



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

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
LINHA DE PESQUISA MÍDIAS E MEDIAÇÕES SÓCIO-CULTURAIS

**ANDRÉA ALMEIDA DE MOURA ESTEVÃO**

A POTÊNCIA COMUNICACIONAL DO CARNAVAL DE RUA CARIOCA:  
um olhar sobre o protagonismo feminino e o carnartivismo feminista

RIO DE JANEIRO

2023

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

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
LINHA DE PESQUISA MÍDIAS E MEDIAÇÕES SÓCIO-CULTURAIS

Andréa Almeida De Moura Estevão

A POTÊNCIA COMUNICACIONAL DO CARNAVAL DE RUA CARIOCA:  
um olhar sobre o protagonismo feminino e o carnartivismo feminista

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

Orientador: Micael Maiolino Herschmann

Rio de Janeiro

2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

E79p      Estevão, Andréa Almeida de Moura  
A potência comunicacional do carnaval de rua carioca: um olhar sobre o protagonismo feminino e o carnartivismo feminista / Andréa Almeida de Moura Estevão. -- Rio de Janeiro, 2023.  
241 f.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2023.

1. Comunicação. 2. carnaval. 3. blocos feministas. 4. carnartivismo. 5. territorialidades sônico-musicais. I. Herschmann, Micael Maiolino, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Andréa Almeida de Moura Estevão

A POTÊNCIA COMUNICACIONAL DO CARNAVAL DE RUA CARIOCA: um olhar sobre o protagonismo feminino e o carnartivismo feminista

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

Aprovada em:

---

Micael Herschmann – Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – UFRJ

---

Cíntia Sanmartin Fernandes – Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – UERJ

---

Igor Sacramento – Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – FIOCRUZ/UFRJ

---

Marialva Barbosa – Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense – UFRJ

---

Simone Pereira de Sá – Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFF

## AGRADECIMENTOS

Contagante e contagioso, como as estatuetas ditas grotescas, por conter nelas mesmas a expressão da metamorfose – imagem incômoda, tratada como inacabada - a que faz referência Bakhtin para dizer da potência do carnaval que lhe interessava pensar. Os desenhos de Escher também cabem para ilustrar a “dupla faceta” unilátera, experiência dinâmica, que o carnaval se nos apresentou em março de 2020, quando, ainda com purpurina no corpo, fomos atravessados pela pandemia da Covid 19.

Começo, então, agradecendo aos profissionais e seus esforços científicos na elaboração da vacina, na figura das instituições públicas brasileiras – institutos de pesquisa e universidade - que, além da pressão do tempo e da imensa responsabilidade, ainda precisaram combater o obscurantismo em escala massiva e nas instâncias de poder decisório. Agradeço, também, profundamente, a todos os funcionários da ECO – terceirizados, pessoal do setor administrativo, diretores e professores, pela dedicação, apoio incondicional, inclusive emocional, e de infraestrutura para continuarmos com nossas aulas e pesquisas, nesses que foram anos de medo e perplexidade.

Agradeço especialmente a todos – diretores, coordenadores, funcionários que, mesmo no enfrentamento dos grandes desafios de estar à frente da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, em tempos de política governamental refratária à pesquisa, atendia com generosidade, delicadeza e palavras de incentivo, as angústias e impasses dos pós-graduandos. Agradeço, particularmente a Thiago Couto, pela imensa solicitude na resolução de dúvidas e problemas, ao longo desses quatro anos.

Agradeço ao meu orientador, Micael Herschmann, pela paciência, pelo apoio, pelas preciosas sugestões acadêmicas, durante esse percurso de pesquisa e elaboração da tese que, pela quantidade de percalços e adversidades alheios à vida acadêmica, se mostrou verdadeira travessia.

Ao meu companheiro de vida, interlocução e folia, Jorge Sapia, agradeço o amplo suporte – me animando, quando estava exausta e aflita, revisando textos, suavizando minha rotina intensa de trabalho com seu bom humor, sua boa escuta, suas propostas de viagem pós-tese. Agradeço, também, por ele ter me apresentado à imensa e alegre rede carnavalesca, que me recebeu de braços abertos, despertando minha amizade e apreço e aguçando meu desejo de pesquisar essa festa riquíssima que é o carnaval de rua carioca.

A todos os que me receberam para as conversas e entrevistas, compartilhando comigo sua paixão e seu engajamento com o carnaval, meu muitíssimo obrigada! Renata Rodrigues, Débora Thomé, Michele Krimer, Paula Azem, Denise Barreto, Patrícia D'Abreu, Sônia Nunes, Evelyn Sussekind, Lídia Pena, Silvia Lessa - entrevistada e assistente de pesquisa no trabalho de campo -, Rita Fernandes, Crisca Rodrigues, Cláudia Lucciola, Sônia Souza, Conceição Carlos, Raquel Poti, Paula Batista, Krishna, Simone Ferreira, Marcela Velon, Tomás Ramos. Escutar vocês foi vibrante, especial! Pulso pulsando.

Aos meus colegas da UD, muito obrigada pelo incentivo, pelos questionamentos, pelas sugestões preciosas e, sobretudo, ao Magno, pela reiterada indicação da importância da disponibilidade e da postura analítica. Obrigada, especialmente, Patrícia Netto, Nelma Medeiros, Potiguara Mendes da Silveira, Aristides Alonso, Elena Soarez, Iago Ribeiro, Sueli Logullo. À Sônia Nassim, por intervir em prol do movimento e do ajuste de prumo.

Agradeço imensamente à amiga Patrícia D'Abreu, incentivadora, desde a primeira hora, para a aventura do doutorado. Parceira de bloco, gargalhadas e de artigos sobre carnaval, obrigada pelas preciosas dicas.

O que seria de nós sem a força, a alegria, a troca emocional e afetiva com os amigos e amigas?! Todos vocês fizeram e fazem a vida ser melhor e mais leve! Agradeço nominalmente àqueles e àquelas que estiveram mais de perto, incentivando, escutando as lamúrias: Carlos Fidelis, obrigada por fazer parte dos primórdios do meu interesse em pesquisar carnaval, e da nossa aventura coletiva, com Rita, que, como eu, está sempre já com roupa de ir, Jorge e Queiroz, para aquele documentário sobre carnaval que precisa ir para as telas; Pedro Monteiro, apaixonado por cinema e carnaval, que me convidou para pesquisa e roteiro de documentários sobre o tema, que foram para as telas; Tereza Guilhon, pelos papos e trocas sobre carnaval, ativismo e nostalgia; Maria Alice, que escuta, incentiva, dá sugestões preciosíssimas, valeu, amiga; Ana Lúcia Araújo, Marisa Tostes, Maria Inês Carneiro, Ana Albuquerque, Izabela Ribeiro e Daniele Bloris, por acompanhar com alegria e suavidade minha trajetória de estudos e de vida, sempre atentas e prontas para uma palavra carinhosa, atenciosa e divertida. Agradeço também ao Jaime e à Maria Paula, pelo carinho e amizade de uma vida inteira.

Foi muito prazerosa, generosa e proveitosa a troca com os colegas da pós-graduação da UFRJ e de outras instituições. Valeu, Fabiano Lacombe, Victor Belart,

Flávia Barroso, Rodolfo Vianna, Tiago Ribeiro! Agradeço também o carinho e atenção da professora Dra. Denise Portinari, da PUC-RJ, cujo incentivo nos primórdios da pesquisa foi tão importante.

Agradeço à Capes pela bolsa de estudos durante o doutorado e pelo fomento nacional à pesquisa.

Agradeço ao meus pais, que apostaram todas as fichas na educação dos filhos; ao meu irmão, que lá das terras carnavalescas do sul da Espanha, me envia fotos de batuque na região; à família, sempre na torcida pela minha trajetória acadêmica, principalmente nas figuras da prima Cláudia e da tia Eneida. Agradeço, ainda e sempre, a minha filha Gabriela e a minha neta Pilar, meus amores, minha falange.

Um prazer, uma alegria, uma honra ter Cíntia Sanmartin Fernandes, Igor Sacramento, Marialva Barbosa e Simone Pereira de Sá, Flávia Barroso e Leonardo De Marchi, pesquisadores que respeito e admiro, na minha banca de doutorado. Muito obrigada pelo aceite ao convite!

Agradeço às redes e coletivos carnavalescos que fazem o encantador carnaval carioca, o múltiplo carnaval brasileiro. E saúdo Exú e o povo de rua! Axé, Evoé, Laroîê, Saravá!

## RESUMO

ESTEVIÃO, Andréa Almeida de Moura. **A Potência Comunicacional do Carnaval Carioca: protagonismo feminino e carnativismo feminista**. Tese de Doutorado (Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

A tese aborda a potência comunicacional do carnaval de rua, a partir de uma perspectiva sociocomunicacional, tendo o ativismo feminista e as novas tecnologias de conexão e localização como agentes que emergem na rede sociotécnica carnavalesca, a partir das duas primeiras décadas do século XXI. Essas emergências reconfiguram a rede, o que pode ser percebido na reconfiguração da cena, com a presença ativa de novos atores, formatos e protagonismos, tanto quanto com a visibilidade desses protagonismos, dentre eles os blocos formados só por mulheres, das organizadoras às instrumentistas. Esse caminho foi possível ao assumir as propostas metodológicas da Teoria Ator Rede (Latour, 2012), de acompanhar com atenção e minúcia as dinâmicas associativas e o papel das materialidades nessas dinâmicas, através de imersões nos ambientes e rotinas dos blocos que assumem a bandeira dos ativismos de gênero, e nas mídias sociais dos coletivos – *Facebook, Instagram, Youtube, WhatsApp*. Para compreensão da trajetória das mulheres e coletivos que assumem os aspectos estético-político na sua atuação no carnaval – musicistas, produtoras, pernaltas, organizadoras foram feitas entrevistas que consideram os paradigmas éticos, metodológicos e de conhecimento da história oral. Uma vez que o carnaval de rua acontece nos espaços públicos – avenidas, becos, praças, parques, orla – a noção de territorialidades sônico-musicais (Herschmann, Fernandes, 2014) é fundamental para compreensão das escolhas de criar e frequentar um bloco ativista, já que essa decisão implica numa forma específica de fruição como: sensação de mais prazer, segurança e liberdade. Já a ocupação ativista da festa carnavalesca, como espaço propício para luta por direitos, como fazem os blocos feministas, tanto quanto os ativismos que usam dos recursos estéticos do carnaval e das artes populares para os movimentos e manifestações políticas, para além do período oficial da festa, demarcam uma nova forma de ativismo (Mesquita, 2011), o carnativismo.

Palavras-chave: comunicação; carnaval; blocos feministas; carnativismo; rede; territorialidades sônico-musicais

## ABSTRACT

ESTEVIÃO, Andréa Almeida de Moura. **The Communicational Potency of Carioca Street Carnival: women protagonism and the feminist carnartivism.** Tese de Doutorado (Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

This thesis addresses street carnival's communicational potency, from a socio-communicational perspective, with feminist activism and the new gps and social connectivity technologies as agents that emerge in the carnival sociotechnical network during the first two decades of the 21st century. These emerging technologies reconfigure the network and directly impact the carnival scene, bringing forth new active players, novel formats and diverse protagonisms. They also afford visibility of these new protagonisms, among which are the all-female street parades, from organizers to instrumentalists. This research path was viable by assuming the methodological proposals of the Actor Network Theory (Latour, 2012). Thus the associative dynamics and the role of materialities in these dynamics were carefully monitored through immersions in the parades' environments and routines, which embrace the cause of gender activism, and a thorough study of the collectives' social – Facebook, Instagram, Youtube, What's App. To understand the aesthetic-political aspects of these women's – musicians, producers, waders, organizers – and their collectives' work in Carnival, interviews were carried out. These interviews took were conducted in line with the ethical, methodological, and knowledge paradigms of oral history. Since street carnival takes place in public spaces – avenues, alleys, squares, parks, waterfront – the notion of sonic-musical territorialities (Herschmann, Fernandes, 2014) is fundamental for understanding the choices of creating and attending an activist parade, since this decision implies a specific form of enjoyment, such as a feeling of more pleasure, security, and freedom. The activist movements that use the aesthetic resources of carnival and the popular arts for political manifestations, beyond the official calendar of the festivities, demarcate a new form of activism (Mesquita, 2011), carnartivism.

Key-words: Communication; Carnival; Feminist Block; Carnartivism; Network; Sonic-Musical Territorialities

## Lista de Figuras

<b>Figura 1-</b> Derradeiro recuo da bateria .....	151
<b>Figura 2-</b> Damas Du Baralho .....	154
<b>Figura 3-</b> Araras de Segunda no CarnaLula .....	155
<b>Figura 4-</b> Pinups Facinhas na folia .....	158
<b>Figura 5-</b> Raquel Potí em seu transe encantatório .....	171
<b>Figura 6-</b> Conceição Carlos de diaba no Orquestra Voadora .....	173
<b>Figura 7-</b> Krishna e Sônia vibrando sem medo .....	175
<b>Figura 8 -</b> Coletiva Gigantes na Luta .....	176
<b>Figura 9 -</b> Metais e Sopros Mulheres Rodadas .....	179
<b>Figura 10 -</b> Estandarte de Mulheres Notáveis – Marielle .....	180
<b>Figura 11-</b> Toda Mulher é Meio Leila Diniz .....	183
<b>Figura 12 –</b> Performance Oxum no 8M .....	188
<b>Figura 13 -</b> A Hoje Maestrina Simone Ferreira .....	189
<b>Figura 14 -</b> Todos os naipes reunidos .....	193
<b>Figura 15 -</b> TocoXona carnaval 2020 .....	194

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1 – CARNAVAL: POTÊNCIAS FESTIVAS</b> .....	40
1.1    BATUQUES, EMBATES E OUTRAS OUSADIAS: UMA VISADA HISTÓRICA .....	43
1.1.1    A plural efervescência carnavalesca da Belle Époque carioca.....	44
1.1.2    Blocos e Bandas carnavalescas: empolgações dos nos 1950-1960 .....	55
1.1.3    Rua de Lutas e Celebrações: os blocos dos anos 1980-2000 .....	57
1.1.4    O Boom do Carnaval – diversidade musical e ativismos no século XXI..	58
1.2    APONTAMENTOS SOBRE FESTA E CARNAVAL .....	60
1.2.1    Carnaval Como Ritual .....	61
1.2.2    Revisitando Roberto Da Matta, Mikhail Bakhtin e Peter Burke.....	72
1.2.3    Visada Historiográfica sobre a festa.....	86
<b>CAPÍTULO 2 – TRAMAS E URDIDURAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS</b> ....	96
2.1 – O CAMPO CIENTÍFICO DA COMUNICAÇÃO E A DIMENSÃO OPERATIVA DO VÍNCULO .....	98
2.2 – OS ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E MÚSICA .....	109
2.2.1 - Territorialidades Sônico-Musicais .....	115
2.3 – VOU DE MEIA ARRASTÃO: TEORIA ATOR-REDE – MATERIALIDADES E DINÂMICAS ASSOCIATIVAS .....	121
2.3.1- Tem treta na folia.....	123
2.3.2 - Actantes não humanos .....	130
2.4 – O CARNAVAL ME PEGOU: CORPORALIDADES, DERIVAS, CORPOGRAFIAS .....	132
2.5 – FEMINISMOS – RELAÇÃO REDE-RUA.....	134
<b>CAPÍTULO 3 – A REDE CARNAVALESCA E OS A[R]TIVISMOS</b> .....	140
3.1 – O CARNAVAL DAS MULHERES: PROTAGONISMOS FEMININOS ....	141
3.1.1- A Irreverência das Mulheres do Bloco de Segunda.....	149
3.1.2 – A Ousadia Faceira do Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha .....	155
3.2 – A[R]TIVISMO E CARNAVAL .....	161
3.2.1 - A mulher e seu instrumento: ativismo feminista na música.....	168
3.2.2 - Gigantes na rua e na luta: o corpo encantado das artistas pernaltas .....	170

3.3 – BANDEIRA FEMINISTA EM PUNHO: BLOCO MULHERES RODADAS E SUAS MÚLTIPLAS INICIATIVAS.....	178
3.4 - TOCOXONA: BLOCO DA MULHER SAPATONA – ARTIVISMO LGBTQIAP+ E A CENA NOTURNA.....	194
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>201</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>223</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>236</b>

## INTRODUÇÃO

*Carnaval é sinônimo de entrega aos prazeres profanos e de liberdade de expressão. Durante os quatro dias de folia e brincadeira, a crítica social e a sátira política ecoam nas marchinhas que movem os blocos de rua e, com mais esplendor, nos sambas-enredo das escolas de samba. Nesse quesito, o Carnaval de 2020 será, definitivamente, mais exaltado do que aquele que passou (o qual, por sinal, já entoava um coro considerável de insatisfações). Os destemperos da chamada ala ideológica do governo e, mais ainda, a grosseria inaceitável, disfarçada de sinceridade do presidente [...] - como o insulto a uma jornalista que “queria dar o furo (pausa pra claque) a qualquer preço” - são matérias-primas para resposta. [...] Agora, mais do que nunca, a maior festa do país ganhou ares de uma imensa passeata, alimentada pelos arroubos verborrágicos do atual ocupante do Planalto e de membros de sua equipe. Não seria exagero dizer que a folia deste fevereiro bissexto dançará ao ritmo da resistência. [...]*

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

*A conexão entre as ruas e as redes sociais têm sido, nos últimos anos, ingrediente explosivo na potencialização de manifestações políticas – aqui e no exterior. Desde a transformação na maneira pela qual as pessoas se comunicam, movimentos que nasceram de um clique de mouse desceram para o asfalto, como ocorre de Hong Kong ao Chile, para citar apenas dois exemplos recentes.*

(CERQUEIRA, Sofia; SAMPAIO, Jana; MUNIZ, Mariana. “Contra tudo isso que está aí”. In: **Veja**, 26/02/2020 – matéria de capa)

*Se há blocos de Carnaval que se formam sem ensaio e acabam em duas horas, empolgam e não deixam rastro, não são esses os do movimento que vem redefinindo o lugar da mulher na festa.*

*As feministas, organizadas em blocos que elas mesmas fundam ou integrando blocos que não necessariamente trazem o selo de feministas, já mudaram bastante coisa nos últimos carnavais. Desnaturalizaram o assédio sexual, sem dúvida. Também assumiram protagonismos em espaços carnavalescos para além dos postos de musa [...] O ponto é sobre o espaço feminino no Carnaval não ser restrito a isso. E não é mais. As mulheres já fazem o Carnaval também de muitos outros postos.*

*Mas ainda têm muito a fazer. Se há um selo de feminista na porta de entrada, vamos abrir então a agenda política? É complexo fazer Carnaval com bloco afinado, e isso já exige muito, mas não pode ser ignorado o fato de que o Carnaval, com a linguagem tão acessível e massificada da festa, é uma plataforma de visibilidade para questões importantes e urgentes.*

[BIANCONI, Giulliana. “Consolidado, o Carnaval Feminista ainda pode incluir mais”. In: <https://epoca.globo.com/colunistas/coluna-consolidado-carnaval-feminista-ainda-pode-incluir-mais-24209866>]

*Essa década é nossa e será feminista! O carnaval de rua foi o primeiro a mostrar a cara e a luta está só começando. É luta na festa, é luta na luta, e as minas entenderam isso. Foram para a rua festejar. [...] E foi da iminência do perigo que surgiu a Comissão de Mulheres Contra a Violência no Carnaval, que acabou ganhando o codinome Atenta & Forte. Começou juntando lideranças habituadas ao combate, como o Bloco Mulheres Rodadas, o coletivo Todas por Todas, entre duas dezenas de grupos ligados ao carnaval. Em seguida, vieram os encontros com a Defensoria Pública, que já havia feito no carnaval de 2019 uma ação contra o assédio nos blocos em parceria com o bloco Mulheres Rodadas.*

*Uma trouxe a outra, e rapidamente um grupo de mulheres do carnaval de rua se juntou e fechamos o trabalho com cerca de sessenta representantes de diversos blocos e coletivos. Gigantes na Luta, Trombetas Cósmicas, Dali Saiu Mais Cedo, O Baile Todo, Calcinhas Bélicas, Toques para Odudua, Toco-Xona, Vem Cá Minha Flor, Coreto, Bloconcé, Bloka, Agytoê, Mulheres de Chico, Sebastiana, Amigos da Onça, Maria vem com as outras, Locomotiva da Baixada, para citar alguns. Impressionante foi ver como tem gente pra somar, e que mesmo sendo período de carnaval, quando parece que o mundo está só na brincadeira, a gente consegue avançar.*

*(<https://vejario.abril.com.br/coluna/rita-fernandes/forca-feminina-carnaval-rio/09/03/2020>, consultado julho de 2020)*

As matérias acima apresentam uma série de aspectos que caracterizam a cena carnavalesca brasileira contemporânea, em geral, e a cena carioca, em particular. E explicitam temas e questões que suscitam a pesquisa sobre o Carnaval a partir do campo de discussão/investigação da Comunicação: comunicação nas mídias sociais na internet e sua relação com as ruas; mobilização a partir de aplicativos de celular; viralização de pautas, comportamentos e lutas; festa popular como plataforma ou campo de comunicação e mediação de lutas sociais e ocasião de partilha do comum; profusão de imagens e mensagens sendo produzidas e postas em circulação, sátiras, memes e estética remix e sua moção carnavalesca são alguns deles.

O carnaval de rua carioca apresenta crescimento ininterrupto e vertiginoso nos últimos vinte anos. O documento *Carnaval de Dados*<sup>1</sup>, editado pela Prefeitura da Cidade, apresenta o resultado da pesquisa desenvolvida pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Inovação e Simplificação (SMDEIS), e pela Fundação João Goulart (FJG). Em 2022, foi apresentado publicamente em 18 de fevereiro, num evento organizado pelo poder municipal do Rio de Janeiro e que contou com público envolvido com produção do carnaval: presidentes de blocos, escolas de samba e ligas, jornalistas etc. O objetivo do documento, segundo a equipe e o prefeito Eduardo Paes, é mostrar a importância do carnaval carioca, considerando escolas de samba e blocos, para a movimentação da economia, a arrecadação de impostos e a geração de empregos. São relevantes para se avaliar a magnitude da festa carioca dados apresentados no documento tais como, por exemplo, a movimentação de 4 bilhões na economia; os mais de 500 blocos cadastrados - fora os blocos não-oficiais, não considerados no documento -; os mais de 600 cortejos comunicados à prefeitura; os 2,1 milhões de turistas que chegam à cidade em busca da festa; e os mais de 10 milhões de foliões que transitam entre os blocos de rua e os desfiles das Escolas de Samba. Esses números e essa ocupação da cidade, com ruas fechadas, pessoas transitando de metrô fantasiadas, blocos saindo nos mais diversos lugares – na orla; nas avenidas do Centro; nos bairros do subúrbio, repleto de casas com varanda e românticas pracinhas; nas ladeiras com casario antigo, ou remanescentes de cascos históricos; nas regiões que passaram por uma urbanização recente - como a Zona Portuária -, em horários improváveis, além dos megablocos que chegam a arrastar entre cem mil e um milhão de pessoas – Monobloco (por volta de 145 mil pessoas); Bloco da Petra Gil e da Anitta (ambos com mais de 300 mil pessoas cada um); o longevo Bloco da Bola Preta (630 mil) e o Fervo da Lud que mobiliza em torno de um milhão de pessoas. Tudo isso faz da festa assunto das mídias tradicionais e da internet, repercutindo protestos, clamores de liberdade, criatividade, alegria e, também, os problemas que a ocupação da cidade, nessa magnitude, provoca.

Esse trabalho faz parte de uma trajetória de pesquisa sobre carnaval de rua, sempre atenta às questões da Comunicação, que se iniciou por volta de 2010: são artigos

---

<sup>1</sup> PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Carnaval de Dados*. Rio de Janeiro, 2022.

publicados em anais de congresso e em capítulos de livro que tratam da renovação do carnaval e as redes sociais que articulavam cultura e política criando circuitos culturais em torno do samba (Sapia e Estevão, 2012); sobre as festas carnavalescas e a ressignificação da cidade e os novos modos de transitar pela urbe (Sapia e Estevão, 2013); sobre o papel de cronistas-narradores que assumem os compositores de bloco, ao produzir uma leitura carnavalizada das pautas jornalísticas e notícias de jornal (Sapia e Estevão, 2014); sobre a cobertura jornalística do carnaval de rua carioca, entre 1984 e 2015, feita pelo jornal *O Globo* (Estevão e Mões, 2016); sobre a representação da mulher em filmes sobre carnaval produzidos a partir da retomada (D'Abreu e Estevão, 2016); sobre a cobertura televisiva do carnaval de rua em comparação com a produção cinematográfica documental a respeito dos blocos de rua criados no final da década do século XX (D'Abreu, Estevão e Sapia, 2017); sobre a presença de blocos feministas na cena carnavalesca nacional (Estevão e Sapia, 2018); sobre o ativismo<sup>2</sup> feminista do bloco Mulheres Rodadas (Estevão e Herschmann, 2020); sobre a presença das mulheres ativistas no samba e no carnaval e a estética remix (Fernandes, C., Herschmann, e Estevão, 2022).

Testemunhar, a partir de 2008, as várias etapas da produção dos desfiles de alguns dos blocos de Carnaval que surgiram nas décadas de 1980/1990, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, conhecer organizadores de vários blocos, compositores, músicos, mestres de bateria, foliões e amigos fiéis, ir a festas, rodas de samba, bares frequentados por esse grande contingente de pessoas profundamente envolvidas com o carnaval me permitiu perceber conexões implícitas e explícitas de uma enorme rede que articula o lúdico, a amizade e o político nas próprias vidas e na tessitura das festividades carnavalescas que organizam. As articulações entre o lúdico e o político se apresentam, nesses blocos, de dois modos: pelo posicionamento e engajamento políticos de seus membros – militantes de partidos políticos de esquerda, membros de associações de moradores e sindicatos, civis atuantes nas lutas libertárias das mais diversas pautas, atuantes, portanto, também como agremiação, em manifestações em defesa da democracia, dentre elas, eventos em apoio à candidatura de Lula em 2002, o Bloco dos 13, desfile na Avenida Atlântica, do Posto 6 ao Leme, com carro de som e bloco na rua; ações em defesa da Presidenta Dilma

---

<sup>2</sup> Ativismo é um termo utilizado para se referir a movimentos, práticas e ações políticas geralmente coletivas que lançam mão de recursos estéticos e/ou linguagens artísticas para atuar politicamente, em espaços públicos. Percorreremos as discussões em torno das noções de ativismo e ativista no capítulo 5 dessa tese.

Roussef, durante o processo de *impeachment* – o Carnaval pela Democracia (ver ANEXO 3) -, e na leitura crítico-jocosa do contexto político-econômico local, regional, nacional e até internacional que os sambas autorais desses blocos trazem, a cada ano, para rua, em seus cortejos.

Atenta ao agigantamento do Carnaval e às novidades associadas a esse crescimento, principalmente a partir da virada para o século XXI, foi possível acompanhar além do seu crescimento, sua diversificação, em vários aspectos e direções. Um dos aspectos que se torna premente, como controvérsia e tema de embate é o direito à cidade. Algumas das facetas dessa demanda e ocasião de conflito com as forças da ordem podem ser constatadas em movimentos como o ativismo de músicos profissionais e amadores que tocam nas ruas da cidade e que participam de alguns blocos; o Ocupa Carnaval, movimento que resiste às exigências da prefeitura para a ocupação foliã das ruas durante o folguedo; a organização de blocos em ligas - coletivos com maior poder de organização -, representatividade e negociação com a prefeitura e eventuais patrocinadores; a Abertura Não-Oficial do Carnaval, empreendida por blocos que fazem parte da associação de blocos denominada Desliga; e blocos com pautas políticas explícitas como os blocos que surgem empunhando a bandeira feminista ou que se assumem como ativistas feministas, a partir de 2015, na cidade do Rio de Janeiro.

Na medida que a pesquisa sobre os blocos surgidos nas décadas de 1980/1990 se aprofundava, saltava aos olhos uma série de transformações trazidas com os do século XXI também no aspecto musical: a diversidade de ritmos a animar os cortejos, deixando de lado os tradicionais sambas autorais, composto a cada ano, e a emergência do funk, da MPB, do pop, do rock, do brega a animar os cortejos, que muitas vezes ganham expressão temática, como o bloco Fogo e Paixão; o Toca Raul; o Mulheres de Zeca, Mulheres de Chico e uma infinidade de outros surgidos no século XXI, para citar alguns poucos exemplos. Intensidade e volume também mudam, na medida em que o elemento carro de som, com cantor, violão, cavaquinho amplificados e a bateria com estrutura semelhante à da escola de samba não são a opção dos novos blocos. Os que pretendem se manter pequenos, optam pela horizontalidade da banda, no chão, tocando instrumentos de sopro, metal e percussão. E, alguns que crescem bastante, assumem na sua estrutura palcos com sistemas potentes de amplificação, como é o caso, por exemplo, do bloco Sargento Pimenta; ou de trios elétricos também equipados com caixas de som que garantem a animação da festa num amplo raio de distância.

A iniciativa dos blocos oferecerem oficinas de aprendizado de instrumentos, deflagrado pelo Monobloco<sup>3</sup>, em 2000, se tornou prática comum de vários outros e, dessa forma, esses aprendizes passam a participar da estrutura musical dessas novas agremiações. De lá para cá, essas oficinas proliferaram e, a partir delas, vários novos blocos, bandas e fanfarras foram e continuam sendo formadas, inclusive alguns cujo conjunto musical é formado inteiramente por mulheres.

Multibloco, Terreirada Cearense e, recentemente o bloco Ibrejinha, oferecem oficinas de percussão com a supervisão da maestrina Thais Bezerra. O Cordão do Boitató e a Orquestra Voadora também são blocos com oficinas já tradicionais e prestigiadas. O Mulheres Rodadas (ver ANEXO 5) oferece oficinas de instrumentos de sopro, percussão e, também, de pernaltas e conta com as alunas como estrutura do bloco.

A frequência nas mídias sociais como Instagram e aplicativos de localização e comunicação em tempo real, como *WhatsApp* permitem a fruição do que quer que se faça e, do carnaval em particular, e dão ocasião a fenômenos tais como blocos surpresa ou blocos piratas. Essas denominações se referem a blocos não-oficiais<sup>4</sup>, ou seja, sem inscrição na prefeitura, que informam em redes bem restritas e, com pouquíssima antecedência, local e horário do cortejo. Esse modo de fruir o carnaval funciona como uma espécie de “caça ao tesouro”, permitindo uma atuação especial, com muita adrenalina, para poucos, em lugares de frequência pouco comum para a grande maioria de cidadãos comuns, produzindo uma experiência intensa e surpreendente da cidade. Os aplicativos funcionam como mapas em tempo real da trajetória do bloco pelas ruas, o que facilita a agregação de foliões que são chamados por velhos, ou recém assumidos amigos, que desejam participar. Por outro lado, a comunicação por aplicativos pelos participantes da festa dificulta várias ações como as de limpeza, fiscalização ou segurança dos foliões que frequentam esses blocos não-oficiais, e do planejamento da prefeitura em relação a aglomerações em vias públicas, interrupção do trânsito ou deslocamentos e ocupações massivos já que, se em princípio, são poucas as pessoas que vão saber sobre o bloco

---

<sup>3</sup> MOREL, Leo. **Monobloco**: uma biografia. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2015.

<sup>4</sup> As denominações “surpresa”, “pirata”, “não-oficial” aparecem na mídia, grande parte das vezes, com viés condenatório, como iniciativas que tumultuam a festa ou a rotina da cidade - como trânsito e limpeza urbana - pela sua insubordinação ou não aceitação às normas da prefeitura para “oficialização dos coletivos carnavalescos”. Os blocos-surpresa são assim denominados por não estabelecerem ou divulgarem, horário e lugar de saída. A maior parte dos blocos denominados “piratas ou não-oficiais” defendem que por serem manifestação cultural espontânea não precisam de autorização para desfilar, mas que pela recorrência do cortejo, ano-a-ano, precisam ser reconhecidos pela prefeitura. Essas denominações também são eventualmente assumidas pelos próprios coletivos, de forma crítico-irônica.

surpresa, não há como controlar a comunicação que vai acontecendo em rede - de poucos amigos em poucos amigos, se faz uma multidão.

É por meio dessas mídias sociais e aplicativos que um enorme fluxo de imagens, textos, mapas em tempo real e memórias são compartilhadas. É através desses dispositivos que o público folião fica informado sobre oficinas, ensaios, cortejos, temas relevantes para debate, festas que não o carnaval, divulgação, venda ou troca de ingressos para shows, confecção artesanal de fantasias, compra e venda de instrumentos musicais novos e usados, datas importantes para o coletivo, manifestações políticas com apoio do ou dos coletivos carnavalescos ou que são centrais para as causas que o coletivo defende. No caso dos blocos feministas, manifestações pela identificação e punição do assassino da vereadora Marielle Franco; campanha #Elenão e marchas do Dia Internacional da Mulher – o 8M - são alguns exemplos.

A Primavera Feminista que se deu como explosão de coletivos, mobilizações, campanhas na internet, passeatas feministas no Brasil, desde 2015, na trilha das manifestações nacionais de junho de 2013 e de todos os movimentos<sup>5</sup> de protesto e libertários da primeira década do século XXI, ganhou também expressão carnavalesca. Uma expressão militante que assume recursos estéticos e instrumentos de mobilização e comunicação disponíveis tanto nas passeatas como no Carnaval vai dando aos atores, ao movimento, um aspecto de continuidade pela assunção de linguagem artística e ações combativas. A presença marcante do ativismo no Carnaval de rua, a partir dos anos 2010, revela não apenas a importância e o comprometimento de boa parcela da sociedade civil em defesa do direito das mulheres como, também, a percepção do Carnaval de rua como “plataforma” de comunicação, ou “plataforma política”, como aparece na matéria<sup>6</sup> de Giulliana Bianconi citada no início dessa introdução.

Se podemos considerar 2020 o auge do Carnaval que para além de crítico ou político se mostrou ativista - na medida que empunhou bandeiras, defendeu pautas, e produziu ações na defesa de direitos das mulheres, para além da alegria e da brincadeira tradicionais -, com a pandemia de Covid 19 e as medidas sanitárias de isolamento

---

<sup>5</sup> Movimentos de ocupação, ou denominados como primaveras que ocorreram na primeira década do século XXI, manifestações organizadas por meio de aplicativos de celulares ou via mídias sociais da internet.

<sup>6</sup> BIANCONI, Giulliana. “Consolidado, o Carnaval Feminista ainda pode incluir mais”. In: <http://época.globo.com/colunistas/coluna-consolidando-carnaval-feminista-ainda-pode-incluir-mais-24209866>

estabelecidas, no estado do Rio de Janeiro, em meados de março, logo após o folguedo momesco, o crescimento exponencial do Carnaval de rua, em número e diversidade de blocos, na sua duração em termos de dias festivos e da multidão de foliões a ocupar as ruas, ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, foi barrado abruptamente. Nem crescimento, nem a festa propriamente, nem ocupação da rua. Entretanto, se o espaço público não estava franqueado para a aglutinação e o folguedo, nem por isso os atores do Carnaval guardaram a fantasia no baú. Muito pelo contrário.

O que ficou patente com a suspensão da festa foi uma imensa rede que se articula para produzir a festa. A partir da pergunta “vai ter Carnaval em 2021?” vários atores da cadeia produtiva do Carnaval se mobilizaram para saber junto a epidemiologistas qual era a viabilidade da festa. Além da questão sobre a viabilidade da festa vindoura, foram feitos *podcasts* e *lives* discutindo a sua importância; troca de experiências entre blocos de vários estados do Brasil; apresentação da própria história e das pessoas envolvidas na organização e viabilização dos blocos, com seus critérios e éticas de mobilização; campanhas de apoio aos profissionais mais vulneráveis da cadeia produtiva, como os camelôs de venda de bebida, músicos, artistas em geral, por exemplo; enfim, uma série de questões e articulações que ficam invisíveis na repetição cíclica e pujante da festa. A partir da ação desses atores do carnaval ocupando os canais das mídias sociais – Instagram; Facebook; Youtube com a ação que empreendem e as conexões que estabelecem e acionam e que ficou explícita durante a pandemia - mostram a complexidade, extensão e potência das redes sociotécnicas do Carnaval de rua.

O agigantamento do carnaval de rua, no Rio de Janeiro e no país tem inspirado não apenas a criação de novos blocos, mas também um crescente interesse jornalístico, com coberturas mais cuidadosas e jornalismo<sup>7</sup> especializado em carnaval, e suscitado pesquisa científica, nas mais diversas áreas, grande parte das vezes realizada por foliões e organizadores de blocos que se interessam em compreender a própria experiência da ocupação da rua com a festa momesca.

Embora sejam comuns queixas sobre a pouca importância dada pelas Ciências Humanas e Sociais a uma expressão cultural tão rica, diversa, intensa e duradoura como

---

<sup>7</sup> Durante a primeira década do século XXI, nas coberturas jornalísticas sobre carnaval de rua predominavam as pautas sobre os transtornos que a festa agigantada provocava, principalmente, a questão do lixo e do xixi na rua e uma ausência de percepção e interesse pelo fenômeno cultural que a diversificação do carnaval explicitava. Aos poucos, houve uma mudança de postura, a criação de editoria especializada, e um olhar mais atento à dimensão inovadora, criativa, repleto de novos atores que incluíam na festa a reivindicação de direito à cidade.

o carnaval no Brasil, com seus ciclos de particular efervescência como o que ora tratamos, há trabalhos clássicos, na Antropologia, como *Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto da Matta; *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, de Maria Laura Cavalcanti. Há ainda trabalhos fundamentais produzidos na História, como *Subversão pelo Riso*, de Raquel Soihet; *O Carnaval das Letras*, de Leonardo Affonso de Miranda Pereira; e na Geografia, como o *Escolas de Samba do Rio de Janeiro: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*, de Nelson da Nóbrega Fernandes e o livro *Inventando Carnavais*, de Felipe Ferreira, para citar alguns exemplos. Como trabalho produzido no campo da Comunicação, temos o *Os cronistas de Momo: Imprensa e Carnaval na Primeira República*, de Eduardo Granja Coutinho, e *O samba em rede: comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnaval carioca*, de Simone Pereira de Sá.

