um estouro ali, aquele som agudo de que algo não vai bem no som. “Um fio está sendo pisado, rapaziada. Todos, um passo atrás”. Agora sim, segue o baile. Pensando bem, o moço deveria ter pedido ao menos cinco passos atrás. Naquela noite foram alguns episódios da trilogia: microfonia, o fio está sendo pisado, pessoal um passo atrás. Entre um concerto de fio e outro, muitos personagens passaram por aquela calçada: a moça do chapéu que avisava sobre as contribuições que faziam sobreviver a festa; a cantora Doralyce que divulgou seu show manifesto-feminista; o rapaz da cachaça artesanal que também vendeu seu peixe e garantiu que a sua era “da boa” e um trio de mendigos que falavam alguns palavrões seguidos de canções desritmadas. Nos intervalos, ouvimos algumas palavras de ordem mais ou menos populares. Alguns “fora temer”, outros “diretas já” e para finalizar três minutos de “hare krishna”. Mesmo já falecido, “volta belchior” foi unanimidade oficial e intransferível. Um sujeito lá do meio da multidão puxou a canção Belchioriana. Todos cantam, sem exceção. Fiquei emocionada. Mais uma cerveja e eu chorava nessa cena.

É preciso dizer que o precário festivo te exige e te permite. Te exige fricção, diálogo, estar em contato. A festa demanda linguagem. Linguagem do corpo, da fala, da dança, da música. Qualquer que seja sua escolha, que seja atenta e cuidadosa. É o jogo de cintura das ruas de festa. São elas feitas de concessões e delícias. Cantamos para Belchior subir, sentamos na mesa de sinuca e sentimos o sol apontando por cima do arranha céu. A rua é brinquedo. É

jogo de gente grande com sonho de gente pequena. Nas mãos de criança - dizia Dioniso, Deus da Festa - qualquer brinquedo velho vira alguma coisa especial.

Porque vira prazer. E sentir prazer na rua, é isso que gente de festa quer.

4.2 O Beco das Artes e o Bar do Nanam

O Beco das artes está localizado ao lado da Praça Tiradentes e é formado por duas ruelas que se cruzam. O beco foi nomeado de “Beco das Artes” por abrigar três galerias de arte, onde eram realizadas exposições e performances, sobretudo, de jovens artistas. Essas galerias foram decisivas para a elaboração da cena festiva atual. As galerias de arte eram pontos de encontro entre estudantes de Belas Artes e também de alunos da UFRJ que possui campus próximo ao beco. As galerias passaram a movimentar as ruas em seu entorno, fazendo com que os únicos dois bares próximos fossem cada vez mais frequentados pelos estudantes.

A partir deste “ponto de encontro”, os jovens frequentadores deste espaço passaram a elaborar projetos culturais para serem realizadas numa parceria entre as galerias, os bares, os artistas e músicos. A fruição do espaço, ou seja, a maneira de perceber a rua, passa a ser alterado a partir do encontro desses indivíduos. As possibilidades do beco passaram a ser exploradas, investigadas, 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 própria dos becos então convocava para a possibilidade de realizar atividades naquelas ruelas.

Neste 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 apenas 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.

A reunião promovida, inicialmente, pelas galerias de arte fez ecoar novas formas de expressão na rua. O Beco das Artes é, atualmente, um dos principais locais da cidade em que fervilha uma intensa cena de produção cultural e musical independente. As atividades são centralizadas no Bar do Nanam que possui estrutura de som e iluminação. As festas e

apresentações musicais acontecem na calçada do bar e também na rua. A circulação de ambulantes é permitida e as festas são totalmente gratuitas. De terça a sábado são realizadas, diariamente, apresentações diversas na rua no Beco das Artes.

Figura 17 - Beco das Artes



Fonte: Página do Facebook do Beco ds Artes

Atualmente, 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 desta faixa. A maior parte do cachê 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 18 - Festa Balkumia Beco das Artes



Fonte: Página do Beco das Artes no facebook

Com a proposta de realização de apresentações musicais de rua gratuitas e diversas, o Beco das Artes e o Bar da 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 impulsiona 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 confere ao local o status de reduto de criatividade, das festas alternativas e da cena musical independente⁸³.

O Beco das Artes e o Bar do Nanam são espaços decisivos da cena das festas de rua. A comunhão festiva naquele território transformou as dinâmicas espaciais daquela região, mas, sobretudo, revelou possibilidades de trabalho para as artistas de rua e produtores culturais. A seguir investigaremos o Beco das Artes através dos cruzamentos de quatro questões decisivas: as brechas dos legalismos em relação aos eventos de rua, os agenciamentos de conforto que elaboram a cena festiva, os modos de consumo alternativo e, por último, as tensões que envolvem a dinâmica festiva naquele espaço.

⁸³ 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>

4.3 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 comporiam 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. Esta 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 decisivos para a sustentabilidade das festas no Beco das Artes, são eles: a noção de colaboração, o imaginário noturno e o modo de consumo arcaico.

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 ou repondo papeis higiênicos do banheiro. 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 e solicitado 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.

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 este 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 refere 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 sanduiches veganos, doces e cachaças caseiras produzidas por pequenos produtores. Muitos frequentadores levam cestas com doces e sanduiches feitos em casa para vender. É comum vermos também barris de cachaça ou garrafas com chás e bebidas artesanais sendo vendidas nas festas. É marcante a presença e valorização desses produtos produzidos em casa, de forma artesanal.

Durkeim (1920) já apontava para a possibilidade do 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 este 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 a natureza, ao artesanal e a

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 este 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 20 - Sanduiche vegano e cachaça artesanal no Bar do Nanam



Fonte: Acervo Pessoal

Podemos perceber as características do regime arcaico não só nos modos de consumo, mas também nas estruturas das festas. 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 chove, 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 vez 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 sinaliza o trabalho manual e arcaico. As festas são financiadas pela prática do “rodar o chapéu” e também em releitura dessa forma de colaboração como o “din-din no bule” nos eventos do “Samba do Bule” ou “faz-me rir” nos eventos de carimbó em que um palhaço percorre a festa recolhendo as gorjetas dos frequentadores em troca de pequenas apresentações. Por vezes, os frequentadores compram pães e queijos numa padaria próxima e realizam 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 21 - Bar do Nanam e a lona improvisada



Fonte:

Acervo Pessoal

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, luxuriosos, isto é, não funcionais, inúteis, e, no entanto tão necessários. (MAFFESOLI, 2000, p. 221)

Figura 22 - Show do Gangrena no Bar do Nanam



Fonte: Página do Bar do Nanam no facebook

O imaginário é entendido, neste trabalho, como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2002, 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 sem 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 estão atreladas 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, espaço privada 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 23 - Rua ou bar?



Fonte: Página do Beco das Artes no facebook

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. Este 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, os substitui por *outros modos de fazer* que são organizados por dada ética. Essa ética festiva - que nos esforçamos em investigar na pesquisa - está baseado 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 noturno 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 a clareza. O noturno está vinculado a dança, a música e aos processos de catarse, pois investe no campo dos sentidos. A festa faz parte de uma organização ética baseada nesse regime, onde 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 deste 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), o afrouxamento das normas é resultado de “contaminações sucessivas” (p.206) 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 experienciadas outros modos de, por exemplo, experimentação do corpo. É possível percebermos que a sensação de aconchego associada a 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 a 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 super engraçado. E sábado tem samba ou roda cultural, depende também.⁸⁴

Destrinchamos acima 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.

4.4 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 este 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 ponta pé 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

⁸⁴ Entrevista de Nanam, proprietário do Bar do Nanam concedida a pesquisa em 15/10/2017.

com a política para reconhecer ou definir seu trabalho. Um dos principais músicos e também 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 as 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 as regras.⁸⁵

Apesar dos atores realizarem práticas que poderem 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, ANO, p.).

Figura 24 - Jam Session das Artes



Fonte: Página do Beco das Artes no facebook

⁸⁵ Entrevista concedida por Márcio Lehier, violinista, para a pesquisa em 11/08/2017.

Mesmo que o título “arte” seja apagado ou desconsiderado, a produção e a vivência destas 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 as festas e shows o momento do “microfone aberto”, onde músicos, produtores culturais, organizadores de bloco de carnaval podem fazer a divulgação de seus outros eventos, lançamentos de músicas, venda de cd’s, 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 arte⁸⁶.

A relação decisiva que as práticas artistas 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 modo que as intervenções artísticas passam a “tomar corpo” nas atividades culturais, de modo a 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 modo que “o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar” (LATOUR, ANO, p.75). A ação artística está assim sempre deslocada ao outro.

⁸⁶ 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 25 - Pintura no Bar do Nanam



Fonte: Acervo Pessoal

A conexão da arte e a cidade desvela a possibilidade de formas de expressão, o que GUATTARI chama de “reinvestimento subjetivo” (ANO, p.) A comunhão de práticas artísticas aliadas a experiência festiva podem 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 com a cidade.

O que percebemos nas festas do Beco das Artes é este processo de reencantamento momentâneo é acompanhado por uma reivindicação fervorosa em relação a 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, homofobia, extermínio dos jovens negros, racismo, opressão em relação a ocupação do espaço, corrupção e 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 altamente viralizada na cidade, dando oportunidade da cantora

lançar recentemente um EP com cinco músicas autorais. Trecho da música “Miss Beleza Universal”:

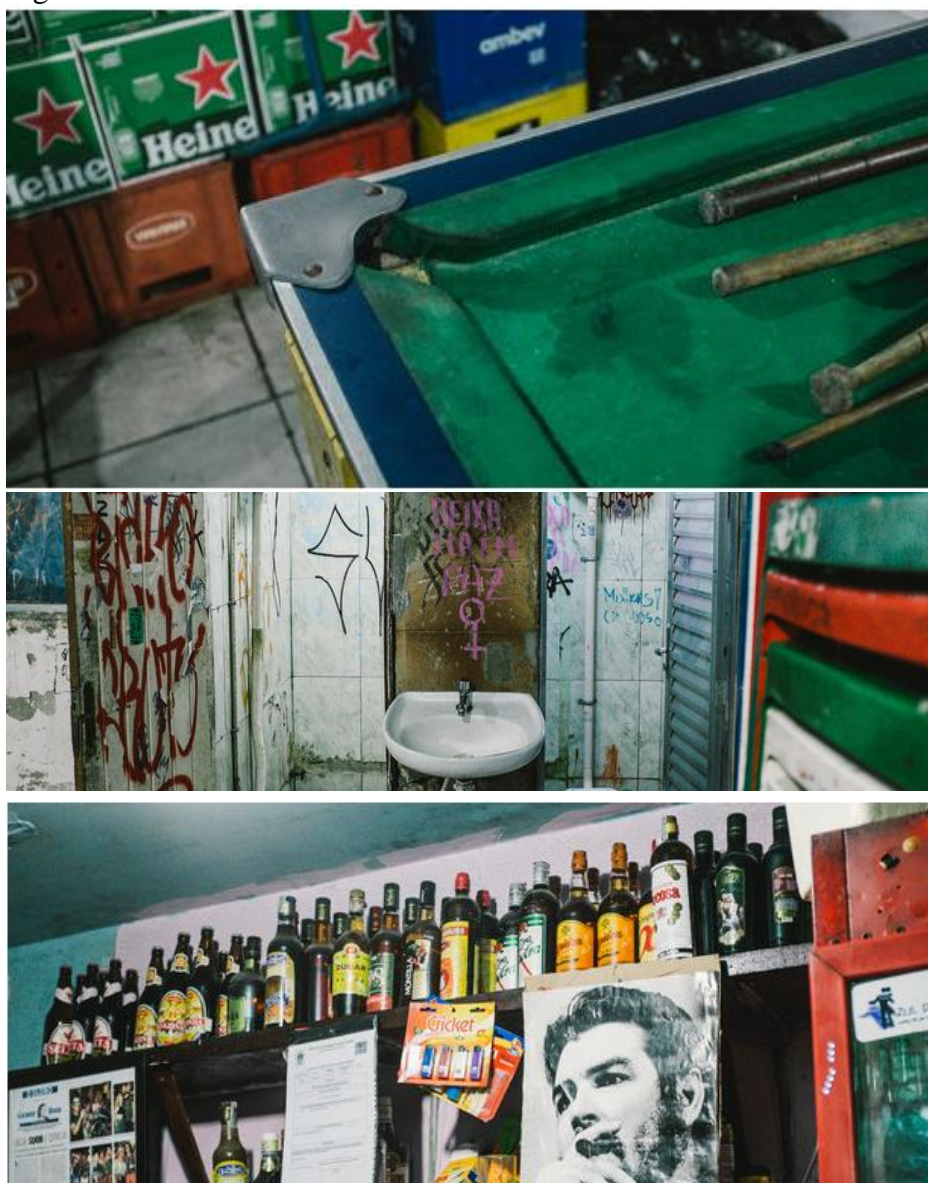
Mode on High Tech. Modelo Ocidental. Magra, clara e alta. Miss Beleza Universal.
É ditadura! Quanta opressão. Não basta ser mulher. Tem que tá dentro do padrão,
drão, drão. Foda-se o padrão, drão, drão.⁸⁷

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, propõe movimento. Por essa atitude, desconstroem a cidade como um cálculo dado. Reinauguram a possibilidade de invenção.

⁸⁷ O clipe da música pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=uRlgdab5OKQ>

Figura 26 - Detalhes Bar do Nanam



Fonte: Acervo Pessoal

5 SUBVERSÃO E PURPURINA: O CARNAVAL DE RUA NÃO OFICIAL DO RIO DE JANEIRO

5.1 Das experiências dissensuais da rua: cenas no carnaval não oficial

Nesta tentativa de reverenciar o carnaval de rua, já começo falhando brilhantemente. Isto porque qualquer possibilidade de escrita será grandiosamente pífia para falar dos foliões e seus momentos de glória. Falar da resistência que se faz pela cartarse, falar da re-existência que se dá pela festa. Os momentos de arrebatamento, o furor, o suor, a eletricidade. Nenhuma palavra ou sentença cabe. Todo argumento parece tolo. Com a insistência de uma foliã errante, no entanto, sigo tentando solucionar este impasse da inadequação entre palavra e experiência. Insisto nesse erro brilhante, na esperança da escrita ser um caminho possível. O caminho do entre. Na mediação entre a palavra e a experiência, a escrita me trouxe as histórias. Talvez sejam as histórias as grandes conciliadoras da palavra e a experiência. E ah, como me interessam as histórias desse carnaval errante!

Histórias como a de Tarcísio, saxofonista negro, alto, esguio. Dizem que o rapaz tem dois gêmeos idênticos. É mentira, é claro. O fato é que o cara consegue estar onipresente em todas farras carnavalescas. Onde tem burburinho de carnaval, lá está ele. “Essa fama carnavalesca é um belo problema” - palavras do próprio. É que Tarcísio mal se senta na mesa do buteco e logo já armam um bloquinho em direção ao Centro. Meia dúzia de bêbados pegam as garrafas para percussão, os saleiros para a chocalho e o fósforo para o pandeiro. Tarcísio, meu querido Cisão, de fato, que belo problema!

Outro amigo, Vitor, todo ano se veste de anjo no carnaval. Não satisfeito com o tamanho da heresia que comete, pinta os cabelos de loiro e sai de bíblia embaixo do braço. “Precisamos abençoar a saída do cortejo, pessoal. Já que estamos sozinhos, fazendo o carnaval por nós mesmos, até a proteção de um anjo fajuto de descolorante é bem-vinda”. Você pode achar que essa coisa de anjo é mais uma brincadeira de carnaval. Estão errados. Anjo Vitor tem uma série de responsabilidades decisivas. Ele faz a multiplicação dos isqueiros, a distribuição de purpurina aos desprovidos, transforma água em cerveja e é claro, é responsável pelos encontros apaixonados: “Meu nome é Vitor e sou cúpido-anjo, vamos aos céus hoje?”. Os céus certamente estão vendo suas benfeitorias, anjo Vitor. Que belo trabalho!

Miguel tem histórias respeitáveis. Todas podem ser contadas pelo seu corpo. São arranhões, queimaduras, braços quebrados, cortes e etc. Ele é desses rapazes que se entrega. Vive o carnaval como se fosse o último – todas as tentativas felizmente foram frustradas. Dia desses, no meio da fila do banco, Miguel tirou os sapatos, as meias e emendou: “Tá vendo essa bolha? Boi Tolo, Carnaval de 2015”. Continuou contando, com lágrimas nos olhos, sobre a bolha que adquirira depois de um desfile de mais de 16 horas. O pé de Miguel nunca mais foi o mesmo.

Júlia também tem uma história ótima. É uma história de morte, mas é uma história ótima. No sábado de carnaval Júlia fora sequestrada por um palhaço. Em meio ao calor, barulho e confusão do carnaval de rua, Júlia subitamente perdeu os sentidos e desapareceu. “Foi coisa de sequestro de palhaço apaixonado, sabe? Coisa séria” - disse ela. Julinha e o palhaço viveram cinco dias de amor tórrido pelas ruas do Rio de Janeiro. O que Júlia não se recordava no meio das palhaçarias é que seu peixe Fiapo a esperava em casa. Júlia ficou fora de casa durante cinco longos dias. Resultado: de solidão e falta de comida, Fiapo veio a óbito. De fome e solidão, em pleno carnaval, uma tristeza. Que descanse em paz, Fiapo. Sequestro de palhaço apaixonado é realmente coisa séria.

Luiz tem histórias que não são exatamente histórias. Ao ser perguntado sobre um carnaval inesquecível, Luiz sempre responde genialmente: “O carnaval inesquecível é aquele do qual eu não me recordo de absolutamente nada. 2013, por exemplo, foi um ano muito bem esquecido” – conta ele, com orgulho. Brilhante! Um viva aos esquecimentos!

Diante dessas histórias de experiência, me sobra muita reverência aos que fazem estas vivências possíveis. Me resta agradecer pela mágica onipresença de Tarcísio e pelas bênçãos de anjo Vitor. Profetizar que seguirá invencível o corpo Miguel e torcer para que mais apaixonamentos como o de Julia e o palhaço não sejam seguidos de morte de peixinhos. Faço votos também para que as histórias de Luiz sejam lembradas ou então que possamos continuar nos esquecendo juntos de todos nossos carnavais inesquecíveis.

Mesmo que não possa afirmar exatamente o que essas experiências causam na cidade, me esmero em dizer aqui o que elas causam em mim. Afinal, o que essas histórias me contam é que resistir não é mais suficiente. Para esta rapaziada, o carnaval é modo de re-existir. Existir de outra forma. Encontrar-se a si mesmo no furor da festa. Engajados em suas folias, nas possibilidades da deseducação, acelerados pelo espírito de reinvenção, o espírito brincante sobrevive. Pelo dissenso. Por uma gentil rua de contramão.

5.2 Carnaval de rua não oficial do rio de janeiro

A possível concepção dissonante das festividades em relação a vida diária nos interessa na medida em que elas podem nos apresentar formas de negação a ordem cotidiana vigente que pode ser excludente, programática ou opressora. Considerando a potência em criar contrapontos à vida ordinária, o carnaval é uma festividade historicamente estudada a partir do seu caráter subversivo na abolição 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 em que a mesma se propõe a estar na contramão, na ordem da inversão. Para tanto, investigaremos a insurgência do movimento chamado "carnaval não oficial" no Rio de Janeiro, onde blocos se organizam de forma independente que circulam em formato de cortejo nas ruelas do Centro da Cidade durante todo ano. Apesar dos blocos “clandestinos” apresentarem temáticas diversificadas, eles possuem uma proposta comum que é a negação a qualquer regulação do poder público, desfilando sem hora, local e percurso definidos e sem a autorização prévia da prefeitura, configurando um espaço menos regrado para os foliões. Entendendo que “a matéria-prima do mundo ritual é a mesma da vida diária” (DA MATTA, 1979, p. 83), buscamos entender, a partir da análise de um carnaval propositalmente contestador, quais questões inerentes à vida cotidiana são colocadas nessas festividades.

A seguir apresentaremos análises sobre as concepções teóricas sobre carnaval, as questões políticas e disputas de sentido que envolvem o surgimento do movimento do carnaval não oficial e ao final relataremos brevemente, para fins de qualificação e para o conhecimento do momento da pesquisa, análises de alguns blocos clandestinos.

5.3 Carnaval de Rua: Concepções Teóricas

Bakhtin (1987) é referência de análise do espírito carnavalesco na sua face claramente subversivo e horizontal. O teórico investigará 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 a blasfêmia e a profanação. Abole-se as divisões sociais de títulos, famílias e profissões e também a separação entre os mortais e 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, onde não existe divisão entre atores e espectadores, fidalgos e pobres, igreja e povo. O carnaval é uma forma concreta de vida, onde, 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 a 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.

Da Matta (1979) se inspira nas concepções de Bakhtin para analisar o carnaval do Rio de Janeiro. O teórico investigará a relação complexa entre festividades tradicionais brasileiras e sua relação com o cotidiano. 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. 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 do ano. Diferentemente de outras festividades, o carnaval não possui uma conduta muito bem definida de regras, atribuindo-lhe um caráter popular, onde a festa pertence a todos. Nesse sentido, Da Matta (1979) analisará o carnaval a partir de três aspectos: a individualização, a descentralização e a universalidade. 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. O teórico considera a universalidade da festa, tendo

em vista que não há outra vida a se viver senão a do carnaval. É uma festa que acessa as diferentes camadas sociais, de modo ativar nas diferentes esferas e segmentos a sensação de abolição da plausibilidade aparente do mundo cotidiano. O carnaval é então a festa da descentralização, onde 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 teóricos acima nos colocam uma questão teórica referente ao tempo, tendo em vista que estão falando sobre outros contextos históricos. Buscamos recuperar suas análises de referência para entender de que forma esse espírito carnavalesco se faz presente nos dias de hoje. Num contexto pós-moderno⁸⁸ (MAFFESOLI, 1998) em que a ordenação fixa entre os sujeitos é substituída por demarcações sociais imersas num contexto fluido e pouco determinista, de quais amarras, normas e verdades dominantes estaríamos nos liberando no carnaval contemporâneo? Qual o campo de tensões estaríamos acessando através dessa vivência festiva? As concepções de carnaval subversivo sobrevivem nos dias de hoje?

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 tem como proposta a articulação de uma atmosfera essencialmente subversiva, ligadas a noção central da pesquisa que são as festividades de contramão. Se o carnaval é provisoriamente o tempo das liberdades, buscamos analisar nesta modalidade festiva como os atores constroem esse “mundo ideal” elaborado essencialmente a partir da ideia da subversão do corpo carnavalesco.

5.4 O Carnaval Carioca: Diferentes Dimensões

Entendemos que a atividade cultural festiva pode estar localizada nas manifestações tradicionais 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 ou específicos. 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

⁸⁸ 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.

experiências menos “reguladas”, de modo a questionar o modelo burocrático do carnaval do Rio de Janeiro⁸⁹. 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 a oficialidade e não-oficialidade, privado e público, popular e não-popular. 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 está intimamente ligada ao afeto, ao êxtase e ao prazer, 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 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 esta festa se caracteriza justamente por ser uma festa “sem dono”. A falta de eixos de centralidade do carnaval está relacionada a relação fortemente com os vínculos entre a festa e os desejos individuais, o mundo dos sonhos e da fantasia. O carnaval então se caracteriza pela falta de roteiro e 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, 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, onde 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 individualista onde cada um 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. Na primeira República era possível notar provocações que se seguiam através de músicas, fantasias e desfiles entre os

⁸⁹ O detalhamento sobre as normas atuais do carnaval de rua será analisado na sequência da pesquisa.

bailes de carnaval de inspiração Veneziana nos clubes e o carnaval de rua (SIMAS, 2015). O carnaval das escolas de samba, nesta época, zombava da atmosfera formal dos bailes de carnaval dos clubes da elite carioca, através da profanação de autoridade, na paródia de músicas tradicionais e na releitura grotesca de costumes da elite.

Simas (2015) também analisará esse espaço de disputa no século XX, onde 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 (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 sujeitos. 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 samba 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 sujeitos 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 por serem embates conflituosos justamente porque não pretenderem se opor uma à outra, mas inserida 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 das modalidades festivas do carnaval realizarem este movimento crítico umas às outras, é decisivo que percebamos para além dessas aparentes oposições. Este 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 diversas vezes, recai na redução desta cena cultural a total normatização da festa e da espontaneidade, esta capturada pela face perversa 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 e na mobilização de afetos⁹⁰.

Na investigação atual sobre os blocos não oficiais percebemos que apesar da crítica em relação aos modos festivos ligados a 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 riqueza 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 desenvolve. 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.⁹¹

Apesar de identificarmos na análise da história e também na atual 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 deste parâmetro. A riqueza criativa e experiencial de cada uma dessas modalidades festivas vão negociar,

⁹⁰ 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” (1975).

⁹¹ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural e organizador do Boi Tolo, concedida a pesquisa em 16/10.

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.

A história então remonta exatamente o que falamos anteriormente sobre a riqueza dos nichos, planos e ângulos que o carnaval pode nos revelar. Nesse sentido, é importante entendermos que estes 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 a 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 este aspecto, visto que percebemos a existência de redes de relacionamento entre os blocos oficiais e não oficiais e também com certos setores das escolas de sambas, como os produtores culturais dos sambas nas quadras. Além disso, 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 realizadas pelas mesmas. A presença desse aspecto foi presente tanto nas entrevistas quanto na presença das músicas de escolas de samba e camisas das agremiações nos desfiles dos blocos não oficiais. Sendo 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 esta pluralidade de manifestações aconteça. Percebemos então que a reivindicação, o questionamento e a subversão do carnaval não-oficial está direcionada aos órgãos públicos e aos poderes institucionais regulatórios e não às outras manifestações carnavalescas.