A partir do século XXI e, mais intensamente a partir de 2012, dando conta dos dois últimos movimentos expressivos de ocupação foliã da cidade, relativos aos blocos nascidos nas duas últimas décadas do século XX, e sobre as agremiações surgidas nas primeiras duas décadas do século XXI, há um crescente interesse que se apresenta na produção de artigos, dissertações e teses sobre carnaval produzidas nas mais diversas áreas. O carnaval de rua tem sido pesquisado nos programas de pós-graduação da Música, da História, da Arte, da Psicologia, da Arquitetura, da Educação, do Direito, da Comunicação e no mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV.

Dois trabalhos são precursores na abordagem do carnaval de rua da virada do século XX para o século XXI, o livro *Blocos: uma história informal do carnaval de rua* (2002), do jornalista, compositor e folião João Pimentel, que evoca a tradição do carnaval como festa libertária, onde alegria e fantasia são o carro-chefe. Para tanto, ele faz referência às origens que remetem ao entrudo, ao Zé Pereira, passa pela exuberância do carnaval de rua dos subúrbios dos anos 1950/60, do Cacique de Ramos, Bafo da Onça, Boêmios do Irajá, fala do hoje centenário Bola Preta, da Banda de Ipanema, do Clube do Samba, criados em plena ditadura, e chega nos quatro grandes blocos da Zona Sul, os blocos que surgem na onda da abertura democrática: O Simpatia é Quase Amor, o Bloco do Barbas, o Bloco de Segunda e o Bloco Suvaco do Cristo.

O segundo, é o artigo de Marques (2006),” A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro” que aborda o crescimento do Carnaval, o fluxo de pessoas que saíam da cidade no carnaval, rumo ao carnaval da Bahia, de Pernambuco, das cidadezinhas do interior ou rumavam em massa para as praias, na Região dos Lagos, para o novo hábito de ficar na cidade e brincar o carnaval nos blocos.

Nessa percepção de crescimento do folguedo momesco - que remete aos momentos áureos do carnaval carioca, cujos marcos são o carnaval do início do século e, mais especificamente, de referência cronológica mais próxima e memória mais familiar, o carnaval dos grandes blocos do subúrbio dos anos 1950/60 - vão ser produzidos e publicados alguns trabalhos que tentam dar conta desse movimento que tem como atores - e também como pesquisadores que refletem a própria experiência -, uma juventude que vivenciou os anos de chumbo e vibra com a possibilidade de ocupar as ruas de forma festiva. É o caso de Maria Teresa Guilhon de Barros, uma das fundadoras e organizadoras do Bloco Escravos da Mauá, com a dissertação de mestrado “Blocos: vozes e percursos da reestruturação do carnaval de rua no Rio de Janeiro” (2013) e Rita Fernandes, uma das fundadoras do bloco Imprensa que eu Gamo, e presidente da Liga de Blocos Sebastiana, que publica o livro *Meu Bloco na Rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro* (2019), tema da sua dissertação de mestrado, também na FGV.

Jorge Sapia, fundador do bloco Meu Bem, Volto Já, publica trabalhos que são resultado do esforço de compreensão da especificidade desses blocos surgidos no processo de redemocratização do Brasil, nas décadas de 1980/1990, verificando que uma das características marcantes é o desejo de ocupação das ruas, entendido como a possibilidade de recuperação desse direito à cidade e à festa. Há também nesses trabalhos uma tentativa de mapeamento das redes que articulam interesse político, aproximação com a cultura popular, principalmente o samba, e a frequência de lugares da cidade como a praia, um circuito de bares, festas e rodas de samba (Sapia e Estevão, 2012). Há, também, em alguns trabalhos, a percepção da diversificação do carnaval e da assunção de elementos carnavalescos nas manifestações políticas que se iniciam em 2013 (Sapia e Estevão, 2014).

Marina Frydberg, doutora em Antropologia, professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades na UFF, vem empreendendo uma pesquisa para caracterizar o carnaval de rua contemporâneo, principalmente esse carnaval que se diversifica em várias frentes, montando um panorama que relaciona aspectos culturais, sociais e econômicos. Em artigo recente, ela chama a atenção para o fato de o carnaval ter se mostrado como ação política, na luta por direitos, como direito à cidade, à festa, à segurança. (Frydberg, 2020). Frydberg (2021) observa uma complexificação do carnaval de rua, que vai se apresentando como espaço de luta por direitos, para além do direito à cidade. Lutas em torno de questões de gênero, raça, por cidadania plena para toda a população, em defesa das manifestações e acesso à cultura vão tomando conta do espaço-

tempo do carnaval de rua carioca. Além da luta por direitos é possível perceber, ainda, segundo Frydberg, disputas de narrativas em torno da autenticidade e tradição carnavalesca, em que os blocos não-oficiais defendem seu modo de fazer carnaval como o que preserva o caráter espontâneo, livre, crítico, popular e democrático. Os blocos não-oficiais, por conta dessa perspectiva, lançam alfinetadas críticas aos blocos que se inscrevem solicitando a autorização na prefeitura para desfilar, documento que também os habilita a pleitearem patrocínio como forma de viabilizar seus cortejos – atitude que, segundo os blocos não-oficiais, corrobora, de alguma forma, com os interesses mercantilistas da festa por parte da prefeitura (Frydberg, 2020; 2019). Frydberg se ocupa ainda da economia da festa carnavalesca, tanto do ponto de vista de quem consegue trabalho remunerado durante ou a propósito da festa (2015); as questões em torno do financiamento e da publicidade na festa carnavalesca (2016); a diversificação musical (2017); a distribuição de público entre os vários tipos de bloco (2015).

Micael Herschmann, doutor em Comunicação e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFRJ, é precursor no registro e elaboração das transformações musicais no fenômeno do crescimento do carnaval de rua. Herschmann (2012) a partir de um panorama sobre o crescimento do carnaval de rua carioca, apresenta a importância dos músicos como agentes decisivos. Músicos esses que fazem das ruas o espaço de apresentação de seu trabalho e que, no enfrentamento com os representantes da ordem pública, reivindicam o direito de ocupar a cidade com música, numa atitude ativista e cidadã. A partir de um trabalho mais amplo sobre coletivos culturais urbanos e cidade, Herschmann (2014) apresenta uma transformação sonora importante na cidade e no carnaval: o surgimento do movimento neofanfarrista. Atentos aos movimentos culturais urbanos e às territorialidades sônico-musicais, num trabalho cartográfico das expressões culturais e musicais urbanas no Rio de Janeiro e de outras cidades do estado do Rio de Janeiro, Fernandes e Herschmann publicam uma série de estudos que nos permitem conhecer os modos como esses coletivos ocupam a cidade, o tipo de fruição que proporcionam, bem como as vicissitudes dessa ocupação, em trabalhos fundamentais como os livros *Música nas Ruas do Rio de Janeiro* (2014) e *Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidades e Política* (2018). Esses estudos contribuem para a compreensão da preferência desses novos blocos atuais e não-oficiais em ocupar determinados espaços da cidade numa capilaridade que envolve a presença de músicos em eventos de rua e no carnaval, a marcação dessas territorialidades sônico-musicais como também convidativas à ocupação carnavalesca, e dinâmicas de ocupação,

desocupação, interdições e migrações a que essas territorialidades estão sujeitas (Fernandes, C., Barroso; Belart, 2019).

Além da profícua parceira com Herschmann no mapeamento de iniciativas culturais e musicais na cidade do Rio de Janeiro e em outras cidades do estado, Fernandes (Fernandes, C., 2015; 2018; 2021) desenvolve importantes reflexões epistemológicas e metodológicas ligadas a práticas de pesquisa que relacionam a dimensão intelectual e sensorial, que apontam para a importância e especificidades da pesquisa que afirma o corpo em presença do pesquisador, o corpo da cidade – materialidades inescapáveis para quem pensa o urbano – e os corpos festivos daqueles que ocupam a rua e performam na rua. Fernandes define sua postura ético-político-epistemológica na construção dos saberes, de pesquisa incarnada e encarnada. Em sua trajetória de reflexão nos últimos mais de dez anos, Fernandes dialoga com Jacques (2012) e a metodologia da corpografia, com Careri (2013) e os Situacionistas no propósito psicogeoestético da deambulação, no sentido de desenvolver uma cartografia sensível das cidades que pesquisa.

Nos últimos anos, Cíntia Fernandes tem desdobrado essa reflexão ético-política que diz respeito à estética, no sentido da afirmação da sensorialidade como dimensão fundamental para compreender o cotidiano das cidades e a riqueza e multiplicidade das dinâmicas das territorialidades sônico-musicais e imagéticas, em trabalhos sobre os femininos nas cidades. Ao pesquisar as rodas de rimas (Fernandes, C., 2021; Fernandes, C. e Herschmann, 2020) e rodas de samba produzidas e performadas por mulheres (Fernandes, C., Herschmann e Estevão, 2022), Fernandes aponta uma série de aspectos impactantes tanto no imaginário urbano quanto no que diz respeito à ocupação dos espaços públicos da cidade por atuações, corpos e estéticas dissidentes.

Barroso, nos trabalhos de pesquisa que empreendeu na dissertação de mestrado (2017), na tese de doutorado (2022), ambas no programa de pós-graduação em Comunicação na UERJ, e em vários artigos publicados entre 2016 e 2022, abordou o carnaval e outras festas de rua, apresentando aspectos dessa fruição. Aponta as festas como práticas políticas potentes, baseadas na experiência de prazer e compartilhamento coletivo de experiências e afetos, nos espaços da cidade, espaços que são atravessados pela violência e cerceamentos e/ou por lógicas produtivas. Esses espaços urbanos, muitas vezes relegados, são percebidos como propícios para uma série de práticas de dissenso, seja pelas palavras de ordem que enunciam, seja pelo caráter clandestino que assumem,

seja pelas corporalidades que ali se apresentam e se expõe, numa modificação de mão dupla, dos corpos e da cidade.

Na mesma linha da identificação de práticas e ações de dissenso pelas ruas da cidade, Belart, no livro *Cidade Pirata: Carnaval de Rua, Coletivos Culturais e o Centro do Rio de Janeiro* (2021) – edição a partir de sua dissertação de mestrado elaborada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UERJ - apresenta sua pesquisa e sua incursão como produtor cultural e folião por uma cidade que não se mostra de forma explícita a qualquer um. Numa pesquisa que funciona como guia e modo de fruir e transitar pela cidade – cidade, guia e fruição piratas, ou seja, não-oficiais – e uma reflexão sobre a potência contida nessas experiências de cidade, rua, cultura e festa, no sentido de compreender como a cidade comunica, os conflitos que impõe e as possibilidades que oferece, oportuniza, coloca em disputa, e que desejos e práticas a cidade próxima às margens – centro, zona portuária – ou marginalizada – praças, ruas do centro à noite, viadutos, estruturas de concreto cinza e áridos, por exemplo – mobiliza.

Em 2017, foram concluídas duas dissertações sobre o carnaval de rua carioca no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. O trabalho de Grabojs (2017) apresenta uma análise das principais mudanças ocorridas no carnaval de rua a partir e durante os primeiros dois mandatos do prefeito Eduardo Paes (2009-2016), considerando tanto os aspectos positivos de uma administração que reconhece e respeita algumas particularidades do carnaval de rua carioca, quanto as consequências que acompanham os decretos e políticas públicas que vão viabilizar uma mercantilização tanto do carnaval de rua, quanto da cidade. Dias (2017) aborda o início de um movimento em que a presença feminina e feminista no carnaval de rua carioca se apresenta como ação ativista de inclusão das mulheres no cenário musical e na organização de blocos e bandas, onde podem exercer múltiplos papéis e expressar e performar reivindicações de pautas feministas e pós feministas.

Nesses últimos cinco anos, o feminismo como bandeira foi sendo assumido por uma série de coletivos musicais, rodas de samba, blocos e fanfarras. E o Carnaval de 2020 foi, até agora, um dos momentos mais altos do que podemos chamar de carnaval feminista. Circulando pela cidade nos dias de folia era possível presenciar uma série de ações como a distribuição de tatuagens temporárias que exibiam palavras de ordem contra o assédio - ou cantadas em uníssono - e, mais particularmente, a ação que ficou conhecida como “Atenta e Forte”. Um grupo de mulheres da militância feminista se juntou a outras organizadoras de blocos de carnaval e conseguiu apoio do Ministério Público para ações

contra assédio e violência durante os dias de carnaval, no Rio de Janeiro, num esquema de apoio que contava com barracas para denúncias e prestação de socorro, em alguns pontos estratégicos da cidade. Além disso, escreveram um manifesto<sup>8</sup> que recebeu muitas adesões, inclusive de vários outros blocos não necessariamente organizados por mulheres, blocos grandes e oficiais, inclusive, que liam o manifesto sobre assédio e violência contra mulher, oferecendo apoio, caso necessário, antes de iniciar seus cortejos.

Dois trabalhos recentes abordam a emergência ativista no carnaval de rua, a tese de doutorado de Lacombe (2022), *Carnavais dos Subúrbios Cariocas: blocos de rua e reexistências*, onde ele apresenta a verve ativista do Bloco Loucura Suburbana, ligado à causa da saúde mental, e outras aventuras carnavalescas de blocos que transitam por territórios suburbanos, a partir da compreensão do papel político de fazer música e carnaval pela cidade; e a dissertação de Mariana Schmidt (2023), *Eu quero é botar meu bloco na rua: entre regulações e astúcias do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro*, que percorre um século e história, mostrando as políticas oficiais de regulação do carnaval e as táticas dos movimentos não oficializados.

Assim, essa tese tem entre seus objetivos, a serem explicitados no sub-ítem seguinte, analisar os desdobramentos do ativismo feminista e musical no carnaval carioca, refletindo sobre o protagonismo das mulheres, ao mesmo tempo que deseja compreender a potência comunicacional do carnaval e o acionamento dessa potência por mulheres que fazem carnaval de rua.

Nossos objetivos com esse trabalho são de várias ordens: empreender um esforço de mapeamento do protagonismo feminino no carnaval de rua carioca contemporâneo, levando-o em conta como uma rede a partir da qual o ativismo feminista emerge como agente; verificar o que essa emergência comunica sobre as fricções entre o cultural e o político presentes no carnaval de rua carioca contemporâneo; e verificar que territorialidades sônico-musicais emergem com os blocos feministas e seu

---

<sup>8</sup> Esse é o texto do Manifesto lido em mais de 100 blocos de rua cariocas nos cortejos do Carnaval de 2020: "Estamos juntas. E não vamos ceder. Este bloco apoia a ATENTA E FORTE: COMISSÃO DE MULHERES CONTRA A VIOLÊNCIA NO CARNAVAL. Esta comissão é composta por mulheres representantes de diversos coletivos que fazem o carnaval de rua acontecer na cidade do Rio de Janeiro. Nosso objetivo direto é combater a violência de gênero no carnaval. Queremos um carnaval livre de assédio e de violência para as mulheres.

Esse bloco não tolera assédio. Estamos juntas e estamos ligadas. Estamos aqui para apoiar qualquer mulher que se sentir ameaçada ou violentada. Denuncie!"

entrecruzamento com o ativismo feminista musicista e o ativismo pernalta. Vale ressaltar que essa fricção entre o cultural e o político considera a perspectiva dos Estudos Culturais. Outras ideias que funcionam como pressupostos sobre a questão política são: o político tomado no sentido bem geral, aristotélico, que entende o humano como ser político – ou seja, considerado sua relação com e na pólis; e a perspectiva de Jacques Rancière (2006, 2009) sobre a democracia e a partilha do sensível, onde a relação com o espaço pode figurar como dissenso.

Esses objetivos de pesquisa se relacionam com alguns fatos. Fatos que suscitam uma série de questões de pesquisa. Que o carnaval tem sido espaço de expressão crítica e, ao mesmo tempo, de expressão lúdica e criativa, não é novidade. Mas a ocupação do espaço-tempo do carnaval com bandeira e atitude ativista - como é o caso da emergência de blocos feministas no carnaval de rua -, evidencia questões sobre a dimensão comunicacional da festa. O que a presença e atuação dos blocos feministas explicitam em termos de comunicação, de prática comunicacional, ou de dinâmicas comunicacionais durante o carnaval? O que a emergência de blocos feministas explicita sobre o próprio carnaval e sobre o contexto histórico, sociotécnico, cultural no qual o carnaval está inserido? De que forma as materialidades<sup>9</sup> têm participado na dinâmica, na cena, nas territorialidades momescas, festivas, musicais? Que mediações e condições de mediação têm feito do carnaval plataforma para questões e práticas relevantes no atual contexto sociopolítico?

Levando em consideração que a Teoria Ator-Rede aponta para o fato de que a emergência de um novo agente leva à reconfiguração de toda a rede, considerar a emergência feminista na rede carnavalesca implica, nos parece, na necessidade de verificar as dinâmicas associativas e vinculativas desse ativismo emergente para compreender o escopo das transformações implicadas nesse ativismo.

Os blocos feministas ganham visibilidade midiática por conta da efervescência do movimento feminista estar em pauta, e pela novidade que é um bloco formado e organizado somente por mulheres. As questões acima destacadas dizem respeito à formação das agremiações e ao tipo de elo que liga suas participantes compondo redes. Um bloco é uma rede, o ativismo feminista no carnaval compõe uma rede ainda mais

---

<sup>9</sup> A consideração de instrumentos musicais, amplificadores, microfones, carros de som, celulares, a rua, os espaços arquitetônicos nos processos de mediação sonora, como atores ou actantes – nos termos da Teoria Ator-Rede – nos parece fundamental para a compreensão dos modos de participar do carnaval. Esse aspecto será desenvolvido no capítulo 3 deste trabalho.

ampla. A rede ativista feminista no carnaval de rua faz parte da rede do carnaval de rua carioca. As pessoas se conhecem, se articulam, cooperam enquanto coletividade, tecendo uma rede muita extensa e cada vez mais potente. Paradoxalmente, os blocos não são abordados, nas coberturas midiáticas, no que diz respeito às suas dinâmicas cotidianas de articulação. A relevância dessas questões diz respeito ao que Muniz Sodré (2014, p. 293) qualifica como dimensão vinculativa da comunicação.

A análise da vinculação contempla tanto aspectos visíveis, quanto invisíveis ou apagados, mas que são evocados na consistência grupal, cuja coesão se dá pelo sangue, por crenças e pela ligação ao território. É nessa instância que segundo Sodré (2014, p. 303) se verifica a instalação dos afetos produzidos pela corporalidade e pela percepção humanas tradicionalmente relegadas a plano secundário. É importante destacar que a vinculação não se refere apenas ao afeto originário, próprio ao *ethos* de pertencimento de origem, mas também como algo que se globaliza por meio de tecnologias da comunicação, viabilizando a criação de comunidades via mundialização das emoções.

Sodré (2014) comenta uma série de implicações que dizem respeito ao fato de que as interações sociais e as experiências do comum acontecem, na contemporaneidade, num *bios* midiático, atravessadas nestes contextos por esse novo *ethos*. Observando os movimentos e manifestações sociais que vão ocorrer em vários lugares do mundo, nos anos 2010, com dois momentos particularmente marcantes no Brasil - como as Jornadas de Junho de 2013 e a Primavera Feminista em 2015 - verifica-se a forte presença articulatória entre as mídias sociais da internet e as redes formadas pelos movimentos sociais já estruturados (ou que se estruturam a partir daí). As redes de indignação e esperança, conforme as denominou Castells (2013) passam a ocupar as ruas ou espaços da cidade de forma, ao mesmo tempo, coesa e fluida. Essas redes passam a ser marcos emblemáticos da luta, com um modo de atuação que concilia ativismo com a preocupação de dar visibilidade aos acontecimentos através do uso de aparelhos celulares e aplicativos que permitem conexão instantânea. Com esses recursos, são capazes de transmitir som e imagem em movimento, em tempo real, nas mídias sociais.

Esses coletivos ativistas, constroem uma narrativa que é, ao mesmo tempo, jornalístico-informativa e ativista, ao rés do chão, como foi o caso da Mídia Ninja. O ativismo carnavalesco e musical atua de forma semelhante, utilizando as mesmas técnicas e recursos, dando ocasião ao fenômeno comunicacional que Bentes (2015) classifica como mídia-multidão.

Nossas hipóteses, ao terem como central a dimensão vinculativa da comunicação, tal como a percebe Sodré (2014), fazem emergir aspectos sobre a força do carnaval, entendendo que essa dimensão dá acesso a elementos presentes nas dinâmicas associativas da formação dos blocos, nos valores atratores e consolidadores dos laços, bem como o que é capaz de rompê-los; assim como as práticas e ações que acontecem para além do carnaval. Essa vinculação se expressa nas territorialidades sônico-musicais e estabelece a base para o ativismo musical feminista. Como hipóteses secundárias apontamos:

- O carnaval ativista e o ativismo musical, - que atuam no espaço-tempo do carnaval com suas pautas e bandeiras - comunicam lançando mão da carnavalização e de elementos da arte – teatral, visual, popular, musical – e parecem tecer seu avesso no cotidiano dos comentários e trocas de informações, afetos e apoio individual e coletivo nas mídias sociais, como *Instagram* e *WhatsApp*. Já sua face pública, de tecido bordado, é o cortejo espetacular: formado partir da composição de corpos, fantasias, estandartes e pernaltas, que encenam os percalços da luta, na trama consonante de vozes e instrumentos. Ou seja, a face visível do Carnaval ativista é o espetáculo que se apresenta na rua, as mulheres desempenhando suas funções em ato, tocando, cantando, performando nas pernas de pau, dançando e conduzindo, potentes, o cortejo em coesão; e a face invisível, são as trocas de mensagem, dicas, informações, apoio na solução de dificuldades do cotidiano, os laços de amizade, sororidade e militância tecidos no cotidiano dos ensaios, eventos públicos, festas, e atividades nas mídias sociais e aplicativos de comunicação. A força e beleza do espetáculo só acontece por conta das relações tecidas no cotidiano dos processos do bloco e das suas componentes, ao firmar o vínculo.

- O argumento que foliãs e componentes dos blocos Mulheres Rodadas e TocoXona de que frequentam os blocos ativistas feministas e LGBTQIAP por se sentirem seguras corroboram com a ideia de que os blocos configuram territorialidades sônico-musicais (Fernandes, C. e Herschmann, 2014) que viabilizam e potencializam a fruição tranquila da festa para quem quer que deseje brincar, e segurança para o público feminino e LGBTQIAP+, em particular. Além de viabilizar fluidez e prazer na *performance* das componentes e do próprio bloco.

- Tendo em vista o carnaval ser a festa brasileira mais importante, alçada inúmeras vezes ao status de elemento identitário nacional, carregada por uma constelação de significações e por uma longa história de múltiplas expressividades e, considerando o duplo movimento de politização ativista no carnaval e de carnavalização das manifestações políticas, no Brasil, na última década, podemos vislumbrar a emergência, derivada da categoria ativista, mas com suas especificidades, de um carnartivismo. Entendemos carnartivismo como um ativismo, que lança mão de linguagens da arte (música, teatro, arte pública e popular) e do carnaval (humor, fantasia, performance coletiva, deboche, paródia, absurdo, inversão, exagero, transgressão, articulações e combinações de elementos de formas inusitadas, que desafiam padrões, convenções, regramentos), no contexto, na confluência e na sinergia entre o agigantamento do carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro, e das ondas de mobilização e protesto da virada do século XX para o XXI, intensificada a partir das Jornadas de Junho de 2013 e, até, pelo menos, a campanha pelo terceiro mandato de Luís Inácio da Silva à presidência do Brasil, em 2022.

Diante da relevância para compreender sobre a atuação dos produtores do Carnaval e o que podemos chamar de rede carnavalesca serão considerados como arco de tempo do trabalho de campo os períodos do carnaval propriamente dito, desde o ano de 2015 até o de 2023. Mas considerando a visão processual como necessidade fundamental para a avaliação das rupturas e continuidades, como adverte Marialva Barbosa (2016), no que há de comunicacional no carnaval de rua, na elaboração sobre a emergência de um carnaval ativista feminista, hoje, aparecerão comparações ora mais, ora menos explícitas, com um carnaval cuja expressão política estava de acordo com a perspectiva e modo de militância típica do final do século XX, subsidiados pelo percurso prévio de pesquisa da autora.

Para dar conta de compreender o aspecto comunicacional do carnaval de rua contemporâneo é importante compreender as conexões, utilizando o conceito de rede sociotécnica. Para caracterizar essa rede, cartografar controvérsias e estabelecer uma metodologia de pesquisa, nos valeremos da Teoria Ator-Rede, tomando como referência principal a obra *Reagregando o Social*, de Latour (2012), que propõe a postura do pesquisador-formiga. O pesquisador formiga segue os atores, seus rastros e faz descrições, evitando a tentação das generalizações.

E, para nos guiar no que diz respeito ao tratamento das materialidades na caracterização da rede carnavalesca, consideraremos as contribuições de André Lemos e Simone Pereira de Sá, que elaboram as aproximações da Teoria Ator-Rede para o campo da comunicação e do subcampo dos estudos de Som, Música e Entretenimento. As elaborações feitas por Herschmann e Fernandes, C. (2014) para a consideração das territorialidades sônico-musicais, e as experiências cinestésicas do corpo nas ruas da cidade (Herschmann e Fernandes, C., 2019a) e da corpografia possível dessas experiências servirão de base para a consideração dos espaços da cidade por onde as mulheres engajadas no carnaval de rua circulam, bem como os riscos e a potência nos usos dos corpos nas performances possíveis do cortejo – o corpo-bandeira, o corpo exibindo sua nudez, o corpo expandido da pernaltas, o corpo acoplado ao instrumento das instrumentistas.

No que diz respeito às ferramentas empíricas metodológicas escolhemos como recursos principais a entrevista e a imersão. As entrevistas, de caráter semi-estruturado, se inspiram nas técnicas e parâmetros éticos da história oral<sup>10</sup>, e serão feitas com mulheres que atuam em posições que interferem de forma direta na organização de blocos, nas criações artísticas e nas articulações políticas que viabilizam o carnaval de rua com características artivistas. As entrevistas como recurso pressupõe transparência, escuta sem julgamentos e a compreensão de que as narrativas são relatos de vivência, construção de memória, possibilidade de elaborar trajetórias, experiências, construir valor, entendimento (Amado, 1997). É uma escuta que presencia a construção da história no presente, viva, atravessada de afetos e oportunidade do entrevistado de compreender aspectos da sua própria vida vivida.

Não é uma mera coleta de dados, pressupõe que o pesquisador compreenda a dimensão relacional que se estabelece (Portelli, 1997). No caso das mulheres que empreendem um carnaval ativista ou exercem funções configuradoras dessa festividade, o registro que as entrevistas inspiradas nos critérios da história oral viabilizam, constroem um legado para o presente e para o futuro, além de garantir registros de vivências, legando aquilo que perdura dessas experiências aglutinadoras que são as festas. Entrevistar com os compromissos e técnicas da história oral é apostar na possibilidade de afirmar a

---

<sup>10</sup> Utilizamos algumas técnicas da História Oral, e seu parâmetro e compromisso ético, conforme aqui destacado, mas não nos deteremos nas discussões internas dessa disciplina. O material gravado será utilizado, aqui, como fonte de informação. A riqueza do material, entretanto, poderá ser utilizado para elaboração de documentos de História Oral.

dimensão processual, do trabalho de tessitura da festa, construindo um legado da lida, que tece laços, rede, cidade e cidadania, para que a experiência possa contaminar, se espalhar, transbordar para o cotidiano e para o futuro. Registro e memória como notas, cartas, mapas de ativação dos corpos e espaços da e na cidade.

De acordo com Verena Alberti (2010, p. 24-27) a história oral é especialmente indicada para estudo de vários aspectos, dentre os destacados por ela, os que são pertinentes ao estudo sobre o protagonismo das mulheres no carnaval de rua carioca, são os da história política, na medida em que permite o estudo das diferentes formas de articulação de atores e grupos, esclarecendo sobre ações de indivíduos, formas de socialização; e o esforço de estudar trajetórias e comunidades, além de histórias de experiências sobre acontecimentos e conjunturas. A história oral viabiliza reconstruir trajetórias de comunidades específicas e experiências de aprendizado e de decisões estratégicas.

No que diz respeito à imersão, a frequência à oficina de agogô, o aprendizado do repertório do cortejo, a participação dos ensaios e, também, das festas e outras situações de confraternização, do bloco Mulheres Rodadas, bem como a ida aos desfiles, além da participação nos grupos de *WhatsApp*, permite vivenciar, estar disponível para emoções e afetos, e, comprometida e participante, cartografar atmosferas afetivas, engajamento, laços de amizade, sororidade, empatia, comprometimento com a luta feminista, e também participar do mapa, do traçar e do traçado.

Entrevistar essas mulheres que fazem parte de uma trajetória mais longa do carnaval contemporâneo, as dos blocos das décadas de 1980/1990/2000 permite acompanhar as transformações do carnaval, da política e da cidade em perspectiva, permite conhecer avaliações do legado, das formas de participação, de organização dos blocos e do rosto que o carnaval de rua carioca tem e teve, e da própria participação das mulheres na festa, ao longo dos últimos quarenta anos.

Cartografar, segundo, Passos, Kastrup e Escóssia (2009), é um método que exige mergulho na experiência, diz respeito a acompanhar percursos, processos de produção e conexões de redes, onde o pesquisador e o que é pesquisado formam um conjunto indissociável. Não existe neutralidade do pesquisador, nem posição distanciada. É preciso que o pesquisador atravesse o território existencial do que pesquisa, atento aos passos e aos caminhos que vão sendo apresentados no próprio movimento e desafios do caminhar. Transitar entre pelo menos duas gerações de apaixonados e apaixonadas por carnaval, no que ele tem de verve corrosiva, suspensiva e desafiadora exige disposição e sensibilidade

para mapear aspectos, personagens, afetos atravessados de intensidade. Para entender a potência do carnaval, e a importância que ele não cessa de ter, das forças que atraem para ele ou que produzem profunda repulsa é preciso furar o bloqueio dos discursos e categorias disponíveis, o automatismo das respostas prontas e buscar o que insiste, o que faz o jogo, a brincadeira, a sedução continuar.

A emergência do feminismo na rede carnavalesca encontra expressão no entrecruzamento de um ativismo musical feminista e na presença crescente de um ativismo feminista que também atua na afirmação da importância das artistas mulheres pernaltas. Dado que os movimentos juvenis de gênero, contemporâneos, se manifestam nas cidades através de eventos festivo-musicais, articulados com os espaços de discursividade das mídias sociais, e que a performatividade festivo-combativa dessa atuação se dá com elementos artísticos, vale se aproximar desses movimentos e seus recursos de linguagem, considerando os esforços de caracterização do que são ativismos. Se ocupar com a definição do que é “ativismo” é fundamental para entender o ativismo no carnaval, na medida em que o ativismo feminista, no carnaval de rua, guarda uma série de semelhanças com os ativismos juvenis musicais de gênero.

É a partir do esforço de mapear essa articulação entre música, arte, festa, e política do ponto de vista das suas potencialidades e formas de expressão, nesse início do século XXI, que entendemos será possível avaliar a existência e atuação dos blocos de carnaval feministas e de outros protagonismos de mulheres ativistas que atravessam a rede carnavalesca carioca. Para tanto, tomaremos como referência as pesquisas de Rose Rocha, que trabalha o ativismo no “fervo” (2018) e de ativismos musicais de gênero (2021), Fernandes, C. e Herschmann (2014) e as territorialidades acionadas nas práticas culturais de ativistas ressignificando os espaços e o cotidiano da cidade; Julia Giovanni (2012) e o ativismo como artes do impossível; André Mesquita (2011) e os ativismos como insurgências poéticas. Tendo em vista esse conjunto de questões, tensões e referências essa pesquisa se inscreve no subcampo de estudos Comunicação, Música e Entretenimento.

Para a compreensão o ativismo de gênero no Carnaval e dada a conjunção da emergência dos blocos e neofanfarras feministas, e da assunção das pautas feministas no Carnaval de rua, com a explosão do que tem sido denominado como feminismo de quarta onda, nos parece fundamental percorrer aspectos de caracterizam esse movimento: suas pautas, sua forma de comunicar e se manifestar, seus modos de articulação. Esse trabalho, entretanto, não se propõe a uma discussão interna do feminismo, mas a apresentação de

um panorama do movimento para compreensão do modo como as pautas, práticas e ideias do feminismo contemporâneo se expressam no carnaval de rua carioca, na última década.

Como será enfatizado no capítulo 3, além de reportagens jornalísticas de cobertura sobre carnaval de rua, usamos como fonte de pesquisa *podcasts*, *lives*, vídeos de perfis dos blocos feministas, de associações de blocos e de jornalismo especializado em carnaval de rua nas mídias. Participação, presencial, em eventos de pesquisa e de debate sobre carnaval de rua, bem como o material em vídeo desses eventos, disponíveis no *Facebook*, no *Instagram* e no *Youtube* também foram utilizados como fonte. Foram três os principais grupos de *WhatsApp* que participei: Bloco Mulheres Rodadas – grupo oficial do bloco; Carnavália – grupo criado em 2022 para divulgar informações sobre localização dos blocos pelas ruas, no carnaval que estava acontecendo na cidade, a despeito da não-autorização da prefeitura; e Acadêmicos da Rua, grupo formado por pesquisadores do carnaval de rua carioca.

A pergunta central que guia essa pesquisa é: Por que militar no carnaval? Interrogação sobre o que motiva vontade ou interesse de militar no carnaval. Essa pergunta guarda-chuva vai se especificando em campos de exploração que dão contorno aos três capítulos que compõem esta tese. O ponto de partida é, portanto, compreender a festa carnavalesca como ocasião que propicia, que fortalece uma intenção que, no caso dos blocos feministas é lutar por garantir e ampliar conquistas de direitos. Visa, portanto, transformação.

Diante do mote transformação, o primeiro capítulo se estruturará em duas frentes de pesquisa: 1) percorrer a história do carnaval carioca, a partir de seus momentos de adensamento e mudança; 2) o diálogo com pensadores das mais diversas áreas científicas – antropologia, sociologia, filosofia, psicanálise, história - que procuram explicar a festa e o carnaval, na sua dinâmica e função social, sendo a pesquisa movida pelo interesse de identificar em que instância se inscreve a centelha da transformação, ou do potencial de transformação. Nesse périplo intelectual, temos como companhia autores como Raquel Soihet, Cunha, Felipe Ferreira, Monica Pimenta Velloso, Raquel Valença, Messeder, Rita Fernandes, Micael Herschmann, Marina Frydberg, Roberto DaMatta, para citar alguns daqueles que nos conduziram na aventura panorâmica sobre o carnaval carioca. Na aventura histórica por carnavais europeus de outros tempos, os clássicos Mikhail Bakhtin e Peter Burke. E no esforço de desvendar a potência da festa, Durkheim, Bataille, Duvignaud, entre outros.

No segundo capítulo, a interrogação é sobre se a militância na festa se daria por conta das condições propícias para propagação da luta feminista e suas pautas, partindo da premissa de que o carnaval é ocasião de intensa interação e, ao mesmo tempo, de grande visibilidade midiática. O ponto que se faz premente, então, é compreender o que seria o potencial comunicacional do carnaval. A empreitada, a essa altura, exige atenção às instâncias epistemológica e teórico-metodológica. A proposta de Muniz de pensar a Ciência da Comunicação como a Ciência do Comum, e trabalhar a comunicação como um objeto conceitual que se desdobra em três níveis operativos, a saber: 1) o nível relacional; 2) o nível vinculativo; 3) o nível crítico-cognitivo, se mostrou crucial para a compreensão do potencial comunicacional do carnaval. Tanto quanto a dimensão pulsional da festa, apontada no capítulo 1, e que se esclarece na articulação com o comunicacional, tal qual propõe Bataille. Interação para Bataille é interatração, que acontece via humor e erotismo, aspectos fundamentais para compreender a festa carnavalesca.

Para compreender a potência comunicacional do carnaval é importante verificar suas articulações, suas agências, actantes, e materialidades que compõem a sua rede sociotécnica. A partir da Teoria Ator-Rede, empreenderemos a cartografia das controvérsias e a identificação dos actantes (Latour, 2012), o que permitirá descrever as reconfigurações do carnaval que explicitam as mudanças na dinâmica de interação entre corpos, espaço físico, música e tecnologia. A noção de territorialidades sônico-musicais (Herschmann, 2014) esclarecerá sobre a força movente da música e sua potência em transformar espaços urbanos normalmente inóspitos para o público feminino, em territorialidades de prazer e alegria.