Latour (2012) 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” (p. 57). Ao lidar com as possíveis oposições entre o carnaval de rua oficial e o não-oficial buscamos que essas diferenças fossem demarcadas pelos próprios atores, entendendo que os mesmos 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 de que “convém estabelecer como postura padrão que o pesquisador está, em termos da reflexividade, sempre um passo atrás daqueles que estuda”. (p. 62)

Dessa forma, as diferentes dimensões do carnaval de rua atual demonstram que esta 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 clandestinos.

5.5 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 clandestino ao longo de toda a história. Podemos perceber, no entanto, que existem períodos em que este aspecto é mais presente. Nos anos 80, 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, onde 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.

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 coletivos⁹² heterogêneos em suas concepções e propostas, ocupando o espaço

⁹² "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).

público cada um à sua forma. 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 processo⁹³, coloca 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. Este é o cenário em que se montam uma série de atividades culturais que vão disputar estes sentidos na praça pública em suas mais diversas correntes. O carnaval não oficial é uma das expressões relevantes que compõe essa atmosfera de disputa e conflito na cidade atualmente.

Figura 27 - Marchinha Ocupa Carnaval



Fonte: Página Ocupa Carnaval no facebook

O cenário acima ainda tem ainda consequência 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 e

⁹³ 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).

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 e etc. O descumprimento dessas regras acarreta em multa e possível proibição do desfile no ano seguinte. Além das regras da prefeitura, as parcerias público-privada (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 este 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.⁹⁴

Desde de 2009 os grupos “Desliga dos blocos do Rio de Janeiro” e “Bloqueata” organizam anualmente abertura não oficial do Carnaval como forma de reunir tantos os blocos oficiais quanto os não oficiais na reivindicação ao 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. Abaixo, trecho do manifesto da 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 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

⁹⁴ Entrevista concedida ao site UOL por Diogo Carvalho um dos integrantes do Boi Tolo. Disponível em: <http://carnaval.uol.com.br/2014/blocos-de-rua/noticias/2014/01/17/blocos-no-rio-decidem-sair-a-revelia-sem-pedir-autorizacao-a-prefeitura.htm>.

peças 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!⁹⁵

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 intervieram na ação policial e o tumulto tomou grandes proporções⁹⁶.

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 intervieram na situação. Resultado fomos dispersados com bomba de gás.⁹⁷

Figura 28 - A trompa e a Polícia (Abertura do Carnaval não oficial 2016)



Fonte: O Globo

⁹⁵ Trecho do manifesto da organização Desliga dos Blocos. Texto completo disponível em: <http://desligadosblocos.blogspot.com.br/2010/09/manifesto-momesco.html>

⁹⁶ 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>

⁹⁷ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural e organizador do Boi Tolo, concedida a pesquisa em 16/10.

Percebemos o retorno atual do carnaval de rua na sua face mais contestadora como parte do movimento baseado no ativismo musical (HERSCHMANN e FERNANDES, 2012) que reivindica, sobretudo, o direito sobre o espaço da cidade. Dessa forma, é possível notar que as formas festivas do carnaval não oficial aciona escapes a 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, 2009 p. 28). A intervenção dos foliões em relação às revistas e a retirada dos ambulantes do bloco assinala justamente a presença do desejo à experiência implicada à alteridade que tende a se firmar pela coletividade frente aos períodos de intensa regulação do espaço público. Este movimento de potencialização das ações festivas em momentos de precariedade, exclusão ou opressão é percebida também em outros campos culturais e outros contextos históricos, conforme mostramos nos capítulos anteriores. Deste modo, é interessante revermos a noção da festa como resultado de uma conjuntura de abundância para a noção de que a festividade é dispositivo potente para a vivência de momentos precários: “O que espanta miséria é festa”.⁹⁸

5.6 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 a qual eram reconhecidas, deixando aparecer uma identidade completamente diferente. (FOUCAULT, 1996)

A experiência de subversão do carnaval clandestino 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

⁹⁸ Entrevista concedida para a pesquisa de Luis Antonio Simas, historiador e pesquisador do carnaval em 09/04/2017.

tempo, ao espaço e ao corpo que sugerem maior perenidade dessas intervenções carnavalescas na cidade que não apenas a vivência da catarse. A seguir então relataremos os modos transgressores em que o carnaval clandestino se ampara para realçar sua vocação subversiva.

5.6.1 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, batizado, as festas das colheitas, festas indígenas e 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 clandestinos. 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 clandestinos passam a se tornar oficiais e outros, passam a não cumprir as exigências da prefeitura e se tornam não-oficiais. A 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 este 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 cíclico sem fim. Na medida que um movimento criativo se esvai, desaparece ou perde seu sentido-primeiro, outro está prestes a nascer.

Além do tempo cíclico, percebemos também o caráter lento em que se desenvolvem as práticas. 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 clandestinos elaboram esta 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. Este movimento foi identificado em variadas festas como em casas fechadas como o Bola Preta, a Gafieira Elite e a Estudantina no Centro da Cidade e 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 29 - Carnaval no Festival de Jazz

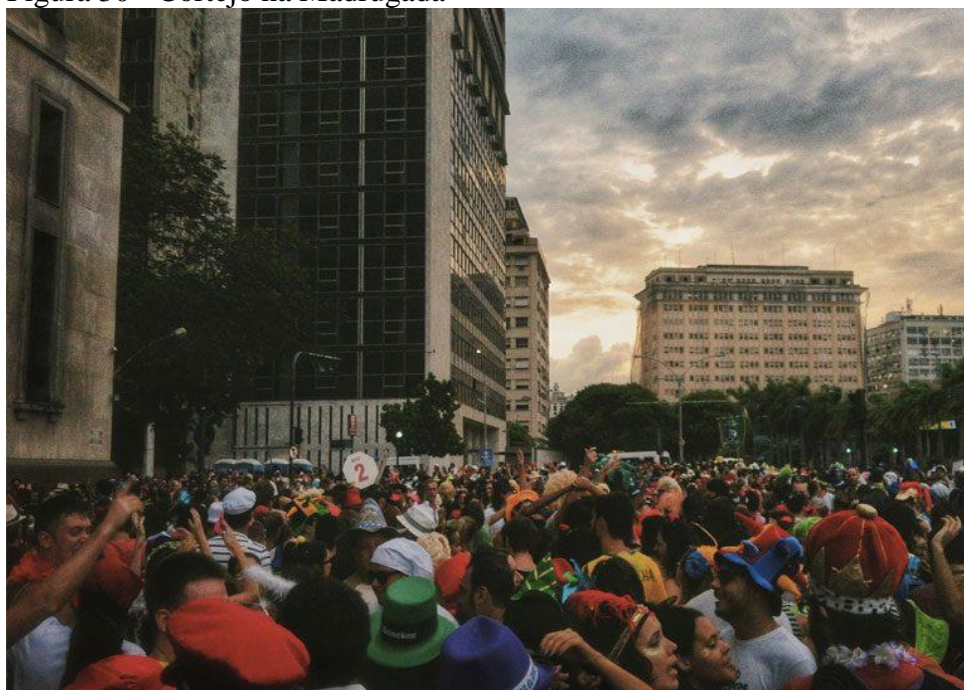


Fonte: Acervo Pessoal

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, shows e festivais em que identificamos este movimento, 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, onde permite-se inverter a noite pelo dia e abolir os hábitos temporais cotidianos. Os produtores exploram a permissividade do tempo do carnaval, onde inverte-se a noite pelo dia e alongam-se as horas. Os cortejos dos blocos clandestinos são conhecidos por durarem muito tempo, como por exemplo, o Boi Tolo que no último carnaval 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. 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. 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 30 - Cortejo na Madrugada



Fonte: Acervo Pessoal

O tempo do carnaval não oficial é assim caracterizado pela sua dinâmica cíclica, pelo alongamento do tempo e, sobretudo, pela lentidão de seus processos. Este tempo está na contramão do tempo da produtividade, da noção de eficiência. Sendo assim, o tempo das práticas carnavalescas convocam novamente a posição de transgressão por se posicionarem na contramão do tempo do mundo do trabalho.

5.6.2 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 clandestinos 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 seriam 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).

As deambulações seriam percursos que propõem a provocação, o enfrentamento, a elaboração de cenas surreais, encenações viscerais que buscam se confrontar com realidades instituídas⁹⁹. 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 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

⁹⁹ 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).

era tipo setembro, sei lá. Não tinha ninguém na rua sem ser a gente. Parecia que não era a realidade, sabe.¹⁰⁰

Os cortejos realizam então verdadeiras incursões no espaço. Podemos chamar essas incursões de intervenções urbanas temporárias que modificam as funções dos espaços. 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 surrealistas¹⁰¹ e situacionistas¹⁰² 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 artística¹⁰³ tradicional, no entanto realiza as funções de intervenção, de incursão, de transformação temporária no urbano. Julia 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.¹⁰⁴

A intervenção no espaço realizada pelos blocos clandestinos faz parte de outro perfil de engajamento e de elaboração de seus processos. Este perfil pode ser caracterizado pela pouca perenidade no tempo justamente por estar orientado pela condição contemporânea.

¹⁰⁰ Entrevista de Vitor Molina, produtor cultural da festa “Terra Batida” para a pesquisa em 09/07/2017.

¹⁰¹ Uma das finalidades dos grupos dadaísta e surrealista dos anos 20 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*, onde a própria forma do movimento assinalava a tentativa de questionamento das ordens vigentes. (JACQUES, 2012).

¹⁰² Uma das ações interventoras do grupo situacionista dos anos 50 corresponde a 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 a inércia urbana (JACQUES, 2012).

¹⁰³ Para Maffesoli (1989), a estética não deve ser reduzida às obras tidas como arte, mas também as 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” (idem, 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” (idem, p.163).

¹⁰⁴ Entrevista de Júlio Barroso, produtor cultural e organizador do Boi Tolo, concedida a pesquisa em 16/10.

Tendo em vista que vivemos em tempos em que as ações urbanas se caracterizam, sobretudo, pela efemeridade (HARVEY, 1993) e nomadismo (ZUMTHOR, 2005), amparadas pelas condições da pós-modernidade¹⁰⁵.

Assim sendo, os blocos clandestinos desfilam em locais desertos, 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. Nestes momentos o ator urbano e a cidade mostram sua vocação de reinventar possibilidades com o material já existente.

Figura 31 - Amigos da Onça na Escadaria da Avenida Chile



Fonte: O Globo

¹⁰⁵ 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).

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 as intervenções urbanas, propõe momentos de redesenho e criação da cidade. Nesse mesmo caminho, Temel (2006) destaca que o principal “legado” das intervenções temporárias se refere ao campo de possibilidades aberto: “mesmo após o término do uso temporário, o local da temporalidade permanece como uma tela na qual podemos fazer nova projeções” (p.60). As incursões realizadas pelos cortejos dos blocos não-oficiais adicionam novas funcionalidades e promovem interações e dialogismos, realizam as chamadas “escritas autônomas”. Deste modo elaboram um campo de possibilidades de atuação na cidade ao revelar novos ângulos, novos trajetos, redesenhando, momentaneamente, os contornos dos espaços.

O espaço então 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 um 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 32 - Performance Fred Mercury nas alturas



Fonte: Blog La Cumbuca

5.6.3 Dos fluxos: do estriado ao liso

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 a 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 estriado) 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 e GUATTARI, 1997, p. 171).

Nas praças e ruelas que percorremos ao investigar o carnaval clandestino 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 nestes 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 e GUATTARI, 1997, p. 158).

Os espaços do centro da cidade por onde os blocos clandestinos 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 sendo, 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 a graças ao movimento festivo passa a ser explorado como lugar passível de ocupação, de vivência. São espaços de reinvestimento subjetivo (GUATTARI, 1992).

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, onde 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).

Se, podemos pensar em processo de estriamento do corpo, podemos também analisar os momentos de alisamento. A experiência carnavalesca dos blocos clandestinos 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 clandestinos 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.

5.6.4 Máscaras de alisamento

A partir das noções de espaço liso e estriado e os fluxos de um ao outro, Nogueira (2012) propõe atualizações dessas noções no contemporâneo. Para ela, o espaço estriado está cada vez mais de utilizando de “máscaras de alisamento” ou passa por um “aparente alisamento da superfície”, de modo que o espaço estriado seja hoje o lugar do clean, aparentemente aberto (acessível), porém facilmente cercável, pois necessariamente controlável e vigiado. Podemos localizar este fenômeno na assepsia das praças, boulevards, 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 à uma estratégia, um cálculo realizado para a manutenção do controle e da vigilância, através de signos que remetem a aparente mobilidade, liberdade e acessibilidade. Essa discussão nos é válida, em função de dois projetos da atual prefeitura que se amparam neste *modus operandi*, são eles: o blocódromo¹⁰⁶ e os distritos culturais¹⁰⁷.