No terceiro e último capítulo, trabalharemos as noções de ativismo e artivismo, e proporemos a noção de carnativismo, termo que aponta para uma forma específica de mobilização política contemporânea. No contexto dessa discussão, entrevistamos Tomás Ramos, ativista do Bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar e do Movimento Ocupa Carnaval. A questão da militância feminista no carnaval será trabalhada na sua dimensão temporal e processual, com abordagem empírica – a partir do trabalho de campo e das entrevistas semi-estruturadas com mulheres que tem papel importante no carnaval contemporâneo. Sobre a escolha das entrevistadas, além das organizadoras dos próprios blocos considerados, se mostrou importante, contar com duas entrevistadas que transitam entre os blocos desse arco de tempo escolhido para análise, que são Crica Rodrigues e

Claudia Luciolla. Crica é musicista, filha de Nelson Rodrigues Filho, um dos criadores do Bloco do Barbas, criado em 1985. Crica é, hoje, a presidente do Barbas, além de tocar no bloco Sargento Pimenta e no Superbacana. Crica é, ainda, tutora de surdo, no Bloco Mulheres Rodadas. Cláudia Lucciola, frequentadora dos blocos criados na década de 1980/2000, é hoje musicista de vários blocos, cuja estrutura musical é a fanfarra. Além delas, entrevistei, também, Marcela Velon, ativista musicista, do movimento Primavera das Mulheres; Rita Fernandes, há 20 anos presidente da primeira liga de blocos de rua carioca; e as ativistas pernaltas Raquel Poti, Conceição Carlos, Sônia Souza e Paula Batista.

O protagonismo das mulheres no carnaval será abordado, considerando dois momentos: dois blocos organizados por mulheres, no contexto dos anos 1980/2000: o Bloco de Segunda e o Bloco Vem Ni Mim que Sou Facinha; e dois blocos contemporâneo ativistas feministas: o Bloco Mulheres Rodadas e o Bloco TocoXona. Do Bloco Mulheres Rodadas, entrevistamos a Maestrina, Simone Ribeiro, e as criadoras do bloco, Débora Thomé e Renata Rodrigues, quem coordena as atividades e responde pelo bloco, atualmente. Do Bloco TocoXona, as entrevistadas foram Michele Krimer, maestrina e vocalista, e Paula Azem, uma das organizadoras.

As reflexões apresentadas nesse capítulo, irão considerar pautas e questões do feminismo, principalmente da Terceira e Quarta onda, formas de articulação política contemporâneas ao momento de criação dos respectivos blocos, e as falas dessas agentes do carnaval de rua.

#### Transas e Travessias Desta Pesquisa-Cortejo

O arco de tempo em que dura o cortejo de um bloco de carnaval no Rio de Janeiro, compreende algumas etapas: concentração, o cortejo propriamente dito, a dispersão e, nos blocos surgidos no século XXI, o “crack”, ou momento em que reminescentes de blocos se reúnem, depois do périplo por vários blocos, para tocar seus instrumentos, confraternizar, sem que a festa pós-bloco tenha hora para acabar. Cada etapa tem sua importância e característica. A concentração começa a partir do horário marcado pelos organizadores do bloco, no local combinado, e se caracteriza como o período de chegada dos componentes, músicos, foliões adeptos, amigos da agremiação, ocasião em que todos se preparam para desfilar. É nesse tempo, que dura por volta de duas horas, pelo menos, em que os artistas pernaltas terminam de se fantasiar e subir nas pernas de pau, os foliões

capricham no retoque da purpurina, amigos compartilham sonhos e desejos do atual carnaval e de carnavais passados, momento em que se resolve contratempos de última hora, e em que os brincantes se surpreendem e se divertem com as fantasias inusitadas uns dos outros. É o tempo em que se tece a sinergia, processo a partir do qual vai se criando o entrosamento coletivo que se concretizará no périplo vindouro, que se avizinha, e que reserva surpresas e encantamentos a despeito das experiências já vividas; das expectativas próprias da vivência dos ciclos carnavalescos, que ensejam a emoção de repetir a abertura celebrante que abraça o acaso festivo, efêmero, em alguma medida transgressor, excessivo e sempre vário.

É, portanto, nesse espaço de prólogo, que se assemelha à concentração que antecede o cortejo, que apresento o que me vincula afetiva e intelectualmente com o tema.

#### Memória 1

Final dos anos 1960, o Bafo da Onça desfila na Estrada da Água Grande, no bairro de Vista Alegre, subúrbio do Rio de Janeiro. São muitos, muitos integrantes com fantasias de onça, ganhando o asfalto na empolgação de repiques e tambores, interrompendo o trânsito dessa via importante, sob o olhar de uma criança de 4 anos, que veste um sarongue.

#### Memória 2

De posse de uma bisnaga plástica, brinquedo cujo formato se assemelhava ao lança perfume, mas com funções semelhantes aos limões de cheiro do entrudo, era possível molhar os transeuntes fantasiados a passar pela Cinelândia, sem receber uma bronca, muito pelo contrário. Diante do fino esguicho de água, a vítima, às gargalhadas, pedia um pouco mais de frescor por conta do calor de fevereiro, intensificado pela fantasia de cetim. Tanto a traquinagem, quanto o figurino eram meios através dos quais, magicamente, podia-se brincar, rir, conversar com estranhos e viver situações divertidas. Tempo especial de licença poética carnavalesca, mesmo que nos anos de chumbo da década de 1970, no Brasil.

#### Memória 3

No profundo silêncio em que dormiam os carnavais de Botafogo, em meados dos anos 70, irrompe, do nada, mas pelo menos uma vez por dia, durante o período, a cadência

de uma pequena bateria que espanta o crepúsculo e o tédio da rua São Clemente. Uma menina desce correndo as escadas para ver o bloco passar. Desce, também, o pai com medo que a menina encantada e afoita siga o cortejo.

#### Memória 4

Na adolescência, anos 1980, a sedução dos bailes carnavalescos de salão, com banda ao vivo, uma multidão de gente seguindo junta num périplo circular, ao som de marchinhas e sambas carnavalescos, cantados em uníssono e de cor, e o imaginário encantador, das fantasias de melindrosa e do amor de carnaval. Nas matinês dos bailes, os pais se divertem com a música, enquanto as crianças catam confete e serpentina no chão.

#### Memória 5

Anos 1990, a sexta era aguardada para, na alegria de iniciada na função diaba, atentar os foliões do Bloco das Carmelitas, nas ruas bucólicas, mas apinhadas de gente, de Santa Tereza, à noite. Carnavais de rua cuja farra irreverente apostava na alegria e na construção de uma sociedade mais livre, mais democrática.

#### Memória 6

Conhecer o júbilo, perceber-se devota do carnaval, ele mesmo, como nunca, outrora. Início dos anos 2000, frescor da manhã, a fanfarra Cordão do Boitatá toca, lindamente, músicas cuja magia se mistura com o cenário do Arco do Teles. Foliões fantasiados desfilam suavemente em cortejo. Experiência de festar fora do tempo e do espaço, alegria suave e pungente. Epifania.

Mas o carnaval também chegou por outras vias, mais abstratas, mas não menos sedutoras. Aos 15 anos, me arrebatei com a potência dos Manifestos Pau Brasil e Antropofágico, nas aulas de literatura – estética e política combinados para transformar, para elaborar um projeto de Brasil de delicadezas e potencialidades. Foi nessa ocasião que ingressei no grêmio de um colégio tradicional religioso, da zona sul da cidade, espaço em que tive a oportunidade de participar de um grupo de teatro, o “Sob liberdade condicional”, com Reginaldo Saddi, professor que havia feito parte de uma companhia teatral orientada por Zé Celso Martinez Correa, e, também, do Tá na Rua, do Amir Haddad. A verve dionisíaca, o carnaval e a rua me foram apresentadas e assumidas como

via de abertura, instâncias de articulação e criação. A fina ironia do destino fez reverberar na minha trajetória, a máxima oswaldiana: “não fomos catequizados, fizemos Carnaval”.

Além do carnaval, são as ideias e o pensamento que me arrebatam. A Escola de Comunicação da UFRJ foi um lugar fundamental na minha formação como jornalista, formação plural, multidisciplinar, além de ter sido espaço acadêmico em que conheci dois dos meus mais importantes mestres: Clauze Ronald de Abreu e Magno Machado Dias.

Além deles, a ECO me possibilitou conhecer Muniz Sodré, cuja trajetória, obra e esforços no sentido de pensar o campo epistemológico da Comunicação me inspira profundo apreço e respeito, mesmo sem eu ter tido a oportunidade de ser sua aluna. A ECO me possibilitou, ainda, o reencontro com Marialva Barbosa, de quem fui aluna no PPGCOM, depois de ter sido sua colega na UFF, ela como professora titular, e eu na qualidade de professora substituta, em início de carreira docente. Marialva, por quem tenho grande respeito, pela sua atuação incansável na consolidação da pesquisa em Comunicação, no Brasil, o que me permitiu, numa de suas aulas, situar os momentos da minha formação, minha própria trajetória intelectual na área.

Outro aspecto importante da minha formação, mais recente, foi o acolhimento da pesquisa sobre comunicação e carnaval, por parte de Micael Herschmann, como orientanda do PPGCOM, oportunidade de aprofundar a compreensão da relação entre comunicação, música, festa e carnaval e conhecer a incrível rede de pesquisadores de Comunicação e Música, onde se convive e participa da empolgante e competente produção acadêmica, reconfortante experiência de gaia ciência, na mais fina expressão dessa verve.

Narro essa trajetória para dizer que, além do diálogo do carnaval com a comunicação, como tema de pesquisa, minha formação em Psicanálise, que ocorre em paralelo com o curso do doutorado, está presente no olhar que lanço tanto sobre o acontecimento pesquisado, quanto sobre a elaboração das questões e conclusões.

## CAPÍTULO 1 – CARNAVAL: POTÊNCIAS FESTIVAS

No início do século XXI, a relação carnaval e política ganhou expressão como ativismo. Ativismo no carnaval e carnaval nas manifestações políticas. As várias ondas de protesto desse momento, sintonizadas com o que ocorria no mundo todo, assumiram, aqui, elementos do universo brincante carnavalesco. Essa particularidade foi ganhando adesão, força, e tomou conta da cidade e do país. Essa nova modalidade de expressão carnavalesca despertou interrogações que mobilizaram fortemente essa pesquisa. Por que militar no carnaval? Por que adotar o carnavalesco na militância? A ideia de militância ou ativismo se relaciona à mobilização em torno de agendas sociopolíticas, à perspectiva de mudança social. Em que medida a experiência festiva poderia viabilizar mudanças sociais no presente ou no futuro? De que forma essa mudança poderia ser verificada? Pode ser vivida de forma imediata? É uma ação na direção da mudança, ou apenas comunica, encena desejos e fantasias de transformação transcendente ou utópica?

Esse conjunto de questões emergem na medida em que a crítica política que até então fizera parte do próprio carnaval carioca sempre se expressara numa crítica pela via do humor, na forma do deboche. E os blocos ativistas feministas que surgem com disposição e força, no início do presente século, se expressam por palavras de ordem tatuadas na pele. Braços erguidos em protesto, empunhando estandartes e cartazes. São corpos-bandeira em performance, dramatizando situações difíceis e delicadas enfrentadas pelas mulheres no cotidiano. Não que o riso não compareça, mas geralmente ele se mostra através de memes<sup>11</sup> comentados, nas mídias sociais: perfil do bloco no Instagram, ou no grupo de *WhatsApp*. A dupla constatação da importância da festa para a cultura brasileira,

---

<sup>11</sup> Há uma prática diária de postagens de memes no Instagram do bloco Mulheres Rodadas. Geralmente, comentam as vicissitudes do desejo e da liberdade sexual, dos desencontros amorosos heterossexuais e que questionam o padrão tradicional de casamentos monogâmicos; ironizam o narcisismo do “macho hétero-cis-branco” e seus desdobramentos contemporâneos como os “red pills”, vertente machista de ultra-direita organizada em campanhas virtuais mas, também, as situações, práticas e discursos do personagem arquetípico denominado “esquerdomacho”. Há um estudo muito bem estruturado que identifica, classifica e analisa os memes e postagens de humor posicionados como feministas, em perfis e espaços virtuais que defendem a bandeira. Ver CHAGAS, Viktor e BRETAS, Ana Beatriz. **Mapeamento e análise de memes feministas** na internet brasileira. In: Rio de Janeiro, Revista ECO PÓS, V. 24, n. 2, 2021. [Mapeamento e análise de memes feministas na internet brasileira | Revista Eco-Pós \(ufrj.br\)](#)

No que diz respeito ao bloco TocoXona o humor comparece nas lives e podcasts, bem como nas chamadas para as festas e eventos que vão subsidiar a presença no carnaval. A graça gira em torno das situações de interações, embaraços e desencontros nas interrelações do cotidiano lésbico e LGBTQIAP+, como situações de paquera, traição, saídas em grupos e o que errado, episódios relacionados à história do bloco, seu grupo organizador, frequentadores, desavisados sobre o perfil do bloco.

e do carnaval como festa paradigmática fizeram do “por que militar no Carnaval?”, um viés de investigação que se defronta com a necessidade de definir e caracterizar a festa; de identificar a potência da festa, e de apontar traços de insubmissão que variam criativamente numa festa vigorosa, em permanente transformação. Esse viés inicial de investigação – o que é festa? o que é carnaval? - busca um contorno, ainda que fluido, cambiante e poroso, sem qualquer intenção essencialista. O que nos interessa são as potencialidades da festa, as possibilidades disponíveis como legado e multiplicidade; o que se apresenta como dimensão política, brilho atrator, atividade afirmadora, e de expansão libertária a habitar permanentemente nosso imaginário e nossas ruas.

Um olhar em perspectiva sobre momentos marcantes do carnaval de rua carioca vai mostrar rupturas e continuidades na festa, bem como os atravessamentos que permitem ver modos de relação e permeabilidades entre o carnaval e o contexto político, cultural, e econômico, em incessante metamorfose. A inovação, a sucessão e recombinação das formas festivas carnavalescas, situações de conflito e resistência e os modos como a mulher participa dos festejos serão aspectos merecedores, sempre que possível, de comentários nessa breve narrativa de viés histórico aqui apresentada.

Os comentários ainda que breves tanto sobre a presença feminina no carnaval, seja sobre os olhares preconceituosos sobre a presença das mulheres na festa, seja sobre o papel importante da participação feminina no folguedo, precisam ser feitos a partir de um olhar que considera as ações e práticas do cotidiano, escapando das dicotomias do tipo “dominador-dominado”, e adotando uma perspectiva que permita enxergar nas dinâmicas de produção e fruição da festa, acompanhando tanto quanto possível – louvando a boa vontade, o olhar aguçado, de pesquisadoras, principalmente, que no seu trabalho com fontes primárias recupera a participação das mulheres no carnaval dos dois últimos séculos, conseguindo alguma proximidade com o papel das mulheres nas etapas do processo, nas rotinas festivas populares . E, quanto à análise, procuramos considerar e nos alinhar com o viés proposto por Cíntia Fernandes e Flávia Barroso (2019) quando explicitam a importância das funções e papéis desempenhados pelas mulheres nas festividades de rua, no século XIX, no Rio de Janeiro, a saber: a partir da visada pós-estruturalista, dos estudos pós-colonialistas que refletem sobre questões sociais no sentido da desconstrução de termos e posições lidas como de subalternidade, tal qual.

Desconstruir as relações de “subalternidade” faz parte de um esforço para encará-las como relações de reciprocidade, obviamente não

como um dado pacífico, conciliador e ordeiro, mas sim na consideração da existência de linhas de transgressão, de ação e de tomada de posição nestas relações. [...] As ações sociais que se constituem pelo atravessamento de linhas de força e ruptura presentes nos entrelugares (Bhabha, 1998) apresentam narrativas e práticas sociais concretas e localizáveis da desconstrução da ideia de subalternidade. O processo com que se constitui o feminino na experiência[...] especificamente na vivência da festa [popular de rua no século XIX] compõe linhas de força de desconstrução das noções essencialistas de gênero, destacando a processualidade da identidade. (Fernandes, C.; Barroso, 2019, p. 11)

No que diz respeito às leituras sobre festa e carnaval, a pesquisa se deu como quem julga importante procurar, de forma ampla, com alguma liberdade, nas lojas do centro comercial do S.A.A.R.A<sup>12</sup>, por adereços, tecidos, insumos, fantasias, recursos enfim, capazes de caracterizar o carnaval em seus vários aspectos – leituras historiográficas, sociológicas, antropológicas – de forma que fosse possível compreender festa e carnaval, tanto como espaço-tempo da brincadeira, função social, experiência estética, performance política, pulsão. O movimento de pesquisa visa compreender a emergência dos blocos ativistas e as ações político-festivas durante o folguedo, tanto quanto a identificação de traços, modos, intensidades, elementos do carnaval que podem cumprir o papel, no contexto contemporâneo, de linguagem-ação para as atividades políticas que as incorporam. E, assim como o folião que aguça o olhar para o que lhe parecem “achados” nas bancas sortidas de adereços da Rua da Alfândega, apresento aqui alguns desses recursos reflexivos.

Seguindo o propósito caleidoscópico, dos estudos historiográficos, faremos uma rápida panorâmica com os marcos e legados de esforços de pesquisa sobre festa e carnaval, que apontam para questões políticas, identitárias, e para a potência expressiva e, de algum modo transformadora, em disputa, nas festas que ocorrem em ambientes públicos.

Dos estudos antropológicos, aparecem como pertinentes a caracterização das festas como rituais que nas tensões entre o sagrado e o profano, apontam tanto para o caráter transcendente, quanto mediador, ou conservador e até mesmo destrutivo das

---

<sup>12</sup> SAARA (Sociedade de Amigos e Adjacências da Rua da Alfândega) sigla correspondente à associação de comerciantes que em 1962 evitou desapropriações ao interromper a abertura de uma avenida que uniria a Praça Quinze à Central do Brasil. Ir ao SAARA no mês que antecede o carnaval é uma experiência marcante. Lá é possível encontrar todo tipo de material, tecido e adereço para compor fantasias carnavalescas. Percorrer o SAARA nesse período permite que tenhamos ideias sobre tendências para o carnaval do ano corrente.

festas; para a situação de liminaridade (em que ocorrem a suspensão de valores, como nos ritos de passagem, em que se vive e reforça a experiência de *communitas*), de reconhecimento da pertença ao coletivo (questões de identidade), e as experiências de êxtase e transe. Do ponto de vista sociológico-antropológico e psicanalítico, as discussões sobre as funções da festa interessam por sua especificidade nas dinâmicas em que se comunica e reforça valores, explicita tanto desejos, quanto a natureza dos vínculos e dos encontros. A festa é uma das situações em que o grupo social vislumbra poder lidar de forma amistosa com tensões e oportunizar soluções de comum acordo.

### 1.1 - BATUQUES, EMBATES E OUTRAS OUSADIAS – NOTAS A PARTIR DE UMA VISADA HISTÓRICA

A periodização seguida aqui será um recorte em grandes linhas que Micael Herschmann (2013), Marina Frydberg (2014) e por Sapia e Estevão (2012; 2018) que identificam períodos de adensamento e renovação da festa, com a chegada de novos atores, novos formatos, novas tendências. Os pesquisadores identificam quatro momentos na história do Carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro, tomando como marco inicial o processo de modernização da cidade, no século XIX, momento em que entre exigências do poder público, conflitos, a emergência de novas formas de brincar acontecem. Os quatro momentos que justificam essa periodização são momentos em que o folguedo carnavalesco se particulariza por conta da ascensão de um conjunto de grupos cujos modos de associação apresentam características distintas dos que os precederam, e que acrescentam ainda mais multiplicidade ao carnaval carioca, por suas propostas estéticas, suas dinâmicas associativas, suas características sonoras e musicais e por disputas, conflitos e controvérsias que inauguram ou recolocam.

O recorte contempla: o primeiro período, que inclui a diversidade de agremiações que surgem entre o final do século XIX até a década de 1940; o segundo período, que se refere ao momento de inovação dos blocos de empolgação da zona norte da cidade e do surgimento das bandas de bairro, nas décadas de 1950/1960; o terceiro período, que diz respeito aos blocos surgidos em meados da década de 1980 até 2000, em pleno processo de redemocratização, pós ditadura de 1964-1985; e o quarto recorte que abarca a explosão do carnaval carioca, em termos de número de blocos e foliões, momento de renovação

estética e musical, com a emergência de blocos temáticos, ativistas e as neofanfarras, no início do século XXI.

O marco inicial da nossa narrativa é o surgimento das Grandes Sociedades Carnavalescas, momento em que aparecem formatos de agremiações mais preocupados com organização e refinamento estético, comprometidas com o processo de modernização da cidade e do país, tanto urbana, quanto cultural e de costumes. Momento em que as formas espontâneas de carnaval popular, vão também assumindo essas mesmas preocupações. Nesse impulso, são decisivas as manifestações de raízes negras, como os cordões, ranchos, blocos e, na sequência, a partir no final dos anos 1920, as escolas de samba<sup>13</sup>. Vale ressaltar, ainda, que o trabalho visa se dedicar às características e questões do carnaval das duas últimas etapas dessa periodização, a saber, o carnaval a partir de meados dos anos 1980/2000, e o carnaval contemporâneo, que desponta no século XXI.

#### 1.1.1 – A plural efervescência carnavalesca da Belle Époque carioca

O ano de 1855 é considerado um marco na história do Carnaval do Rio de Janeiro, data da criação de Os Tenentes do Diabo, o primeiro clube carnavalesco da cidade. Fundado e frequentado por intelectuais, artistas, políticos e representantes das camadas médias. Esse grupo de homens, organizam bailes, se reúnem para debater sobre abolição da escravatura e outros ideais republicanos. Em 1867, surge o Democráticos, em 1869, os Fenianos e, a estes mais famosos, se seguiram uma grande quantidade de clubes e agremiações que tinham inclinações mais lítero-musicais do que carnavalescas, num primeiro momento.

O Clube dos Fenianos foi fundado em 1869 e sua estréia inaugura uma fase de esplendor das sociedades, pela riqueza dos préstitos: belos carros alegóricos e fantasias, ideias brilhantes e muita arte. [...] o novo clube contou de imediato com a adesão de importantes intelectuais republicanos e abolicionistas, que viam na agremiação uma tribuna para divulgação de suas ideias. (Valença, 1996, p. 29)

---

<sup>13</sup> Sobre o surgimento das escolas de samba e sobre o papel que os sambistas tiveram no deslocamento da principal cena festiva na cidade ver: Fernandes, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1949 / Nelson da Nobrega Fernandes. – Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. Ver também Cabral, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. Embora o período incluía as escolas de samba, manifestação emblemática do carnaval carioca, não nos dedicaremos a essa manifestação neste trabalho.

Ao decidirem pelos préstitos, as Grandes Sumidades Carnavalescas (outra denominação das Grandes Sociedade), se organizam para criar carros alegóricos tão bem elaborados do ponto de vista visual, quanto crítico aos fatos e ideias políticas, costumes, formas de comportamento social. Sua longa presença no Carnaval é prestigiada. Entre os anos 1920 e 1930 são disputados e despertam paixões favoráveis e contrárias, deflagrando protestos veementes e animosidades políticas. O dia oficial de desfile das Grandes Sociedades, numa urbe já modernizada pela reforma do prefeito Pereira Passos, é a terça-feira gorda, pela Avenida Central, lugar de prestígio. Essas agremiações ganham destaque na imprensa da época e, logo, são criados concursos anuais para seleção das mais elegantes e dignas de reverência. Como as Grandes Sociedades tem sede própria, sua presença no Carnaval deflagra uma onda de bailes, que alimentam o desejo de usar fantasias e deles participar.

Aliás, a imprensa na segunda metade do século XIX, ganha impulso com a chegada de máquinas de impressão tecnologicamente inovadoras, aumentando a tiragem, o número de páginas por exemplar e passando a trazer mais assuntos de interesse popular como formas de lazer, por exemplo. É nesse contexto que jornalistas amantes da boêmia passam a fazer crônicas sobre o ambiente carnavalesco, seus personagens, novas agremiações e promovendo uma estética carnavalesca europeia e moderna, via promoção de concursos e prêmios envolvendo as agremiações.

Além dos jornalistas que escreviam sobre carnaval na imprensa industrial nascente no Brasil, vão surgindo muitas publicações que se ocupam do tema carnaval e que assumem, também, na linguagem das matérias, o tom satírico, compromisso com o riso e com o vocabulário momesco, fazendo emergir a especialização “jornalismo carnavalesco ou imprensa carnavalesca” (Tinhorão, 2000) e as figuras dos cronistas de Momo. Esses jornais, revistas e jornalistas especializados em Carnaval foram figuras importantíssimas na inclusão do samba, seus compositores, intérpretes e, também, das várias manifestações do carnaval popular negro no cenário cultural carioca, principalmente o rancho e, depois, as Escolas de Samba. (Coutinho, 2006)

Com a sistemática perseguição ao entrudo, forma popular espontânea que outrora reunia famílias e participantes de todas as classes na prática de atirar líquidos de procedência duvidosa, limões de cheiro e farinha nos passantes, gerando riso pra quem atirava, mas revolta em quem era vítima dos ataques, e a referência elogiosa da imprensa

ao Congresso das Grandes Sumidades, os grupos populares vão se organizando na forma de cordões, formato que envolvem música produzida com instrumentos de percussão.

Os cordões surgem por volta de 1870, momento em que os Zé-Pereiras vão perdendo sua força no Carnaval de rua carioca. Os Zé-Pereiras eram grupos de foliões que começaram a ir às ruas por volta de 1850, organizados em cortejos, tocando zabumbas de forma ritmada. Essa manifestação, cortejo com acompanhamento de bombos, criada pelo sapateiro português, José Nogueira de Azevedo Paredes, ganhou adeptos, e passou a ser denominada Zé-Pereira, provavelmente, pela corruptela de seu nome, era uma forma alternativa de brincadeira carnavalesca para quem queria escapar dos percalços do entrudo.

A denominação cordões era atribuída a grupos que faziam seu cortejo com os bombos precedidos de foliões fantasiados, ora como índios, ora como velhos. Nos cordões de índios, havia uma performance com ruídos que acompanhavam gestuais que remetiam aos indígenas. Nos cordões de velhos, os foliões passavam em cortejo, com bengalas, em posturas encurvadas e passos claudicantes. Os cordões desaparecem por volta de 1910. Num primeiro momento, tidos como formas mais organizadas de associações populares, portando inclusive estandartes, aos poucos, por conta de brincadeiras, atravessadas por um certo modo de competições entre cordões, vão sendo frequentados por pessoas mais interessadas em brigas do que pelos desfiles.

Os cordões sobrevivem no carnaval carioca até 1911, quando o surgimento dos ranchos, manifestação carnavalesca organizada de origem popular, abala sua popularidade. Na primeira década deste século, porém, tiveram importância, chegando a participar de concursos espontâneos em que os “jurados”, os ricos donos de casas funerárias da Praça Onze, manifestavam sua aprovação enfiando na ponta do estandarte da agremiação uma pequena coroa de flores. Era vencedor o cordão que, ao fim do desfile, ostentasse mais coroas.

A competição deu início às primeiras disputas: o baliza de uma agremiação tentava apossar-se das coroas do estandarte rival, ao mesmo tempo que devia cuidar para que as coroas do seu estandarte fossem preservadas, dando, para isso, cobertura à porta-estandarte. (Valença, 1996, p.17)

A partir de 1855, com o primeiro desfile do Congresso das Grandes Sumidades Carnavalescas, e até 1930, segundo Felipe Ferreira (2005), é travada uma batalha sistemática, tanto via imprensa, que vai se tornando massiva, quanto policial, pela eliminação das manifestações carnavalescas populares, tendo o entrudo como objeto de

demonização, mas também os cucumbis, as troças e os mascarados (Ferreira, 2005; Cunha, 2001; Soihet, 1998). A repressão a essas manifestações recaía, principal e quase exclusivamente, sobre os foliões de ascendência africana, sua forma de brincar, as manifestações culturais por eles criadas e protagonizadas, sob o pretexto de qualidades negativas e sob denominações depreciativas, acusatórias<sup>14</sup> como “barbárie”, “selvageria”, “insolentes”, “imbecis”, “perigosos”, “grosseiros”. O propósito e justificativa era impor a ordem, limpar, civilizar, segundo os padrões europeus burgueses ligados à ideia de progresso e modernização. Cronistas e jornalistas defendiam a criação do “verdadeiro carnaval”, do carnaval elegante francês, veneziano. O surgimento das Grandes Sociedades foi recebido como alento, com orgulho e alegria. (Soihet, 1998; Fernandes, Nelson, 2001; Ferreira, 2005)

As formas de perseguição eram diversas: instrumentos como pandeiros e tamborins eram proibidos, os instrumentistas perseguidos, o samba, depreciado e, até mesmo, a forma de participação da população negra nas procissões dos santos da Igreja Católica gerava conflitos e oposição. A Festa da Penha, festividade emblemática da participação popular, que funcionava como “grito de carnaval”, em pleno outubro, onde os sambistas apresentavam suas composições para a festa de Momo vindoura, as tias baianas traziam seus quitutes, as rodas de samba e de capoeira marcavam presença, foi durante muitos anos, entre final do século XIX e início do XX, palco de violência policial, recorrente, contra atores e manifestações culturais populares de matriz africana (Soihet, 1998; Cunha, 2001; Ferreira, 2005; Lopes e Simas, 2015).

Os atores principais da festa, entretanto, não desistiram. Como Michel de Certeau destaca, é necessário observar táticas e estratégias criativas postas em prática pelos populares ante a violência da ordem opressiva que incidia sobre eles. Nas festas religiosas ou no carnaval, os populares expressavam suas tensões e insatisfações contra as agressões e as manifestações preconceituosas a que estavam submetidos, mas não de forma violenta. Sua resistência cotidiana se dava através do deboche, da paródia. No caso da proibição ao samba, ou aos instrumentos do samba – não se podia portar, nem tocar pandeiro,

---

<sup>14</sup> Gilberto Velho discute o papel que desempenham as categorias de acusação e rotulação no artigo.: “Duas categorias de acusação na cultura brasileira contemporânea” In Individualismo e Cultura, RJ, Zahar Ed. 1981, p. 59.

tamborim, nem tambores -, mas os sambistas batiam palma, usavam garrafas e pedaços de madeira para acompanhar suas composições nas rodas. (Soihet, 1998).

Aos poucos, os cucumbis, afoxés e cordões vão dando ocasião aos ranchos, formas mais sofisticadas e organizadas de associações coletivas e festivas, sob a supervisão e comando das tias baianas, mulheres com papel social fundamental para o acolhimento e integração de migrantes negros que vem da Bahia, e para a preservação e proteção das manifestações culturais, musicais e religiosas de matriz africana, no Rio de Janeiro. É oportuno observar que os nomes dessas agremiações abandonam o tom de deboche e os nomes ligados a animais, e ganham nomes líricos, que evocam serenidade, beleza e delicadeza. A seleção de temas nobres como poesias, personagens literários, referências a elementos operísticos, sofisticação na elaboração de fantasias e adereços e a participação nos concursos de carnaval promovidos por jornais em processo de expansão comercial e de leitores (Coutinho, 2006) vai ampliando o prestígio dessas agremiações. Esse conjunto de ações é a forma estratégica e insubmissa com que os responsáveis por essas agremiações, sua música e sua manifestação cultural-festiva, paulatinamente, ganhem reconhecimento social.

O primeiro rancho, o Rei de Ouros, foi criado pelo baiano, recém-chegado no Rio de Janeiro, Hilário Jovino, que trabalhava na Guarda Nacional. Ele também foi o responsável por trocar a data do cortejo do calendário das festividades pastoris que ocorriam próximas ao Natal, para o desfile no carnaval. Um dos mais famosos ranchos é o Ameno Resedá, mas antes deste, muitos outros ranchos já existiam como, por exemplo: o Kananga do Japão, Rosa Branca, Jardineira. O Ameno Resedá, criado em 1908, será um marco no universo dos ranchos, por conta da sofisticação estética, que dá ocasião a denominação de “teatro lírico ambulante”. Segundo Renata de Sá Gonçalves, o Ameno Resedá

inauguraria uma estrutura de desfile com cortejo, enredo e música, que permaneceu nas décadas seguintes. O “cortejo linear”, forma pela qual os ranchos se apresentavam pelas ruas, o “enredo”, que articulava um determinado tema à confecção das fantasias e alegorias, e a “música”, que era especialmente feita para cada ano e para cada rancho foram elementos que os particularizam em relação a outras formas de expressão carnavalesca. (Gonçalves, 2003, p. 105)

Nos ranchos aparece o elemento feminino, as pastoras, que entoavam, em coro, as marchas rancho, e cuja composição incluía instrumentos de corda – cavaquinho e violão

-, e de sopro. São três os mestres que garantem a coesão do conjunto dos ranchos: o de harmonia, o de canto e o mestre-sala. (Soihet, 1998; Valença, 1996; Gonçalves, 2007)

A região da Praça Onze, local taxado de perigoso por conta da ocupação habitacional pela população pobre e negra, na proximidade da Zona Portuária<sup>15</sup> do Rio de Janeiro, que engloba os bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo -, e da presença das agremiações organizadas por negros, com sua música outrora considerada tacanha, vai se transformando, a partir da segunda década do século XX, no lugar onde acontece o autêntico carnaval, o carnaval potente que passa a atrair atores dos extratos sociais mais abastados. (Soihet, 1998). Tais relatos dão visibilidade para alguns dos seus principais protagonistas, como os imigrantes baianos que ali se estabeleceram no período do pós-abolição, entre fins do século XIX e início do XX, criando seus espaços de moradia, lazer, sociabilidade e religião.

Esse primeiro recorte temporal, que abrange do final do século XIX até a década de 1930, é um momento de multiplicidade carnavalesca embora permeada de tensões e conflitos - nesse arco de tempo os entrudos e os zé-pereiras perdem protagonismo, por conta das perseguições policiais e campanhas jornalísticas que funcionam como vetores de força para a consolidação do projeto de urbe moderna para o Rio de Janeiro, capitaneado pelo prefeito Pereira Passos; perseguição aos agentes e às iniciativas culturais e carnavalescas populares negras – momento muito próximo ao da abolição, mas processo em que não será garantido a essa parte da população, a cidadania plena – mas também de resistência e transformação, já que troças, mascaradas, cucumbis e afoxés, vão dando lugar aos cordões, aos ranchos, aos blocos comunitários e às escolas de samba; manifestações carnavalescas que, em princípio, são menosprezadas diante das agremiações das classes mais abastadas, as Grandes Sociedades e os Corsos, tratadas pelas autoridades e pela imprensa como expoentes carnavalescos compatíveis como o projeto urbano, ordeiro e civilizado que almejam.

A administração Pereira Passos, consolida a derrota do entrudo, jogo carnavalesco de origem ibérica, que veio para o Brasil no século XVI, ao mesmo tempo em que consolida a vitória de uma nova modalidade de celebração carnavalesca: as

---

<sup>15</sup> A região da Zona Portuária reunia uma população cuja composição era, na sua maioria, negros alforriados, trabalhadores da estiva, migrantes de vários estados de Brasil e de imigrantes de vários lugares do mundo, principalmente da Europa. A diversidade cultural era grande o que possivelmente tanto motivou conflitos, quanto viabilizou importantes laços de solidariedade e trocas que resultaram em grande efervescência cultural.

Grandes Sociedades. A luta contra o entrudo começa em 1855 com o desfile inaugural das Grandes Sumidades Carnavalescas, primeira iniciativa de modernização da festa. (Fernandes, Nelson, 2001; Ferreira, 2005). Neste sentido, também, como lembra Muniz Sodré, modernizar o Rio de Janeiro implicava sanear e construir e, claro,

transformar as relações dos grupos sociais com o espaço habitacional, tornando menos notória a presença do negro e dos contingentes de “vadios” (subempregados, desempregados). Mas implicava também em muita autoridade e força (razão da escolha de um técnico em vez de um político), o que faz da Reforma Pereira Passos uma espécie de modelo semiótico-cultural para os variados processos de modernização ocorridos em território brasileiro: a doutrina europeia do progresso e da civilização aplicada aos “nativos” de cima para baixo, sem quaisquer mediações simbólicas. (Sodré, 2002, p. 47)

O que está em jogo é a construção de uma cidade ordenada, organizada segundo os princípios dos novos setores dominantes empenhados em criar um espaço de sociabilidade burguesa.

Nesse contexto de exuberância festiva de diversas formas de agremiações populares, com os bailes elegantes promovidos pelas Grandes Sociedades, os desfiles de ranchos e a efervescência da Praça Onze, embora programas pouco recomendados para as moças e mulheres de família, o imaginário de magia e beleza vai seduzindo o público feminino, segundo Soihet (1998). Ela julga que a presença desse carnaval pulsante, que vai num crescente de diversificação e ocupação dos espaços da cidade, também em transformação, e da extensa cobertura da imprensa dos folguedos de Momo, vão produzindo um horizonte de liberdade e mudança de costumes, que será impulsionado pela onda feminista dos anos 1920.

Soihet (1998, 2003) dá notícias desse interesse através de crônicas e reportagens que explicitam a excitação feminina com o folguedo, enfatizando, entretanto, destinos fatídicos para aquelas que se permitem desfrutá-lo. As personagens femininas dessas crônicas e notícias são mulheres que aproveitam a ausência dos maridos, seja por estarem trabalhando ou viajando, para se encontrar com os amantes de ocasião nos bailes mascarados, fantasiadas de *gigolettes*. Assassinatos e prisões, como o caso de Ângela<sup>16</sup>, que numa brincadeira de rua aborda um oficial da polícia, desafeto seu, com a pergunta recorrente entre os mascarados “você me conhece?”, a que o policial responde acusando

---

<sup>16</sup> Gazeta de Notícias, 17 de fevereiro de 1889, citado por Cunha (2001).

e a levando presa como “rapariga de troça”. Inúmeros casos semelhantes são estampados nas páginas dos jornais com seus desfechos trágicos que funcionam como duplo mecanismo de intimidação e orientação moral. (Soihet, 1998; Cunha, 2001).

Os cursos são outra forma de manifestação cultural mais elitista e, absolutamente, de acordo com o projeto de modernização da cidade. O primeiro desfile de carnaval em carro aberto aconteceu em 1908. O veículo presidencial percorreu a Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) com as filhas do presidente da república, Afonso Pena. Essa forma de desfile, foi se sofisticando a cada ano, com os foliões motorizados ricamente fantasiados, os carros decorados de forma caprichada, diante dos olhos maravilhados dos admiradores dessa forma elegante de manifestação carnavalesca. Os cortejos motorizados aconteciam nas vias de mão dupla da Avenida Central e quando os carros passavam uns pelos outros, se saudavam jogando flores, confete e serpentina /ou borrifadas de lança-perfume. Os cursos foram uma grande atração carnavalesca por quase 20 anos, se tornando inviáveis com o crescente interesse de novos grupos com seus automóveis, que já não conseguiam fluir pela avenida. (Valença, 1996)

Felipe Ferreira comenta que o longo processo de imposição de um padrão civilizatório europeu ao Carnaval carioca, iniciado na segunda metade do século XIX, teve como consequência, no que diz respeito às mulheres, “a redução do poder feminino na festa, substituído pelo notável domínio masculino no controle e preparação dos bailes e desfiles – nos quais a participação feminina se subordinava à lógica masculina” (Ferreira, 2012, p. 88).

Corroborar com esse ponto de vista Simson (1992). Segundo ela, no auge do entrudo, as mulheres, preparavam as festas privadas e os limões de cheiro para serem atirados de suas sacadas e janelas, na multidão que fazia folia na rua. Nessas festas, havia, também, mais liberdades para a interação com rapazes que vinham a essas festas em casa. Segundo Simson, no carnaval paulistano, a partir de meados do século XIX, o carnaval se torna basicamente masculino. A participação da mulher no folguedo dependia da classe social a qual pertencesse. O carnaval das ruas e dos bailes é o das mulheres, qualificadas na época, como mundanas (atrizes, dançarinas, prostitutas), na maior parte das vezes, estrangeiras, que são acolhidas pelos rapazes das Sociedades Carnavalescas como aquelas que ensinam sobre elegância e estilo do carnaval europeu, sendo por isso, conclamadas a participar tanto como destaques dos carros alegóricos, como para auxiliar na decoração dos desfiles (Simson, 1992, p. 12-16).

Fernandes e Barroso (2019) num importante trabalho de investigação sobre o papel fundante das mulheres, principalmente pretas e de baixa renda, da cultura festiva e musical da cidade do Rio de Janeiro, pesquisaram relatos de viagem, crônicas e notícias de jornal do início do século XIX e se depararam, através de relatos preconceituosos, misóginos e racistas, mas que lidos no detalhe e na minúcia, colhem preciosidades, com a presença constante e marcante na produção e participação das mulheres nas festas populares da cidade do Rio de Janeiro. Essas mulheres invisibilizadas, ou julgadas negativamente – pela sensualidade dos movimentos, pelo tom de voz e das gargalhadas - promoviam os encontros festivos, produziam quitutes, organizavam banquinhas e, também, fruía através do canto e da dança, de rodas de samba, congadas, maxixes, principalmente na região central do Rio de Janeiro.

A figura do feminino nas festividades negras é marcadamente vinculada a símbolos de força e sabedoria. As “senhoras de terreiros” e as “donas do maracatu” são figuras fundamentais no processo de proteção e tradução dos vínculos africanos no Brasil. Charles Expilly, viajante francês, ao contemplar uma cena de festa no Campo da Aclamação no Rio de Janeiro relata surpresa em relação à posição de liderança e furor de uma mulher negra festejante. O viajante narra com espanto a situação em que um grupo de “negros de ganho” cantavam e dançavam alegremente e, em meio a essa festa, uma negra que estava encarregada da lavagem das roupas de seus senhores, “lançou-se à frente de seus companheiros de servidão” e pois-se a dançar possuída pelo demônio da dança. (Fernandes, C.; Barroso, 2019, p. 15)

Já as tias baianas se destacam com papel fundamental, nas festividades carnavalescas da virada para o século XX, mas também com importantes imbricações na vida social cotidiana da população negra e da cultura brasileira. Além de receber em suas casas os sambistas para as rodas que estavam constantemente sob ameaça, nesse período, abrigavam giras de candomblé. A mais famosa delas é Tia Ciata (Moura, 1995). Outra baiana, a Tia Bebiãna, irmã de santo da Tia Ciata de Oxum, é figura central na primeira fase dos ranchos cariocas, ainda ligada ao ciclo em que os ranchos faziam seus cortejos no dia de Reis (Moura, 1995, p. 89). O papel decisivo que exerciam, portanto, era de resistência cultural, fortalecendo a coesão da *Pequena África*. Outras Tias também tinham papéis importantes na organização e supervisão dos ranchos. Antes de ganharem as ruas no carnaval precisavam passar na casa de alguma delas, segundo o combinado. Essa deferência valia como benção, como axé e como forma de garantir o esmero da preparação dos desfiles (Soihet, 1998; Velloso, 1990).

Além desses cuidados, essas Tias Baianas trabalhavam nas ruas, no Centro da Cidade, com seus tabuleiros de quitutes e ali teciam laços sociais de trabalho, simpatia e solidariedade, com seus eventuais fregueses importantes (políticos, advogados), podendo, assim, mediar situações delicadas da sua comunidade, como prisões por porte de instrumentos musicais proibidos, perseguições religiosas, por exemplo (Velloso, 1990). Elas são fundamentais para a existência e projeção do samba.

As Tias Baianas são exemplos de mulheres insubmissas naqueles tempos de sociedade fortemente patriarcal. Nem o fato de ser mulher, nem o fato de pertencer às classes populares fazia dessas mulheres seres passivos e conformados. Ao ganharem a rua, construíram autonomia e inventaram seu próprio lugar, não como indivíduos apenas, mas como coletividade, tanto territorial quanto sócio culturalmente.

Daí a desenvoltura com que circulavam pela cidade, onde volta e meia eram obrigadas a enfrentar a repressão policial. Seu comportamento não tinha nada do recato, submissão e fragilidade atribuídos à “natureza feminina” pelos padrões dominantes (Soihet, 1989). Nas camadas populares, a mulher – muitas vezes chefe de família – tinha inestimável poder de iniciativa, virando-se de mil formas para garantir o sustento dos seus. Excluída do mercado de trabalho formal, ela vivia normalmente da prestação de serviços os mais variados. (Velloso, 1990, p. 216)

Além dessas agremiações carnavalescas, havia ainda os blocos que se especificavam em dois grupos: os blocos de sujo, formações espontâneas, sem muita organização e os blocos comunitários, geralmente formado por famílias, amigos e vizinhos. Esses blocos comunitários também eram conhecidos como bloco de baianas, por conta de um grupo de homens vestidos de baiana se colocarem enfileirados ao lado do bloco, com a finalidade de protegê-lo das agremiações rivais. Esses blocos comunitários desfilavam com acompanhamento de instrumentos de percussão e vozes que se revezavam, os cantores e as pastoras, entoando o gênero musical que despontava, o samba. Dentre esses blocos, se destacam os Arengueiros, de Mangueira; Baianinha e Vai Como Pode, de Oswaldo Cruz; Filismina Minha Nega, do Morro da Serrinha; Carço e Dona Amélia, do Morro da Formiga, na Tijuca. (Soihet, 1998; Valença, 1996).

O samba era cantado somente nesses blocos, enquanto os ranchos entoavam marchas-rancho. Essas agremiações eram procuradas pelos foliões que já não tinham os cordões para desfrutar. Os cordões foram proibidos a partir da segunda década do século XX, sob alegação de perturbar a ordem. São esses blocos comunitários que tocam samba

que darão origem às escolas de samba, que surgem no final da década de 1920 e vão num crescente de sucesso, transformações e institucionalização da década de 1930 até hoje.

Como se reuniam nas proximidades de Escola Normal, localizada na esquina da Rua Machado Coelho, com a Rua Joaquim Palhares, ocorreu-lhes dar ao grupo a denominação de escola de samba. Assim, enquanto na Escola Normal se transmitiam as disciplinas curriculares, nessa outra escola seria possível ensinar o samba, matéria que nada ficava a dever às outras. A denominação revelava um propósito de conferir importância à sua matéria – o samba – e a si próprios, aos que ali se congregavam, a condição de “professores”. E demonstra que já é muito antiga e arraigada no espírito dos foliões a pretensão didática, o fascínio pela ideia de que, mais do que mero lazer, o que se intentava era a transmissão de conhecimentos. Na verdade, a transmissão de uma cultura esmagada que via no carnaval a oportunidade de afirmar-se. (Valença, 1996, p. 53)

O longo e persistente movimento em defesa e por reconhecimento das manifestações culturais de matriz africana, e o destaque merecido como partícipe fundamental e de grande destaque na cultura brasileira vai, a partir dos anos 1930, passar por um processo de institucionalização que exige, até hoje, permanentes embates, discussões e negociações. É possível reconhecer a persistência hábil, criativa, incansável, e o inegável o triunfo, dada a trajetória repleta de obstáculos, perseguição, desvalorização e violências de várias naturezas na legitimação do samba e do carnaval, de seus atores, de sua história. Os sujeitos dessa trajetória e seus descendentes, com suas produções de gigantesca potência, merecem alcançar outros aspectos e patamares e expandir seu triunfo para além do que Soihet denomina de “cidadania cultural”. (Soihet, 1998)

Diante da impossibilidade objetiva de romper radicalmente com os limites fixados pela cultura dominante, o povo desenvolveu uma estratégia de abertura de espaços pela interação, pela sedução, como assinala Muniz Sodré. Não se tratava de atacar à força uma região física e simbolicamente obstruída, mas de trabalhar nos interstícios para preenchê-los com alternativas que visassem à continuidade de uma fala histórica. A despeito da repressão, os cordões, blocos e ranchos carnavalescos conquistaram, pela força da festa, pelo jogo, pelo encantamento, aquilo que a República não havia outorgado aos proletários – ex-escravos, brancos pobres, imigrantes -, um lugar na sociedade civil. (Coutinho, 2006, p. 183)

### 1.1.2 – Blocos e Bandas carnavalescas: empolgação nos 1950-1960

O segundo momento de renovação da festa de Momo são as décadas 1950 e 1960, momento do surgimento dos blocos tradicionais como bloco Bafo de Onça (1956) e seu maior rival, o bloco Cacique de Ramos (1961), Boêmios do Irajá (1967) dentre outros blocos de embalo, blocos da zona norte da cidade, e as bandas, dentre elas a famosa e até hoje existente, Banda de Ipanema (1965). Nesse período os blocos da zona norte estão em plena efervescência. São blocos grandes, formados às vezes pela junção de dois ou três blocos menores e podem chegar a ter por volta de 3000 participantes. Um dos primeiros desfiles do Cacique de Ramos pelas ruas do subúrbio é impedida pela polícia (Pereira, 2003). Mas em pouco tempo alcança fama e reconhecimento por parte da prefeitura da cidade, que os condecora e convida a desfilar no Centro da Cidade, lhes prometendo, inclusive, verba para subsidiar os desfiles.

O Bafo da Onça, bloco da região do Catumbi, vai ter o Cacique como grande rival. Mas a rivalidade rapidamente passa para o terreno amistoso. Tanto o Cacique quanto o Bafo da Onça, primam pelos sambas de qualidade, compostos anualmente para os desfiles, e grande quantidade de afiliados. Vocação que se desdobrará, no caso do Cacique, no papel fundamental para o gênero de samba que surge na década de 1980, o samba pagode. Da sua sede, na Rua Uranos, saíram compositores até hoje expoentes do mundo do samba, como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Dudu Nobre, dentre outros. O Cacique sempre primou pela inventividade e pelo profissionalismo na condução do bloco, organizando festas e bailes pagos, concursos de beleza relativos ao carnaval, que aconteciam, inicialmente, em vários clubes do subúrbio, de forma a viabilizar a manutenção de seus desfiles. (Pereira, 2006) Esse tipo de prática cultural dinamizava e tinha um papel importante promoção de opções de lazer na zona norte da cidade.

A Banda de Ipanema, sob o comando do produtor cultural Albino Pinheiro, foi criada em 1964, durante uma viagem à Ubá, cidade do sul de Minas, a convite do museólogo Ferdy Carneiro, quando conheceram a Philarmônica Embocadura, que desfilava com duas bandas, uma em que os músicos fingiam tocar instrumentos antigos, de forma cenográfica, enquanto uma banda real com instrumentos normais emitia o som que embalava o cortejo, todos devidamente paramentados com ternos elegantes. A divertida ideia inspirou um grupo de amigos e, em 1965, aconteceu o primeiro cortejo da Banda de Ipanema. A segunda motivação da banda era desfilar como forma de protesto

contra a ditadura militar, com o objetivo de ocupar a rua com festa. Diversas vezes, durante os anos 1960/1970 a banda era interpelada pela polícia que desconfiava do lema da banda que vinha escrito numa faixa: *Yolesman Crisbelles*. De fato, a enigmática frase estampada na faixa da comissão de frente da Banda, embora destituída de qualquer sentido, era interpretada pelos agentes da ordem como um código secreto e conspiratório. Segundo seus organizadores, os dizeres tinham sido encontrados, ao acaso, num folheto de cordel, ditos por um anjo exterminador. (Valença, 1996, p. 48-49)

Com postura libertária tanto politicamente, quanto em relação à cultura e aos costumes, teve como musa e porta-estandarte a atriz e ícone da liberdade e autonomia feminina, Leila Diniz, que desfilava, em destaque, de biquini, pelas ruas de Ipanema, a partir da Praça General Osório, ponto de concentração da banda, em frente ao Bar Jangadeiros, frequentada pelo grupo de idealizadores. Goldenberg, na análise que realiza sobre a trajetória de Leila Diniz sugere que

Leila representou padrões muito próximos aos seus e aos de seu meio. (...) Leila encontrou um estado do campo artístico que permitiu que ela representasse situações muito próximas às de sua vida. (...) foi como atriz que seus comportamentos tiveram projeção pública, construindo-se, assim, a imagem socialmente reconhecida de uma mulher ousada, inovadora, “revolucionária. (Goldemberg, 2001, p. 45)

Aliás, o biquini juntamente com a mini-saia, nos anos 1960, era um ícone da onda libertária no que diz respeito às ideias e à postura das mulheres. Em plena segunda onda feminista, o advento da pílula anticoncepcional, e o questionamento de padrões e valores tradicionais e conservadores, fazer escolhas que implicavam a autonomia em relação ao próprio corpo estava na ordem do dia e, o carnaval, se mostrava território liberado para experimentações, pelo menos das mulheres que pudessem frequentar os bailes do Copacabana Palace e outros bailes seletos e privados para as classes mais abastadas. Esse aspecto pode ser verificado nas fotografias das revistas que faziam ampla cobertura dos eventos carnavalescos, como *O Cruzeiro* e *Manchete* (Maziero, 2020).

A Banda de Ipanema, foi a primeira de um movimento de bandas carnavalescas que se espalhou por toda a cidade. Em 1969, foi criada a Banda do Leme, seguida pela Banda da Sá Ferreira e a do Largo do Machado. Na zona norte, nasceram a Banda de Vila Isabel, a de Ramos, do Irajá, a de Madureira e até uma na Barra da Tijuca, na zona oeste. (Valença, 1996, p. 49-50)

### 1.1.3 – Rua de lutas e celebrações: os blocos dos anos 1980-2000

Um terceiro momento é o final da década de 1970 e engloba os anos 1980 e 1990. Os blocos surgidos nesse período têm um perfil diferente. São formados por jovens intelectualizados da classe média e músicos consagrados no cenário nacional. Fazem parte desse período os ainda existentes Clube do Samba, fundado pelo sambista João Nogueira, O Bloco do Barbas, O Simpatia é Quase amor, o Suvaco do Cristo, o Bloco de Segunda, o Bloco das Carmelitas, O Escravos da Mauá, O Meu Bem, Volto Já, o Que merda é essa e o Imprensa que Eu Gamo. Esses blocos se inspiram nos tradicionais blocos dos anos 1950/1960, principalmente, no que diz respeito à reverência ao samba como música a embalar o cortejo e a presença de uma bateria de instrumentos de percussão. Samba esse que é produzido anualmente e, na maior parte das vezes, são promovidos encontros onde há uma concorrência e acontece a escolha. (Sapia e Estevão, 2012; Fernandes, Rita, 2019). No que diz respeito ao aspecto musical, esses blocos desfilam com baterias e seus respectivos mestres, que pertencem a alguma escola de samba, e um carro de som que amplifica o som de um violão, um cavaquinho e um cantor.

Os blocos dessa geração têm uma relação com os territórios de origem, geralmente, próximo ao bar frequentado ou local de residência dos fundadores. O grupo de amigos que participou da criação dos blocos geralmente frequentavam os mesmos lugares da cidade: O posto 9 na praia de Ipanema, espaços com rodas de samba, bares, gafieiras, locais de festas dos partidos políticos a que são filiados ou simpatizantes de forma que se desenham circuitos (Magnani, 1998) e territorialidades (Herschmann e Fernandes, Cíntia, 2014) que consolidam laços, projetos culturais, políticos e festivos que retroalimentam os blocos, formando, ao mesmo tempo, uma rede, uma cena festiva, e uma comunidade.

Esse conjunto de blocos foi criado por jovens de classe média, profissionais liberais, engajados nos movimentos de restabelecimento da democracia no Brasil, participantes da campanha Diretas Já e filiados ou simpatizantes do Partido Comunista ou do nascente Partido dos Trabalhadores. O interesse ao criar os blocos era de poder ocupar a rua com festa, propiciando encontros e comprometidos com a construção de uma cidadania alegre e plena. (Sapia e Estevão, 2012; Barroso, 2013; Fernandes, Rita, 2019)

Muitos desses blocos, como veremos no capítulo 3, sempre tiveram na linha de frente da organização ou diretoria, muitas mulheres ou a maioria de mulheres (Estevão e

Sapia, 2018). Essas mulheres se encarregavam da produção anual dos eventos – lançamento das camisetas, escolha do samba, e o cortejo propriamente dito, a busca por patrocínio, escolha do tema dos desfiles. Eventualmente participavam da composição do samba. A interação com os rapazes do bloco se dava de forma tranquila, sem particulares desafios em relação a fazer valer suas vozes, escolhas, decisões. O engajamento político e a defesa da cidadania não tinham em pauta o viés feminista, estrito senso.

Esse conjunto de blocos e seus respectivos atores se preocuparam com negociar e viabilizar institucionalmente o carnaval, sempre que se depararam com desafios em relação a problemas de alçada municipal, como segurança, e legitimidade da festa. Aproximação com os vários atores envolvidos na produção e viabilização da festa, como blocos, associações de blocos para debater e construir coletivamente propostas para políticas públicas para o carnaval de rua, recusando medidas autoritárias, fazem parte dos princípios e práticas desses blocos.

#### 1.1.4 – O Boom do Carnaval de Rua – diversidade musical e ativismos no século XXI

O quarto momento corresponde à primeira década do século XXI. Os blocos desse momento, descrito por Micael Herschmann (2013, 2014) como o da grande explosão do carnaval de rua carioca (num período de 15 anos foram criados mais de 300 blocos), caracterizam-se pela mobilização de jovens de classe média, que ocupam de forma mais significativa o Centro e a Zona Sul da cidade com a sua festa carnavalesca e o seu ativismo musical. Esses blocos com perfil mais jovem, como Monobloco e Bangalafumenga, trazem estilos musicais mais diversificados para a cena carnavalesca. São exemplos dessa geração de blocos: Sargento Pimenta e Orquestra Voadora, e as neofanfarras.

Esses blocos também têm como atores, jovens de classe média, universitários, funcionários públicos, participantes de ONGs ou profissionais liberais, filiados ou simpatizantes dos partidos de esquerda, e dos movimentos sociais mobilizados em torno das questões raciais e de gênero.

O Centro da Cidade, a região portuária, a Lapa e os bairros próximo ao Centro, praças, becos e áreas precarizadas da cidade são as territorialidades escolhidas para ensaios, oficinas e cortejos. Essas territorialidades são transitórias e se reconfiguram permanentemente (Fernandes, Cíntia; Barroso; Belart, 2020). Os atores se articulam em

redes viabilizando a realização de ações e eventos que não se restringe ao calendário oficial do carnaval (Belart, 2021). O carnaval transborda e, cada vez, se expande mais, marcando presença e produzindo ações de cunho cultural e político. Outro aspecto importante no que diz respeito ao território é o uso de aplicativos de localização para acompanhar o deslocamento dos blocos, principalmente daqueles denominados de surpresa ou pirata. Esses blocos não têm horário nem local de cortejo previamente definidos, algumas vezes têm saídas simultâneas em vários locais, geralmente no Centro, como é o caso do Boi Tolo (Ribeiro; Ferreira, 2020). Segundo seus organizadores essa é a estratégia que os blocos têm para lidar com uma possível afluência de muitos foliões, com as consequências que uma massa humana pode produzir.

Geralmente esses blocos não contam com nenhuma, ou quase nenhuma estrutura que garanta a integridade dos músicos, nem segurança para os foliões. Quando existe algum apoio é voluntário, fazendo uma espécie de cerca humana permitindo o deslocamento dos músicos e pernaltas sem contratempos. Em relação a esse modo de proceder, os foliões interessados no cortejo, mas que não tenham qualquer contato pessoal com os músicos e responsáveis pela organização do bloco, entendem a dificuldade logística, mas se ressentem com a postura. As queixas giram em torno do questionamento do caráter público ou privado do bloco, da participação democrática, já que esses blocos não aceitam qualquer tipo de interferência externa – da prefeitura ou da polícia – na dinâmica do cortejo. (Frydberg, 2017) Os blocos que sustentam e defendem essa postura se auto-denominam, ao mesmo tempo que são denominados como não-oficiais. Muitos tem ações ativistas em várias situações políticas além do próprio carnaval, aderindo e apoiando manifestações políticas, com seus músicos e suas paródias de marchinhas famosas, condizentes com as pautas em questão. Fazem parte desse grupo os blocos da associação Desliga da Justiça, e o grupo do Ocupa Carnaval, por exemplo.

O movimento neofanfarrista encabeça a inovação musical do carnaval carioca, do século XXI, mas não apenas (Herschmann, 2014a). Orquestra Voadora, Céu na Terra. Os Siderais fazem parte da primeira turma de bandas/blocos que aderem ao movimento. São músicos com ligação com o movimento neofanfarrista mundial, que também organiza eventos de rua, como o festival Honk!. (Snyder 2018) Qualquer gênero musical passa a ser absorvido como possível de ser tocado no carnaval, diversificando e multiplicando sonoridades e ritmos, acolhendo o viés temático como possibilidade sonora do carnaval, com blocos que fazem referências aos sons do videogame, às trilhas sonoras do cinema,

ou blocos que tocam músicas de um único compositor ou intérprete. Nesse bojo, nascem também, os blocos feministas, LGBTQIAP+, os blocos ligados ao Movimento Negro. (Estevão; Herschmann, 2020; Fernandes, Cíntia; Herschmann; Estevão, 2022; Frydberg, 2021)

Os blocos dessa etapa de inovação carnavalesca incorporam outros atores e estéticas como as pernaltas, presentes no imaginário da cultura popular desde que Goya os immortalizou no quadro *Los Zancos*; as fantasias passam a dialogar com o universo e a estética dos figurinos do teatro de rua, figuras do universo da religiosidade popular e de matriz africana ganhar representatividade, os corpos assumem dimensão de bandeira das causas defendidas pelos atores dos cortejos.

A emergência dos blocos feministas (Estevão e Sapia, 2018) e pós feministas, nas suas múltiplas interseccionalidades, ampliam os espaços de atuação das mulheres na organização e na participação dos blocos e cortejos. Esses blocos atuam em eventos feministas e desenvolvem ações de defesa dos direitos das mulheres (Estevão e Herschmann, 2020; Estevão, 2022). Além de oficinas de instrumentos e de arte pernalta, eventualmente organizam ou informam sobre rodas de conversa, acolhimento, formas de mobilização para um amplo leque de lutas políticas.

## 1.2 – APONTAMENTOS SOBRE FESTA E CARNAVAL

Para compreender a emergência do ativismo feminista no Carnaval, um dos aspectos a serem explorados é a natureza da própria festa e do Carnaval, que tipo de situação social é a festa, que funções desempenha, que experiências a festa e o carnaval possibilitam e promovem? Em suma, como caracterizar a potência da festa; a atração misteriosa que ela evoca e, no caso do carnaval, por que se vislumbra nele liberdade, transgressão, utopia e transformação?

A despeito da importância que têm as festas na cultura e na sociedade brasileira, e do interesse que as diversas disciplinas das Ciências Sociais têm sobre esse fenômeno, é difícil encontrar um conceito sobre festa. A tendência é que as pesquisas se debruçam sobre festas específicas, a partir de alguma questão e viés de interesse sem se deter demasiadamente sobre o que seria a festa propriamente. Há poucos trabalhos teóricos

sobre festa<sup>17</sup> e os que se debruçam sobre o tema, o fazem em comparação com a religião, a considerem como ritual. Na grande parte dos trabalhos sobre festa, essa discussão aparece como breves seções dispersas em trabalhos de antropologia, história, filosofia ou literatura.

Guarinello (2001) aponta para essa lacuna e se propõe o desafio da empreitada. Como a definição que Guarinello apresenta é um esforço de síntese feito a partir de uma revisão de trabalhos já clássicos sobre o tema, e das mais variadas situações festivas que habitualmente ou eventualmente são assim denominadas, vale percorrer alguns desses trabalhos que são referências recorrentes para quem pesquisa sobre festas, procurando pistas úteis para, finalmente apresentá-la.

Dentre os autores, o trabalho de Mikhail Bakhtin (1987) é fonte recorrente no tratamento do que seria o carnaval e a carnavalização, pensado a partir da presença da cultura do humor popular na obra do escritor François Rabelais, que remetem aos traços da cultura popular das ruas e das praças na Idade Média e no Renascimento. Peter Burke (2010), ao investigar a cultura popular na Idade Moderna tecerá comentários sobre o carnaval nesse contexto, apontando para as disputas, conflitos e transformações da cultura popular.

No Brasil o trabalho Roberto Da Matta (1981), destaca o caráter ritual da festa e o modo como ela traduz hierarquias, valores, dimensões simbólicas do espaço público, papéis sociais, além de apontar dinâmicas complementares entre as três principais formas de festas que acontecem no Brasil.

### 1.2.1 - Carnaval como ritual

Se ocupar a rua com máscaras de políticos, sustentar cartazes ou compor sambas, marchinhas ou paródias com dizeres críticos contra a conjuntura política faz parte do aspecto lúdico da festa carnavalesca, sustentar a bandeira feminista numa agremiação carnavalesca e nas suas manifestações performáticas parece indicar uma dimensão política de certa forma novidadeira – nos parece haver uma diferença entre uma postura crítica a aspectos do contexto político e uma postura ativista no carnaval. Ao explorar

---

<sup>17</sup>. Rita de Cássia Amaral (1998) comenta, em seu trabalho sobre as festas brasileiras, sobre essa dificuldade

estudos que se propõem a conceituar ou caracterizar o que é festa nos deparamos com o aspecto ritualístico e fundador da festa, como dispositivo organizador da vida em comunidade, como recurso performático, recreativo e liminar da instauração de ordenação social, associado a um gesto fundador que envolve um ato violento como o sacrifício, o qual instaura regras de convivência, instâncias sagradas, cercadas pela instauração de totens e tabus, ideias de magia, auspícios e infortúnios advindos de instâncias e poderes transcendentais. Esses rituais presentes em sociedades primitivas, relativamente isoladas, nos são relatados pela etnologia e pela antropologia. Mesmo séculos de transformações e complexificações da vida em sociedade, guardadas as especificidades e as diversidades culturais, a festa ainda pode ser entendida, embora não exclusivamente, na sua dimensão ritual.

Rita de Cássia Amaral na pesquisa em que busca identificar características da festa à brasileira (1998), ressalta que um dos problemas a serem enfrentados diz respeito ao fato de que a bibliografia sobre festa, na sua grande maioria, trata de festividades em sua grande variedade, principalmente aquelas presentes na tradição dos povos originários, a partir de descrições detalhadas de cunho etnográfico, a partir de noções em desuso como “cultura espontânea” e “sobrevivência cultural”. São pesquisas que nem se defrontam de forma aprofundada com o trabalho de construir um conceito de festa, e tampouco se preocupam com o registro de contextos sociais e econômicos, deixando, portanto, de atender para processos de transformação e os fatores que os impulsionam.

Diante da lacuna de trabalhos teóricos sobre festa, resta ao pesquisador buscar definições dispersas, fragmentadas, em parágrafos e subcapítulos em obras de vários campos de conhecimento que se debruçam sobre o tema, como a Antropologia, a História, na Filosofia, na Literatura, etc. Amaral (1998) observa que a maior parte dos autores que se interessaram em pensar a festa o fazem a partir da Fenomenologia, a saber: George Dumézil, Roger Callois, René Girard, George Bataille, Mircea Eliade, entre outros.

A obra seminal da qual partem os pensadores interessados na festa é, segundo Amaral (1998) *Formas Elementares da Vida Religiosa*, de Emile Durkheim, publicada em 1912. Nesta obra, Durkheim tece vários comentários onde compara a festa com ritos religiosos, a partir dos limites flutuantes da combinação de dois aspectos fundamentais, relativos aos dois tipos de ritos – festivos e religiosos – que são as dimensões estética e recreativa. Durkheim considera que toda festa, mesmo laica, tem certas características de cerimônia religiosa cujo propósito é aproximar os indivíduos, através de recursos como o

canto, a dança, gritos, a música e gestos vigorosos, ou seja, elementos excitantes capazes de elevar o nível vital e de movimentar o grupo de forma que entrem num estado de efervescência e, até mesmo, de transe. Os excessos que se aponta como próprios às festas populares, em que se verifica a tendência, em algum aspecto, da perda do limite entre o lícito e o ilícito, também podem ser encontrados, segundo Durkheim, em alguns rituais religiosos onde violar regras são consideradas ações necessárias, exigência da especificidade do rito e de seu propósito religioso interno. (Durkheim, apud Amaral, 1998, p. 25)

No que diz respeito às diferenças entre os ritos festivos e os religiosos, Durkheim, entende que estas seriam de grau, na combinação entre os propósitos graves e os de divertimento, ressaltando que mesmo com finalidade grave, a cerimônia religiosa utiliza elementos recreativos, e que aspectos sérios da vida ecoam, também, no divertimento. O divertimento em grupo, seja qual for sua motivação é onde a coletividade sobressai em detrimento do indivíduo que perde sua importância e contorno, segundo Durkheim (Durkheim, apud Amaral, 1998, p.26). Portanto, nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões, as normas e crenças grupais são reafirmadas tornando possível a vida em sociedade. Decorre daí, também, a importância da periodicidade das festas, pois são ocasiões de reavivamento dos laços, reafirmação do grupo como unidade e elo de pertencimento e da própria natureza de seres sociais. Nesse sentido, a festa é uma força no sentido contrário ao da dissolução social.

Na avaliação de Durkheim sobre festas se destacam três aspectos: a suspensão da distância entre os indivíduos; a produção do estado de efervescência coletiva; a transgressão das normas coletivas. Esses três aspectos agem de forma sinérgica. A suspensão das distâncias tem grande relevância na vida social, na medida que os laços tendem a se perder com o tempo, as atribuições do cotidiano, a distância. Festas e cerimônias religiosas, são ocasião em que os valores sociais são reafirmados, a festa é, portanto, situação de manutenção de coesão social. (idem, p. 26-27)

Mesmo estabelecendo uma oposição entre “vida séria” - associada ao trabalho, entendido como fatigante -, e divertimento, Durkheim destaca a importância da festa como atividade que funciona no sentido de restauração e fortificação dos laços sociais dos trabalhadores e cidadãos. Mesmo as festas e cerimônias religiosas sendo espaços cotidianos em que os conflitos da “vida séria” sejam colocados em cena, a experiência mais livre e menos tensa da festa, dá ocasião à expansão da imaginação. A partir dessas

constatações, a festa e o divertimento são reconhecidos como úteis e importantes, já que é uma situação breve, em que os trabalhadores e cidadãos podem restaurar sua disposição para a vida séria. (idem, p. 26)

O próprio Durkheim observa que ao considerar os aspectos restaurativos e os de ampliação da imaginação, a festa como ritual tanto pode ser lida/funcionar como fonte de energia que realimenta a sociedade, confirmando a importância das normas sociais, ou como esperança de que um dia o mundo possa ser livre (como ocorre nas festas), sem os constrangimentos muitas vezes excessivamente restritivos que as regras sociais impõem aos indivíduos, ou que normas menos opressivas e mais eficientes possam vigorar.

Durkheim se detém na consideração da potencialidade da festa, ao mesmo tempo que sustenta a incerteza, a existência do risco, a não garantia de controle absoluto sobre o destino eventual dos eventos festivos, na medida em que por ser a festa a situação em que a energia do coletivo atinge seu máximo de efervescência, ocasião em que a energia psíquica deixa as paixões mais intensas. Para tanto, contribuem elementos presentes nas festas: música, bebidas, comidas específicas, comportamentos ritualizados, danças, sensualidade. (idem, p. 28)

A ideia de Durkheim e de autores que seguem sua perspectiva sobre a festa, é de que o homem nesse estado de máxima excitação que a situação festiva propicia, se reconectaria com seu estado de natureza, de que teria se distanciado, para fundar a sociedade. Na festa, o homem se alimentaria dessa energia de forma a se manter na sociedade sem revolta, nem muita contrariedade, até a próxima festa. Esses contatos, o excesso de energia, e a diluição da individualidade no coletivo são, ao mesmo tempo, entendidos como perigosos, o divertimento podendo dar origem à violência.

Sobre esse estado de excitação reunindo muitas pessoas e envolvendo dança, canto, música e movimentação vigorosa e ruidosa é entendido também por Roger Callois (1950) e Marcel Maus & Hubert (1968) como situação que produz muita energia e contagia os participantes. Essa energia é compreendida pelos autores citados como dispêndio. O dispêndio de energia, recursos, bens simbólicos e materiais funcionaria como sacrifício, via pela qual o profano se transforma em sagrado, substituindo práticas ancestrais de imolação.

Sigmund Freud, em *Totem e Tabu*, publicado em 1913, estava interessado em compreender como e por que o homem produz cultura ao mesmo tempo que ensaja

observar a relação da produção e transmissão da cultura e o funcionamento do aparelho psíquico. Ele lança, portanto, o olhar sobre os esforços que os povos primitivos construíam para ordenar, identificar e transmitir sua herança, valores e tradições no interior do próprio clã. E, ao examinar, os sistemas sagrados e de interdição tece considerações sobre a festa a partir dos elementos totem e tabu, e a importância destes, para as dinâmicas de relações que organizam as sociedades, os sistemas de força e poder que se articulam nas sociedades consideradas primitivas. As considerações feitas por Freud são análises das obras de caráter etnográfico sobre tribos isoladas, sua intenção é investigar as dinâmicas sociais à luz da psicanálise, considerando o que ele conhece do funcionamento psíquico, na primeira década do século XX. Segundo ele, toda festa está cercada de culpa e redenção, sacrifício e abundância, violência e júbilo.

Tal assunto de todos, o dever religioso era parte da obrigação social. Sacrifício e festividade coincidem em todos os povos, cada sacrifício era uma cerimônia pública, a festa de todo um clã. A religião era sacrifício traz consigo uma festa de sacrifício. Era uma oportunidade de elevar-se alegremente acima dos próprios interesses, de enfatizar os laços mútuos e com a divindade. [...]

A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião. [...] Os sentimentos sociais de fraternidade, em que se baseia a grande subversão, passam a manter por longos períodos uma enorme influência para toda a sociedade. [...] A sociedade repousa na culpa comum do crime cometido, a religião, na consciência de culpa e no arrependimento, e a moralidade, em parte na consciência de culpa, em parte nas exigências da sociedade, e em parte nas penitências requeridas pela consciência de culpa. (Freud, 2012, p. 33-34)

Georges Bataille ao tratar do erotismo se depara com a questão da violência e da transgressão. E considera que na organização das religiões e da ideia de sagrado e das interdições que estabelecem a dimensão da transcendência, está concebida, simultaneamente, a ideia de profano e transgressão. Ele aponta para o trabalho de elaboração das regras em que essa transgressão é, não apenas aceitável, como prevista e, de algum modo autorizada.

Os animais não conhecem interditos, não conheceram, a partir de suas lutas, a empresa organizada que é a guerra. A guerra, num sentido, reduz-se à organização coletiva de movimentos de agressividade. Ela é, como o trabalho, coletivamente organizada; como o trabalho, ela se dá um fim, responde ao projeto pensado dos que a dirigem. Não podemos dizer, entretanto, que a guerra e a violência se opõem. Mas a guerra é uma

violência “organizada”. A transgressão do interdito não é a violência animal.