O Parque do Atletas, espaço que serviu de treinamento dos atletas durante as Olimpíadas e foi local das duas últimas edições do Rock in Rio, vai concentrar os blocos da Barra da Tijuca. O Parque terá estruturas de bares e banheiros e o acesso será gratuito. Em função do Parque dos Atletas ser afastado das regiões mais populosas da Barra da Tijuca, o transporte principal para chegar no local será o BRT que funcionará em esquema especial nos dias do carnaval. A iniciativa foi coordenada pela RioTur, em função dos problemas com o

¹⁰⁶ Matéria da Folha de São Paulo “Rio vai transformar Parque dos Atletas em ‘blocódromo’ no Carnaval”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1915593-rio-vai-transformar-parque-dos-atletas-em-blocodromo-no-carnaval.shtml?cmpid=menupe>

¹⁰⁷ Matéria do O Globo “Cultura vai ganhar cinco quadriláteros para eventos em locais público”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/cultura-vai-ganhar-cinco-quadrilateros-para-eventos-em-locais-publicos-21983458>

trânsito na região nos últimos carnavais. Em entrevista sobre a medida, Marcelo Alves, presidente da RioTur esclarece:

Estamos ordenando ainda mais a festa. A cidade tem que estar preparada no Carnaval para quem curte e também para os que querem aproveitar os dias sem ir aos blocos.¹⁰⁸

Os blocos carnavalescos do Leblon também serão todos remanejados para a orla da praia e não haverá desfile dentro do bairro. As medidas foram avaliadas de forma negativa pela Sebastiana, (Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro do Rio). A Sebastiana é a organização que media as questões dos blocos oficiais com a Prefeitura. Rita Fernandes, presidente da Sebastiana, fez uma declaração a Folha de São Paulo marcando a 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.¹⁰⁹

O posicionamento da Sebastiana em relação à medida da Prefeitura revela também o descontentamento em relação ao repasse de verbas e as estruturas disponibilizadas para os blocos oficiais. Em entrevista concedida por Julio Barroso, organizador do Desliga dos Blocos, deixou claro que os posicionamentos e projetos da prefeitura em relação às manifestações culturais têm incentivado o diálogo da Sebastiana, que representa os blocos oficiais, com os blocos clandestinos. Para ele, os blocos oficiais estão sendo cada vez mais minados pelas regulações públicas, em função da falta de incentivo e das exigências para o desfile, de modo que muitos não conseguem se sustentar na oficialidade. Como resultado disso, o diálogo entre as organizações do carnaval de rua vem se intensificando e demarcando um posicionamento em relação a defesa do carnaval de rua.

¹⁰⁸ Entrevista concedida por Marcelo Alves, presidente da RioTur retirada da matéria da Folha de São Paulo “Rio vai transformar Parque dos Atletas em ‘blocódromo’ no Carnaval”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1915593-rio-vai-transformar-parque-dos-atletas-em-blocodromo-no-carnaval.shtml?cmpid=menupe>

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Marcelo Alves, presidente da RioTur retirada da matéria da Folha de São Paulo “Rio vai transformar Parque dos Atletas em ‘blocódromo’ no Carnaval”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1915593-rio-vai-transformar-parque-dos-atletas-em-blocodromo-no-carnaval.shtml?cmpid=menupe>

Outro projeto, este ainda não implementado e em elaboração, consiste nos “Distritos Culturais”. A secretária de cultura, Nilcemar Nogueira, em declaração ao jornal O Globo¹¹⁰, 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 será realizada na Rua Álvaro Alvim (onde funciona o Rivalzinho, bar com música gratuita que foi recentemente interditado pela prefeitura)¹¹¹, na Pedra do Sal (onde há rodas de sambas que frequentemente sofrem represálias de agentes públicos)¹¹², no Ponto Chic, em Padre Miguel, na Zona Oeste, na Praça Tiradentes (que teve a sua roda de samba vetada pela Polícia Militar)¹¹³ e no Aterro do Flamengo¹¹⁴ (que teve o ensaio do Tambores de Olokun paralisado).

Figura 33 - Paralisação do Tambores de Olokun



Fonte: O Globo

¹¹⁰ Matéria “Cultura vai ganhar cinco quadriláteros para eventos públicos” disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/cultura-vai-ganhar-cinco-quadrilateros-para-eventos-em-locais-publicos-21983458>.

¹¹¹ Matéria de O Globo “Prefeitura interdita parcialmente festa de rua do Rivalzinho” disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/prefeitura-interdita-parcialmente-festa-na-rua-do-rivalzinho-21972759>.

¹¹² Matéria de Extra “Pedra do Sal cancela roda de samba e responsabiliza guarda municipal que nega intervenção” disponível em <https://extra.globo.com/noticias/rio/pedra-do-sal-cancela-roda-de-samba-responsabiliza-guarda-municipal-que-nega-intervencao-21549816.html>.

¹¹³ Matéria de O Dia “PM impede realização de Pede Teresa na Praça Tiradentes” disponível em: <http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-10-20/pm-impede-realizacao-da-pede-teresa.html>.

¹¹⁴ Matéria de O Globo “Bloco Tambores de Olokun é impedido pela Prefeitura de realizar ensaio no Aterro do Flamengo” disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/bloco-tambores-de-olokun-impedido-pela-prefeitura-de-ensaiar-no-aterro-do-flamengo-21978820>.

Como identificamos, rapidamente, nesses locais já são realizadas festas de rua que são, inclusive, constantemente foram reprimidas por agentes do Estado recentemente. Logo, não existe, de fato, a intenção de fomento a essas atividades, mas uma tentativa de controle e vigilância. Além disso, outros espaços da cidade são locais de intensa produção da cultura de rua e não foram considerados. Em toda a região Norte não foi considerada no projeto de “Distritos Culturais”.

Podemos perceber que tanto o blocódromo quanto o projeto dos distritos culturais trabalham no sentido de suprimir e reduzir as atividades culturais de rua. Essas iniciativas podem ser então relacionadas a noção das “máscaras de alisamento” 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 pré-determinar 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 e das festas de rua que estão espalhadas pela cidade, que se locomovem e se misturam 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. O projeto do blocódromo, por exemplo, está amparado no discurso da modernização e eficiência das atividades do carnaval de rua por contar com as estruturas de banheiro, bares e ambulâncias no espaço demarcado e determinado. Apesar da dinâmica aparentemente moderna, o blocódromo esvazia os significados do carnaval de rua por se localizar em local restrito, de acesso precário e sob a vigilância. É assim, através dos signos da aparente acessibilidade, organização e modernização que os revestimentos lisos articulam espaços estriados, esses vigiados e controlados pela institucionalidade:

Eu acho que 2017 foi um ano tranquilo em relação a repressão no carnaval. Mas, só porque não deu tempo da nova gestão fazer um plano de contingência, um plano de repressão. Por que é isso que eles estão fazendo esse ano todo. Eu sou produtor cultural. Eles estão arroxando o carnaval do jeito que podem. O negócio está ficando cada vez mais apertado. Por isso, eu acho que para 2018 o carnaval de rua vai ser difícil. Mas, por outro lado, é até engraçado. Os blocos estão mais politizados do que nunca e vão estar mais aguerridos pra 2018. Meu sonho é passar carnaval em Recife e Olinda, sempre foi. Consegui juntar um dinheiro esse ano. Já estava quase tudo certo, só estava esperando promoção de passagem. Mas, mediante tudo isso na

cidade, eu não vou pra Recife. Não vou mesmo. E meus amigos? Os blocos de rua aqui nesse clima de opressão. Vou ficar aqui e vou resistir.¹¹⁵
Sem querer ser baixo astral, sério mesmo. Pelo jeito que está a cultura de rua. O Tambores foi paralisado esses dias. Eu acredito que o carnaval do ano que vem vai ser o carnaval de mais repressão da história do Rio de Janeiro. Vai ser o carnaval do tiro, porrada e bomba.¹¹⁶

5.6.5 O Corpo

Apesar de separarmos, para fins de organização, os aspectos transgressores do *tempo*, *corpo e espaço*, na experiência estes 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 mesmo e o mundo favorece a compreensão de certo espaço em certo tempo. A consideração e análise do espaço-tempo se faz relevante, 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 ressignificação dos *espaços* que o corpo compõe tal transgressão. Apontamos anteriormente, formas de transgressão do tempo e do espaço, no entanto as mesmas 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”. Este 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 deste corpo insubordinado nos blocos clandestinos assinala uma de nossas “definições performáticas”, por onde o registro da insubordinação se dá pelo aparelho sensório-motor. É através do corpo,

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ Entrevista concedida por Pablo Galiña, fotógrafo do carnaval, moderador da página ‘Humans of carnaval’, concedida para a pesquisa em 04/09/2017.

pelo modo de estar, na dança, na fantasia e na performance que fica visível que as práticas destes grupos operam no dissenso.

Figura 34 - Boi Tolo no arcos da lapa



Fonte: O Globo

Santana (2005) analisa o corpo nas suas possibilidades plurais de experiência: “o corpo é assim um feixe de experiências” (p. 23). A autora, no entanto, faz a ressalva 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 ideias do indivíduo autocontrolado e eficiente” (SANTANA, 2005, p. 18).

Diante dessa perspectiva, podemos exercitar as relações e possibilidades do corpo no espaço-tempo. Podemos identificar no carnaval não-oficial 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 auto-controle* 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 orientado por compartilhamento efervescente festiva que exclui, temporariamente, as indicações corpóreas próprias do mundo do trabalho.

Os modos sensórios também se relacionam em como enxergamos o outro corpo. De que 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 trio 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.¹¹⁷

Figura 35 - Corda Humana



Fonte: Página do Boi Tolo no facebook

A participação de todos os foliões é imprescindível para os cortejos aconteçam de forma segura. Os trajetos são realizados, principalmente, por ruelas estreitas que demandam

¹¹⁷ Entrevista concedida para a pesquisa em 17/08/2016 por Camille Guimarães, estudante de Biologia e frequentadora dos cortejos dos blocos não oficiais.

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 chapéu e a participação nos ensaios também é decisivo para a sustentabilidade dos blocos clandestinos. Percebemos então que a noção de coletividade é um dos principais aspectos que sustenta 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, o compartilhamento do instante vivido é decisivo 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 clandestino potencializa essa convocação de alteridade por depender dela se tornar viável e seguro.

5.6.6 Corpo e Consumo: os arcaísmos renascentes

Os desfiles dos blocos clandestinos, 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 whatasppp 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, por que 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.¹¹⁸

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.

¹¹⁸ 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.

Tanto o bloco quanto o vendedor de bebidas são atores clandestinos na cidade. Deste 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? Por que 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.¹¹⁹

Figura 36 - Ambulante no carnaval não oficial



Fonte: Página Ocupa Carnaval no facebook

¹¹⁹ 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.

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 Rancière (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 estas práticas na cidade.

O incentivo aos ambulantes é parte da rede colaborativa que permite que os blocos clandestinos 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 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 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.¹²⁰

Percebemos então um investimento nos localismos, nas vizinhanças, nas parcerias. No comportamento de consumo é marcante a presença e valorização dos ambulantes-parceiros e do incentivo desses produtos produzidos em casa, de forma artesanal. Nesse sentido, Maffesoli indica o que chamamos 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.

Os modos transgressores que percebemos até aqui fazem parte de uma experiência única, da qual não podemos separar totalmente uma das outras. No entanto, para fins de organização, resumiremos aspectos, já abordados, que indicam a vocação transgressora, a

¹²⁰ Entrevista de Yuri Rodrigues, vendedor de sacolé, concedida para a pesquisa.

qualidade da “contramão” dos cortejos clandestinos 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 articulado no cotidiano, este ligados a exaltação dos sentidos e do corpo. A seguir apresentaremos três grupos clandestinos, através de relatos de organizadores e frequentadores. São eles, o bloco do Boi Tolo, os Amigos da Onça e o Charanga Talismã.

5.7 Os blocos clandestinos

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 Boitátá 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 Boitátá.

O Boi Tolo é um dos blocos que marcam com antecedência o dia e 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 cada musical vez mais em ascensão na cidade¹²¹. 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 lado do Boi Tolo e aborda questões da liberdade do corpo feminino através das fantasias e da nudez¹²².

Somos blocos piratas porque a gente não pede autorização e sai à revelia. A gente simplesmente exerce o direito que a Constituição nos garante de sair e ocupar as ruas livremente, mas não fazemos coisas proibidas. As pessoas são livres para se organizarem pacificamente nas ruas. O Boi Tolo não pede autorização e nem vai pedir. O Carnaval de Rua também é uma manifestação política. Não é só botar o nosso bloco na rua, as grandes bandeiras são contra a mercantilização do Carnaval e da cidade, e pela liberdade criativa no espaço público. Foi uma grande festa sem fim¹²³.

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 haviam cinco Boi Tolos 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.

Saímos 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.

¹²¹ Sobre a cena das neo-fanfarras no Rio de Janeiro ver “Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro” (HERSCHMANN, 2014).