[...] Se a transgressão propriamente dita, opondo-se ao desconhecimento do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria uma volta à violência – à animalidade da violência. Mas não é isto, na realidade. A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita. Essa verdade parece nova, embora seja fundada na experiência imemorial. Mas ela é bem contrária ao mundo do discurso do qual a ciência deriva. (Bataille, 1987, p. 43)

As considerações de Freud e de autores como Bataille e Callois que tecem considerações sobre as interrelações entre organização social, a administração das pulsões humanas e religiosidade, com suas questões de sagrado, profano e transgressão revelam que as imbricações entre esses aspectos e a vida social tem seus fundamentos de certa forma encobertos. Em *Futuro de uma ilusão*, publicado em 1927, Freud analisa as formas de vinculação e o modo como as religiões se amalgamam à experiência psíquica constitutiva de desamparo que caracteriza a nós humanos, e as forças que nos constituem e nos atravessam, produzindo fixações, reatividades e ilusões que em nada contribuem para um melhor funcionamento da nossa civilização. Para Freud, conhecer a própria natureza e nos organizarmos culturalmente para superar tendências e lidar com impulsos passionais irrefletidos sem ceder às ilusões é um projeto, até hoje, distante do êxito. Entretanto, o modo como as religiões e governos tem se organizado, voltados para a condução das massas a partir de suas inclinações infantis e ignorantes da própria natureza pulsional e a necessidade de encontrar meios de lidar com ela, com discernimento, dificultam o atingimento de um grau mais avançado de civilidade. (Freud, 2014, p. 190-191)

À medida que a religião deixa de ser o fundamento da organização social, embora mantendo constatável influência, as festas que se estruturam de forma semelhante conforme aponta Durkheim, congregam e animam as massas, mas enaltecendo valores e ideologias de certo modo diferentes daqueles presentes nos eventos religiosos.

Jacques Attali (1995) vai explorar a dimensão ritual-sacrificial do ruído e da música, e sua relação com o poder, com o sacrifício, a partir da análise do quadro

“Combate entre o carnaval e a quaresma” (1559), do pintor Pieter Bruegel. Segundo Attali, a ordenação do ruído funciona como um sacrifício, executado a partir de um ritual. Esse sacrifício sutil funciona como um assassinato fundador de uma norma social. A norma social que implica na abdicação da violência e a possibilidade da formação de uma ordem social que se efetiva. Essa elaboração de Attali remete a elaboração proposta por Freud, em *Totem e Tabu*. A lei é uma forma de violência que funda uma hierarquia e viabiliza uma organização social, que por sua vez, reconhece a inviabilidade da vida em comum, numa dinâmica em que funcionaria movida por impulsos e apetites individuais e primários. A repetição do ritual defronta os membros da comunidade com o fato de que renúncia e sacrifício ou, mesmo, a concretização de um impulso não eliminam, de uma vez por todas, impulsos e desejos. É uma tentativa de compreensão do caráter mobilizador, agregador e movente da música e dos eventos que a tem como elemento fundamental.

Jean Duvignaud trabalha a festa considerando seu caráter destrutivo de valores, de afirmação da desordem e da rebeldia, como vetor radical para uma transformação de caráter trágico: “reencontramos esta pressão destruidora na festa (às vezes alegre, às vezes sombria) a ponto de dizermos que ela não é trágica, mas sim que o trágico é uma festa repetida” (Duvignaud, 1983, p. 33). Ele enfatiza a ruptura e não a regeneração ou a reafirmação da norma social, ruptura radical cujo vigor e intensidade é como o da incitação da alteração das leis do “cosmos” a exemplo da conclamação de Trotsky feita da tribuna, durante a revolução de 1917 na Rússia, a que Duvignaud se refere da abertura do livro *Festas e Civilizações* (1983):

Se o sol brilha só para a burguesia – então, camaradas, apagaremos o sol” [...] Esse brado supera a pessoa de Trotsky, ao evocar as tentativas dispersas, amiúde únicas, que toda civilização ensaia com aversão, com maior ou menor intensidade e no curso das quais se questiona e beira a própria destruição. “Não se olha de frente nem o sol nem a morte”, diz o ditado. Exatamente o sol e a morte se confundem e sabemos que em determinados momentos os homens tentam enfrentar uma “coisa indefinida” que não se confunde, de modo algum com o “não ser” ou o “nada” dos filósofos. Aquilo que se denomina a *festa*, corresponde, sem dúvida, a essa “subversão exaltante”. (Duvignaud, 1983, p. 31)

O poder da festa, segundo Duvignaud (1983) diz respeito à capacidade que têm todos os grupos humanos de se libertarem de si mesmos e enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis nem forma que é a natureza, capacidade essa

que estaria sendo suplantada pelo longo processo civilizacional, culminando com o processo de produção industrial e pelo capitalismo. Duvignaud (1983, p. 35-74) faz uma longa e detalhada reflexão sobre a organização da extensão, dos modos como o espaço comum foi sendo ocupado, pensado, organizado, seção intitulada “O espaço necessário ao homem”. Um dos aspectos sensíveis que são abalados com a forma como a complexa tessitura urbana foi sendo urdida ao longo dos séculos, com a organização e o estabelecimento dos lugares do poder, das formas de habitar, de realizar as trocas comerciais, as tentativas de controle das extensões onde possa acontecer o fruir da própria existência na interrelação - os espaços de prazer. É que a construção do urbano está diretamente vinculada a uma dinâmica de espacialização em que foram ficando mais raras as experiências espaciais que permitam a percepção de um “nós”, de pertença comunal, das alegrias, deleites, compartilhamentos e conflitos da socialidade.

Cada conjunto humano possui sua maneira própria de organizar a extensão que serve de fundamento às culturas. As formas não são feitas de areia, de pedra, de cimento ou de vidro e os reagrupamentos e relações múltiplas não se cristalizam em moldes definidos por um tipo de sociedade ou de civilização. Frequentemente essas manifestações da “dimensão oculta” deixam de corresponder às conformações tradicionais ou às configurações estabelecidas do espaço e, às vezes, tendem até a contestar e destruir tais formas.

É uma discordância fascinante e fecunda porque, a partir do desequilíbrio brota, com frequência, a energia que pode modificar ou destruir a extensão comum. [...] Que civilização oferece à extensão uma liberdade de opções? Proporciona-se aos indivíduos e aos grupos uma manipulação livre do espaço que esta civilização, de geração em geração extraiu do cosmo? A expatriação, o colonialismo na acepção da palavra, a emigração explica, no correr dos séculos, a carência que preside a distribuição da extensão e a rigidez das suas formas. (Duvignaud, 1983, p. 55-56)

Duvignaud comenta diversos exemplos em que a ideia de civilização como processo de construção de recursos contra as ameaças da natureza e de regulação das relações na evitação da violência, se mostra ambíguo, paradoxal e contraditório e que as extensões ou espacialidades da convivialidade pública, como a praça onde acontecem as atividades comerciais, as feiras, são também o espaço onde se apresentam os artistas populares e as demonstrações públicas de justiça e punição dos criminosos, como os espetáculos dos suplícios, na Idade Média, por exemplo.

Para caracterizar o espaço das festas, Duvignaud afirma que a extensão espacial e simbólica em que ocorrem não se confundem com os outros tipos de extensão, embora esses espaços possam lhe servir de apoio.

A festa se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada. Então, a empatia ou a proximidade constituem os suportes de uma experiência que acentua intensamente as relações emocionais e os contatos afetivos, que multiplica ao infinito as comunicações, e efetua, repentinamente, uma abertura recíproca entre as consciências na medida que a festa não mais necessita de símbolos e inventa as suas figurações que desaparecem, muitas vezes, em seguida, perecível. (Duvignaud, 1983, p. 68)

No desenvolvimento da exposição da especificidade da festa, Duvignaud estabelece distinções tanto entre esta e a arte, quanto entre a festa e o jogo. A arte mesmo em todo o seu vigor, seu campo de ação seria exíguo, estando longe de esgotar as possibilidades infinitas da pujança da festa que, segundo ele, seria capaz de destruir e de dar nascimento a formas inéditas, como se não existissem já outras formas instituídas, constituídas, como se a forma humana pudesse ser decomposta e reconstruída independentemente da consciência individual (1983, p. 66)

Duvignaud adverte que a festa também não deve se confundir com o jogo que emprega regras rígidas, impõe um código que mobiliza o corpo desligando-o da natureza. Sua concepção radical de festa pressupõe que a destruição de códigos e de regras lança o homem ao abismo de um universo sem normas, engendrando terror. As festas têm como ocasião propícia para emergir: situações de anomia, de abalo das civilizações afetadas por transformações drásticas como guerras, epidemias, mudanças que destroem a cultura estabelecida.

A potência de rompimento presente na festa, segundo Duvignaud, costuma levar as instâncias de poder a controlá-la ou a impedi-la de acontecer.

Os Estados, quer representados por um príncipe, um ditador ou um todopoderoso delegado, quer encarnando-se em uma força abstrata e administrativa, resistem à materialização de dimensões coletivas e espontâneas de poderio e combatem a festa. Porque nenhum Estado pode, sem reação, admitir que os homens se agrupem segundo um “nós” que, através da sua própria concentração, afirme o desejo da autogestão e assim não concorde em assistir ao seu poder sublimado em “Estado”.

Pois tais extensões libertárias se recompõem ao sabor das praças ou dos campos. Um certo agrupamento de camponeses ou comerciantes contestadores, de estudantes ou de operários escolhe arbitrariamente, por exemplo, um local que ninguém teria previsto, uma igreja, um terreno baldio ao lado de uma usina, o pátio da Sorbonne! Certamente, a partir do momento que uma aglomeração destas adquire a consciência particular de um “nós” ativo e diferente do resto da sociedade, não podemos visualizá-la como “multidão” ou como “massa”, mas, ao contrário, nela vemos um grupo atuante dotado de uma lucidez coletiva direcionada para uma ação comum. (Duvignaud, 1983, p. 65)

Ao se referir à festa com esse potencial de levante, essa postura aguerrida de uma ação direta, ele tem em mente acontecimentos como a Revolução Cubana, as manifestações de Maio de 1968, etc. Num gesto comparativo, os movimentos de ocupação mundo a fora, na primeira década do século XXI, e as Jornadas de Junho, em 2013, seriam acontecimentos que mais se aproximariam dessa potência disruptiva que Duvignaud atribui à festa. Os cortejos carnavalescos de apoio à eleição do atual presidente da república, os CarnaLulas, que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro e em mais vinte cidades Brasil a fora, seriam também exemplos de festa, segundo Duvignaud, pela força de reação e enfrentamento às frentes de ultradireita identificadas com os valores e práticas do candidato à reeleição, no período de campanha eleitoral de 2022.

Além da potência destrutiva da festa, Duvignaud chama atenção para a capacidade regenerativa-renovadora da vida social que sucede, ou pode suceder ao festivo, movimento sem o qual, leva a um enrijecimento mortífero.

Ainda que se tenha que de ilustrar teatralmente os padrões codificados pela tradição ou representar um cenário ritualizado, a festa implica, todavia, em uma retomada do questionamento que ultrapassa o quadro da sociedade. A alucinação que gera é o resultado de uma comprovação ou de uma evidência em que a preparação é constituída pelo conjunto de gestos ou de atos por ela acionados. Durante algum tempo o Homem e os homens são colocados face a uma realidade transobjetiva e transubjetiva. O social é arrebatado ao social e uma capacidade infinita de criação e inovação é vertida na revelação das atrações então sentidas. Por sua vez, a inovação age sobre a trama da existência coletiva, transforma-a e perturba-a, sugerindo novas formas que cristalizadas, vão pesar sobre os membros da comunidade ou da sociedade. (Duvignaud, 1983, p. 229-230)

Não é a toda festa que Duvignaud (1983) atribui esse caráter destrutivo. Na distinção entre festas de participação e festas de representação, divisão que vai se consolidando conforme os agrupamentos sociais vão se dando conta da passagem do

tempo como história, as festas de representação tendem a ser as festas comemorativas de momentos marcantes, que vão solidificando tradições sociais, estas tendem a ser mais conservadoras do que renovadoras.

Numa conclusão parcial que considera a perspectiva temporal da festa, essas oscilações entre caos e ordem, entre manutenção da coesão e possibilidade de rompimento radical da configuração social fazem parte da própria dinâmica social, em qualquer cultura, tanto num nível micro-temporal do calendário anual adotado, por exemplo, quanto num eixo macro-temporal ou histórico. Os destinos, duração, e emergência dessas oscilações sempre atravessados por graus maiores ou menores de imponderável e de imprevisível. O caráter mais ou menos disruptivo da festa vai se apresentar de acordo com o contexto e tensões sociais existentes, os modos pelos quais é viável ao grupo social desejar e dispor dos recursos simbólicos existentes para a manutenção pacífica de um “nós”, de um sentimento de pertença e comunidade a ser trabalhado diplomaticamente ou violentamente precipitando conflito, ruptura por via violenta.

Além das potências de coesão, conforme destaca Durkheim, e de destruição-renovação conforme enfatiza Duvignaud, Rita de Cássia Amaral (1998) na sua pesquisa sobre Festas à brasileira, vai enfatizar a potência de mediação, como sendo a que melhor caracterizaria especificamente nossas festas<sup>18</sup>.

[...] como a característica básica de toda mediação é ser engendrada pelo mito e conciliar o inconciliável, pode-se dizer que a festa é uma das vias privilegiadas no estabelecimento de mediações da humanidade. [...] A presença da música, alimentação, dança, mitos e máscaras atesta com veemência esta proposição. A festa é ainda mediadora entre os anseios individuais e coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado e presente, presente e futuro, nós e os outros, por isso mesmo revelando e exaltando as contradições impostas à vida humana. [...] mediando ainda os encontros culturais e absorvendo, dirigindo e transformando em pontes os opostos tidos como inconciliáveis.

No Brasil, diversos autores têm, frequentemente, tratado a festa como linguagem e percebido seus elementos como comunicação [...] De qualquer forma, para autores brasileiros [a festa] é sempre positiva, seletiva, e edificante, mais do que destruidora. (Amaral, 1998, p. 53)

---

<sup>18</sup> Rita de Cássia Amaral pesquisa festas religiosas ou não, com repercussão local, regional e nacional, que acontecem em todas as divisões regionais do Brasil. Embora ela não estude o carnaval, nossa pesquisa de campo, tem revelado que mediação também é uma das potências do folguedo momesco carioca.

Amaral aponta o caráter mediador, diplomático, comunicativo como característica e potência da festa à brasileira, embora, no que diz respeito à história do carnaval no Brasil, inúmeros conflitos se apresentem tanto quanto esforços conciliatórios. A pulsão carnavalesca entre nós tem preponderado como força criativa.

### 1.2.2 – Revisitando Roberto Da Matta, Mikhail Bakhtin e Peter Burke

Roberto Da Matta, em seu livro *Carnavais Malandros e Heróis*, publicado em 1978, procura caracterizar o “dilema brasileiro”, ou seja, o conflito e a acomodação entre um sistema tradicional holista, baseado num poderoso esquema de relações pessoais (família, amizade, compadrio, patronagem, parentesco, o “jeitinho”), por um lado; e, por outro, o sistema individual moderno individualista, inspirado na ideologia liberal burguesa, de aparência democrática, mas que serve para a submissão das massas, que se traduz na expressão “para os amigos, tudo, para os inimigos, a lei”.

Segundo Da Matta, ver o Brasil em sua especificidade é também procurar interpretá-lo pelo eixo dos seus modelos de ação, paradigmas pelos quais podemos pautar nosso comportamento e assim marcar nossa identidade como brasileiros a partir das irmandades e associações populares que, segundo ele, estão sempre voltadas para o alto e para fora do sistema, onde visam encontrar um lugar ao sol.

Para empreender sua pesquisa sobre o dilema brasileiro e o que faz do Brasil, Brasil, escolhe a interpretação numa linha sociológica, que parte dos fatos da consciência (fatores ideológicos, que servem para legitimar, marcar e definir as posições, as identidades e a ação dos atores) procurando chegar às suas implicações mais básicas, num prisma comparativo com os EUA e a Índia. Seu projeto é identificar o caráter nacional a partir da investigação do Carnaval, entendendo que na festa, tratada como ritual, é possível apreender o reflexo de aspectos os mais próprios: valores, hierarquias, ideologia, desejos, esperanças. Mas não um reflexo direto. Um reflexo repleto de desvios, nuances e complexidades

Na sua construção metodológica, Da Matta defende a importância dos ritos e rituais como elementos privilegiados para a identificação das características específicas de uma sociedade ainda que inserida na lógica capitalista, numa democracia liberal, ao mesmo tempo que tradicional, personalista, complexa, tendencialmente tratada

historicamente. Ele defende a importância de acessar essa instância em que figura o núcleo do que é concebido, ou desejado, como valores eternos/imutáveis tais como, por exemplo, a verdade, a lealdade, o amor, a justiça social. Entrariam, também, nesse conjunto, grupos como a família, a Igreja, as Forças Armadas, que mesmo que tenham evolução temporal, concebem-se como eternas, talvez porque derivam sua legitimidade de uma autodefinição baseada em princípios organizacionais como hierarquia, honra, fé, sangue. Há, ainda, doutrinas explicativas sobre transformação que se pretendem totalmente fora da história. Da Matta apresenta essa demonstração para apontar para o fato de que mesmo uma sociedade historicamente determinada, há valores, relações, grupos sociais e ideologias que pretendem estar acima do tempo. Há, portanto, ritos, ações e ideias que a despeito de sua aparição histórica, são reificadas para que ganhem poder evocativo ou interpretativo que criem seu próprio espaço doutrinário.

Nas sociedades tradicionais, o ritual tem o papel de engendrar complementaridade interna, impedir que as crises e separações ocorram de forma desordenada. Então, o ritual vai viabilizar processos de individualização controlada, o grupo tomando a iniciativa desse processo, com agentes especializados, em momentos programados. Já nas sociedades modernas, industriais, individualistas, o ritual tende a esvaziar as experiências individual e regional fazendo-as dissolverem-se no momento coletivo e o nacional, como acontece no esporte onde o torcedor individualizado sucumbe à totalidade do clube e, em caso de vitória, a vitória do time é experienciada como sua própria vitória pessoal.

O ritual opera de forma a que aspectos infraestruturais sejam assumidos socialmente, de forma consciente, em situação experimentada através de dramatização. É um processo de destacamento de aspectos, valores, atitudes do cotidiano, de forma a que ganhe distinção e ganhe poder operatório, instrumental, e seja capaz de gerar identidade coletiva.

O modo básico de realizar tal coisa, essa elevação de um dado infra estrutural a coisa social é o que chamamos de ritual, cerimonial, festividade, etc. O momento extraordinário que permite [...] colocar em foco um aspecto da realidade e, por meio disso, mudar seu significado cotidiano ou mesmo dar-lhe um novo significado. Tudo o que é “elevado” e colocado em foco pela dramatização é deslocado, e assim pode adquirir um significado surpreendente, novo, capaz de alimentar a reflexão e a criatividade. (Da Matta, 1981, p. 30)

Da Matta insiste no fato de que o material dos rituais vem do cotidiano, mas que a dramatização de temas e problemas básicos de uma sociedade, mas que a forma do ritual pertence ao universo do extraordinário, está acima do cotidiano de forma a permitir a reflexão e a alternativa ao mundo real. O ritual, portanto, instaura ações e tipos modelares, paradigmáticos.

Outro aspecto presente nos rituais que lançam luz sobre o que é a festa, ou como a festa funciona, é o aspecto liminar. Victor Turner estudando as sociedades complexas, encaminha uma análise em que aproxima a dinâmica e elementos dos ritos de passagem com as situações de lazer, entendendo que em ambas comparece a experiência de liminaridade, mas com o dinamismo de mistura e substituição de símbolos e valores, criando ambientes férteis para a criatividade cultural.

[...] para mim, a essência da liminaridade, ou a liminaridade *par excellence*, é a análise da cultura em seus fatores e sua recombinação livre ou “lúdica” em todos e quaisquer padrões possíveis, por mais esquisitos que sejam. Isso pode ser verificado no estudo transcultural ou transtemporal das fases liminares de grandes rituais. Quando começam a surgir regras implícitas que limitam a combinação possível de fatores a certos padrões, desenhos ou configurações convencionais, penso então que vemos a intrusão de uma estrutura social normativa no que é potencialmente e em princípio uma região experimental e livre da cultura, uma região em que podem ser introduzidos não apenas novos elementos, como também novas regras combinatórias – muito mais prontamente do que no caso da linguagem. Essa capacidade de variação e experimentação ser torna mais claramente dominante em sociedades nas quais o lazer é marcadamente definido a partir do trabalho, especialmente em todas as sociedades moldadas pela Revolução Industrial. (Turner, 2015, p.36-37)

Considerando que o carnaval tanto pode ser pensado contemporaneamente como ritual quanto como lazer, entretenimento, sua dimensão suspensiva de algumas das regras sociais baseadas na funcionalidade da vida produtiva e a liberdade para imaginação e a criatividade é o que arrebatava, deixa marcas tanto naqueles que participam da festa, quanto na cidade, possibilitando novos usos, novas formas de ocupação. A perspectiva de Turner nos permite entender, também, esse outro aspecto das tensões entre aqueles que fazem a festa acontecer, os que a concebem, criam, e a vivem e as forças ordenadoras da prefeitura, da polícia que querem estabelecer padrões, normas, processos de enrijecimento da produção e na fruição da festa, como a repetida investida, principalmente por parte da prefeitura, das forças da ordem e daqueles que não gostam do carnaval, de se criar, por exemplo, um “blocódromo” – espaço à parte da cidade,

ignorando a ligação das manifestações culturais com seus territórios, cotidiano, vizinhança. E, em contrapartida, a ampliação e intensificação das liberdades articulatórias - e, portanto, criativas e transformadoras -, que as inovações tecnológicas e o aprofundamento das crise dos fundamentos viabiliza em termos culturais, políticos, cognitivos, epistemológicos.

As características e o valor que Da Matta atribui ao ritual, entendendo que os rituais básicos no Brasil são as procissões religiosas, as paradas cívicas e os Carnavais, são úteis para a compreensão da emergência de blocos ativistas feministas. Logo no início de Carnaval, Malandros e Heróis, Da Matta destaca uma fala do personagem principal, Paulo Rigger, do primeiro romance de Jorge Amado, *O país do Carnaval*: “só me senti brasileiro duas vezes. Uma, no Carnaval, quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu.” O livro de Jorge Amado, publicado em 1930, está imerso no caldo de debates sobre identidade nacional. Segundo Da Matta,

Há, então, na frase, uma certa tragédia em descobrir-se como brasileiro. Pois enquanto em outros países o identificar-se coloca problemas de uma cultura cívica, remetendo a bandeiras, hinos, coroas ou lutas heroicas, para o nosso personagem – que aqui é um paradigma – ser brasileiro é dissolver-se na turba indiferenciada que dança o samba nas ruas e, ainda, surrar selvagememente sua amante europeia. No caso do Brasil, portanto, o processo de identificação mais abrangente traz à tona o Carnaval e o controle dos favores sexuais femininos. (Da Matta, 1981, p. 69)

A partir desse paradigma, Da Matta vai discorrer sobre dois domínios sociais básicos, a rua – que simboliza o mundo, com seus imprevistos e paixões, lugar da novidade, da ação, de liberdade masculina que se depara com a dificuldade de identificar as hierarquias. Lugar, portanto, onde se precisa estar atento à enganação, ao ludíbrio, à “malandragem”. Já a casa, é lugar de controle, de ordenação, harmonia e afeto, espaço regido pelas hierarquias do sexo e das idades, sob domínio masculino do mais velho.

O mapeamento dos papéis sociais, das hierarquias, da ocupação da casa e da rua e nuances relacionais descrito por Da Matta no seu esforço de descrever o dilema brasileiro, nosso caráter nacional, embora empreendido nos anos 1970, nos são úteis, aqui, não como caracterização da relação do carnaval com os espaços da cidade – o que faremos preferencialmente a partir da noção de territorialidade -, mas como concepções sócio-culturais cristalizadas pelo patriarcalismo sobre as relações da população com a

organização do urbano. Serão úteis como comparativos para avaliar questões próprias ao Carnaval contemporâneo, olhado a partir da emergência de uma agenda de gênero, assumida, hoje, nessa festa de Momo. Agenda importantíssima, já que no contexto das supostas amplas liberalidades da festa, nem toda ordem, forma de exercício de poder é subvertida ou invertida. As liberdades do carnaval ainda parecem privilegiar os mesmos, ao que é possível verificar nas falas cobertas de desfaçatez em que a mulher que brinca carnaval é acusada de aceitar e buscar os riscos das investidas masculinas, num exemplo recorrente da lógica patriarcal, em que as vítimas de violência são aquelas a quem é atribuída a culpa. Essas questões lançam luz sobre ideais conservadores ainda em voga, como explicita o perfil “bela, recatada e do lar”, qualificação atribuída à esposa de um ex-presidente, em tensão com a palavra de ordem progressista “o lugar da mulher é onde ela quiser”, presentes em passeatas e cortejos de mulheres, Brasil a fora. A emergência dos blocos feministas reivindica o direito à festa em segurança, direito à cidade, ao mesmo tempo que denunciam o viés conservador, patriarcal ainda presente nos abusos, assédios, preconceito e violência contra mulher no carnaval.

Da Matta considera a ideia de carnaval como festa de inversão para pensar as três festas-rituais que estruturam, segundo ele, a sociedade brasileira e cuja interação de algum modo sustentaria o que ele chama de “dilema brasileiro”.

Mikhail Bakhtin tem sido e continua sendo referência para quem pesquisa carnaval por conta do seu trabalho em caracterizá-lo, como paradigma típico das festividades carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, estudo esse que é uma etapa para sua tese sobre a importância da presença dos traços principais da cultura popular cômica - o carnavalesco ou a carnavalização - na obra de François Rabelais. O esforço e interesse de Bakhtin, portanto, não é o carnaval ele mesmo, enquanto festa, enquanto ritual, mas como fato cultural, cujos jogos sociais, historicamente situados, se traduzem numa expressão estética específica que permitem a identificação dos traços literários típicos da literatura rabelaiseana. Mas, ao destacar as características que permitem identificar esses traços, a saber, o carnavalesco e/ou a carnavalização, como traços da cultura popular cômica na Idade Média e Renascimento, na Europa, Bakhtin destacou aspectos dessa festa popular que é o carnaval, dessa forma de expressão tão potente, nesse contexto histórico, que ocorreu que sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado na Rússia, no final

da década de 1970 tornou-se referência sobre as características do Carnaval em si, para vários estudiosos de Carnaval, mundo afora. Num primeiro momento como

A motivação de Bakhtin é apresentar a chave que permitiria compreender melhor a obra de Rabelais e para tanto ele julga fundamental discernir as dimensões e definir previamente as características da cultura cômica popular no contexto de Rabelais. Segundo Bakhtin o riso popular e suas formas é pouco estudado. Por um lado, a incompreensão vem da concepção estreita do caráter popular e do folclore que excluía, totalmente a cultura da praça pública e o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. O estudo do humor do povo na praça pública não era considerado digno nem do ponto de vista cultural, nem folclórico, histórico ou literário. Dentre os estudos da cultura popular, a natureza específica do riso aparece deformada pois aplicam a ela ideias e noções que lhes são alheias, já que as referências são as do domínio da estética burguesa dos tempos modernos, aponta Bakhtin (1987).

A cultura do riso em suas infinitas formas e manifestações opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso, feudal da época. Bakhtin identifica três grandes categorias nas quais as múltiplas manifestações dessa cultura se subdividiam: 1) as formas dos ritos e espetáculos, que eram os festejos carnavalescos e obras cômicas apresentadas nas praças; 2) obras cômicas verbais na forma de paródias de diversas naturezas; 3) diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grotesco, como insultos, juramentos, bordões populares.

Os festejos de carnaval com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Assim como o cômico e o riso acompanhavam a maior parte dos festejos: festas agrícolas, festas religiosas, festas civis, onde bufões e bobos eram presença constante e marcante.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial [...] pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média, nem a civilização renascentista. (Bakhtin, 1987, p. 5)

Bakhtin faz uma pontuação interessante sobre esse aspecto. Segundo ele, ignorar o riso popular na Idade Média deforma, também, o quadro evolutivo histórico da cultura europeia dos séculos seguintes<sup>19</sup>. Para Bakhtin essa exclusão do cômico como viés cultural não-oficial fica mais claro quando ele comenta o fato de que a dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior, no folclore dos povos primitivos, onde se encontravam cultos sérios paralelamente à cultos cômicos, os quais convertiam as divindades em objeto de burla e blasfêmia (riso ritual). Nesses estados civilizacionais anteriores, onde não havia nem classes, nem Estado, tanto os aspectos cômicos, quanto os sérios, das divindades e dos homens, pertenciam ao regime do oficial.

Como características específicas das formas dos ritos e espetáculos cômicos, dentre esses, o carnaval, destacam-se, segundo Bakhtin: a) o princípio cômico que liberta esses ritos de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, do caráter mágico. Existiam paródias ao culto religioso, mas são formas exteriores à religião ou à Igreja; b) esses ritos têm caráter concreto e sensível, estando próximos ao espetáculo teatral. E a forma teatral se aproximava da forma dos carnavais, da qual fazia parte, de certa forma. O carnaval não era um espetáculo, mas algo que ficava nas fronteiras entre a arte e a vida – “é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação” (Bakhtin, 1987, p. 6); c) enquanto dura o carnaval, ele é a forma de vida a ser vivida, não há fronteira espacial para o carnaval, sua lei é a lei da liberdade – estado provisório de suspensão da vida ordinária; d) o carnaval é um estado peculiar do mundo, seu nascimento e renovação, estado do qual participa, também, cada indivíduo; e) o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso.

Bakhtin se detém em especificar o riso carnavalesco, que segundo ele tem natureza complexa. O riso festivo não é uma reação individual a algo cômico, o riso carnavalesco é geral. Esse tipo de riso é universal, atinge todas as pessoas e coisas, tudo parece cômico, em tudo é percebido seu aspecto jocoso, onde há um alegre relativismo. Além dessas características se acrescenta o caráter ambivalente, alegre, cheio de alvoroço, nega e afirma, ao mesmo tempo.

---

<sup>19</sup> Essa observação parece ressoar na consideração do melodrama como raiz cultural, mas não o carnavalesco.

Uma das características mais importantes do riso carnavalesco, segundo Bakhtin é que ele escarnece dos próprios burladores. “O povo não se exclui do mundo risível, em evolução, que renasce e renova com a morte”. (1987, p.10)

As obras verbais são a segunda forma da cultura cômica popular, encontra-se aí: a literatura festiva e recreativa; os tratados paródicos – de epitáfios, à testamentos, preces etc.; e a literatura cômica vulgar que escarnece do sistema feudal, das epopeias heroicas, obras em que milagres e a moralidade são carnavalizados.

A terceira forma de expressão cômica popular são a abolição provisória, no trato, das barreiras hierárquicas, eliminação de regras e tabus vigentes na vida cotidiana, aspectos que criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de manter no cotidiano. Uso de termos e tratamentos grosseiros e ofensivos, mas que davam um tom familiar ao contato, aproximando. A proximidade também se estabelecia com os toques em partes do corpo que não ocorrem em situações de formalidade. O clima de festa estabelecia uma intimidade de caráter universal, utópica, que não se consegue, segundo Bakhtin, nem com quem se convive rotineiramente. (1987, p. 14)

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (Bakhtin, 1987, p. 15)

No que diz respeito a associação entre comicidade e transgressão, vale a pena o breve comentário de Umberto Eco sobre o Carnaval, em “Los Marcos De La Libertad Cômica” (1989), onde ele problematiza a visão bakhtiniana da festa carnavalesca como libertária e transgressora do real. Eco vai ir explorar, via discussão dos gêneros cômico<sup>20</sup> e trágico, que o carnaval comporta um impulso libertário, mas que estaria mais próximo da comédia do que do humor verdadeiro. Segundo Eco, “a comédia e o carnaval não são instâncias de transgressões reais: ao contrário, representam claros exemplos de reforço da lei. Ambos nos lembram da existência da lei<sup>21</sup>” (1989, p. 19). Ele contrapõe

---

<sup>20</sup> Eco esclarece que o termo cômico é um termo guarda-chuva, que abriga uma variedade de possibilidades que, entretanto, diferem entre si: a palhaçada, a sátira, a paródia, o grotesco, a ironia. Ele procura identificar a comicidade do carnaval nos trabalhos: *Poética e Retórica*, de Aristóteles, já que o livro destinado à comédia é um livro que se perdeu.

<sup>21</sup> É nossa a tradução do espanhol para este trabalho.

humor verdadeiro à comédia, esta última, a que comanda o riso, a bravata que supõe poder superar os obstáculos e, até o impossível.

Segundo Eco (1989, p. 10), o efeito cômico se realiza quando: a) há violação de um regra; b) a violação é cometida por alguém com quem não simpatizamos porque é um personagem considerado inferior ou repulsivo, animalesco; c) nos sentimos superiores diante da baixeza do infrator e pela punição que lhe é imposta; d) ao reconhecer que uma regra foi ferida não há preocupação, pelo contrário, saudamos a violação; nos sentimos vingados pelo personagem cômico que desafiou o poder repressivo da regra (postura que não nos coloca em risco, já que só violamos a regra indiretamente; e) nosso prazer é duplo, porque alguém transgrediu a norma e porque o indivíduo animalesco sofreu as penas do ato; f) ao mesmo tempo, não estamos preocupados em defender a norma, nem em nos compadecer com um ser tão inferior. Eco, então, enumera situações relacionadas ao imaginário do carnaval para mostrar aproximações da caracterização da comicidade em Aristóteles. No carnaval tudo se apresentaria ao revés (os peixes voam, os pássaros nadam, os coelhos perseguem os caçadores), as hierarquias se invertem (os padres se comportam enlouquecidamente e os bobos são coroados) e apareceriam traços sádicos, a liberdade estaria associada ao diabólico, tanto quanto ao alívio por não termos que, por um período, temer a imposição coercitiva da norma.

Já o humor estaria mais próximo da experiência trágica:

O humor não pretende, como o carnaval, levar-nos mais além de nossos próprios limites. Nos dá a sensação, o melhor desenho dos limites de nossa própria estrutura. Nunca está fora dos limites, mas mina os limites desde dentro. Não busca uma liberdade impossível, mas é um verdadeiro movimento de liberdade. O humor não nos promete liberação: ao contrário, nos adverte a impossibilidade de uma liberação global, nos recorda a presença de uma lei que já não tem razão para obedecer. Ao fazê-lo, mina a lei. Nos faz sentir incomodados de viver sob uma lei, qualquer lei. [...]

Quando aparece uma peça de humor verdadeiro, o espetáculo se converte em vanguarda: um jogo filosófico supremo. Sorrimos porque nos sentimos tristes de haver descoberto, ainda que só por um momento, a verdade. Mas nesse momento nos tornamos demasiados sábios para acreditar nela. Nos sentimos tranquilos e calmos, um pouco magoados, com um traço de amargura na mente. O humor é um carnaval *frio*. (Eco, 1989, p.19-20)

Numa leitura que problematiza a visão algo idealizada que faz Bakhtin sobre o carnaval, via análise das formas cômicas, Eco associa o riso que comparece nesta festa,

ao humor grotesco, à palhaçada, e não às formas mais críticas do humor. Eco, portanto, não enxerga centelha de transformação social, política ou cultural, na prática carnavalesca. A análise de Umberto Eco, entretanto, não dá conta de explicar as formas de humor que comparecem na festa, hoje, no Brasil e em outras partes do mundo em que o carnaval é uma expressão popular potente. Não explica, também, porque tantos estudiosos e atores enxergam e apostam na potência transformadora do carnaval. Por outro lado, sua análise se mostra relevante para pensar um outro fenômeno recente, da valorização do inacreditavelmente ridículo, do patético, do grotesco, da palhaçada e da boçalidade tosca como recursos estéticos do populismo de direita, associado, principalmente a candidatos que visam a eleição para cargos políticos de projeção nacional, como é possível constatar em episódios recentes<sup>22</sup>.

Outra voz dissonante sobre a potência transformadora do carnaval, Maria Isaura Pereira de Queiroz, a partir de uma perspectiva sociológica, relativiza a ideia, frequentemente discutida, de que o carnaval expressa uma inversão da ordem social, que teria um potencial transgressor, subversivo e até mesmo regenerador. Diferente da leitura de Bakhtin, por exemplo, a retórica da festa de todos não se verifica. Nas três cidades pesquisadas pela autora foi possível verificar que prevalece, na ordem carnavalesca, a manutenção das hierarquias sócio-econômicas durante os folguedos. Não é adequado,

---

<sup>22</sup> A condução da campanha eleitoral do presidente argentino recém-eleito, Javier Milei foi baseada em episódios repletos de bizarrice, com direito a imagens do candidato fantasiado de cosplay; referências a conselhos dados pelo cão morto, piadas de mal gosto, cabelo de aparência ridícula, enfim, uma série de atitudes e aspectos estéticos que não condizem com a formalidade tradicionalmente associada ao cargo pleiteado. Outros exemplos, são o ex-presidente Jair Bolsonaro, no Brasil, e Donald Trump, nos EUA. Mas o caso precursor dessa forma de campanha política foi o Movimento M5S – Movimento Cinco Estrelas, da Itália, por volta de 2007, que teve à frente, como candidato, o comediante Beppe Grillo, e associação com o empresário da área de comunicação, Gianroberto Casaleggio.

A pertinência da referência a esses casos aqui é dupla, por um lado, alguns autores associam essa tendência da ultradireita ao grotesco, com carnavalização; por outro, as bandeiras ativistas no carnaval são feitas de forma séria, comprometida com visões e política progressista, e de esquerda. Vale ressaltar, entretanto, que as duas tendências de visões políticas diametralmente opostas, tem em comum, a defesa e o processo de uma horizontalização da política. À direita, no interesse da destituição da política e suas instituições; à esquerda, no sentido da democracia direta como via de alcance de inclusão participativa e justiça social.

Essa longa, para advertir e marcar a importância de não se associar, impulsivamente, festa e carnaval, como recurso e linguagem próprios da postura política progressista.

Análises pertinentes sobre intenções e efeitos do uso desse tipo de estética que seduz e cria vínculo através do riso, aliada a estratégias de mobilização e interação nas mídias sociais podem ser encontradas nos artigos: 1) CAETANO, Rodrigo Duarte. A Solidez do Populismo Margarina: Javier Milei vence na Argentina. In: Revista Cult, 23/11/2023. Disponível em: [A solidez do populismo margarina: Javier Milei vence na Argentina - Revista Cult \(uol.com.br\)](https://revista.cult.uol.com.br/2023/11/23/a-solidez-do-populismo-margarina-javier-milei-vence-na-argentina/) 2) CAETANO, Rodrigo Duarte. Javier Milei: O Poder e a Prisão do Cringe. In: Revista Cult. 23/08/2023. Disponível em: [Javier Milei: o poder e a prisão do cringe - Revista Cult \(uol.com.br\)](https://revista.cult.uol.com.br/2023/08/23/javier-milei-o-poder-e-a-prisao-do-linge/)

portanto, desconsiderar as assimetrias e hierarquias sociais no tempo da festa. Tanto nos desfiles das escolas de samba quanto nos bailes carnavalescos, presentes como realidades concretas da forma de festejar até as décadas de 1970/80, Queiroz afirma que não foi possível observar qualquer crítica estrutural da sociedade. De fato, insiste a autora, as divisões sociais constitutivas do nosso cotidiano estariam refletidas nessas manifestações. Neste sentido, considera importante saber que papéis desempenham os foliões, qual é sua posição na ordem social vigente e na própria festa, isto é, trata-se de identificar se são atores, ou espectadores ou, ainda, se estão a serviço no tempo da folia. Essa distinção, identificada nas realidades pesquisadas pela autora, permite que se questione a ideia de democracia e igualdade que estariam presentes na festa, uma vez que a participação nos folguedos obedece a critérios que podem ser identificados em função da posição social dos sujeitos. E fato,

Atores, espectadores, servidores, são as diferenciações de base do Reinado de Momo, onde há sempre os que agem, os que contemplam e os que servem. O espaço carnavalesco não se divide apenas entre os que olham e os que dançam; uma terceira divisão, menos clara, porém existente, separa estas duas categorias da categoria dos que trabalham”. (Pereira de Queiroz, 1994, p.31)

Burke (2010) em *Cultura Popular na Idade Média* nos apresenta as transformações pelas quais a cultura popular passa entre 1500 e 1800. Essas transformações explicitam a potência da festa na medida em que é possível acompanhar momentos de oposição e críticas às festas populares, aproximações no sentido de modificá-las para usá-las como ocasião de mobilização e ambiente de transmissão de valores e informações politicamente importantes em momentos de tensões e rivalidades políticas. Todos esses movimentos deixam claro o reconhecimento e uso eventual da potência festiva para os mais variados fins, ainda que os resultados dessas investidas não tenham ocorrido conforme o esperado e as consequência políticas e das características das festas foi sua inevitável transformação.

Ao tratar da cultura popular, Burke irá se afastar de determinadas visadas universalizantes e trilhará um caminho de investigação bastante minuciosa. De saída ele chama a atenção de que a cultura não deve ser pensada em termos de identificar a fronteira entre cultura popular e cultura de elite, mas se concentrar na interação entre elas, principalmente no contexto histórico da pesquisa que está empreendendo. Ele elogia Bakhtin justamente por esse aspecto. Bakhtin dá, segundo ele, atenção à “transgressão”

de limites do carnaval e do carnavalesco, não para fazer oposição entre cultura popular e de elite, mas à cultura oficial. Nessa via, o que ganha relevância é que o popular seria a rebeldia que existe em todos nós, não é propriedade de nenhum grupo social (2010, p.17).

Na cultura popular europeia tradicional, na Idade Moderna, o cenário mais importante eram as festas (de família, de comunidade, do santo padroeiro ou paróquia; festas anuais comuns aos europeus – Páscoa, Solstício de Verão; Natal; Ano Novo; Dia de Reis e Carnaval). As festas eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar e comiam e bebiam o que tinha em casa. Consumiam em poucas semanas a provisão para vários meses. A festa acontecia em oposição ao cotidiano. Vestiam roupas chamativas. A importância era tanta que os homens tradicionais viviam de suas lembranças ou das expectativas em relação às festas vindouras. Era um modo de contar o tempo, segundo Burke (2010, p. 243-244)

Discutir festa é necessariamente discutir ritual, segundo Burke. E ritual “é o uso da ação para expressar significados, em oposição às ações mais utilitárias, é também a expressão de significados através de palavras ou imagens”. (idem, p. 244) E o carnaval, como festa mais popular do ano, é o exemplo por excelência de festa como contexto para imagens e textos. O carnaval era a época favorita para encenação de peças, às quais faziam menção ao próprio carnaval. Segundo Burke, o carnaval na Idade Moderna pode ser visto como uma peça imensa, em que ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se transformava num teatro sem paredes, e os habitantes em atores e espectadores, sendo que essa distinção não era muito clara, na medida que senhores podiam atirar ovos dos seus balcões e mascarados podiam adentrar a casa de particulares (idem, p.248-249).

As pessoas transitavam de máscaras com enormes narizes, ou integralmente fantasiadas. Homens se vestiam de mulher e mulheres de homens. Outras fantasias comuns eram: padre, diabo, bobo, animais selvagens como, por exemplo, o urso. Na Itália, também se fantasiavam de personagens da *commedia dell'arte*. Todos misturados na multidão, desempenhando papéis diversos, cantando versos satíricos. Havia, ainda, jogos durante o carnaval, alguns violentos, como arremesso de animais, ofensas verbais, apedrejamento de gatos. E competições esportivas, como lutas no ringue e corridas, a pé, a cavalo.

Alguns acontecimentos eram estruturados como espetáculos para serem assistidos. A montagem contava com atores das classes altas, eram produzidas por

membros de clubes e confrarias. Os espetáculos eram praticamente improvisados, com canções composta para a ocasião, nem sérios, nem cômicos, nem imutáveis, nem livres, algo intermediário entre conteúdo formal e diversão. Podiam ser peças, geralmente farsas ou sermões, cerco ou casamentos, todos simulados. Nos desfiles, eram comuns enormes falos de madeira ou salsichas. Músicas com duplo sentido eram quase obrigatórias.

A estação do carnaval começava em janeiro, ou final de dezembro e a animação crescia com a proximidade da Quaresma. O local do carnaval era nas praças do centro das cidades, ao ar livre. Curiosas semelhanças com o carnaval carioca contemporâneo, de calendário dilatado.

Eram três os principais temas do carnaval: comida, sexo e violência. Era grande a exposição de coelhos e frangos nos trajés e consumo de carne. Tão grande que o açougueiro era um personagem de destaque nas encenações. O sexo era um intermediário entre o consumo de carnes e a violência. Era época de intensa atividade sexual – o que é possível comprovar nas tabelas do movimento anual de nascimentos.

O carnaval era ocasião de êxtase e liberação, tanto quanto de profanação, de destruição e agressão. A violência, como o sexo, era mais ou menos sublimados durante a festa. A agressão verbal, o insulto, a denúncia do vizinho como cornudo eram permitidos. Tanto quanto criticar autoridades.

A ideia de mundo de ponta-cabeça era atribuída a situações sociais com impacto transformador como: Lutero acusado por produzir a desordem da Reforma; os quakers na Inglaterra em meados do século XVII foram acusados de operar essa inversão, entre outros exemplos elencados por Burke (idem, p. 257). O pressuposto era o de que a ordem existente era natural, que qualquer alternativa era desordem. Um mundo às avessas, por outro lado, estava presente na utopia popular do país de Cocanha, “terra de preguiçoso”, terra da abundância. Cocanha é uma visão da vida como um longo carnaval, e o carnaval é uma Cocanha passageira com a mesma ênfase sobre a comida e as inversões hierárquicas – poderosos x subalternos; velhice x juventude; fartura x escassez; morte x nascimento (renovação). Os tabus cotidianos que proibiam a expressão de impulso sexuais e agressivos eram substituídos por estímulos:

O carnaval, em suma, era uma época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão. Não admira que os contemporâneos o chamassem de época de “loucura em que reinava a folia”. As regras da cultura eram suspensas, os exemplos a se seguir eram

selvagens, o bobo e o “carnaval”, que representava a natureza ou, em termos freudianos, o Id (idem, p. 259).

Outros aspectos eram tratados de forma carnavalesca naquele contexto: a execução pública de penas (enforcamento, guilhotina, fogueira); o *Charivari* – ritual de difamação pública. O ritual podia ser empregado contra senhores feudais; o velho casado com mulher jovem; alguém com dívidas de impostos, Judas, Maquiavel, cardeais, o papa. Tudo feito no tom de gozação,

O carnaval era paradigma para todas as outras festas que aconteciam na Europa, neste período. E usa motivação a possibilidade de realização de desordens que simulavam o mesmo repertório de formas tradicionais de celebrações e acontecimentos: batalhas simuladas, casamentos falsos, falsas procissões. Segundo Burke, os antropólogos sociais que estudam mitos e rituais afirmam que estes desempenham funções sociais, estejam os participantes cientes ou não. Dentre as funções evidentes, é possível citar: a pausa nas atribuições da vida cotidiana; a visibilidade que se dá aos talentos; os espetáculos de punição (com a participação do público atirando lixo, objetos, líquidos) e execução pública, e outras mais, seriam dispositivos para a garantia do controle social. Para Burke, entretanto, a análise funcional se mostra mais interessante quando ela é paradoxal, ou seja, quando os rituais aparentemente expressam protesto contra a ordem social, não interpretados como contribuições à ordem. Burke cita o exemplo que o antropólogo Max Gluckman dá sobre os Suázi, os quais criticavam e insultavam o rei, numa atitude de liberdade ritual, como o são as suspensões de tabus e restrições que, ao fim e ao cabo, servem para reforçar as normas sociais. Ao que Gluckman acrescenta a observação de que onde a ordem social é seriamente questionada, não ocorrem rituais de protesto. Outro exemplo caro a Burke é aquele em que o antropólogo Victor Turner, ao descrever comparativamente rituais de inversão de status, afirma que os mesmos levam à experiência de êxtase, a qual funciona como um sentido exaltado de comunidade, seguida de um retorno sóbrio à estrutura social normal. A tolerância em relação às festas que promovem o “mundo de ponta-cabeça”, diz respeito, observa Burke, à consciência das classes poderosas de que a ordem fundamentada em tantas desigualdades não poderia sobreviver tal qual sem uma válvula de escape. Mas a ideia de uma vazão controlada de energia, por um lado, precisa da polícia, que também comete seus exageros e impertinências, por outro, o ritual por simular a agressividade, simbolizar o exagero, os apetites e impulsos termina por funcionar com um ritual, as máscaras funcionando como

um “manto de invisibilidade” como ocorre nas histórias dos contos de fadas, em que o modus operandi é de sublimação desses impulsos (idem, p. 267-276).

Burke reconhece o valor das teorias do controle social, mas afirma que elas não bastam como explicação sobre os carnavais e festas na Idade Moderna, na Europa. Ele alerta para o fato de que essas teorias e autores estariam mais interessados em consenso do que em conflitos. Burke aponta para o fato de que na Europa, entre 1500 e 1800, os rituais e revoltas coexistiam como duas vias de sério questionamento da ordem social, política e religiosa, por vezes ritualizada, mas o ritual nem sempre bastando para conter o protesto. As autoridades, tanto tinham consciência do problema, como tomavam atitudes concretas, como comprovam documentos sobre atos que proibiam porte de armas, ou suspendiam festas tradicionais, em contextos de grande tensão social como crises econômicas, políticas impopulares. Bebedeira, aglomeração, porte de armas, máscaras e grande agitação social eram entendidas como situação de alta combustão social. Por parte do povo, as festas, em contextos conturbados, eram entendidas como oportunidade de exposição de opinião e mobilização para transformação. (idem, p.275)

Os motins e rebeliões podem ser considerados como forma extraordinária de ritual popular. Mas não apenas. Estes são também, tentativas de ação direta e não de ação simbólica. Burke ressalta que ainda assim “os rebeldes e amotinados empregam rituais e símbolos para legitimar sua ação”. (Idem, p. 276)

Alguns dos aspectos destacados por Bakhtin como característicos do carnaval, não estão mais presentes no carnaval contemporâneo, de forma literal. Cíntia Fernandes (2023) aponta para o fato de que no carnaval contemporâneo, não existe um limite claro entre período de festa e cotidiano, nem a ideia de vida paralela. Já Flávia Barroso (2023) diz que as festividades se transformam ao longo da história e que essas transformações se fazem perceber na presença de outras éticas e estéticas.

Em relação à ideia de que o carnaval abole as posições de espectador e performer, cabe uma série de nuances na discussão. Essas nuances serão tratadas em relação aos blocos que são objeto da nossa pesquisa de campo.

### 1.2.3 – Visada historiográfica sobre festa e carnaval

Num duplo esforço de caracterizar o modo como as festas vinham sendo estudadas desde a virada para o século XX, e demonstrar a importância de estudos sobre festas no

campo das Ciências Sociais e da História, Albuquerque Júnior (2011) apresenta autores e trabalhos que são marcos da pesquisa sobre o tema, no que tange a legado e mudanças nos eixos de análise<sup>23</sup>. Ele aponta que desde o início do século XX, data de publicação do livro *Festas e Tradições Populares no Brasil* (1901), de Mello Moraes Filho, passando pelas pesquisas da década de 1930, 1950, os trabalhos de Gilberto Freyre aí incluídos, até a década de 1970, alcançando o clássico *Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto Da Matta, a principal preocupação era identificar nas festas aspectos do que seria o caráter identitário nacional.

Esta tendência a tomar as festas como quadros, como cenas reveladoras do que seria a vida nacional, do que seria o nosso jeito ou forma de ser, vai reaparecer mais tarde, a partir dos anos cinquenta do século passado, e ainda mais recentemente nos anos setenta em trabalhos do campo das ciências sociais, que seria a identidade nacional. Elas seriam reveladoras daquilo que faz do Brasil, Brasil, tal como aparecem na obra do antropólogo Roberto da Matta. (Albuquerque Jr., 2011, p. 135)

As festas na virada do século XIX para o século XX eram assunto de interesse de etnógrafos e estudiosos do folclore. Imbuídos da tarefa de apresentar manifestações culturais tradicionais que permitiriam revelar a índole do povo.

Para um certo projeto de modernidade, que visava a construção de um nacionalismo autêntico, que incorporasse traços originais, houve um esforço de pesquisa desses traços, apostando que estariam preservados nos hábitos, costumes, festas, músicas e danças populares das pequenas cidades do interior do Brasil, nosso verdadeiro tesouro que guardava traços da vida rural brasileira. Embora esses ideais venham sendo questionados ao longo do último século, por conta de uma série de aspectos que apontam para viés de exclusão, desigualdades e autoritarismos, essas referências culturais trabalhadas como elementos nacionais, riquezas nacionais, na era Vargas, continuam a inspirar, para sujeitos menos engajados, carinho e admiração sem maiores questionamentos ou convicções. O esforço de pesquisa sobre nossas festas, sobre a música popular brasileira, sobre nosso folclore, visando a construção de um projeto cultural nacional, como o intentou Mário de Andrade contribuiu, também, para o carnaval

---

<sup>23</sup> Essa panorâmica nos interessa uma vez que conhecimento produzido ganha mundo e cria novas camadas de significação sobre festa e carnaval, significações que amplificam o debate, os conflitos e as disputas.

tornar-se uma referência cultural valorosa. Como pontuou Oswald de Andrade, num chamamento potencializador: “não fomos catequisados, fizemos carnaval”.

O impulso de exaltação-domesticação, na forma de propaganda e de implementação de política públicas de educação e cultura na era Vargas, das referências culturais, populares ainda que intensa e insistentemente problematizada e criticada, legou a afirmação da importância, em escala nacional, do samba e do carnaval. Legado esse que tem interagido ao longo de décadas, até hoje, com o interesse dos mais diversos atores, país afora, de fazer carnaval, de tomá-lo como referência e prática cultural valorosas. O destaque se faz notar na cobertura jornalística anual do carnaval, nas conversas, nas famílias que tem ou tiveram relação com a festa, na curiosidade e participação inovadora dos jovens. Todo brasileiro tem memória de vivência de carnaval, no clube, na rua ou na Escola de Samba. De forma que nosso imaginário está atravessado com aspectos positivos e, também, negativos, sobre o carnaval<sup>24</sup> – criatividade, alegria, liberdade, superação das dificuldades, beleza, transformação, tanto quanto, bagunça, confusão, excessos, pecado, alienação, além de luxúria, inversão, transgressão são ideias e ideais, valores, qualidades, sensações associadas ao carnaval que circulam amplamente tanto na imaginação, quanto nos discursos e matizam desejos.

Em *Carnaval, malandros e heróis* (1979), imbuído da preocupação de identificar o caráter nacional, julga poder traçar esse contorno, analisando a relação do brasileiro com dois dos três tipos<sup>25</sup> de festas que acontecem no espaço público, as festas cívicas, festas da ordem, como a comemoração da independência do Brasil, e as festas contestação das normas sociais, o carnaval.

Não se trata somente de discutir uma história de três raças, seis regiões, duas classes que se digladiam pelo poder, mas de entrar nas razões sociais do dilema que coloca uma sociedade às voltas consigo própria. Porque, como veremos em detalhe mais adiante, temos no Brasil carnavais e hierarquias, igualdades e aristocracias, com a cordialidade do encontro cheio de sorrisos cedendo lugar, no momento seguinte, à terrível violência dos antipáticos “você sabe com quem está falando?”. (Da Matta, 1981, p. 14)

---

<sup>24</sup> O personagem principal do romance *O país do carnaval* (1931), romance inaugural de Jorge Amado, ao regressar da Europa em pleno carnaval, se mostra inebriado, arrebatado pelas características sensoriais da festa. No final do romance, quando decide retornar à Europa, o carnaval lhe parece tedioso, ocasião usada de forma oportunista pelos políticos locais, situação que traduz a inércia do país em relação à resolução de problemas sociais graves e prementes.

<sup>25</sup> Os três tipos de festa pública elencadas por Da Matta, no contexto de elaboração de seu livro, são Carnavais, Paradas e Procissões.

Da Matta via no fato de que os músicos da banda militar que tocam no Sete de Setembro serem os mesmo que participam da festa de carnaval, tocando frevos e marchinhas, como exemplaridade da capacidade do brasileiro de harmonizar contrários, de conviver sem conflitos com universos culturais diversos. As festas seriam, portanto, as cenas privilegiadas para uma hermenêutica da nação, dos modos de ser, da identidade do povo brasileiro. Da Matta, num diálogo direto com a obra de Mikhail Bakhtin (1987), no que diz respeito ao caráter disruptivo do carnaval, como festa, acontecimento que marca diferença clara entre o que é universo da ordem, do cotidiano, do mundo do trabalho, e o que está no universo do lazer, de quebra da ordem e dos códigos sociais hegemônicos vigentes, da liberdade, se pergunta se, justamente por serem excepcionais, não permitiriam conhecimento sobre o funcionamento social.

Outro marco importante no estudo das festas é a obra *Festa no Pedaco* (1998), de José Guilherme Magnani porque ao introduzir a categoria “pedaço”, rompe com as dicotomias entre casa e rua, e o modo de vida público e privado, e aponta para uma intensa atividade de trocas, contatos e trânsitos entre os universos da intimidade e da rua, tidos até então como estanques. Magnani mostra, como através das atividades de lazer, que esses trânsitos vão ocorrer entre personagens de classes sociais diferentes e que não existe uma fronteira clara entre trabalho e lazer, já que os trabalhadores circulam pela cidade, depois do horário do trabalho, criando, na cidade um roteiro invisível, para quem não o pratica, mas vivido plenamente por esses trabalhadores que ao transitar pela cidade criam circuitos culturais, que incluem bares, cinemas e teatros mambembes, eventos em praças, etc. O trabalho de Magnani (1998) é feito num momento em que os movimentos sociais urbanos entram em cena e que as práticas e rotinas da classe trabalhadora ganham centralidade nos debates acadêmicos. Esses circuitos, portanto, explicita Magnani, permitem encontros e trocas entre pessoas que transitam entre campo e cidade, periferia e centro.

Albuquerque Jr. (2011) recupera observações de Gilberto Freyre sobre festas, não pelo destaque que o sociólogo teria atribuído às mesmas, já que essa centralidade não está presente em sua obra, mas por conta do que ele chama de “saudosismo populista”, sentimento que atravessa a obra freyriana, tanto quanto a de folcloristas, desde o final do século XIX. Postura saudosista esta, que está ligada à concepção de que as culturas tradicionais populares seriam a verdadeira reserva de brasilidade, num contexto, ao

mesmo tempo de declínio do mundo senhorial, e de decisivo vetor de urbanização e modernização, de viés burguês cosmopolita. Albuquerque Jr. enxerga o mesmo olhar romântico que tem Freyre e os folcloristas, em trabalhos contemporâneos sobre festa guiados por uma destacada empatia pelas classes e culturas populares – vista por eles como manifestações de culturas tradicionais que se rebelam e resistem à dominação social. Esses trabalhos estão, segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 140) ancorados “nas noções de experiência, resistência, cultura popular ou costumes populares vindos das obras do historiador inglês Edward Palmer Thompson (2010), articuladas com a reflexão sobre as culturas populares e a circularidade cultural presentes na obra de Carlo Ginzburg (2009).” Para esses autores, o carnaval é manifestação de afirmação da cultura popular e resistência crítica ao campo da cultura erudita ou hegemônica. Nessas obras, coerentes com pressupostos marxistas, enfatizam o caráter agônico, o choque de mentalidade de universos simbólicos, e não o consenso, na constituição dos eventos festivos. Os festejos para esses autores são menos manifestação da tradição do que contestação social e rebelião. É o caso, segundo Albuquerque Jr, da obra premiada e de grande valor historiográfico *A Morte é uma Festa* (1991), de João José Reis que aborda a revolta popular, ocorrida em Salvador, conhecida por Cemiterada, em que as camadas populares contestam o monopólio do enterramento concedido, pela prefeitura, para uma empresa privada, ao mesmo tempo que estabelece uma medida que impede o enterramento dentro das igrejas como costumava ocorrer.

Ainda nessa perspectiva de destacar os conflitos e embates entre classes, nas festas populares, é valorizada, também, a noção de festa, via pela qual é possível acessar o universo próprio da cultura popular, pouco documentado, com pouco registro e conhecimento pelos sistemas letrados. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920* (2001), e *Carnavais e outras festas* (2002), da historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha, são exemplos de obras que contemplam embates e contemplam essa noção.

[...] a intenção desse livro é pensar o carnaval nos termos de uma história social da cultura que o faça retornar ao leito dos conflitos, da mudança e do movimento próprios à história; chegar perto de tensões e diálogos entre sujeitos que nem sempre estão reconciliados sob o reinado de Momo. (Cunha, 2001, p. 16)

Trabalhos como o de Cunha indagam sobre os significados que os próprios foliões atribuem à festa, às atividades que desempenham nela, a importância da mesma na própria vida. São trabalhos que dão a ver que no fenômeno festivo estão presentes dicotomias nas práticas e nos sentidos que são índices da luta de classes presentes na própria ordem social.

Luiz Antônio Simas trabalha a cultura popular, o carnaval, a cultura de rua, as manifestações culturais e religiosas de matriz africana no Rio de Janeiro a partir da noção de frestas.

No meio do fuzuê, entre sons de tiro, ladainhas, aleluias, sambas, tambores, tombos, tapas, ruídos de buzinas, espasmos de amor e ódio, flores de feira e punhais afiados, vou seguindo em um território em disputa, com a certeza de que o tempero da cidade é o sal da memória dos dias longos e da noite grande. A lufada de esperança vaga que tenho é porque continuo apostando que nos deslocamentos e nas frestas – entre as gigantescas torres empresariais viradas em esqueletos de concreto, as ruínas de arenas multiusos e as velas de lama e sangue – os percutidos continuarão cantando a vitória da vida sobre a morte no terreiro grande da Guanabara. (Simas, 2019, p. 119-120)

Durante muito tempo, a história e outras ciências sociais não se interessavam por temas como o fruir festivo, o lazer do trabalhador. Na medida em que não eram considerados assuntos sérios, não faziam parte dos interesses da luta. Será a historiografia inglesa das décadas de 1950/1960 que atribuirá importância a outros aspectos da vida do trabalhador - como as festas – num primeiro momento, o lazer aparece como outra forma de controle da vida do operário. Num segundo momento, os pesquisadores reconhecerão festas e outras formas de lazer como rituais que encenam e simbolizam as relações sociais que estruturam a vida desses trabalhadores, como formas de pensar a vida, perceber conflitos de valores, imaginários diante da ideologia dominante. O que interessava das festas, nesse sentido, era o que tinha de sério no universo nas práticas lúdicas.

Albuquerque Jr. chama a atenção para a importância que a história cultural vai ganhando na historiografia brasileira e, também, para o fato de que o interesse pelo assunto festa é crescente desde a década de 1990. Segundo ele, Roger Chartier, em seu livro *A História Cultural: entre práticas e representações* (1988) chama a atenção para a complexidade na lida com a cultura e com a festa, que o viés de leitura que valoriza dicotomia de classe não dá conta, já que a cultura é experimentada na transversalidade e a recepção contempla enorme diversidade de leitura e construção de significações e,

portanto, de interações. A História Cultural vai apontar para uma outra perspectiva sobre a festa, uma perspectiva atenta à dimensão construtiva que a festa tem.

A festa, em vez de aparecer como indício de autenticidade, de ser pensada como um resto de passado que chega até nossos dias, em vez de ser vista como encenação de uma realidade pouco acessível por outros meios, é tomada como fabricação, como ficção, como construção no tempo e em um dado espaço, visando construir uma solidariedade comunitária, inventando tradições que visam dotar o presente de uma passado, de uma temporalidade de mais longa duração, para oferecer-lhe dados sentidos e instaurar nele dadas significações. (Albuquerque Jr. 2011, p. 145)

A visada construtiva sobre as festas, toma a festa como uma forma de discurso, uma forma de produzir, fazer circular e se apropriar de sentidos, a concebe como texto e contexto que requer uma dada leitura que provoca outras leituras, recepção diversa e complexa. As festas, nessa concepção nem são tradições, nem restos do passado, mas invenções práticas e discursivas de cada temporalidade na qual foram instituídas.

Isso fica claro quando comparamos o carnaval moderno com o carnaval contemporâneo. O carnaval moderno é instituído no Brasil como festa oficial, no século XIX, como processo de estabelecimento de ideias burgueses de civilidade. Nesse sentido, recebe incentivos e está sob controle do poder público, num processo que ocorre simultaneamente, também, na França (Ferreira, 2005). No início do século XXI, surge um movimento autodenominado de carnaval não-oficial cuja importância está na legitimidade atribuída por uma quantidade enorme de atores do carnaval carioca, definindo uma ética e uma estética, estabelecendo um calendário festivo alternativo que começa no início de janeiro, mobilizando foliões locais, nacionais e internacionais e movimentando a economia, o turismo, a vida cultural da cidade. Reinventa a tradição de folguedo espontâneo, na medida que constrói sua legitimidade pública a partir do rechaço às exigências da prefeitura para a regulamentação do carnaval de rua carioca.

A perspectiva defendida por Albuquerque Jr. se mostra precisa e profícua. na medida em que aponta que a festa é feita de devires, aberta ao acaso e à intempérie, permanentemente atualizada pelos atores que por ela se sentem motivados e atraídos.

Estamos longe, aqui, de tomar as festas como manifestações autênticas do povo, como espaços de um mundo cultural à parte, paralelo ou resistente à dominação, mas aqui as festas são espaços de negociação, de tensões, de conflitos, de alianças e de disputas entre distintos agentes, que se conflitam e se debatem em torno não só dos sentidos e significados a serem dados à festa, como, também, em torno de práticas que as

constituirão, dos códigos que as regerão, das regras que estabelecerão permissões e proibições, que definirão limites e fronteiras entre o que pode ser admitido e o que deve ser excluído. As festas podem não só ser campos de lutas concretas, de enfrentamentos entre pessoas e grupos, em torno de valores e preceitos que definem o viver em sociedade, mas elas são campos de luta simbólica, de luta entre projetos, sonhos, utopias e delírios, mas são acima de tudo momento de invenção da vida social, da ordem social e da própria festa e seus agentes.

A festa é um acontecimento e, como tal, ocorre a cada vez, por isso seu ser se diz na diferença e não na identidade e na tradição, a festa é irrupção de um tempo novo, de um espaço a ser refeito e reinscrito, a festa é sempre ruptura com a rotina e com a semelhança, ela é da ordem da simulação, da invenção, do sonho e do delírio. (Albuquerque Jr., 2011, p. 148)

Depois de percorrer essa série de perspectivas antropológicas e históricas sobre a festa e o carnaval retorno para apresentar o resultado do trabalho de Guarinello (2001, p. 969-975) na empreitada de construir um conceito o mais geral possível sobre festa, ainda que o esforço e o caminho alternativo escolhido, se mostre arriscado e provisório, como ele mesmo enuncia. Guarinello parte da equivocidade do termo festa, já que seu sentido está demasiado ligado ao senso comum, por um lado, ou, quando produzido no âmbito das ciências sociais, apresente características relativas à análise de alguma festa específica apresentada na sua particularidade cultural e temporal. No que diz respeito ao senso comum, a ideia de festa varia amplamente, podendo aparecer como bagunça, baderna, alienação, manipulação até shows, bailes, carnavais e festivais. De uma ideia geral de experiência coletiva que envolve prazer, diversão e alegria, ideia que nos satisfaria como definição/caracterização de festa, Guarinello contrapõe situações em que esses aspectos estão presentes, mas não configuram festa, como um piquenique no parque, uma sessão de cinema, partidas de jogo de salão. Além da polissemia do termo, Guarinello (2001, p. 970) chama a atenção para a situação política, social e cientificamente polêmica de propor uma definição sobre festa uma vez que essa proposta envolve valores, visões de mundo, interpretações em confronto do próprio viver em sociedade, já que frequentemente julgamos, analisamos e criticamos as festas que nos cercam.

O conceito geral proposto por Guarinello (2001, p. 971) enumera cinco aspectos derivados da ideia de que a festa é uma forma de ação social coletiva muito peculiar:

- 1) implica numa ação social laboriosamente e materialmente planejada, custeada e preparada segundo regras peculiares a cada festa específica e efetuadas na prática da própria vida cotidiana, da qual é necessariamente expressão ativa e produto;

- 2) envolve a participação concreta de um coletivo, seja a sociedade em seu conjunto, ou algum grupo dentro dela, com mais ou menos destaque, ou força legitimadora. Os participantes se distribuem dentro de uma estrutura de produção e de consumo da festa, na qual ocupam posições distintas e específicas;
- 3) aparece como interrupção do tempo social, suspende atividades rotineiras, e pode ser cíclica ou episódica, como comemoração de evento singular. A participação implica numa concentração da atenção, dos esforços e dos afetos em torno de um objeto específico;
- 4) a festa se articula em torno de um foco-objeto, personagem, entre real ou imaginário, um acontecimento, um anseio ou satisfação coletivos e que atua como motivação da celebração, seu sentido explícito, cuja comemoração é o que justifica a própria festa e que, como tal, se esgota em si mesmo, sendo a festa o seu próprio objetivo. O objeto focal precisa funcionar como polo de agregação, símbolo de identidade, seja circunstancial, seja permanente. Os afetos e sensações que a festa pode suscitar são de grande amplitude: contrição, fé, superação, liberação, euforia, transe e até êxtase.
- 5) A festa é uma produção social que pode gerar vários produtos sejam materiais, comunicativos ou significativos. O mais geral é que produzam uma determinada identidade entre os participantes, e o mais crucial é que seja a concretização sensorial de uma determinada identidade que é dada pelo compartilhamento do símbolo que é comemorado. Desse modo, símbolo e identidade se inscrevem na memória coletiva, como afeto coletivo.

O ponto central do conceito geral de festa proposto por Guarinello é a questão da identidade. Ele explica que quando afirma que a festa produz identidade, ele se refere a uma dinâmica complexa. Segundo ele, há diferentes níveis ou formas de identidades produzidas pelas festas. Estas podem ser fortes, funcionando como reforço dentro de uma identidade mais ampla; podem ser identidades segmentárias que expressam sua singularidade em meio ao corpo social através de festas que lhes são próprias, por exemplo. Outro aspecto que ele salienta é que afirmar que a festa produz identidade, não implica que a festa produza consenso. Por ser um produto social a festa expressa conflitos, tensões, cesuras e, ao mesmo tempo, a festa atua sobre esses aspectos, com suas regras, códigos de conduta, expressando suas expectativas recíprocas. Esses aspectos podem ser fortemente formais ou bastante espontâneos e informais. Segundo Guarinello:

O que quero dizer é que a festa, na verdade, é que o que chamamos festa é parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais. Um lapso aberto no espaço e no tempo sociais, pelo qual circulam bens materiais, influência, poder. O que chamamos de festa é um espaço significativo por excelência, um tempo de exaltação dos sentidos sociais, regido por regras que regulam as disputas simbólicas em seu interior e que podem, por vezes, ser bastante agudas. (Guarinello, 2001, p. 973)

Outro aspecto comentado por Guarinello é que a festa sempre se manifesta num conjunto articulado de festas cíclicas e episódicas, que dialogam entre si, seja assumindo valores e sentidos em comum, ou negando os valores de outras festas, ampliando o sentido do festivo. Aspecto que podemos constatar tanto em trabalhos históricos como o de Bakhtin (1987) sobre as festas na Idade Média e no Renascimento, o de Peter Burke (2010), sobre as festas na Idade Moderna, quanto nas festas cariocas, em que podemos encontrar até mesmo vários dos atores que participam produzindo tanto festas carnavalescas e quanto festas juninas, por exemplo.

Guarinello destaca um aspecto que me parece explicar/confluir com a afirmação de Bakhtin (1987, p. 8) sobre a festa como expressão de alto grau de civilidade, a ideia de que a festa é um trabalho social coletivo específico, da sociedade sobre si mesma (Guarinello, 2001, p. 279), na esperança e na aposta de aprimorá-la, de alguma forma. E para conhecer esses esforços é preciso se debruçar nos estudos das festas específicas, empiricamente, como acontecimentos culturais e históricos.

Os ativismos presentes no carnaval atual parecem ser prática e expressão do modo com que essa nova geração - que transforma a festa no século XXI - empreende esse aprimoramento social, apontado por Guarinello: incluindo e explicitando as causas prementes dos movimentos sociais atuantes.

No próximo capítulo apresentaremos as contribuições teóricas e metodológicas e a perspectiva dos Estudos de Som, Música e Entretenimento, área de pesquisas do campo científico da Comunicação, sobre a cultura e as festas urbanas, com destaque para as especificidades do carnaval carioca contemporâneo.

## CAPÍTULO 2 – TRAMAS E URDIDURAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Pesquisar o Carnaval, festa pública, que acontece nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, na sua dimensão comunicacional convida a percorrer alguns caminhos que dão acesso a interfaces que também dizem respeito à festa: o aspecto político, no sentido da concretude da ocupação do espaço público – ruas, praças, parques, becos -, e as implicações dessa experiência nos debates sobre cidadania - e desdobramentos sobre questões identitárias - e nas ações coletivas a estes vinculadas; e o aspecto entretenimento associado a experiência social da música, que leva em consideração as dinâmicas da produção, circulação e recepção, fruição coletiva de música, que também fazem parte da festa, no contexto cultural e comunicacional contemporâneo em que a digitalização da música e as plataformas de *streaming* transformaram a cadeia produtiva e o consumo de música, levando à tendência de pequenos eventos musicais alternativos nas ruas das cidades, e a possibilidade de escolher os blocos pelo gênero musical que o identifica, ou pela playlist que apresentam.

Se no primeiro capítulo exploramos questões que situam a festa e o carnaval na sua dimensão ritual, em que potências internas e externas são acionadas para a fundação, suspensão, transgressão, transformação ou manutenção de aspectos da ordem social, além de percorrer historicamente o modo como o dispositivo festivo tem sido praticado e pensado, neste segundo capítulo, para elaborar a potência comunicacional do carnaval, apresentaremos aspectos relevantes, para a presente pesquisa, da Corrente de Estudos sobre Som, Música e Entretenimento, que fazem parte do campo científico da Comunicação, corrente que renova e amplia a reflexão sobre as articulações entre comunicação, cultura e política, situando-se epistemologicamente como pós-crítica e pós-estruturalista. O ferramental teórico-metodológico utilizado por essa corrente de estudos permite uma sondagem sobre o papel, atores e práticas da cultura musical e carnavalesca nas tramas urbanas cariocas, no cotidiano da cidade, e as territorialidades, mais ou menos efêmeras, que criam, as estesias próprias dessas experiências, o caráter político dessas práticas, nos últimos quarenta anos. Mas se é possível ter clareza sobre a dimensão política a partir de ações, discurso e práticas dos blocos no carnaval e para além dele, a forma contemporânea em que essa dimensão é expressa e praticada, parece atravessada por características que parecem bem específicas dos modos de articulação, mobilização, engajamento, que vem sendo denominado de ativismo ou, mais precisamente, no

casamento que opera entre arte, cultura e ação política nos espaços públicos urbanos, de a(r)tivismo. E, no caso do carnaval carioca atual, de articulação, dos corpos em aliança (Bluter, 2017), acrescentaríamos, musical e festiva. A exuberância e o perfil contagiante desse movimento, poliniza e ressignifica a cidade.