¹²² Serpentinhas riscavam o ar; homens passavam empapados d’água, cheios de confete; mulheres de chapéu de papel curvavam as nuca 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. (DO RIO, 2013, p. 125).

¹²³ Entrevista concedida ao site UOL por Diogo Carvalho um dos integrantes do Boi Tolo. Disponível em: <http://carnaval.uol.com.br/2014/blocos-de-rua/noticias/2014/01/17/blocos-no-rio-decidem-sair-a-revelia-sem-pedir-autorizacao-a-prefeitura.htm>

Figura 37 - Carnaval do Boi Tolo



Fonte: Página Boi Tolo no facebook

5.7.2 Amigos da Onça

Os amigos da onça saem 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 também 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 articulam-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. 124

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

¹²⁴ Entrevista concedida ao G1 por Yara Cassano, 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>

andar arrumados. O carnaval é um tempo de eventos inacreditáveis, e não tem nada mais surreal que um cortejo no Centro do Rio na madrugada¹²⁵.

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 compõe 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 com 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. Estas oficinas têm estimulado o aparecimento dos blocos clandestinos que vão se formando a partir destas 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, acho que 2016 também teve um movimento de blocos novos muito grande por causa disso. O pessoal está sedento pelos blocos clandestinos. 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.¹²⁶

Figura 38 - Amigos da Onça e as Oncetes



Fonte: Página do Amigos da Onça no facebook

¹²⁵ Entrevista concedida ao G1 por Thadeu Marinho, trompetista do bloco. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/amigos-da-onca-arrasta-multidao-ao-centro-durante-madrugada-18>

¹²⁶ 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.

5.7.3 Charanga Talismã

O Charanga Talismã é um bloco formado por três músicos fixos que realiza cortejos a partir de blocos clandestinos 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 dos blocos não oficiais não ficarem cheios e, ainda 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 clandestinos. 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 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 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.¹²⁷

Os modos de existência do “pequeno carnaval” que o grupo defende associa 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 estas noções, em

¹²⁷ 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.

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 a realidade social, entendimentos sobre o mundo 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 rolando aí? Um bloco de carnaval, do nada! E curtir, dançar, gostar das músicas. Eu gosto de defender essa coisa do bloco pequeno.¹²⁸

Figura 39 - Voo do Superman



Fonte: Acervo Pessoal

O modo de existência carnavalesco clandestino 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

¹²⁸ 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.

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 deste 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 também dos foliões é, predominante, o posicionamento de adoração em relação ao carnaval não oficial, sendo citado vários momentos de vivência de momento surreais, experiências viscerais, cenas inimagináveis.

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, 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 a vivência do arcaico no contemporâneo amparados não apenas pelo discurso da “experiência pela experiência”, mas convictamente politizados e engajados em relação aos quereres coletivos e a 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. Por que tem coisa que é só nesse tipo de carnaval que a gente consegue fazer.¹²⁹

Figura 40 - Charanga Talismã



Fonte: Acervo Pessoal de Thalles Camara

5.8 Tensões e Conflitos

A escolha por investigar os três blocos acima se deu, sobretudo, pois eles representam três formas principais de desfile do carnaval clandestino, 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 clandestinos 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

¹²⁹ 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.

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 Camra, fundador do Charanga Talismã, destaca os impasses em relação a não oficialidade o 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 vem 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.¹³⁰

A partir desse cenário, o dilema atual dos blocos é justamente o de medir até que ponto as estratégias da não-oficialidade não restringe 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.¹³¹

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 sentidos distintos. Os blocos secretos como o Amigos da Onça e o Bloco do Secreto já são

¹³⁰ 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.

¹³¹ Entrevista concedida por Julio Barroso, produtor cultural e organizador do Boi Tolo, para a pesquisa em 16/10/2017.

conhecidos pelo grande público, de modo que mesmo com os desfiles de madrugada, em lugares pouco acessíveis e com a divulgação em cima da hora, os cortejos continuam ficando cheios. Conforme relatos de entrevistados, o motivo desse movimento é o suspense que causa curiosidade e as redes de comunicação instantânea:

Realmente tem um bloco que muda de nome, sai de madrugada, uma parada super exótica 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 se tornou 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.¹³²

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.¹³³

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 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 incontável mesmo. É uma coisa que eu não vejo como poderíamos remediar.¹³⁴

¹³² Entrevista concedida por Mateus Rosa, músico Do Boi Tolo, para a pesquisa em 15/08/2017.

¹³³ 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.

¹³⁴ 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.

Na reunião que participamos, os organizadores do carnaval não oficial assinalaram a importância dos 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, onde 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.¹³⁵

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 à todos.

Figura 41 - Mandamentos Boi Tolo



Fonte: Página do Boi Tolo no facebook

¹³⁵ Fala do Yuri Rodrigues, músico e organizador do bloco não oficial Trio Rapina, em reunião dos blocos clandestinos.

Em entrevista a pesquisa e nas reuniões que participamos identificamos questionamentos sobre algumas práticas dos blocos em relação a falta de acessibilidade e também no exagero das táticas de 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, por que se torna muito seletivo. Aí fica aquela galera de universidade, de humanas e pronto. E não é isso que a gente quer.¹³⁶

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.¹³⁷

Este embate em relação a medida saudável em relação ao tamanho das festas, a acessibilidade e pluralidade é recorrente em relação ao carnaval clandestino. 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 acima, 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.

Nesse sentido, uma das soluções encontradas para solucionar este 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 consequente diminuição de público. Essa ação, do tipo tática (CERTEAU, 1994), demonstra a potência criativa de criar saídas possíveis para os dilemas em relação a ocupação da rua. Além disso, revela novas formas de ocupação do espaço público baseado 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 Boi Tolo no carnaval:

¹³⁶ Fala de Raquel Poti, dançarina do bloco Amigos da Onça, em reunião dos blocos não oficiais.

¹³⁷ Fala do Yuri Rodrigues, músico e organizador do bloco não oficial Trio Rapina, em reunião dos blocos clandestinos.

E aí a gente bolou essa estratégia. Nos dividimos pela cidade. Deu muito certo. Até por que 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, ao 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.¹³⁸

A investigação desses dilemas e conflitos em relação ao carnaval clandestino 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 deságuam nas expressões do emocional. A principal vocação do carnaval clandestino é combinar os campos da política e da emoção. A experiência visceral deste carnaval é parte fundamental para expressão política e, ao mesmo tempo, a reflexão política é decisiva para a sustentação deste carnaval. 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.

5.9 Considerações Parciais

Como vimos acima, a recusa de um vínculo institucional com a regulação da prefeitura facilita a composição de uma atmosfera transgressora interessante, revelando formas criativas da contestação ordem vigente. É interessante notar que diferentemente do movimento de coletivos engajados, as causas e lutas ficam entregues ao êxtase e efeito estésico do carnaval de rua, como se apresentassem sua forma mais visceral, onde entrega-se o corpo como veículo máximo do desejo e subversão de tabus vigentes. A linguagem em que apresentam as

¹³⁸ 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.

reinvidicações, sensações de mundo e liberações está impregnada da lógica carnavalesca baseada no avesso, na degradação, profanação e pelas formas de blasfêmia¹³⁹.

Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habita a cidade como nômade ou troglodita. A vezes bastam movimentos, de velocidade ou lentidão, para recriar um espaço liso. Eventualmente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 189).

Falamos anteriormente sobre as brechas cotidianas, a partir do De Certeau (1994), entendendo que na cidade residem práticas baseadas não por uma lógica moral racional, estas pautadas nas leis e normas de convivência na cidade, mas sim por uma ética específicas de grupos e sujeitos que podem driblar certa ordem “dominante”. Para esses momentos de “brecha”, é necessário que sejam acionadas certas práticas que com astúcia vão garantir a existência dessas experiências desviantes. É necessário entendermos, no entanto, o porquê articular esse instante de brecha. Ou seja, a que aspecto da vida cotidiana a experiência desviante se relaciona. Neste caso, percebemos que a reunião desses sujeitos nos cortejos se relaciona como a possibilidade de experiências não-programadas, onde a vivência é absolutamente fugaz e irrepetível.

Dissemos anteriormente que o carnaval é a teatralização da vida pela própria vida. O movimento estudado representa uma metáfora exagerada de um movimento de engajamento e subversão que tem início na experiência da vida cotidiana da cidade. Logo, “(...) do ponto de vista de uma sociologia do cotidiano, não é apenas importante aquilo que fixa regularidades da vida social; é também importante aquilo que a perturba” (PAIS, 2007). O carnaval de rua na sua face degradada, exagerada e contestadora nos apresenta uma dimensão teatralizada de uma atmosfera urbana impregnada pela disputa de sentido “societais”. Quando utilizamos a noção *societal* de MAFFESOLI, buscamos entender que o que está em jogo não é apenas o que está posto no *social*, mas uma dimensão humana mais larga que está relacionada à formulação emocional de grupos, à experiência sensível do corpo nos espaços e aos escapes de desejos e vontade coletivas. Podemos entender que o carnaval não oficial demarca um espaço afetivo do encontro, podendo este ser efêmero e provisório, mas que no ato marca uma experiência com a própria existência e com o lúdico.

¹³⁹ As formas de linguagem do carnaval medieval fazem parte do que Bakhtin chamará de um “sistema de imagens da realidade grotesca” que se caracteriza pelo “mundo ao revés” nas diversas formas de paródias, degradações a divindades, culto ao exagero e profanação do baixo corporal. (BAKHTIN, 1987).

A vivência festiva do carnaval “clandestino” demonstra o triunfo de uma alegria dionisíaca por onde experimenta-se articulações coletivas inovadoras na reivindicação de uma vida menos regrada e mais ligada à sensibilidade do corpo e seus desejos. Buscamos aqui demonstrar riqueza deste movimento não só pelo seu cunho político mais aparente, mas também através do que lhe confere banalidade e fugacidade, ou seja, através da decisiva sensação de êxtase que esta experiência confere. Pretendemos demonstrar, ainda que parcialmente, a perspectiva que escolhemos seguir na investigação do carnaval clandestino que é a exploração dos “humores e entusiasmos secretos do corpo social, rodeados de vibrações do mundo que compõem nossa pós-modernidade” (MAFFESOLI, 2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MOVIMENTO CRÍTICO, CAMPO DE POSSIBILIDADE E LAMPEJOS INSPIRADORES

As festas que investigamos são formadas por uma variedade extensa de grupos e motivações que permeiam o campo do esporte, da música, da arte e dos engajamentos políticos. Buscamos apresentar um panorama festivo que se construiu pela via da pluralidade dos processos festivos, mas que apresenta nos aprofundamentos das cenas aproximações decisivas para a cidade. Desse modo, notamos três aspectos indispensáveis das potencialidades das festas de rua que investigamos: (1) o movimento crítico que desenvolvem, (2) a abertura do campo de possibilidades que inauguram e (3) a dimensão inspiradora que nos impelem as práticas dissensuais. A partir desses três pilares construiremos nossas últimas considerações sobre a investigação das festas de contramão.

O primeiro aspecto que podemos levantar é que essas festas possuem a vocação do movimento. As andanças do skate, os cortejos dos blocos, as caminhadas pelo Beco das Artes. A dança, a música, os passos e o encontro do outro. As políticas gregárias, as oposições, as afirmações e as contestações. As festas que estudamos sugerem movimento, inspiram alguma atitude, colocam a agir, propõe ação. Escolhemos iniciar as considerações finais da pesquisa falando sobre a vocação dessas festas para o movimento.

O tema da pesquisa e seu título - “festas de contramão” - indicam um relativismo que movimenta: se algo está na contramão, está na contramão de algum aspecto. Nesse sentido, as festas que estudamos, ao mesmo tempo que colocam os atores em situação de relação, de elo, também os posiciona em relação a certos aspectos da vida social, pela oposição. As relações festivas que expressam movimento podem ser de elo ou de rejeição, de modo que não são inteiramente sectárias, nem totalmente gregárias, mas que promovem, sobretudo, relação. O tema da pesquisa então buscou se construir em afinidade com a noção de movimento que as práticas festivas inspiravam, de modo que o próprio título já transparecesse essa “atitude movente” de colocar “em relação a”. Afinal, se essas são festas de contramão, elas estão na contramão a que?

O movimento é assim parte integrante das práticas que estudamos e por este motivo, faz parte da estrutura do trabalho e do primeiro apontamento de conclusão: **(1) as festas de contramão fazem movimentar não só o corpo, mas também movimentam reflexivamente os sujeitos em relação a cidade.**

Pensamos os processos de comunicação como processos de produção de sentido e de conexões. Tendo em vista isso, a festa faz parte da fruição da cidade, elaborando certo nível de criticidade em relação ao urbano. O movimento é assim, não apenas físico, ou seja, não se esgota materialmente, pois desagua também na potência crítica e questionadora em relação a cidade. Reside nas festividades um movimento reflexivo que tende a se revelar na vivência de momentos que indicam oposições em relação a aspectos da vida social. Destacamos as três principais questões que revelam o caráter de contramão crítica das festividades, a partir da sociologia do cotidiano (CERTEAU, 1994), do corpo insubordinado (JACQUES, 2012) e da sociologia das ausências e emergências (SANTOS, 2002).

As festas fazem *movimentar reflexivamente os sujeitos e relação a cidade* por se valerem da potência de atuação dos atores urbanos no seu cotidiano. As festividades que estudamos destacam a possibilidade do agir dos indivíduos em seus locais de afeto. Desse modo, demonstram formas de atuação na cidade deslocadas das políticas tradicionais de tutela do Estado e insubordinadas às gestões de poder. Fazem agir pelas brechas cotidianas (CERTEAU, 1994). Os fazeres inventados a partir das brechas do cotidiano são assim, um agir de contramão, pois substituem uma estrutura esquemática de ação (público e privado, leis de certo e errado e da programação da experiência cultural-festiva) para uma organização de ação baseada no afeto, nas redes de comunicação e colaboração e nos pontos de fuga. O investimento no cotidiano é assim um modo de fazer que, por si só, é crítico aos modos de fazer da cidade-macro. O investimento que as festividades de contramão realizam nas brechas que o cotidiano da cidade apresenta, acionam a possibilidade de um “fazer diferente”. Esse “fazer diferente” está relacionado às políticas de colaboração, valorização dos localismos, construção de momento de compartilhamento de experiência e exploração dos espaços da cidade. Podemos pontuar assim que por estarem altamente relacionadas com as brechas do cotidiano, as festas de rua formulam criticidade em relação ao urbano. Nesse sentido, chegamos ao segundo aspecto: a formulação de criticidade pode ser realizada também pelo corpo.

O corpo insubordinado (JACQUES, 2012) é também uma via em que se expressam certo nível de reflexão crítica a cidade. Ao utilizar os mobiliários urbanos para o esporte, o skatista experiencia no corpo uma crítica a cidade. Ao dançar músicas independentes de protesto em uma festa no Beco das Artes, o indivíduo elabora no corpo uma reivindicação. Ao percorrer de fantasia o centro da cidade de madrugada, o folião deixa marcado no corpo a vontade de explorar a cidade. Os modos subversivos com que os indivíduos experienciam as festas de rua estão altamente refletidas no corpo. A dimensão corpórea das festividades que

analisamos é um aspecto que evidencia posições críticas de contramão, pois sugerem o retorno de um material reprimido. Os indícios do corpo festivo apontam para uma vontade de dissolução da experiência corporal única relacionada ao corpo virtuoso, contemplável e eficiente. Revelam caminhos para a promoção das experiências diversas do corpo degradado, subversivo, criativo, descontraído ou despropositado. O corpo festivo está aonde não deveria estar, age de modo que não se convém agir naquele espaço, permanece o tempo que não poderia permanecer. Logo, assinalamos que o aspecto de contramão das festividades está, sem dúvida, também registrado no corpo. Nesse sentido, que chegamos ao último aspecto que faz revelar essa potência crítica das festas de rua. Se o corpo materializa aspectos de contramão, as imaterialidades – as formas, contornos, políticas, modos - também o fazem.

Por último, podemos analisar que a vontade de fazer multiplicar a diversidade de experiências na cidade registra críticas à vida social. Santos (2002) investiga em sua análise da sociologia das emergências e da sociologia das ausências que quanto maior for o espectro de experiências possíveis e disponíveis, maior será expansão do presente:

Na sociologia das ausências, essa multiplicação e diversificação ocorre pela via da ecologia dos saberes, dos tempos, das diferenças, das escalas e das produções, ao passo que a sociologia das emergências as revela por via da amplificação simbólica das pistas ou sinais (p. 57).

Nesse sentido, o autor pontua alguns campos, onde a experiência pode fazer revelar essa multiplicidade, são elas: a experiência de conhecimento¹⁴⁰, a experiência de desenvolvimento, trabalho e produção¹⁴¹, a experiência de democracia¹⁴², experiência de

¹⁴⁰ “Trata-se de conflitos e diálogos possíveis entre diferentes formas de conhecimento. As experiências mais ricas neste domínio ocorrem na biodiversidade (entre a biotecnologia e os conhecimentos indígenas ou tradicionais), na medicina (entre medicina moderna e medicina tradicional), na justiça (entre jurisdições indígenas ou autoridades tradicionais e jurisdições modernas, nacionais), na agricultura (entre a agricultura industrial e a agricultura camponesa ou sustentável), nos estudos de impacto ambiental e tecnológico (entre o conhecimento técnico e os conhecimentos leigos, entre peritos e cidadãos comuns).” (SOUSA, 2012, p. 57).

¹⁴¹ “Trata-se de diálogos e conflitos possíveis entre formas e modos de produção diferentes. Nas margens ou nos subterrâneos das formas e modos dominantes – o modo de produção capitalista e o modelo de desenvolvimento como crescimento infinito – existem, como disponíveis ou como possíveis, formas e modos de economia solidária, alternativa, do desenvolvimento alternativo às alternativas ao desenvolvimento: formas de produção eco-feministas ou gandhianas (*swadeshi*); organizações econômicas populares (cooperativas, mutualidades, empresas autogeridas, associações de micro-crédito); formas de redistribuição social assentes na cidadania e não na produtividade; experiências de comércio justo contrapostas ao comércio livre; lutas pelos parâmetros de trabalho (*labor standards*); o movimento anti-*sweatshop* e o novo internacionalismo operário” (SOUSA, 2012, p. 57).

¹⁴² “Trata-se de diálogos e conflitos possíveis entre o modelo hegemônico de democracia (democracia representativa liberal) e a democracia participativa. Exemplos salientes são o orçamento participativo da cidade de Porto Alegre, hoje também em vigor, sob diferentes formas, em muitas outras cidades brasileiras e latino-americanas; os *panchayats* eleitos em Kerala ou Bengala Ocidental, na Índia, e as formas de

comunicação¹⁴³ e experiência de reconhecimento¹⁴⁴. Todas essas experiências não-capitalísticas são mobilizadas, em certo nível, pelas festividades. Dentre as experiências acima, podemos destacar a experiência do desenvolvimento e do reconhecimento.

A festas se desenvolvem baseadas, sobretudo, em formas alternativas de sustentabilidade, onde podemos notar as relações de parceria seja na relação entre público e produtores culturais, produtores culturais e músicos, frequentadores e ambulantes, enfim, todas as relações são marcadas pela noção de colaboração e reciprocidade. Por esta via são realizadas, ainda que precariamente, formas de produção independente de música, sustentabilidade dos artistas de rua, visibilidade de discursos artísticos de reivindicação, desenvolvimento de saberes marginalizados. A experiência alternativa de sustentação e perenidade dessas festas demarcam então um campo de crítica ao desenvolvimento e produção cultural dominante na cidade que pretende se desenvolver pela lógica da programação da experiência e no cerceamento da vivência cultural de rua. A produção de cultura e arte, nesse sentido, se elabora nas festividades de contramão no investimento também das experiências de reconhecimento alternativas de que trata Boaventura de Sousa Santos (2012). Ao insistir nos modos colaborativos de produção cultural, as festas constroem momentos de vivência festiva altamente referenciadas no outro, de modo a tornar indispensável a mobilização de alteridades. Para que as festas de contramão aconteçam de modo saudável e segura é primário a consideração e reconhecimento do outro. Ao reinaugurar redes de diálogo e interação, as festividades realizam, por este motivo, críticas aos modos estereotipados de reconhecimento do Outro e das marginalizações da diferença. A terceira e última questão que faz movimentar níveis de criticidade dos indivíduos em relação à realidade, a partir das festividades de contramão, são as experiências alternativas de desenvolvimento cultural e de reconhecimento.

planeamento participativo e descentralizado a que têm dado azo; formas de deliberação comunitária nas comunidades indígenas, ou rurais em geral, sobretudo na América Latina e na África; a participação cidadã nas decisões sobre impactos científicos ou tecnológicos” (SOUSA, 2012, p. 57)..

¹⁴³ “Trata-se de diálogos e conflitos possíveis, derivados da revolução das tecnologias de comunicação e de informação, entre os fluxos globais de informação e os meios de comunicação social globais, por um lado, e, por outro, as redes de comunicação independente transnacionais e os *media* independentes alternativos” (SOUSA, 2012, p. 57).

¹⁴⁴ “Trata-se de diálogos e conflitos possíveis entre sistemas de classificação social. Nas margens ou nos subterrâneos dos sistemas dominantes – natureza capitalista, racismo, sexismo e xenofobia – existem como disponíveis ou possíveis experiências de natureza anticapitalista – ecologia anticapitalista, multiculturalismo progressista, constitucionalismo multicultural, discriminação positiva sob a forma de direitos colectivos e cidadania pós-nacional e cultural” (SOUSA, 2012, p. 57).

A primeira consideração que chegamos, resumidamente, é que as festas movimentam reflexivamente e criticamente os indivíduos em relação a cidade e a vida social 1) no investimento nas brechas cotidianas; 2) na experiência do corpo insubordinado e 3) na elaboração de experiências alternativa de desenvolvimento cultural e alteridade.

Buscamos demonstrar, nesse primeiro lugar de chegada, que a prática festiva se entrelaça de formas variadas com o cotidiano da cidade e com a vida social. Mesmo as festas que protagonizam o mundo fantasioso, podemos perceber que não há um total deslocamento do mundo real ou a elaboração de um “não-lugar” em que a sociedade perfeita se desenvolveria. O aspecto fantasioso da festa não está relacionado à uma idealização uníssona, uma cena distópica, uma utopia, mas sim nas pluralidades de desejos, dos usos dos lugares, as heterotopias (FOUCAULT, 1994):

O que eu interpretaria, por minha vez, como sendo lugares que, rompendo com a quietude das certezas estabelecidas e um pouco murmurantes, lembram a necessidade de destruir a fim de favorecer a (re)novação cultural. A festa, podendo ser esse espaço mágico dos excessos em que, justamente, se enraíza um viver-junto que sempre e de novo se realimenta nessa sede do infinito, vindo do fundo das idades, que lembra que a ‘lei’ é apenas o eco de múltiplas e antigas experiências, as das gerações passadas de que a memória coletiva e a garantia mais segura” (MAFFESOLI, 2012, p. 204).

A segunda consideração que chegamos é que **(2) as festividades de contramão deixam marcas perenes na cidade ao inaugurarem um campo de possibilidade de atuação dos atores urbanos no espaço.** É interessante pensarmos qual material social e reflexivo essas experiências festivas fazem perdurar. Pensar então nas futuras projeções que essas festividades que investigamos podem acionar. Falamos que as ações de contramão festivas estão registradas no cotidiano, no corpo, e na experiência não-capitalística. Esse registro de contramão, por sua vez, pode impelir que novos registros subversivos sejam realizados. Para análise desse segundo “lugar de chegada” reunimos dois autores do urbanismo Temel (2006) e Kronenburg (2008) que falam sobre as marcas perenes deixadas por intervenções urbanísticas e Didi Huberman que assinala, de modo atencioso, as sobrevivências das ações “luminosas” na cidade.

Temel (2006) assume o temporário como modo de tempo que agencia transformação e amplia os limites das intervenções temporárias para outros “tipos”. Por menor que seja a intervenção, esse tipo de ação que se caracteriza por rompimentos de ordem vigente e pode articular efeitos poderosos de contaminação. Em oposição a lógica das ações planejadas e programadas, as intervenções urbanas permitem a lógica de tentativa e erro, onde se oferece a

oportunidade de retomada do espaço de modo cíclico. Aprender com os erros, dar os primeiros passos e usar o espaço. O autor então desenvolve o conceito de “urbanismo temporário” que seria uma alternativa ao planejamento urbano. Para ele, as atividades temporárias podem ocupar as brechas do planejamento capacitam os espaços de sua vocação coletiva:

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).

Essa competência da temporalidade em deixar marcas no espaço e na cidade se relaciona com a possibilidade de colocar em prática um planejamento motivado pela atitude do “faça você mesmo”. As festas que investigamos fazem parte deste tipo de intervenção por corresponder a uma lógica de desenvolvimento cultural ligado às dinâmicas da vida coletiva fora dos canais convencionais. Assim, a festa assinala futuras projeções que podem ser realizadas no espaço, exploram sua capacidade coletiva.

Kronenburg (2008) também investiga as potências das atividades interventoras e as analisa como um modo de tornar visível possíveis projeções futuras: “a utilização não oficial de determinados espaços pode chamar a atenção sobre o valor dos mesmos e os conduz a investimentos e melhorias mais formalizadas”. As potências sociais dos espaços das festas que investigamos mostram a riqueza e diversidade das atividades realizadas pelos produtores culturais nesses espaços. Na contramão do que Kronenburg (2008) analisa, percebemos que a intenção pública, nesse sentido, é de manter as atividades enquanto clandestinas. No entanto, a intenção dos grupos, é, ao contrário, de promover melhorias - menos formalizadas - nos espaços, mas que aprimorem o alcance de suas práticas festivas. Nesse sentido, podemos dizer que as intervenções festivas nos espaços projetam para o futuro ações criativas e também podem promover melhorias nos espaços realizadas pelos próprios atores. As práticas festivas de contramão então articulam essas contaminações e motivações duradouras no espaço.