A noção de territorialidades sônico-musicais (Herschmann, 2013, 2018; Herschmann; Fernandes, C., 2014) será trabalhada no sentido de esclarecer sobre a experiência espaciotemporal da folia momesca, ressaltando e comentando as especificidades e a importância dessa experiência num bloco feminino/feminista. Para descrever atuação e possíveis efeitos, na cidade, e para as mulheres, da existência de blocos formados, produzidos e performados apenas por mulheres, nessa fricção entre corpos festivos-musicais-combativos e os espaços públicos da cidade, serão fundamentais as reflexões sobre estética e política de Rancière (2009; 1996) e de Careri, que recupera as experiências de deriva pela cidade, dos Situacionistas. As dinâmicas de agrupamento contemporâneas – as tribos urbanas –, que desenvolvem novas formas de socialidade, com éticas e estéticas próprias, em rituais festivos incorporados ao cotidiano, serão tratados a partir das contribuições de Maffesoli (1987; 2005; 2014).

Para dar conta de caracterizar e descrever essas estésias, adotaremos a corpografia (Jacques, 2012) como estratégia experiencial-metodológica na tarefa de descrever os desafios e efeitos da cidade e da festa nos corpos femininos, e a cartografia (Kastrup, 2009) para mapear particularmente a presença festivo-musical dos blocos feministas Mulheres Rodadas e TocoXona e os trânsitos e travessias dessas agentes em atividades, no centro e zona sul da cidade.

A Teoria Ator-Rede, de Latour (2012), a aproximação dessa teoria ao campo da Comunicação empreendido por Lemos (2013) e, especificamente, para as reflexões sobre as questões de pesquisa sobre música, tecnologia e entretenimento, por Sá (2021; 2014; 2013) são importantes, em pelo menos três frentes: a identificação das controvérsias que envolvem o carnaval durante o tempo dessa pesquisa, e a partir da emergência dos blocos feministas; a descrição das reconfigurações que os actantes da rede de carnaval de rua contemporâneo apresenta; e a postura e as possibilidades de produção de conhecimento do pesquisador-formiga (ANT).

Para compreender como os blocos ativistas feministas emergiram, ou se autodenominaram enquanto tais, a partir de 2015, é importante caracterizar as ondas

feministas, as agendas em jogo e as formas de luta dessas agremiações festivas. É importante, também, observar aspectos do contexto das lutas contemporâneas e como esse aspecto ativista se articula com as performances nas novas mídias, sua articulação com o entretenimento e o consumo simbólico de valores, comportamentos, discursos, e pauta de direitos. Apontaremos a disparidade entre as necessidades e desejos das mulheres em relação ao direito à cidade, a partir das pautas feministas atuais, e os modos como a cidade funciona dificultando, colocando em risco, e até impedindo a cidadania plena das mulheres no ambiente urbano, e durante o carnaval, observando, sempre, as questões da interseccionalidade.

## 2.1 – O CAMPO CIENTÍFICO DA COMUNICAÇÃO E A DIMENSÃO OPERATIVA DO VÍNCULO

A questão de base que impulsiona essa pesquisa é: Por que militar pelas causas feministas no carnaval de rua? Essa questão aparentemente singela, contém outras questões nela embutidas: a primeira delas que motivou o primeiro capítulo desse trabalho, que é sobre o que há na festa e no carnaval que faz dele espaço-tempo propício para ativismos em torno de pautas sociais e culturais. A questão que será discutida nesse capítulo diz respeito às potências e dinâmicas comunicacionais presentes no carnaval de rua carioca, levando em conta o acontecimento: emergência de blocos que se autodeclararam ativistas feministas. Outras questões correlatas são sobre o contexto de emergência desses blocos – contexto de retrocessos em relação à luta por direitos conquistados pelas mulheres em tensão com a eclosão de um movimento feminista que se mobilizou para as ruas na esteira de uma série de movimentos nacionais e internacionais, cujas características principais eram a conexão das redes de comunicação digital com as ruas – a potência de mobilização das tecnologias de comunicação, informação, mídias sociais disponíveis.

O primeiro impulso na tentativa de pensar a potência comunicacional do carnaval é pensá-lo como mídia, como canal de transmissão, no caso dos blocos ativistas, difundir intencionalmente uma pauta, sabendo que ela irá repercutir, tanto por conta do recorrente interesse jornalístico pelo carnaval, quanto pelo impulso de compartilhamento de experiência individuais e coletivas, via mídias sociais. Essa perspectiva é pertinente, é possível identificar, a partir dos modelos funcionalistas ou instrumentais, da Teoria

Matemática, do modelo linguístico de Roman Jakobson, de Harold Lasswell, dentre outros, os elementos que participam do processo de comunicação. Mas tanto o fenômeno comunicacional em jogo, quanto os aparelhos teórico-metodológicos para a análise se apresentam, hoje, bem mais complexos.

Muniz Sodré (2014) na sua empreitada de construir caminhos no sentido da superação de impasses e imprecisões na discussão sobre a especificidade da Comunicação como ciência principia por uma reflexão sobre a realidade que a palavra comunicação, contemporaneamente, contempla:

uma variedade de práticas contemporâneas que se estendem desde as trocas intersubjetivas de palavras até a transmissão tecnologicamente avançada de sinais e mensagens. Materializada em indústrias, essa síntese vem se desdobrando em termos técnicos com enormes consequências sociais e acadêmicas, sem que seu nome próprio realmente configure uma unidade ou, para se atender ao espírito do tempo eletrônico, uma rede cognitiva voltada para a constituição de um saber positivo. (Sodré, 2014, pag.09)

A despeito da extensão e complexidade da realidade abarcada, Sodré aponta para o obscurecimento de uma dimensão originariamente associada ao termo comunicar, na sua origem *communicatio*, que se referia ao sentido de vincular, relacionar, deixar-se organizar por uma dimensão, ao mesmo tempo, “constituente, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo” (idem, pag. 09). Ele indica e enfatiza uma dimensão e qualidade primordial da comunicação entre humanos, enquanto seres comunicantes, que são as mediações simbólicas que ocorrem em função de um comum a ser partilhado, cuja radicalidade situa essas mediações aquém e além da lógica sintática e semântica dos signos, sem, contudo, excluí-la, mas onde o transverbal comparece na forma de palavras, imagens e afecções corporais, numa dinâmica oscilante entre mecanismos conscientes e inconscientes. Esse sentido original de comunicação como partilha, como “por-se em comum”, participar, teria sido suplantado, no século XX, pelo sentido metonímico de “coisa comunicada”, num contexto em que as técnicas de transmissão de informação e da publicidade ganhavam destaque, pelo interesse e impacto econômico e político. Segundo Sodré, “O foco na interação, que é uma instância inerente à partilha comunicacional, terminou sobrelevando o significado de transmissão de mensagens.” (ibidem, pag. 10). O foco na comunicação de massa e o paradigma dos efeitos consolidará a equivalência e até a substituição do termo comunicação pelo de

informação, e informação com ênfase na ideia de “dar forma”, “conformar” atrelada ao objetivo de transmissão de dados, e a preocupação de eficiência técnica das tecnologias de comunicação emergentes e a ambição de eficácia ideológico-instrumental.

Num empreendimento intelectual hercúleo, Sodré (2014) percorre paradigmas, modelos, arcabouços teóricos, esforços de pesquisa feitos ao longo dos mais de cem anos em que o fenômeno da comunicação é estudado cientificamente, e enfrenta debates epistemológicos cujas principais discussões são, para citar alguns: a concepção da comunicação como saber pluridisciplinar; a necessidade de produção de teorias próprias que elevem a comunicação ao estatuto de conhecimento válido; a pouca discussão sobre os critérios, rigores e postulados que permitiriam validar a comunicação como conhecimento verdadeiramente científico; dificuldades na definição de comunicação e à escolha de seu objeto empírico. (Barbosa, 2016, p. 196)

Como resultado desse esforço, Sodré afirma a Comunicação como a Ciência do Comum, ou seja, um sistema de inteligibilidade que se traduz como uma hermenêutica da existência a partir da qual seria possível situar o comum da humanidade.

Ao formularmos uma indagação essencial sobre a comunicação (fora da concepção informacional, ancorada na sociologia), estamos partindo da relação ou do vínculo implicado nesse “com”, que assinala a divisão de um *múnus*, uma tarefa ou uma dádiva originariamente feita por cada indivíduo a cada outro. Comunicar   a ação de sempre, infinitamente, instaurar o comum da comunidade, não como uma entidade agregada, mas como uma vinculação, portanto, como um nada constitutivo, pois o vínculo é sem substância física ou institucional,   pura abertura na linguagem. (idem, p. 214)

A Ciência do Comum, segundo Sodré, trabalha a comunicação como um objeto conceitual que se desdobra em três níveis operativos: 1) o nível relacional; 2) o nível vinculativo; 3) o nível crítico-cognitivo.

O nível relacional está associado com a produção e reprodução da ideologia no sistema social por meio de fluxos informativos que seguem os princípios de trocas dominantes, ou seja, as de enquadramento em que prevalece o *socius*, agregação institucionalizada dos indivíduos que sustentam valores da Modernidade e promessas democráticas. Segundo Sodré, os estudos com esse nível de abordagem se at m à realidade discursiva da média e sua relação com o mercado e as mutações por ele trazidas, a saber, contemplam as indústrias culturais (produção televisiva e radiof nica,

cinematográfica, fonográfica, jornalística, etc), seus processos de distribuição e consumo material e simbólico, sob pressão da globalização mercadológica e da financeirização do mundo. Essa dinâmica e articulações são responsáveis, segundo Sodré, pela construção de um comum biopolítico, o *bios* midiático, “compatível com as mutações organizativas do capital financeiro e configurável como uma nova orientação existencial no espaço urbano” (Sodré, 2014, p. 296).

Já no nível operativo da vinculação, perspectiva a qual essa pesquisa sobre a potência comunicacional do carnaval de rua carioca dedicará mais atenção, conforme pontuamos na introdução, é a dimensão comunitária, que se refere ao vínculo, aquela que comporta o dialogismo estrutural implícito, o afeto como disposição originária ao contato, ao comum, referido por Heidegger como *Stimmung* (“tonalidade afetiva”), e presente na ideia de *communicatio*, onde predomina a relação de abertura simbólica com um “outro”, movimentação sensível em que ocorre a formação de valor, vínculo simbólico anterior ao semântico. Condição do que Parmênides chamou de “coração intrépido” e outros chamaram de disposição afetiva, lógica do coração. (idem, p. 301) Quando Muniz, evoca Pascal e sua “ordem do coração” ele enfatiza a necessidade de se entender o vínculo como “núcleo subjacente a toda percepção e a todo discurso, ordem essa que é também uma lógica, pois pressupõe a inclusão das razões da sensibilidade

Muniz recorre à concepção heideggeriana de linguagem na intenção de propor algum contorno à dimensão de comunicação num sentido originário, capaz de recuperar, segundo ele, a potência coesiva entre os humanos, que incluiria o corpo, o sensorial, os sentimentos, os laços vinculativos por princípio. Nessa aproximação com Heidegger, Muniz formula a hipótese de linguagem – que não deve se confundir com língua - como “uma indefinível ordem de acolhimento de todas as diferenças e trocas. Indefinível, porque apenas se mostra, sem se deixar capturar conceitualmente na prática discursiva” (idem, p. 190). Muniz valoriza as ressonâncias metafísicas e ligadas à poesia, entendida como máxima lucidez da consciência, presentes nesse campo semântico e de experiência que aproxima a comunicação à ideia de logos ontológico da realidade, ou de uma orquestra invisível a nos reger.

Para refinar o contorno da concepção de comunicação que Muniz entende que seja seu sentido “forte” em termos de viabilidade ética e política da coesão entre humanos, Muniz faz um trabalho de pesquisa sobre os contornos dos sentidos que o termo “*communicatio*” vai assumindo ao longo do tempo.

Com vistas à uma ciência da comunicação humana, um começo estratégico é associar à questão moderna a velha noção de *communicatio* (do latim ciceroniano) para designar coesão social sob o ângulo de uma transcendência, que é a do “diálogo” entre os deuses e os homens. Diálogo, não como mero intercâmbio de palavras, mas como ação de fazer ponte entre as diferenças, que concretiza a abertura da existência em todas as suas dimensões e constitui ecologicamente o homem no seu espaço de habitação – portanto, diálogo como categoria ética. Na Antiguidade, o diálogo ritualístico entre mortais e imortais era imprescindível à simbiose do todo ou ao *glutinum mundi*, à cola do mundo que, séculos mais tarde, na doutrina alquímica, supostamente uniria corpo e espírito, fundando a sociedade dos homens em termos não imediatamente visíveis, porém essencialmente éticos. (idem p. 191-192)

Outros autores vão considerar a questão do vínculo, da coesão social partindo de pressupostos e/ou derivações diferentes das de Heidegger, em que a abertura ontológica do humano para a linguagem parece estabelecer uma base e um horizonte apaziguados para a constituição e funcionamento da vida em comunidade. Interessa, particularmente, para essa pesquisa fazer referência a George Bataille que se dedicou a pensar os vínculos comunitários e a comunicação, em sua obra, a partir da religião, da arte, e das festas. Em seus estudos sobre a sociologia do sagrado, o autor esclarece que esse campo não trata apenas das instituições religiosas, mas também do conjunto do movimento comunitário da sociedade. Segundo Joron (2008) especialista na concepção de comunicação na obra de Bataille, sua abordagem do tema pressupõe uma hipermoral – a heterologia, ciência dos corpos estranhos, dos dejetos rejeitados pela homogeneidade do mundo moderno, e uma ateologia – concepção de transcendência sem deus. Essa perspectiva multifocal tem por interesse a questão da soberania, seja na arte, na poesia, na literatura, na religião, na guerra, no erotismo, na vida cotidiana. Seu pensamento considera o humano com todas as características, moções, inclinações que lhe dizem respeito, uma aspiração altíssima de consumação e uma esperança tão hiperbólica quanto a esperança que se renova diante da inevitável decepção do que é contingencialmente alcançado.

Segundo Bataille, “Soberania é, essencialmente, a recusa de receber limites que a crença da morte obriga a respeitar para, normalmente, assegurar, na paz laboriosa, a vida dos indivíduos” (Bataille apud Joron, 2008, p. 25). A soberania, para o autor, se relaciona com o gasto improdutivo, o dispêndio<sup>26</sup>, encontrado, principalmente nas atividades

---

<sup>26</sup> Não é a via defendida por Bataille, mas ele chama a atenção sobre as condições de aceitação social da violência, para o dispêndio de investimento financeiro, perda de vidas, destruição em nome, por exemplo, da guerra. É possível verificar esse raciocínio na obra *O Erotismo*, conforme apresentamos no capítulo 1.

ligadas ao sagrado, ao erótico, à arte e à guerra, mas não apenas. O êxito, a vitória, a glória que, movidos pelo desejo, almejamos, exigem recursos e energia demasiados. O que se economiza a partir do ganho com o trabalho, com a produção é dispendido, em quantidade vultosa, em rituais religiosos, celebrações, festas. A vida produtiva, típica da vida moderna, é aquela que colocaria os homens em posição servil. Daí, o interesse de Bataille por situações em que é possível o exercício da soberania, a saber, comportamentos ligados a projetos em que a finalidade almejada é engrandecer, salvaguardar, perpetuar o indivíduo, os seus, a espécie, fora da condição de submissão. O projeto de que se trata é o movimento fulgurante de construir a soberania através da arte, da vida como forma de arte. Postura e projeto que, anos mais tarde, serão defendidos por Guy Debord e os Situacionistas, na Internacional Situacionista de 1968.

A arte pode cessar de ser uma relação sobre as sensações para se tornar uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de nós mesmos produzirmos, e não das coisas que nos escravizam [...]. É preciso levar à destruição extrema todas as formas de pseudo-comunicação, a fim de se alcançar um dia, uma comunicação real direta. (Debord apud Joron, p.23)

Bataille opõe duas formas de comunicação: a comunicação forte, que se relaciona com a expressão da soberania e a comunicação fraca, aquela que é repleta de auto-indulgência, moralismo e hipocrisia, aspectos que o pensador atribui à sociedade burguesa. A comunicação soberana pressupõe o defrontar-se com as dualidades que explicitam a cesura entre a condição humana e a exigência de soberania, ou seja, a aceitação da condição humana – tensão entre cristalização, paralisia e passagem à existência. Angústia da passagem, soberania das lágrimas e misticismo sem deus. Ou seja, A condição humana como eterna busca, efemeridade das certezas, impossibilidade de apaziguamento. Travessia em que nos deparamos com a tragicidade do “quase” - destino de dor e de raiva – empreitada que, entretanto, carrega uma finalidade em que é preciso figurar a esperança, reflete Bataille, em *A Experiência Interior* (1954).

Esses aspectos destacados por Bataille remetem ao empuxo da pulsão e suas vicissitudes, e à condição de desamparo constitutivo da condição humana considerados na obra freudiana, por exemplo, em *A pulsão e suas vicissitudes* (1915), *O Futuro de uma*

---

desta tese. Joron lança mão das reflexões de Bataille para analisar a produção e o interesse de consumo dos programas televisivos sobre crimes e violência, que são oferecidos sob a denominação de jornalismo policial.

*ilusão* (1927), *O mal-estar na civilização* (1929). O que é ontológico para Bataille é a angústia, o estado de derrelição da comunidade humana, abandonados às suas impotências. Uma origem que nos leva a construir saber, saber que viabilize o combate e que nos permita conhecer as ignorâncias. Esse saber, entretanto, não chega a trazer respostas claras.

Na trilha de Freud, Magno considera que a experiência primeira de comunicação seria o silêncio em que se dá o reconhecimento da identidade, no que diz respeito à experiência primeira e constitutiva de desamparo e atravessamento da pulsão. A percepção dessa, nietzscheanamente trágica condição é o que funda uma qualidade soberana de vínculo, o vínculo absoluto. A percepção dessa nota em comum, condição trágica da existência, é que viabiliza a multiplicidade de interações, interrelações que podemos chamar de comunicação: transas<sup>27</sup> de conhecimento, amorosas, amizades, parcerias. (Magno, 1993; 1997; 2004; 2009)

A comunicação para Bataille, está visceralmente ligada a uma ideia de soberania constitutiva, que não depende de laços sociais formais entre indivíduos, mas, antes, de ocasiões que fazem do estar junto “uma necessidade do ser, situação em que a vida se apresenta fora de si. Essa forma de comunicação enfrentaria uma série de empecilhos: do constrangimento de confessar a parte rejeitada socialmente como imoral, aos limites da linguagem, sendo a dramatização em presença de uma coletividade, condição fundamental. A soberania só seria possível com a hipermoralidade, a moralidade que a tudo considera e inclui como próprio da condição humana. Segundo Bataille, em *A Literatura e o Mal*, “A comunicação maior só pode se fazer sob uma condição, que nós recorramos ao mal, ou seja, à violação do proibido” (Bataille apud Joron, pag. 24). Violações a que as instituições sociais não cessam de ambigualmente convidar, como é possível constatar na conversão religiosa. Violações, por outro lado, legitimadas na forma de práticas constitutivas das próprias instituições, como, por exemplo, as polícias e os

---

<sup>27</sup> A Teoria Pulsional da Comunicação, ou Transformática, proposta por MD Magno, pressupõe uma Gnosiologia, onde o conhecimento é pensado, não a partir da relação sujeito/objeto do conhecimento, mas como transa entre formações. A proposta de pensar as possibilidades de conhecimento para além da dinâmica sujeito objeto defendida por Magno dialoga com as propostas de Deleuze e Gatarri em *Mil Platôs* (1980) e Bruno Latour, para citar alguns com os quais o presente trabalho toma como referências. A ideia de transa também remete à instância sexual como paradigma da psicanálise, no sentido defendido por Freud e Lacan.

exércitos, em relação às interdições de violência e de morte, como expusemos no capítulo 1, ao nos referirmos à concepção de festa, em Bataille.

Vale ainda comentar que a concepção que Bataille apresenta de comunicação valoriza a ideia de êxtase, transe, situações em que haveria a experiência de “continuum”, de apagamento de fronteiras, perda de si, dissolução da integridade como acontece na morte e, figurativamente, na fusão erótica. (Bataille, 1987) Essa visão aproxima a experiência do sagrado, a fusão erótica e a ideia de comunicação soberana. Essa reflexão sobre o sagrado e a possibilidade de soberania individual passa pela ideia de que a autonomia só é possível diante do plural do grupo. Ao investigar esse aspecto, Bataille vai pensar a relação entre núcleo social e interatração humana, e identificar aquilo que se apresenta na constância da interação humana.

O núcleo social é, segundo Bataille, o conjunto dos objetos, crenças, práticas, lugares, pessoas que estando no lugar do sagrado, do que causa repulsa, medo, ou ocupa a condição de mistério, são considerados tabus, como, por exemplo, o sexo e a morte. Esse núcleo conecta o grupo em torno de valores, funciona como lugar privilegiado dos princípios organizacionais no qual ecoa o imaginário coletivo. É, ainda, mediação obrigatória das interações sociais, equilibrando pulsões engendradas por uma angústia coercitiva e conflitante, entre ironia de um cotidiano mezinho e a vida na sua totalidade, e o que é importante aos olhos dos indivíduos. Na constante indagação sobre o nada e o todo, o coletivo oscila, em busca do equilíbrio, “procurando o paradoxo de um sufocamento tranquilizante, sobre o qual tece as fibras de sua legitimidade” (Joron, 2008, pag. 26), construindo escalas de valores, ordens de grandeza que alimentam o gregarismo em torno de um núcleo comum feito de representações, práticas, intenções e funções.

Sobre a interatração humana, Bataille reconhece duas dominantes, a sexual e a do riso. Ambas se aproximam por permitirem que se entreveja a ambiguidade interdito-proibido/revelado-desejado presentes nas piadas, nos atos falhos e nos chistes. Essas duas dominantes se explicitam e conectam pelo viés lúdico. Esse jogo comparece em rituais e festas, e, mais explicitamente, no carnaval.

Essas referências parecem oscilar, num movimento sobre uma banda unilátera como a banda de Moebius.<sup>28</sup> Aparentemente, valores de naturezas opostas, determinando

---

<sup>28</sup> Banda de Moebius é uma figura topográfica, usada por Lacan para se referir ao inconsciente. Figura que problematiza dicotomias como dentro, fora, marcações morais, etc.

juízos e destinos, dependendo nos contextos, da resultante dos vetores de força em jogo. Mas, como Bataille pontua, o elemento que produz medo, horror, repulsa, ao coletivo – o tabu - é, justamente o elemento sacralizado. O elemento que atrai e fascina.

Maffesoli é outro pensador que vai considerar a vinculação para refletir sobre coletivos, comunidades, a conjunção, no cotidiano, como esse desejo de transcendência sem deus. Segundo Maffesoli (1982), leitor de Bataille, a comunicação se inscreve na realidade como consciência sacrificial – perda, dispêndio - e comunhão de solidões. As situações de êxtase, de energia turbilhonante, como rituais, festas, o próprio carnaval, enfim, acontecimentos de efervescência coletiva seriam privilegiadamente ocasiões de comunicação.

Por meio de noções, ou metáforas, como orgia, socialidade, tribo, emoção, estética, pretendo mostrar que o laço social não é mais unicamente contratual, racional, simplesmente utilitário ou funcional, mas contém uma boa parte de não-racional, de não-lógico, algo que se exprime na efervescência de todas as formas ritualizadas (esporte, música, canções, consumo, consumição, revoltas, explosões sociais) ou, em geral, totalmente espontâneas. (Maffesoli, 2004, p. 7)

Segundo Sodré, a vinculação não pode restar considerada apenas como afetação originária que evoca a interação primitiva. A vinculação também se globaliza através do uso das tecnologias da comunicação dando a ver a mundialização de afetos em tempo real, como “sincronização das emoções” ou, pela velocidade própria da tecnologia eletrônica, levando a uma “democracia das emoções”, como propõe Paul Virilio, citado por Sodré (idem, pag. 301). Para Maffesoli, mais do que acelerar e sincronizar afetos, a tecnologia pode modificar os vínculos e a sensibilidade societal.

A importância do lúdico, o retorno do festivo que só traduz, dessa forma, uma espécie de eretismo societal. Por meio dos excessos e das tensões, são as paixões, as emoções, as indignações comuns que reencontram o lugar que o racionalismo moderno lhes tinha negado. O desenvolvimento tecnológico, em particular as redes sociais, que servem de acelerador ao retorno desse pequeno deus barulhento que é Dionísio! (Maffesoli, 2014, p. 210)

Daí a importância de compreender o modo como as tecnologias comunicacionais em jogo afetam, desdobram, se apresentam na dinâmica vincular, dada a impossibilidade de escapar do *bios* midiático. Esse aspecto é fundamental para a compreensão do efeito contagiante de movimentos sociais e ondas de protesto, tanto os anti-capitalistas Occupy,

que eclodiram na primeira década do século XX, quanto as ações feministas que viralizaram nas redes, como o #metoo, #meuamigosecreto, por exemplo, em vários lugares do mundo. No caso específico dos movimentos feministas que ocorreram na sinergia rede-rua, palavras de ordem como “mexeu com uma, mexeu com todas” e “ninguém solta a mão de ninguém” explicitam o caráter vincular, a coesão de uma comunidade que se reconhece transfronteiras.

Muniz aposta que a Comunicação como ciência, ao se remeter ao vínculo social, deve cuidar em lançar-se, numa atitude compreensiva, ao duplo movimento de: 1) compreender o que faz vínculo, verificando a disponibilidade (humana) ontológica ao comum<sup>29</sup>, percorrendo as experiências históricas, a partir de uma atitude hermenêutica cujo sistema de inteligibilidade seja capaz de fazer aflorar solidariedade e cooperação entre homens e entre homens e coisas, para em seguida; 2) num trabalho genealógico, verificar de que modo as formas tecnoculturais se interpõem/superpõem às modelizações tradicionais do laço coesivo, relendo-o.

É na direção da diversidade, do encontro e da historicidade (possibilidade de ação humana sobre a sociedade) que se constitui uma ciência da comunicação humana, desde o vínculo coesivo do comum até as relações organizadas pelas tecnologias em voga que, por sua vez, dão margem a formas crescentes de ativismo coletivo com vistas à recomposição do laço simbólico que subjaz à formação social. (ibidem, p.187).

Segundo Sodré, a análise do nível operativo de vinculação demanda epistemologicamente a atitude compreensiva. A atitude compreensiva difere da atitude explicativa, já que a primeira processa por apreensão imediata ou analógica de um fenômeno, enquanto a segunda se pretende objetiva, privilegia operações racionais do entendimento. A análise da vinculação comporta a consistência grupal de coesão: “os afetos produzidos pela corporeidade e pela percepção humanas, tradicionalmente relegadas a um segundo plano pela lógica e pela ciência.” (idem, p.303) Essa dimensão requisita atitude de mapeamento, uma vez que compreende sinais estéticos presentes na emotividade, na superficialidade, no que resta obscuro, nos paradoxos que circulam o

---

<sup>29</sup> Segundo Muniz (2014, pag. 212), o comum não pode ser pensado a partir do ser humano já constituído como indivíduo, ou seja, ser capaz de compartilhar a consciência. A noção de comum, portanto, não está inserida na lógica de uma reciprocidade contratual, é antes a condição da troca simbólica. O comum, numa comunidade, é o que possibilita o vínculo e, ao vincular-se, implica uma perda do “si mesmo”, do “próprio” (falta de domínio da subjetividade e da identidade). Nesse sentido, o comum seria o “impróprio”, um forçar-se a sair de si, a alterar-se, abertura ao outro.

tempo todo nas dinâmicas da comunicação. Daí a importância metodológica que assume nesta pesquisa tanto a cartografia quanto a corpografia para compreender tensões, fricções e reconfigurações possíveis entre corpo, música, festa e cidade.

Muniz chama a atenção para o nível de pesquisa metacrítico ou crítico-cognitivo, dimensão de pesquisa que trabalha na especificação da Comunicação como ciência social. Esse nível de pesquisa e análise é instância de desenvolvimento de um novo sistema de inteligibilidade da diversidade processual da comunicação entendida como “modo ativo de conhecimento na direção de uma compreensão do vínculo e das relações” (idem, p. 304). Esse esforço se dá em duas frentes:

- a) o empenho de redescrição das relações entre o homem e as neotecnologias capaz de levar em conta as transformações da consciência e do self sob o influxo do ordenamento tecnocultural da sociedade; b) ao mesmo tempo, o empenho ético-político no sentido de viabilizar uma compreensão das mutações socioculturais dentro de um horizonte de autoquestionamento, norteado pela afirmação da diferença essencial do homem, de sua singularidade. (idem, p. 304)

Muniz empreende alguns exemplos do que ele pontua como operação de redescrição ou releitura, ao identificar nas obras cubistas de Braque e de Picasso aspectos da compressão do tempo no espaço, própria da comunicação eletrônica, a sensibilidade surrealista de Magritte prefigurando fenômenos típicos da internet; a capacidade dos invisibilizados, minorizados ou excluídos de recontar sua história como partícipes de uma criação coletiva e, conseqüentemente, se qualificar como membros da comunidade atual, apresentando novas cosmovisões e novos vocabulários para narrar histórias individuais e coletivas.

De um modo geral, trata-se de pesquisar na coerência comunicacional de um determinado sistema econômico-social a gênese de um processo que se define, em última análise, como organização simbólica e não mero dispositivo de transmissão de informações entendidas como algo natural e intrinsecamente necessário ao sujeito na Modernidade. [...] a operação redescritiva pode ter forte papel a desempenhar na interpretação dos fenômenos do conhecimento, e o campo pode vir a definir-se mais claramente como um dispositivo de releitura das questões tradicionais da sociedade à luz das mutações culturais ensejada pelas tecnologias da informação e da comunicação. Alinham-se aqui os estudos e pesquisas que visam ao conhecimento das transformações do mundo por meio do mercado e da mídia.

Em termos estritos de metodologia, trata-se de privilegiar (analogicamente, metaforicamente) *as conexões* – primeiramente entre as teorias e depois entre estas e os fenômenos [...] (idem, p. 305-306)

Outro traço metodológico da Ciência do Comum apontada por Sodré é a ficcionalização da construção teórica em que o acontecimento subversivo pode se tornar paradigma para uma abstração conceitual, onde cabe inventar uma linguagem, assumindo a abdução, atividade do pensamento em que se parte dos fatos em busca de uma hipótese capaz de explicá-los, incluindo na produção do conhecimento científico a intuição e a criatividade ensaística aliada ao rigor.

Peirce visava a um método de descoberta por procedimentos erráticos, eventualmente caóticos, que comporta a invenção, a inspiração e o mito.

A importância e atualidade da contribuição peirceana evidenciam-se quando se problematiza o contexto em que se descobrem ou se propõem hipóteses científicas. Aí se destaca a abdução como um conceito axial para entender-se a dinâmica das mediações entre o acaso e a determinação, na formulação de uma nova teoria científica. [...] Ao conceber a abdução como “conjectura espontânea da razão instintiva”, Peirce faz dela uma espécie de lógica originária da ideia criativa, um ponto de interseção entre a ciência e a arte. [...] Ao contrário da forma “tratado”, que é própria aos estudos relacionais, a forma “ensaio” – adequada a essas formulações – comporta a experiência de limites, tal como o acolhimento à indeterminação, à hibridização de formas conceituais heterogêneas, à comunicação do texto, como na literatura recente, por metáforas científicas. (idem, p. 307-308)

Essas observações epistemológicas a respeito da abdução e da ficcionalização, do esforço de aliar rigor e criatividade, apresentadas por Sodré, delineiam o empreendimento desta presente pesquisa, sua postura, compromisso e estilo, tanto de investigação, quanto de elaboração textual das observações, conclusões, conhecimento possível diante das escolhas e condições dadas.

No que diz respeito às reflexões aqui expostas, vale ressaltar que a consideração da comunicação pelo viés do vínculo, o reconhecimento do pulsional como constitutivo do humano e como força motriz das interações foram etapas fundamentais na compreensão da força do carnaval em termos de coesão, de partilha do comum, e de

## 2.2 – ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E MÚSICA

A Corrente de Estudos de Som, Música e Entretenimento resulta do desenvolvimento de reflexões a partir de trabalhos seminais como de Schafer, editado em 1969, sobre paisagens sonoras, e o de Jacques Attali, sobre economia política da música,

publicado em 1995; das investigações dos Estudos Culturais britânicos e de desdobramentos que ficaram conhecidos como Teoria Latino-americana da Comunicação (estudos multidisciplinares que dão visibilidade ao crescimento do interesse pelo universo cultural juvenil e das minorias, que valorizam as mediações e as relações dialógicas na produção, recepção e no consumo cultural); das pesquisas de Economia Política da Comunicação (as quais constroem análises críticas das mudanças nas dinâmicas de produção, circulação e consumo das indústrias culturais, as indústrias fonográficas aí incluídas); da diversificação na agenda de estudos proposta pelos *Sound Studies* (corrente de pesquisa interdisciplinar, que estuda conceitos, práticas, e tecnologias do som em diversos contextos culturais e históricos, e que ganha impulso no final do século XX/primeira década do século XXI). (Herschmann et alii, 2014)

Murray Schafer, um dos precursores dos *Sound Studies*, compositor, educador e pensador canadense do som e da música criou a vigorosa e poética noção de *soundscape*, ao se referir à dimensão social do som nas cidades industriais. Essa noção recebe também crítica tanto de pesquisadores do *Sound Studies*, como da comunicação. O antropólogo Ingold (2011), por exemplo, aponta contradições e incongruências na denominação “paisagem sonora” tal qual aparece em Schafer. Uma delas é o uso de um termo impregnado de sentidos associados às artes visuais para fazer descrições e propor interferências nos sons das cidades, a partir de critérios que indicariam prescrições normativas sobre sonoridades adequadas e inadequadas para as localidades, sendo essas avaliações e proposições ligadas à uma perspectiva própria da geografia, na medida que considera a relação dos grupos sociais de uma determina localidade com os sons do ambiente onde vivem. Ingold (2011) defende que o som seria um médium, e não uma paisagem. Seria um “clima”, uma espécie de condição de possibilidade da percepção aurial, e não a percepção direta da paisagem sonora. O termo “clima”, para Ingold seria mais adequado para se referir à uma experiência sensorial na paisagem, uma vez que assumiria, também, elementos sazonais e fluidos, como os ventos, a chuva, etc, aspectos que não estão presentes nas considerações de Schafer sobre “paisagem sonora”. Segundo Aragão (2019) Ingold considera improvável conseguir distinguir a audição de outros sentidos, na experiência sensorial de imersão num ambiente:

O poder prototípico de paisagem reside precisamente no fato de que ele não está atado a qualquer registro sensorial específico – seja visão, audição, tato, olfato, ou o que for. Na prática perceptual comum, esses registros cooperam com tamanha proximidade, e com tanta sobreposição

de funções, que é praticamente impossível desenredar suas respectivas contribuições (Ingold apud Aragão, 2019, p. 3)

O termo “paisagem sonora” continua reverberando, já que tanto críticas à perspectiva de Schafer quanto ressignificações da sua visada, feitas por autores dos estudos de som, mantém o termo como referência a partir da qual é profícua a reflexão sobre as relações entre som, escuta, espaço, ambiente. Aqui no Brasil, nas pesquisas da interface comunicação e música, Fernandes, Herschmann e Barroso (2018); Fernandes e Herschmann (2020; 2021); Herschmann e Fernandes (2023) usam o termo paisagem de forma abarcativa, para dar conta das experiências sinestésicas que ocorrem em festas e shows de música nas ruas de várias cidades do estado do Rio de Janeiro, nas quais empreendem um importante trabalho cartográfico. O termo “paisagem sonora”, no trabalho desses pesquisadores, procura dar conta de uma experiência que abrange a geografia, o ambiente, a arquitetura, a noturnidade, além da música, dos sons, ruídos e silêncios, e de outras experiências sensoriais e interações sociais que ocorrem com aqueles que frequentam esses eventos, e que deixam traços dessas experiências sônicas no “corpo” e no imaginário e nos territórios da cidade.

Os *Sound Studies*, hoje, se ocupam de vários aspectos: epistemológicos – na tentativa de definir, conceituar “som”-, as relações entre tecnologias de áudio, espaços acústicos (físicos e virtuais), técnicas de escuta, condições econômicas, contextos de recepção, processos de subjetivação e de objetificação, a partir das tecnologias acústicas historicamente disponíveis, como, por exemplo, a estereofonia<sup>30</sup> e, nesse aspecto, o campo de estudos passa a contemplar, também, reflexões sobre fatores geracionais, étnicos e de gênero. (Aragão, 2019). A amplitude dos elementos considerados tanto nos Estudos de Som, quanto nos estudos da Comunicação na interface com a música apresentam, portanto, caráter inter-multi-transdisciplinar.

O livro *Ruído* (1995), de Jacques Attali, é referência importante nos estudos sobre a música e sobre a comunicação em sua interface com a música na medida em que sublinha pressupostos relevantes para estudos que buscam analisar a experiência social

---

<sup>30</sup> A tecnologia da estereofonia é concebida por autores como Sterne; Théberge; Divine e Everett como um conjunto de relações acústicas, econômicas e científicas que teria dado ocasião ao surgimento de um sujeito ouvinte particular, ao modo de como Foucault aponta na arqueologia das ciências humanas. Esse sujeito acústico criado pela estereofonia seria estático e ocuparia uma posição ideal em um campo sonoro espacializado, para poder ouvir o que lhe é sonicamente direcionado, e cujas marcas da experiência acústica são apagadas em favor de uma ilusão imersiva de alta fidelidade. (ARAGÃO, 2019)

que envolve direta ou indiretamente as sonoridades. Enquanto tradicionalmente a música era entendida como forma de expressão em seus aspectos artísticos e mercadológicos, a dimensão comunicativa permanecia despercebida. Ao analisar a experiência social da música, Attali (1995) demonstra que a música permitiria perceber tendências sociais, já que segundo ele, a música seria mais do que um espelho de seu tempo, um objeto de estudo. A música segundo Attali seria uma forma de conhecimento, um método que permitiria analisar dinâmicas e complexidades da própria sociedade, através da história, problematizando e analisando as atitudes ambíguas e oscilantes, redundando em desconfiança e exaltação, quanto ao poder sedutor e mobilizador da música, e preconceito ou enaltecimento em relação às pessoas que trabalham nesse ofício.