Podemos identificar alguns desafios em relação a produção das festas de rua. A fragmentação da cena e dos produtores pela cidade é resultado da pluralidade das práticas e também da clandestinidade dos coletivos culturais. Essa característica dificulta o reconhecimento uns dos outros e também os possíveis diálogos que poderiam resultar em planos e projetos mais concisos em relação a produção cultural de rua. O caráter “alternativo” das festas, apesar de ser resultado de um panorama de exclusão, passou a caracterizar as festas e seus produtores com sendo pouco maleáveis em relação à monetização da festa. A marca da

“clandestinidade” entrava possíveis financiamentos das festas, como por exemplo, de microempreendedores locais. A busca dessas formas de financiamento das festas, como percebemos no campo, é um caminho que os produtores de festas buscam, no entanto, a aura clandestina e alternativa que paira sobre as festas acaba por afastar essas possibilidades. O trabalho, nesse sentido, buscou dar visibilidade às oportunidades econômicas das festas locais, de modo a demonstrar que, dentro dos limites da liberdade criativa e cultural, as festividades são financeiramente promissoras como investimento tanto do setor privado quanto do público. A vocação do “fazer independente” nos parece sofrer, justamente, do estigma “clandestino” e “alternativo” que o Estado impõe a ele quando realiza paralisações e desautorizações das suas práticas.

Pensando e levando em consideração que a rede de vigilância está por toda a parte é decisivo acessarmos também certa dimensão inspiradora que esses procedimentos e práticas acionam ao “jogar” com os micro-poderes disciplinares num movimento de não-conformação. As cenas dissensuais da rua, as festas de contramão são, assim como os vagalumes de Didi Huberman (2011), lampejos de resistência 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 metáfora para pontuar, de forma atenciosa, os fazeres luminosos da vida social. A reflexão sobre a vida social do autor é, dessa forma, um caminho possível em nos inspiramos, sobretudo, por investir e insistir nos fazeres e saberes cotidianos, nas luzes intermitentes.

É preciso então compreender que o improvável e minúsculo esplendor dos vagalumes (...) não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 30)

Desse modo, o autor nos aponta sinais também sobre os próprios processos de pesquisa. Ele propõe que agucemos a percepção e reflexão sobre os fazeres dissensuais e nos encaminha para última consideração da pesquisa: **(3) as festas de contramão sinalizam um campo de estudo relevante para a cidade que é o das intervenções urbanas temporárias,**

dos fazeres dissensuais cotidianos e suas potencialidades. Ou seja, não só as festas como outras atividades realizam rompimentos da ordem, demonstram potencialidades libertadoras e promovem alteridade na cidade.

As festas, enquanto práticas rituais, elaboram símbolos que incentivam o compartilhamento de sentidos. O movimento é, nesse sentido, um símbolo das práticas festivas que investigamos. O símbolo do movimento festivo não confere estabilidade, não concentra sentido, mas investe na ação, coloca pra frente. Essa característica das festas promove contaminações sucessivas e diversas na pesquisa, de modo que podemos notar a qualidade da “atitude movente” nos métodos, nas reflexões realizadas, nas fotografias, na flexibilidade do perfil dos entrevistados, nos títulos, na escrita e na organização discursiva.

A investigação da experiência festiva que realizamos deixa claro a necessária abertura dos conceitos para a experiência prática que sugere flexibilidade e movimento. Os acontecimentos, as práticas, as táticas fazem suspender constantemente as posições atuais da condição da cidade, ou seja, colocam em movimento essas posições. E desse modo, devem colocar assim em movimento, também o pesquisador. O corpo, o espaço público, o tempo e os modos de subjetivação festivos carregam consigo a qualidade dessa suspensão recorrente. Isto é, as festas carregam devires, expõe cenas, celebram experiências, permanecem nas pluralidades.

Nesse sentido, sustentamos aqui que a pesquisa pretendeu realizar não apenas um elogio clichê a diversidade na cidade, mas propor a consideração rigorosa e atenta das microsocialidades, das formações de desejo no campo social, das especificidades das formações e vivências das tribos contemporâneas. Assim como intitula Jacques (2012), realizar um “Elogio aos errantes”. O método, ou seja, a maneira de olhar para as práticas festivas buscou se deixar contaminar pela noção de movimento.

Na investigação das manifestações festivas é comum construirmos análises a partir da noção do ritual como um momento de representação de uma força social. Sem dúvida, o momento festivo articula aspectos do ritual. No entanto, é decisivo pontuarmos que as manifestações festivas que tratamos aqui estão localizadas em fluxos ritualísticos pouco estáveis, ou seja que não sugerem a perenidade de representações sociais:

Se o dançarino para de dançar, dança acaba. Se você não promover a festa hoje, (...) simplesmente perderá o agrupamento. A força da inércia não levará o espetáculo adiante” (LATOURET, 2012, p. 63).

É nesse sentido que procuramos destacar uma análise performativa, que assinala uma cena - que será seguida de outras - conferindo a transitoriedade que essas festas inspiram. A intenção de movimento que estamos falando, dessa maneira, não poderia deixar de constar, sobretudo, nas últimas considerações.

Entendemos que o objeto não permanece “representado” aqui em nossas análises, mas se movimenta nos conseguintes desenrolares de novas cenas. Dessa maneira, indicamos possibilidades de estudos sobre as festas de contramão por outros campos, por onde podem ser registrados novos olhares: a luz da história, por exemplo, por onde as marcas de resistência de grupos marginalizados são expressadas pelas festas; pelo campo do urbanismo, onde as festas promovem verdadeiras intervenções na cidade; na antropologia, onde as festas atualizam a noção de ritual. A vocação de “pôr em movimento” das festas deixa claro a impossibilidade de assegurar conclusões totais na pesquisa, visto que, nem mesmo o objeto se encontra inteiramente aqui. Não há, assim, a representação do mesmo, mas o registro de uma percepção, dentre tantas possíveis. É nesse sentido que as conclusões que chegamos incitam movimento, propõe novos olhares, apresenta possíveis caminhos. Em detrimento da perspectiva de “ponto final”, de “lugar de chegada”, pretendemos explorar as possibilidades das reticências por onde podemos, a partir daqui, seguir para outras investigações e sugerir novos olhares.

Assim, finalizamos o texto sobre a pesquisa, entendendo que a investigação, de modo algum, se encerra aqui, mas sobrevive na infinidade de suas outras possibilidades e caminhos. Na busca pelos fazeres controversos e inspiradores, buscamos tratar a vida social de modo cuidadoso ao “não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca e dizer sim na noite atravessada de lampejos”. (DIDI HUBERMAN, 2011, p. 154). Deste modo, além de tratar das práticas festivas em si, procuramos assinalar um caminho de investigação da cidade, da arte e da cultura que possa registrar “as sobrevivências dos vagalumes”, cenas e fazeres dissensuais inspiradores:

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).

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**. 1997.

AGUIAR, Maria Lívia de Sá Roriz. Corpo, dança e territórios narrativos: o Jongo como prática comunicacional. **Anais Intercom**. 2013.

ALLEYNE, Lorena Santos. Análise conceitual de um novo espaço simbólico: o caso do blog do Samba da Ouvidor. **Anais Enecult**. 2010.

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos. Prefeitura do Recife**. Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VIEIRA, Yara Frateschi. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. **Blocos : vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2013

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

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

BARBERO, Jesús Martín. Oficio de cartógrafo. **Santiago. FCE**, 2002.

BARROSO, Flávia. Festas Urbanas e suas contribuições para os estudos de sociabilidade: o caso das *skateparties* e o Coletivo XV. **Anais Enecult 2016**, p. 16-31.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VIEIRA, Yara Frateschi. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BEZERRA, Amáli Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. **Espaço e Cultura**, n. 23, p. 7-18, 2012.

BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a história. In: **Debates**. Perspectiva, 1992.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Editora Lazuli LTDA, 2016.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Tradução: Heloísa Pezza e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. Studio Nobel, 1993.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano—vol. 1. **I: Artes de fazer**, 1994.

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.

CRUZ, Rossana Reguillo. **Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto**. Editorial norma, 2000.

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. 2013.

DE ARAÚJO MAIA, João Luis; DE LA TORRE CHAO, Adelaide Rocha. Subúrbio Carioca: Conceitos, transformações e fluxos comunicacionais da cidade. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 15, n. 29, 2016.

DEL PRIORE, Mary- **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed Brasiliense, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** vol. 4. **São Paulo: Ed**, v. 34, p. 47, 1997.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. **Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa**, v. 2, p. 859-888, 2001.

DIDI HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2011.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop**. 1998.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Google, Inc., 2013.

DURAND, Gilbert; PRAT, Montserrat. **Lo imaginario**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. Tradução: Paulo Neves. 1996.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Unesp, 2005.

FARIAS, Edson. **O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca**. Editora E-papers, 2006.

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. **Anais Intercom**. 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** Vol. 18, No 2, 2015.

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.

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

FOUCAULT, M. L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. In: **Dits et écrits**. Paris: Gallimard, 1994. v.4.

FOUCAULT, Michel; RAMALHETE, Raquel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Vozes, 1996.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. Livraria Pioneira Editôra, 1972.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano**. Mauad Editora Ltda, 2007.

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.

GOLDSCHMIDT, V. **Questions Platoniciennes**. Paris: Vrin, 1970

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, de**, v. 14, 2006.

GONÇALVES, Rôssi Alves. **Rodas culturais—a arte nas praças cariocas**. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, p. 44. 2012

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

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

GRABOIS, Ana Paulo. **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 2017.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Difel, 2000.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins, 2014.

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

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos**, v. 18, n. 2, 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.

HESMONDHALGH, David. **Dance Music de Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music**, 280–304. 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Vitruvius. Arquitextos**, v. 8, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. EDUFBA, 2012.

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.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Editora 34, 1994.

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

LAW, John. **After method: Mess in social science research**. Routledge, 2004.

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

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **Ética da estética**. Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus: comunhões emocionais**. Grupo Gen-Editora Forense, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Forense Universitária, 1998

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. Revista **FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 1, n. 15, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. Unesp, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Editora UFRJ, 2008.

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**. ISSN 1982-2553, n. 22, 2011.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Rocco, 1979.

MÉMÓRIAS DO, **Cais do Valongo**. Direção: Antonio Carlos Muricy. Co-direção de Carlo Alexandre Teixeira, 2015.

NÓBREGA, Zulmira. Cultura Popular na Pós-Modernidade. **IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. 2008.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Corpos políticos. **Anais do III Seminário Internacional Urbicentros**. Salvador, v. 22. 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, 1999a.

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.

PIMENTEL, João. **Blocos: uma história informal do carnaval de rua**. Relume Dumará, 2002.

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

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. **São Paulo: Editora**, v. 34, 2009.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. Companhia das Letras, 1991.

REZENDE, Renato. “Afinidades eletivas”. In REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe (orgs.). **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, pp.5-9

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 (orgs). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 2001.

RIBEIRO, Ana Clara Torres Rio - Metrópole: **A Produção Social da Imagem Urbana**. Doutorado em Sociologia - Faculdade de Filosofia e Letras / USP. São Paulo, 1991.

RICOEUR, Paul. Ética y moral. **Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX**, p. 241-255, 1990.

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

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**. EdUSP, 2004.

SENNETT, Richard. Carne e pedra. Trad. Marcos Aarão Reis. **Rio de Janeiro: Record**, 1997.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. Editora Contexto, 2007.

SIMAS, Luiz Antonio et al. **Roda dos saberes do Cais do Valongo**. 2015.

SIMMEL, Georg et al. A metrópole e a vida mental. **O fenômeno urbano**, v. 4, p. 11-25, 1979.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, p. 11-14, 2005.

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.

TEMEL, Robert. “The temporary in the city”. In: HAYDN, Florian e TEMEL, Robert. **Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces**. Basel: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no cirio**. Editora UNESP, 2012.

VIVANT, Elsa. O que é uma cidade criativa. **São Paulo: Editora SENAC São Paulo**, 2012.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura.** Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG; 2004

APÊNDICE A - Lista de entrevistados

Ademar Lucas - Produtor cultural do Baile do Ademar e idealizador do coletivo Ademáfia.

Camille Guimarães - Estudante de Biologia e frequentadora dos cortejos dos blocos não oficiais.

Diogo Carvalho - Integrantes da organização Desliga do Blocos.

Gabriele Almeida - Funcionário de banco no Centro do Rio de Janeiro.

Júlia Lima - Atriz e professora de circo na lona Crescer e Viver na Praça XI.

Julio Barroso - Produtor cultural de festas como Acarajazz e Soul de Santa e organizador do Boi Tolo.

Klauss Mello - Beatmaker e integrante do Coletivo XV.

Luis Antonio Simas - Historiador e pesquisador do carnaval.

Mário Lehier - Violinista e músico de rua.

Mateus Rosa - Músico do Boi Tolo e organizador de bloco.

Nanam - Proprietário do Bar do Nanam.

Pablo Galiña - Fotógrafo do carnaval e moderador da página 'Humans of carnaval'.

Rodrigo Chignall - Participante do Fórum Rio Criativo e produtor de festas e feiras de rua.

Ronaldo Land - Cineasta e integrante do coletivo XV.

Taz Mureb - Precursora do movimento Rap Di Mina e rapper.

Thales Camara - Artista de rua, fundador do coletivo de artistas metroviário e organizador de blocos clandestinos

Vitor Molina - Produtor cultural da festa "Terra Batida"

Wilson Domingues - Videomaker e fundador do Coletivo XV.

Yuri Rodrigues - Vendedor de sacolé, músico de rua e organizador de blocos clandestinos.

APÊNDICE B - Lista de entrevistas retiradas de matérias

Ademar Lucas - Idealizador do Baile do Ademar e fundador do Ademáfia em matéria de O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/organizador-de-festa-se-responsabiliza-por-vandalismo-na-praca-quinze-21784829>

Alan Santana - Presidente da associação de eventos do Rio de Janeiro em matéria do Extra. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/crivella-cria-comissao-ligada-seu-gabinete-para-decidir-sobre-eventos-21487106.html>

Carlos Thiago Cesário - Presidente do Polo Novo Rio Antigo em matéria de O Dia disponível em: <http://odia.ig.com.br/opiniao/2017-11-30/carlos-thiago-cesario-alvim-atravessaram-o-samba.html>

Diogo Carvalho - Integrante e fundador do bloco do Boi Tolo em matéria de O Globo. Disponível em: <http://carnaval.uol.com.br/2014/blocos-de-rua/noticias/2014/01/17/blocos-no-rio-decidem-sair-a-revelia-sem-pedir-autorizacao-a-prefeitura.htm>

Funcionários do Paço Imperial - Funcionários não identificados em matéria de O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/praca-quinze-vira-point-de-manobras-radicais-9064170>

Marcelo Alves - Presidente da RioTur em entrevista da matéria da Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1915593-rio-vai-transformar-parque-dos-atletas-em-blocodromo-no-carnaval.shtml?cmpid=menupe>

Thadeu Marinho - Trompetista do bloco Amigos da Onça e organizador do bloco clandestino. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/amigos-da-onca-arrasta-multidao-ao-centro-durante-madrugada-18>

Yara Cassano - Dançarina do bloco Amigos da Onça em matéria de O Globo. 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>

APÊNDICE C - Lista de links de páginas de coletivos

Ademáfia: https://www.facebook.com/ademafia/?ref=br_rs
Agytoê: <https://www.facebook.com/agytoe/>
Amigos da Onça: https://www.facebook.com/amigosdaoncabanda/?ref=br_rs
Afrojazz: <https://www.facebook.com/oafrojazzbrasil/>
Bar do Nanam: <https://www.facebook.com/bardonanam/>
Beco das Artes: https://www.facebook.com/becodasartesrj/?ref=br_rs
Boi Tolo: <https://www.facebook.com/cordaodoboitolos/>
Carimbloco: <https://www.facebook.com/carimbloco/>
Casa Porto: <https://www.facebook.com/acasaporto/>
Circo Crescer e Viver: <https://www.facebook.com/circocrescereviver/>
Coletivo XV: <https://www.facebook.com/familiav/>
Doralyce: <https://www.facebook.com/DoralyceOficial/>
Dj Cavalcanti: https://www.facebook.com/zehbonitinhuficial/?ref=br_rs
Feira Independente de Qualquer: <https://www.facebook.com/independentedequalquercoisa/>
Fino da Xêpa: <https://www.facebook.com/FinoDaXepa/>
Festa da Raça: <https://www.facebook.com/festadaraca/>
Festejos Cariocas: <https://www.facebook.com/FestejosCariocas/>
Humans of Carnaval: <http://thesummerhunter.com/carnaval-rio-janeiro-fotos/>
O Passeio é Público: https://www.facebook.com/opasseioepublico/?ref=br_rs
Ocupa Carnaval: <https://www.facebook.com/ocupacarnaval/>
Pede Teresa: <https://www.facebook.com/rodadesambapedeteresa/>
Samba Independente dos Bons Costumes: <https://www.facebook.com/sambaindependente/>
Tá na Rua: <https://www.facebook.com/grupo.tanarua/>
Tambores de Olokun: <https://www.facebook.com/TamboresDeOlokun/>
Terra Batida: <https://www.facebook.com/batidaterra/>
Trio Rapina: <https://www.facebook.com/triorapina/>

APÊNDICE D - Lista de links de páginas de colaboração dos coletivos

Colaboração para livro sobre carnaval não-oficial: <https://benfeitoria.com/eivoceai>

Colaboração para clipe do bloco Amigos da Onça: <https://benfeitoria.com/clipeamigosdaonca>

Colaboração para desfile do bloco Agytoê: <https://benfeitoria.com/tyaromaiacaboclosereia>

ANEXO A - 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.

Descrição dos integrantes do fórum:

Feira Independente de Qualquer Coisa

Evento multicultural que há 2 anos realiza-se bimestralmente na Praça Saenz Peña, Tijuca. Focado sobretudo nas áreas de moda, artes visuais, gastronomia, música e poesia o evento busca trazer ao pequeno empreendedor a oportunidade de expor seus produtos em um espaço aberto e democrático e, em paralelo, oferecer ao público um espaço de cultura onde possa ter acesso a produções independentes de música, poesia, audiovisual e lazer. Tendo realizado 9 edições até o momento o evento conta com 100 expositores, todos pequenos produtores locais, não sendo aceitas revendas, além de 4 shows por edição e intervenções artísticas variadas (circo, dança, exibição de curta metragens). O evento conta com um público assíduo de aproximadamente 2000 pessoas por edição e possui irrestrito apoio da Associação de Comerciantes e Industriais da Grande Tijuca, Pólo Gastronômico e Cultural da Saenz Peña e do público Tijucano.

Nosso Compromisso: Incentivar a economia criativa, a produção e consumo locais, oferecer ao público um evento cultural de qualidade trabalhando sobretudo com pequenos produtores e artistas do eixo Zona Norte-Zona Oeste. Buscar por meio de ações horizontais o empoderamento e fortalecimento do pequeno empreendedor por meio de workshops, palestras e oficinas. Resgatar e dar suporte a movimentos culturais tipicamente cariocas hoje esquecidos. Resgatar no cidadão carioca o apreço pelo espaço público, re-significando o local público e transformando-o novamente em um espaço de ocupação cultural, de convívio e relacionamento interpessoal e não apenas um espaço de passagem ocasional.

Empodere-se 021

Com intuito de incentivar o desenvolvimento da Economia Criativa, artesanato, turismo e promoção da cultura. A Empodere-se 021 há 9 meses beneficia com a capacitação de empreendedores da economia criativa voltados para a área de moda, gastronomia, arte e música, em um espaço onde é realizada uma plataforma Multicultural, mensalmente no equipamento cultural Centro Municipal Parque das Ruínas, em Santa Teresa. O evento possui características das periferias da cidade, ao desenvolvimento social com fins de produtos culturais capazes de garantir a participação e promoção musical de jovens artistas e produtores artesãos. Tendo realizado 4 edições são quase 40 expositores e uma rede com mais de 200 expositores, que trabalham com produtos autorais e que reiteram novas formas de consumo consciente no Rio de Janeiro, apresentando seus negócios de forma multidisciplinar,

atraente e com exclusividade (não repetimos o mesmo segmento). E também, artistas de rua independentes com primeira apresentação ou fortalecimento do seu segmento autoral (música, palhaçaria, circo, teatro, exposições, etc...). O evento já chegou ao público de 2.872 pessoas e possui apoio da Secretaria Municipal da Cultura do Rio de Janeiro, do Centro Municipal Parque das Ruínas e de diversos públicos como turistas, hostels, do bairro e os que relatam ter conhecido o patrimônio depois de participar do nosso evento.

Nosso Compromisso:

Compete a Empodere-se 021 realizar o mapeamento destes empreendedores, acompanhamento, capacitação, empoderamento, promover eventos multiculturais, empoderar intervenções artísticas e proporcionar desenvolvimento e mudanças de melhoria com responsabilidade social e conscientização ambiental.

O projeto tende a desenvolver cada segmento voltado para a necessidade do cliente que procura o produto do criativo, sobre aquele que valoriza o papel e o tempo empenhado para cada tipo de produção. Além de oferecer oficinas de capacitação individual, durante o evento é proporcionado consultoria com cada expositor sobre conteúdos importantes da economia criativa brasileira como de atitudes necessárias ao mercado de trabalho no mundo hodierno, tais como: o conceito da economia criativa, o empreendedorismo social, metas, o plano de negócios, o comprometimento, o comportamento do produto no mercado e segmento, orientações de mídia social, a disciplina, a busca da inovação e de informações que garantam o processo da continuidade do produto, a tomada de decisões, a escolha exata da matéria prima, a identificação de novas oportunidades dentro do próprio nicho com visão de ampliação de negócios, a identificação do perfil do cliente e a conscientização ambiental da reutilização. Hoje, diversos segmentos oferecem através de suas embalagens ou término de seus produtos a importância da reutilização como um brinde para o consumidor final. O pensamento do início, meio e fim está sendo bastante mobilizador na hora da abordagem e a venda de um produto.

Tô Na Rua

O Tô na Rua! tem a proposta de revolucionar o formato de feiras de rua, pois mais do que uma feira de compras o evento proporciona lazer e cultura ao público, de forma acessível e valorizando o modo de vida genuinamente carioca. Já são 10 edições reunindo gastronomia, moda, arte e música, trazemos de volta o prazer de estar em família, e entre amigos nas ruas do Rio de Janeiro, partilhando as praças, ocupando

os espaços do Errejota e em comunhão com a fomentação do mercado microempreendedor. O evento abre o palco e espaço para aproximadamente 60 empreendedores e artistas independentes, novos e em ascensão no mercado informal e online.

Nosso compromisso

Ocupar os espaços da cidade de forma criativa e respeitosa, preservando as ruas, os moradores locais e incentivando os pequenos produtores de cultura, gastronomia, lazer, música, entreterimento e moda de Rua.

Feira Gastronômica Itinerante

A FGI nasceu no ano de 2004, como trabalho de conclusão de curso do carioca Fábio Loio. A proposta inicial era criar um evento temático, uma espécie de associação, onde realizaria eventos, reunindo autônomos da gastronomia sobre rodas em eventos culturais, principalmente, para bairros pouco contemplados com atrações culturais. A ideia deu tão certa, que ele apresentou seu projeto para a 1ª edição do parque de Madureira e shoppings centers, entre outros. Hoje, consolidada, a Feira Gastronômica Itinerante, tem agenda fixa na Praça Saiqui, em Vila Valqueire, levando gastronomia, música e dança com apresentação de artistas da região, promovendo entretenimento diversificado, além de ser uma oportuna vitrine para que artistas possam apresentar seu trabalho. A Feira contribui para aumentar o leque de opções de cultura e lazer na zona Oeste do Rio de Janeiro.

Nosso Compromisso: A Feira já faz parte do calendário da região como atração cultural e tem a proposta de levar programações que entretendam a população. Nosso compromisso é fomentar a economia local com marcas regionais, viabilizando oportunidade para que os empreendedores possam expor seu produto, e para a população, a nossa meta é chegar em todos os bairros que ainda não receberam eventos gastronômicos, promovendo assim, uma recuperação positiva de praças e locais desocupados.

O Fuxico Feira

O Fuxico Feira é um evento democrático para toda a família que reúne cultura, moda, arte, artesanato e gastronomia em um único lugar. Nosso principal objetivo é oferecer aos cariocas um agradável dia de lazer, compras e atividades culturais de forma gratuita, oferecendo atrações para todas as idades. Nascida em 2015 na Ilha do Governador, a feira

cresceu, passou pelo Boulevard Olímpico e chegou ao coração da Zona Sul da cidade, na Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, onde foi eleita o melhor evento de rua do Rio naquele final de semana (maio 2017). A partir de outubro de 2017 estamos chegando a mais um bairro da Zona Sul carioca:

Laranjeiras.

Nosso Compromisso

Além de incentivar a economia criativa e pequenos empreendedores, a feira também tem um compromisso com as mães empreendedoras, que tiveram importante papel no surgimento do evento e representam hoje a maioria dos expositores. Ao longo de sua trajetória de dois anos e sete edições, o evento sempre foi muito elogiado por sua organização e diversidade nas atividades oferecidas ao público familiar. Entre as atividades gratuitas oferecidas estão oficinas lúdicas, recreação, rodas de bate papo com profissionais da saúde e educação, teatro, música e atividades circenses entre outras.

□ 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 Reda 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 gerência 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 parte corrigidos, 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)