No mundo contemporâneo, música (Herschmann & Fernandes, C., 2023), sons e entretenimento são as principais forças moventes, ou seja, funcionam como pilares dos modos de existência e projetos de vida, referências a partir das quais as pessoas constroem identidade, defendem valores éticos e políticos, associadas a duas outras forças moventes como o são a memória e a felicidade. (Ribeiro, 2013). O carnaval de rua parece condensar ou ser a expressão condensada dessas três forças moventes. Isso pode ser constatado pela crescente produção de documentários sobre blocos de rua cariocas, desde o início dos anos 2000, intensificado por editais municipais e estaduais que contemplavam iniciativas culturais de produção de memória do carnaval carioca, durante a pandemia. O carnaval também mobiliza pela memória, em vários sentidos: no sentido de justificar sua importância cultural local e nacional; na disputa pela filiação com a tradição<sup>31</sup>, nas relações tecidas entre memórias individuais e memórias coletivas, memórias da cidade e do passado vivido e imaginado, quando se vê imagens de outros carnavais ou quando se escuta marchinhas que atravessam gerações.

A produção acadêmica brasileira da rede nacional de pesquisadores da comunicação na interface com a música e o entretenimento tem protagonismo na reflexão

---

<sup>31</sup> No contexto dos conflitos e disputas que ocorrem na grande rede do carnaval carioca, os blocos ligados ao samba, reivindicam esse gênero musical como o tradicional do carnaval, o qual merece respeito e reverência; enquanto os blocos mais recentes, que embalam o cortejo com repertório musical variado, reivindicam a vinculação à tradição ao defender a ideia de brincar carnaval ao ato espontâneo de ocupar as ruas e fazer festa, sem precisar formalizar a brincadeira segundo as exigências da prefeitura. Sobre a relação dos blocos cariocas contemporâneos e a reivindicação de vínculo tradicional ver: FRYDBERG, Marina. Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização do carnaval dos blocos de rua do Rio de Janeiro. In: PragMatizes. Niterói, ano 8, n. 14, mar. 2018. [Os processos de \(re\)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro | PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura \(uff.br\)](#) acesso em 14/12/2021.

sobre os mecanismos de produção, circulação e compartilhamento da cultura contemporânea, no que diz respeito às transformações das “indústrias culturais”, assumindo uma postura que convida a um olhar mais próximo, detido e não-preconceituoso com as produções culturais midiática e popular, e produtos destinados à experiência de fruição lúdica e ao prazer. Os Estudos Culturais britânicos, ganham contorno na década de 1960, e vão ganhando espaço nas reflexões teóricas da Comunicação, no Brasil, no final da década de 1980/1990. As pesquisas com as audiências da produção midiática, a observação da relação entre as classes populares e a indústria cultural nascente, na Grã-Bretanha, vai problematizando a concepção tanto de cunho funcionalista quanto da perspectiva da Escola de Frankfurt. Um olhar detido sobre a recepção, a compreensão da complexidade na forma como os diversos públicos lidam com as mensagens midiáticas no cotidiano problematiza e força a transformação da perspectiva hegemônica de que as mensagens midiáticas exerciam influência direta e homogênea sobre os públicos a que se dirigiam. Público esse entendido como passivo e moldável pela produção midiática massiva (Escosteguy, 2011).

A “virada cultural” da qual os Estudos Culturais são protagonistas atribui à cultura tanto um lugar na estrutura empírica real, quanto um lugar epistemológico, posição a partir da qual é possível e desejável se pensar a sociedade. Nessa perspectiva a cultura diz respeito aos “sentidos” que adquirem concretude na experiência vivida, a saber: atitudes, valores e modos de vida compartilhados no cotidiano dos grupos sociais e não mais “o que de melhor foi pensado, feito, dito”. Epistemologicamente, produção e consumo culturais expressam relações sociais básicas, isto é, as formas de vida de uma sociedade. (Escosteguy, 2011)

Uma vez que os Estudos Culturais entendem que a produção do conhecimento tem sempre implicações políticas, e ao escolherem tratar, prioritariamente, da complexidade da recepção das mensagens midiáticas dirigidas e/ou consumidas pelas classes populares e minorias, apontam para a importância do aspecto identidade cultural, e trabalham com a categoria de resistência para pensar essa recepção. A resistência, como aspecto complexo da recepção, pode ser pensada como rejeição ao que se apresenta como novo, como a cultura midiática no caso dos estudos com os operários e a iniciante indústria cultural britânica, ou outras formas e práticas culturais desenraizadas dos grupos sociais. A resistência também é pensada em relação à cultura institucionalizada, que aparece na forma de educação, normas sociais, prescrições de modos e comportamentos,

dando a ver o que Raymond Williams, no livro *Cultura e Sociedade*, publicado em 1958, qualifica como duas faces da cultura: de um lado a tradição; de outro a criatividade.

Passados mais de sessenta anos, as profundas transformações na forma de produzir cultura – tecnológicas, mercadológicas, dos partícipes no processo de produção, difusão e consumo – e de pensar sobre essas transformações faz com que o debate sobre tensões e conflitos no campo da cultura se complexifique. As questões, tensões, conflitos e controvérsias, portanto, se renovam e/ou recolocam. O legado dos Estudos Culturais se faz presente e se desdobra nos debates epistemológicos decoloniais, do sul global, dos feminismos, dos estudos de gênero, nos estudos sobre racismo e, também, tanto nos movimentos sociais – de gênero, feministas, contra os racismos, midialivristas - e suas múltiplas causas e pautas, hoje, consolidados e muito potentes; quanto nas políticas públicas<sup>32</sup> e ações afirmativas e inclusivas como as cotas nas universidades públicas, apoio, fomento, valorização e visibilização de pontos de cultura em todo território nacional.

Ao percorrer grande parte do conjunto de pesquisas dos participantes da rede nacional de Estudos de Comunicação e Música é possível verificar a relação com três viradas epistemológicas: a virada cultural, comentada acima; a virada espacial (*Spacial Turn*); e a virada não-hermenêutica. A virada espacial recupera a discussão empreendida por Henri Lefebvre (2016) sobre direito à cidade, a partir da constatação da discussão dos usos da cidade e da apropriação capitalista neoliberal do espaço urbano, no contexto dos debates sobre Pós- Modernidade (Harvey, 1992; 2005; 2014; Jameson, 1994).

No âmbito dos Estudos da Comunicação e Música, a questão espacial comparecerá nas reflexões sobre cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais como veremos mais adiante, principalmente nos trabalhos de Straw; Pereira de Sá e Herschmann e Fernandes e Herschmann. A virada não-hermenêutica, acontece, na década de 1980, a partir das propostas de Gumbrecht de considerar, na interpretação, ou na significação da obra literária elementos extratextuais, como, por exemplo, o ambiente de recepção, o suporte de leitura, etc. Ao extrapolar o campo da literatura e ser discutido no

---

<sup>32</sup> Sobre as políticas públicas na área de cultura no governo Lula, sob os auspícios do Ministro Gilberto Gil e, em sequência, Juca Ferreira, a atenção dada a movimentos sociais e culturais nunca antes contemplados e a assunção, pelos novos agentes da cultura, os contemplados por essas políticas progressistas, de termos e preocupações com campo da política, ver: BARBALHO, Alexandre. Acerca de fenômenos políticos curiosos”: a politização do campo cultural no Brasil contemporâneo. In: PragMatizes, Niterói, ano 12, n. 23, set. 2022. [pragmatizes politização da cultura culturalização da política.pdf - Google Drive](#), acesso em 12/06/2022.

ambiente acadêmico da Comunicação, encontrará sinergia nos debates sobre a perspectiva sobre os meios de comunicação promovida por Marshall McLuhan e Walter Benjamin, se complexificando em debates sobre ecologia da mídia e materialidade dos meios<sup>33</sup>.

Nas pesquisas sobre comunicação e música, o debate sobre as materialidades será tratado em diálogo com a antropologia dos objetos, para assumir destaque na Teoria Ator-Rede, de Bruno Latour. É a partir da Teoria-Ator rede que abordaremos a questão das materialidades no carnaval de rua carioca. Não cabe aqui, portanto, detalhar a discussão dessas viradas, mas apenas destacar elementos que permitem esclarecer sobre o tema desta pesquisa. O que será feito mais adiante, no caso a importância do aspecto espacial, nas seções sobre Territorialidades Sônico Musicais e sobre Heterotopia e na seção sobre a Teoria Ator-Rede.

As reflexões sobre o carnaval de rua carioca, protagonismo e ativismo feminino presentes nesta pesquisa dialogam, portanto, com esse conjunto de pressupostos, parâmetros e referências que vem guiando os Estudos de Comunicação e sua interface com a Música.

### 2.2.1 – Territorialidades Sônico-Musicais

A partir da articulação de três frentes de pesquisa: as dinâmicas de permanência e transformação da indústria da música; a importância crescente da reflexão sobre a categoria espaço nas ciências sociais; e a observação empírica de uma diversidade de atores mobilizados pela música a ocupar os espaços públicos da cidade, Herschmann se empenha na avaliação das categorias que vinham sendo usadas para pensar a comunicação na interface com a música. Ele faz menção à revisão de noções de cadeias produtivas; cena e circuitos musicais, por ele empreendida em 2010, e argumenta sobre a necessidade de se considerar com mais ênfase dois aspectos subestimados ou pouco elaborados: a processualidade e a espacialidade, no sentido de pensar as complexas relações, dinâmicas e agenciamentos da música na sua interface com a comunicação.

---

<sup>33</sup> Para acompanhar a trajetória reflexiva sobre os debates e a potência explicativa sobre a questão das materialidades, na ciência, na cultura e, mais especificamente na música, para além dos embates acerca do tecnodeterminismo, ver: PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop Periférica Brasileira**. Curitiba: Ed. Appis, 2021, pag. 39-60.

Se em 2010, a noção de cadeia produtiva era limitada para refletir sobre práticas musicais informais, que ocorriam nas ruas do Centro da cidade do Rio de Janeiro, mais mobilizadas e mobilizadoras pela via do afeto e das socialidades, do que pela preocupação com a remuneração, em 2013, a noção de cena, bastante usada pela sua potência reflexiva de uma série de fenômenos musicais contemporâneos, no âmbito acadêmico, será passada em revista. A revisão, Herschmann enfatiza reiteradamente, não tem o objetivo de crítica ou depreciação, mas de apontar uma lacuna, que a noção de territorialidades sônico-musicais poderia vir ampliar o escopo explicativo, sem invalidar. Para tanto, Herschmann percorre os contornos, os novos enfoques e acrescentamentos que Will Straw, ao longo da sua trajetória reflexiva, vai dando à noção de cena<sup>34</sup>, uma vez que ele é um dos principais responsáveis pela elaboração dessa noção como uma das categorias explicativas usadas nas pesquisas acadêmicas sobre música e comunicação.

Straw, num primeiro momento (anos 1990), estava interessado em circuitos estilo, que incluem etapas de produção, circulação e consumo; os contextos de consumo, bem como o campo em que as práticas musicais convivem entre si, dando a ver processos de filiação e diferenciação, trajetórias de mudança, tensões e articulações entre atores e a manutenção ou não das cenas vigentes. Herschmann pontua que em 2006, Straw redefine o conceito de cena, incluindo a noção de espaço, mas como espaço cultural, ao mesmo tempo que relega o processual para segundo plano. Nessa nova via de reflexão, Straw proporá que, para analisar cenas, vale considerar a circulação de bens em articulação com a variedade de pontos: geográficos, institucionais, econômicos e afetivos, situações em que consumidores entram em contato com os bens. (Herschman, 2018, p. 128)

Sá (2013<sup>a</sup>) que, como outros pesquisadores, usam a noção de cena, desenvolvida por Straw:

(...)entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e

---

<sup>34</sup> Cena foi um termo utilizado no universo jornalístico, a partir de 1940, para se referir ao conjunto de expressões culturais e musicais em evidência num determinado momento, podendo ter repercussão local, regional, nacional ou internacional.

produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (Sá; 2011: 157 apud Sá, 2013)

Herschmann (2010, 2013, 2018) e Herschmann e Fernandes (2011, 2013) vem trilhando uma longa e profícua trajetória de elaboração da noção de *territorialidades sônico musicais*, noção que visa evidenciar esses aspectos. Essa noção em construção, que se estabelece a partir de um processo crescente de abstração é uma aposta na possibilidade de explicar melhor os fluxos e dinâmicas sócio-culturais a partir da música, principalmente, na valorização de seus atores e na verificação da potência transformadora da música, em seus agenciamentos com a cidade. Segundo Herschmann, a reflexão sobre a dimensão espacial permite que possamos dar conta da complexidade multidimensional das ações humanas implicadas nas situações territoriais contemporâneas. (2013, p. 4).

Quando Herschmann propõe a consideração da noção de territorialidades sônico-musicais ela está em diálogo com pensadores do espaço, principalmente com Rogério Haesbaert (2005,2007). Aguiar (2014) empreende uma reflexão sobre a questão do território, mostrando como deslizamentos conceituais produziram transformações fundamentais no conceito de espaço que se encaminhou para a noção de territorialidade. A partir do acompanhamento dessas transformações procura compreender o conceito de territorialidades sônico-musicais, incorporando na elaboração, as problemáticas dos estudos de comunicação e música. Nos concentraremos nessa última etapa da reflexão, onde as ideias de Haesbaert (2004) nos permitem acessar os aspectos relevantes para a discussão aqui.

O conceito de territorialidade, segundo Haesbaert incorpora a dimensão estritamente política e coloca em cena a dimensão cultural, entendendo que as pessoas “significam um lugar”. Como um componente de poder não é apenas um meio de criar e manter a ordem, mas uma estratégia, com as mesmas intenções, para manter o contexto geográfico a partir do qual experimentamos o mundo. O autor adverte que territorialidade não deve ser tomada como categoria analítica ou apenas como um conceito, já que pode fazer parte de uma estratégia político-cultural, num dado momento histórico.

Diante do debate sobre desterritorialização como consequência da compressão do tempo e do espaço, próprio do contexto da pós-modernidade, Haesbaert propõe o conceito de multiterritorialidade, no sentido de uma intensificação da territorialização. As pressões e compressões levam à transitoriedade dos territórios – destruição e reconstrução -, à

mesclagem de diversas territorialidades e a possibilidade de experimentar vários territórios ao mesmo tempo. Tomando como pressuposto que o processo de territorialização parte sempre do indivíduo ou de pequenos grupos, toda relação social seria uma interação territorial. Essa concepção, segundo Heasbeart, inclui movimento, fluidez e transformação, entende o espaço como estratégia de mudança social. “Pensar multiterritorialmente é a única perspectiva para construir uma outra sociedade, ao mesmo tempo mais universalmente igualitária e mais multiculturalmente reconhecadora das diferenças humanas” (Heasbeart apud Aguiar, p.7).

É a partir desse conjunto de ideias, que a noção de territorialidades sônico-musicais permite vislumbrar que os atores que ocupam as ruas, praças, becos, parques com música transmudam os espaços, podendo ser caracterizados como agentes de mudança, a qual se dá em múltiplas dimensões: na transformação no cotidiano da cidade; na produção de sociabilidades específicas envolvidas pela música (musicabilidade); modificações físicas na organização espacial e de natureza arquitetônica; afirmação de uma nova paisagem sonora, e de um novo imaginário urbano.(Herschmann. 2013, 2018; Herschmann e Fernandes, 2011, 2013, 2014).

Não parece haver incompatibilidade em abordar a emergência de blocos feministas lançando mão tanto da noção de cena quanto da noção de territorialidades sônico-musicais. No que diz respeito à cena, considerando as observações de Sá (2011), o Bloco Mulheres Rodadas fazem parte de uma cena carnavalesca neofanfarrista, podendo, também, ser reconhecidas como partícipes de uma cena musical ativista feminista, ainda que não façam shows, nem participem de festivais de fanfarras como o Honk!, como é o caso, por exemplo, do Bloco Calcinhas Bélicas.

A participação do bloco Mulheres Rodadas nessa cena musical feminista está ligada ao fato de oferecerem oficinas de instrumentos, promovendo uma espécie de inclusão das mulheres nesse universo cultural, musical e ativista. Além de participarem do intercâmbio eventual, geralmente associado ao ensino de música, práticas de instrumentos, e apoio mútuo para o fortalecimento dessas redes de mulheres ligadas à prática musical<sup>35</sup>. É interessante chamar a atenção para o fato que blocos e neofanfarras formadas por mulheres dialogam com uma diversidade ampla de gêneros musicais,

---

<sup>35</sup> Pelo menos duas mulheres musicistas de coletivos ativistas – O Primavera das Mulheres e o Sonora – Seminário Internacional de Mulheres Compositoras – ministraram oficinas de instrumentos no Bloco Mulheres Rodadas.

acolhendo o funk, o sertanejo feminino, a cena pop e até o pop feminino internacional como é o caso da neofanfarra que só desfilou um ano como bloco, o Bloconcé<sup>36</sup>, formado só por mulheres que figuraram em várias agendas de carnaval feministas.

No que diz respeito às territorialidades sônico-musicais e aos blocos feministas, é possível criar um mapa dessas territorialidades, considerando locais de ensaio, oficinas, participação em movimentos de mulheres e apresentações, bem como os deslocamentos dessas ocupações ao longo do tempo de existência desses coletivos. Como veremos a seguir, os blocos feministas vêm frequentando, nos últimos anos, espaços e lugares ocupados por outros coletivos carnavalescos, ratificando uma constância, sempre instável, de territorialidades sônico-musicais-carnavalescas, como as regiões: do Parque do Flamengo, do Aterro do Flamengo, inclusive debaixo de passarelas; a Praça Paris, o Beco do Rato, a Praça Quinze, o Buraco do Lume, o Largo do Machado, a Região Portuária, para localizar espaços abertos e públicos. Mas, no que diz respeito à lugares privados, com infraestrutura de banheiro, o bloco Mulheres Rodadas ensaia, hoje, na Fundação Progresso. Mas eventualmente já ensaiou no Otelo, no Ganjah, no Cozinha da Lapa. A Lapa, portanto, é um local por onde as componentes do bloco transitam. Alguns desses locais são mal iluminados, um tanto inóspitos, e com aparência de inseguros.

Muitas vezes, a decisão da área que será ocupada com a música leva em conta não só a circulação dos atores, mas também o fluxo e a intensidade dos fluxos sônicos no local.[...] Essas territorialidades temporárias, quando regulares, geram uma série de benefícios locais diretos e indiretos para o território (incremento de atividades socioeconômicas locais. Essas territorialidades são relevantes porque reconfiguram de alguma forma os territórios e geram novas cartografias e mapas sônicos ou acústicos da cidade. (Herschmann e Fernandes, 2014, p. 43)

Quase sempre as mulheres transitam em grupo, sendo essa uma recomendação da parte da organizadora do bloco, ou dos coletivos que se apresentam no Centro da cidade, no período pré-carnavalesco. Nesse caso, os espaços ocupados pelos blocos funcionam

---

<sup>36</sup> O Bloconcé, só toca músicas da Beyoncé com arranjos para fanfarra e um molho de música de carnaval. Inicialmente esse bloco faria parte dessa pesquisa – elas apareceram em agendas de blocos feministas, chegaram a dar entrevistas onde se autodefiniam como fanfarra feminista - cheguei a ir a campo para pesquisá-las, mas com a pandemia, elas não quiseram ser entrevistadas. Em 2022 fizeram alguns shows em festas fechadas durante o carnaval e, em 2023 não desfilaram. Durante o cortejo pré-carnavalesco que acompanhei, em 2020, algumas das pernaltas usavam camiseta com os dizeres “lute como uma garota negra”.

como ilhas, com alguma segurança, enquanto os caminhos para chegar até os locais de apresentação e cortejo podem ser considerados espaços estriados, no caso do Centro, a qualquer hora do dia. Mas a experiência dos espaços não se dá apenas a partir das estatísticas de violência, a experiência sensorial da cidade também produz outros mapas, outras possibilidades de cidade. Transitar repetidamente por um caminho inóspito permite o aprimoramento na leitura de sinais, estratégias de fuga, mapeamento de espaços de segurança e, eventualmente, a transformação na sensação de medo. Podendo inclusive, forçar a implementação de ações de segurança, como ocorreu, em meados de 2022, em relação ao bairro da Glória e cercanias da Praça Paris, depois da pressão desse contingente grande de atores da cena carnavalesca que frequenta a região. Mais ainda, após o incidente grave<sup>37</sup> de uma musicista ser atingida por um tiro de chumbinho, durante o ensaio na Praça, vindo de algum prédio da cercania.

Nesse sentido, é possível avaliar nas travessias feitas pela cidade, espaços e situações em que é possível se sentir seguro, desfrutar de uma ambiência de prazer e liberdade. Essas experiências de fruição gozosa podem e vem ocorrendo a partir da frequência de territorialidades sônico-musicais, tanto em vários lugares da cidade do Rio de Janeiro (Herschmann e Fernandes, 2014), quanto em outras cidades do Estado (Herschmann e Fernandes, 2023).

Nos blocos feministas é comum ver corpos-bandeira clamando e criando com seu próprio movimento, liberdade, e um novo território. Participantes das alas do bloco e várias foliãs explicitam a alegria do pertencimento e a sensação de prazer e liberdade que o bloco proporciona de poder brincar em segurança, sem ser importunada. Essa experiência nos remete ao que Foucault (2013) qualifica como espaços de “heterotopia” realizada. Foucault problematiza a hierarquização dos espaços no Ocidente e se interessa por situações e lugares onde essa ordenação dos lugares possa ser subvertida. Podemos pensar o cortejo do bloco Mulheres Rodadas como um espaço-tempo que suspende as funcionalidades e temporalidades da rua e da cidade, viabilizando uma espécie da utopia das liberdades dos corpos femininos, o tão evocado na luta feminista “o lugar da mulher é onde ela quiser”.

---

<sup>37</sup> BRASIL, Filipe. Disponível em :[Raio-x mostra chumbinho que foi disparado contra folionas na Praça Paris alojado no corpo dela | Rio de Janeiro | G1 \(globo.com\)](https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/raio-x-mostra-chumbinho-que-foi-disparado-contra-folionas-na-praca-paris-alojado-no-corpo-dela-1.7111111), Acesso em 16/11/2023.

### 2.3 – VOU DE MEIA ARRASTÃO: TEORIA ATOR-REDE – MATERIALIDADES E DINÂMICAS ASSOCIATIVAS

A Teoria Ator-Rede aponta para a necessidade de uma postura capaz de acompanhar dinâmicas associativas. A postura do pesquisador-formiga é capaz de fazer perceber a emergência de novos atores ou actantes que reconfiguram a rede, no caso da nossa pesquisa, a rede carnavalesca.

#### Carnaval como método

Foi em 2016, por ocasião de reuniões para organização de encontros musicais contra o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, que mobilizou blocos surgidos nas décadas de 1980/1990, com blocos da geração da primeira década do século XXI, em frente a Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, que topamos com a ideia de carnaval como método. Thomas Ramos, um dos organizadores do bloco “Nada deve parecer impossível de mudar<sup>38</sup>” apontou que o Carnaval era uma via privilegiada para a mobilização política, para a construção de uma cidadania democrática, ou seja, um método para a transformação social. Entre 2009, com a mobilização de atores do carnaval que não concordavam com o conjunto de regras estabelecidas na primeira gestão do prefeito Eduardo Paes, como “choque de ordem” para o carnaval de rua, e as jornadas de Julho de 2013, grupos ligados ao carnaval começaram a fazer paródia de marchinhas e sair à rua com instrumentos musicais nas manifestações políticas contra retrocessos nas pautas de direitos e em defesa da democracia. A ideia de carnaval como método nos pareceu como um arrazoado resultante da identificação de linguagens e estratégias de mobilização e ação percebidas como eficientes nos cortejos carnavalescos que vinham num crescente de ocupação, desde o início do século XXI, e entendidas com úteis para ações e manifestações sociais e políticas, ao mesmo tempo em que esses mesmo atores, se percebiam como atores importantes, na sua prática carnavalesca, como ativistas da cidadania democrática, das mais variadas agendas, mas não só.

---

<sup>38</sup> Essa frase é um verso do seguinte poema de Bertold Brecht: Desconfiai do mais trivial/ na aparência singelo/ E examinai, sobretudo, o que parece habitual/ Suplicamos expressamente/ não aceiteis o que é de hábito/ como coisa natural/ Pois em tempo de desordem sangrenta,/ de confusão organizada,/ de arbitrariedade consciente,/ de humanidade desumanizada,/ nada deve parecer natural/ Nada deve parecer impossível de mudar. BRECHT, Bertold. Antologia Poética. Rio de Janeiro: Editora Elo, 1982. O bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar foi criado em 2012, durante o período que antecedeu as eleições para prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo o dicionário Houaiss, método é: procedimento, técnica ou meio de se fazer alguma coisa, especialmente, de acordo com um plano; processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa; ordem, lógica ou sistema que regula uma determinada atividade; conjunto de regras ou princípios normativos que regulam o ensino ou a prática de uma arte. Esses são alguns dos significados do verbete que parece, em princípio, incompatível com o que se costuma pensar ou dizer sobre o carnaval de rua, já que o carnaval das escolas de samba sabemos ser resultado de um processo complexo, muito mais organizado do que o dos blocos de rua nascidos no século XXI. Costumamos usar a expressão “isso está um carnaval”, para nos referirmos a uma situação ou ambiente bagunçado, caótico. Entretanto, existe um *modus operandi* para a organização e condução de um cortejo de carnaval na rua, um modo específico de lidar com situações recorrentes e inusitadas, situações imprevisíveis, envolvendo corpos em coletividade, alegria, afrouxamento de regras formais de convivência, ordem pública, rotinas funcionais urbanas, normas de comportamento individual e coletivo. Segundo a antropóloga pesquisadora de carnaval Goli Guerreiro, o carnaval envolve “astúcia e magia, capacidade de transformação, de articulação, afirmação da diversidade, de imaginação”<sup>39</sup>.

O método ao qual Tomás Ramos se refere, parece ser resultante de um conhecimento prático, mais ou menos consciente, das vivências dos atores envolvidos no folguedo momesco, que reúne desde formas de verificar e escolher onde ficar durante o desfile, quanto critérios de verificação de segurança, destreza, criatividade e prontidão em resolver problemas tais como: mudar o trajeto do cortejo, desfazer uma briga, encontrar uma criança perdida, mobilizar para a prestação de socorro.

Com as redes sociais disponíveis, vem circulando nos últimos anos, nos grupos de *WhatsApp*, perfis do *Instagram* ligados ao carnaval, dicas compartilhadas para evitar furtos de cartão de crédito e celular; desidratação, insolação, administração segura de ingestão de bebidas alcoólicas e outras substâncias químicas, deslocamentos seguros pelos locais por onde o bloco passa, dentre outras sugestões e recomendações. Sejam as expertises desenvolvidas a partir de experiências carnavalescas pregressas, sejam essas dicas compartilhadas configuram um saber construído coletivamente, que inclui uma

---

<sup>39</sup> Goli Guerreiro, na mesa de abertura do Fórum Nacional da rede nacional de agremiações carnavalesca C.R.U.A. que aconteceu virtualmente em 12 de agosto de 2021. Ela se refere ao Carnaval como uma manifestação cultural com séculos de conhecimentos práticos acumulados. [\(87\) Fórum Nacional de Carnavais de Rua Ed. I - Mesa de Abertura - YouTube](#), consultado em março de 2023.

relação íntima com o caos, a multidão e o acaso, útil para outras situações de aglomerações como shows ao ar livre, passeatas, saídas de estádios esportivos.

Encontrar brechas, entrar e sair por lugares diferentes do bloco, ir até a frente, esperar o bloco passar para ter uma visão do todo, encontrar uma maneira de ficar perto dos músicos – geralmente, o coração do bloco – sair para procurar um amigo, um banheiro, uma cerveja e tornar a ingressar no bloco; experimentar imprevistos como brincar com estranhos, marcar com o grupo e não encontrar, perder documentos, seguir indicações falsas de locais de concentração de blocos, ficar sozinho na multidão, enfrentar situação de assédio ou violência, ajudar alguém em apuros, são formas de conhecer o bloco, recantos da cidade, interrelações e sensações de várias naturezas que se apresentam no trajeto de um cortejo, pedir ajuda a estranhos e torna-se íntimo dos mesmos, são formas de aprender, apreender o bloco e o próprio carnaval, através de uma cartografia sensorial, uma corpografia num plano de observação muito próxima, embora não necessariamente consciente para o folião, do que propõe a Teoria Ator-rede, com a proposta de atuação do pesquisador-formiga, ou ANT.

Esse método de conhecer, viver e produzir carnaval acima descrito, acrescido da visão que tem os atores sobre recorrências e ações que possam configurar um método terão um duplo propósito neste trabalho: dar pistas para um elencar de referências do que nos parece ser o “carnartivismo”, fenômeno híbrido, contemporâneo, carnavalesco e ativista, ao mesmo tempo que um modo de empreender essa mesma pesquisa em curso. Pela própria natureza e aproximação-combinação com a prática do pesquisador-formiga (ANT), o conhecimento pretendido assume a precariedade de um método e um percurso que busca aliar compromisso e incorporação do acaso, assumindo incompletude, mas deslindando uma perspectiva de pesquisa, de caráter fortemente empírico, que dá conta do cotidiano, das redes, detalhes e miudezas que compõe dimensões pouco visíveis da cidade, da festa e da vida urbana do Rio de Janeiro, e do carnaval entendido mais como tessitura festiva do que como espetáculo, ou atração turística.

### 2.3.1 – Tem treta na folia - Cartografia das Controvérsias

A cartografia de controvérsias é a metodologia da Teoria Ator-Rede Só é possível cartografar quando há controvérsia. Do contrário só há intermediários. Onde há controvérsia é possível identificar mediadores e actantes. A controvérsia é o momento e

o lugar privilegiado para se observar a criação e o término das associações. As cartografias das controvérsias é um conjunto de técnicas para visualizar e explorar polêmicas, questões que emergem em determinados agrupamentos: a circulação da ação, a fluidez das mediações, além de revelar as diversas dimensões que compõe uma rede sócio-técnica (Lemos, 2013). Para identificar uma controvérsia “quente” é preciso que o maior número de actantes ou atores da rede concordem que aquela é “a” controvérsia a ser analisada e resolvida. É importante salientar que o pesquisador, ao iniciar a pesquisa, passa a ser um actante da rede e, portanto, sua ação a modifica bem como ele é modificado pela rede. Uma controvérsia se identifica a partir de rastros de ações. Acompanhar a produção de notícias sobre o Carnaval de rua é uma estratégia de busca de rastros e controvérsias. Mas os rastros podem ser os elementos que destoam do modo como a rede funciona. Toda estabilidade da rede se articula com a cristalização da solução de uma antiga controvérsia. Abrir a caixa-preta permite reconfigurar a rede. Para trabalhar com a perspectiva metodológica da Teoria Ator-rede é preciso acompanhar elementos indiciais, observar as articulações da rede, que funcionam como traduções. (Latour, 2012; Sá, 2014; Lemos, 2013)

Quem participa do carnaval de rua carioca dos últimos vinte anos se refere à festa como festa democrática, oportunidade de encontro, alegria, prazer e liberdade. Mas, também, como experiência de multidão, problemas de mobilidade, de segurança. O carnaval carioca tem se mostrado, portanto, como espaço privilegiado e condensado a emergência e visibilidade de uma multiplicidade de tensões, disputas e conflitos políticos, sociais e culturais urbanos. Desde pelo menos o início do século XXI, as principais controvérsias gravitam em torno dos modos de gerenciamento e ocupação do espaço público durante a festa; da disputa de identidade do carnaval carioca; das políticas de financiamento da festa e dos blocos; dos modos de brincar o carnaval. Essas controvérsias que ganham visibilidade na mídia informativa e redes sociais dão a ver quem são os novos agentes/atores<sup>40</sup> da festa (Frydberg, 2017). A saber, são aqueles que se envolvem diretamente na sua produção, a saber: blocos, ligas de blocos, o poder público, patrocinadores, produtores culturais, músicos, coreógrafas, pernaltas, tutores de oficinas de instrumentos musicais e outras artes da festa, camelôs de venda bebidas, profissionais

---

<sup>40</sup> Cabe aqui o comentário que esses atores desempenham na maior parte das vezes, múltiplos papéis, na folia momesca.

envolvidos da produção de fantasias, adereços, ou moda-fantasia, fotógrafos, jornalistas, pesquisadores e foliões.

Neste trabalho, o universo de observação para identificação das controvérsias são: matérias de sites jornalísticos das maiores empresas de comunicação do Brasil; debates e comentários de reportagens que repercutem e que aparecem na forma de conversa em perfis do Instagram dos blocos envolvidos e de uma recente mídia especializada que atua nessa rede social; debates e comentários em grupos de *WhatsApp*: o do bloco Mulheres Rodadas; o do grupo chamado Mais carnaval, menos ódio, criado no contexto da gestão municipal do ex prefeito Marcelo Crivella; do Carnavália e de um grupo de pesquisadores de carnaval. O período de observação das controvérsias vai de 2013 até 2023, geralmente, no período entorno do carnaval. Outra fonte de observação de controvérsias são a participação ou pesquisa de eventos presenciais ou transmitidos *on line*, em que aconteceram debates com os agentes do carnaval sobre impasses, obstáculos e troca de experiências entre estes atores e autoridades municipais e estaduais, na área de turismo, cultura, economia criativa, e pesquisadores de carnaval como o Desenrolando a Serpentina (em várias edições) e o Seminário do CRUA, ocorrido em 2021.

Os campos de controvérsia acima apontados não são os únicos, e há controvérsias que apresentam pontos de interseção e atravessamentos. No que diz respeito às formas de gestão e ocupação, as tensões principais se estabelecem entre o poder público e os blocos que, a partir do ano 2000, primeiro do seu agigantamento em termos de número de blocos e de foliões, dão a ver a necessidade de negociar a viabilidade da festa, que cada vez mais necessita da infraestrutura que só a prefeitura e a iniciativa privada podem oferecer e de políticas públicas para acontecer. Nesse aspecto, as prefeituras nem sempre são sensíveis às especificidades da forma como a festa carnavalesca se organiza e acontece, já que o movimento associativo dos blocos de rua foi se dando espontaneamente e, até a década de 1990, dependia quase que exclusivamente da vontade de seus organizadores, os cidadãos comuns amantes da folia momesca. Por outro lado, administrar numa festa de proporções que o carnaval assumiu e cuja dinâmica de mobilização e deslocamento de foliões via redes como *WhatsApp*, que se dá de forma invisível, dificulta o planejamento de equipamentos urbanos, segurança, organização do trânsito e limpeza.

Mas vale destacar que há, também, um amplo movimento no sentido de encontrar outras alternativas que viabilizem a festa, seja na forma de divulgação, seja nas formas de financiamento coletivo, seja na escolha de trajetos do cortejo, e até na experiência de

gerenciamento das agremiações, empreendendo dinâmicas associativas e decisórias que os atores desse movimento julgam mais representativas e democráticas. Alguns desses agentes, particularmente, no que diz respeito aos blocos oriundos e que ocupam os territórios da zonal sul/centro, formados por jovens de classe média, com ingresso na universidade, politizados, que fazem parte da cena carnavalesca em projeção no momento, blocos cuja composição musical são as neofanfarras, não concordam com as normas de administração municipal da festa, suas exigências de cadastramento e conjunto de condições ligadas às exigências dos patrocinadores da festa junto à prefeitura, do Corpo de Bombeiros, das Polícias Civil e Militar. Esses atores, identificados como blocos não-oficiais, consideram descabidas<sup>41</sup> tais exigências impostas para liberação dos desfiles. Descabidas e em desacordo com o que consideram o espírito popular, espontâneo e democrático da festa.<sup>42</sup>

Com o crescimento do Carnaval de rua, vários problemas de trânsito, de limpeza das ruas, de segurança, força o poder público a ter que se envolver de forma direta e consequente. A principal polêmica do Carnaval de rua 2018, nesse aspecto, se deu antes e depois do Carnaval. Em janeiro, Crivella tenta instituir o tal “blocódromo<sup>43</sup>” como espaço que organiza os desfiles dos blocos que arrastam muitos adeptos e, depois do Carnaval, a polêmica girou em termos da ideia de colocar catracas<sup>44</sup> nos blocos para impedir seu agigantamento. Alguns prefeitos parecem ignorar a ligação territorial que alguns blocos já tradicionais estabelecem com determinados locais e modos de percorrer a da cidade.

---

<sup>41</sup> Tanto os blocos que entendem a importância de se cadastrar junto à prefeitura, quanto aqueles que desejam um carnaval mais livre e espontâneo, consideram incongruentes e até inviabilizadoras dos cortejos dos blocos, a complexa burocracia, as exigências que as forças da ordem fazem, tanto quanto os custos aí implicados. As exigências são análogas aos dos grandes eventos, que cobram ingressos e tem autorização de captação de recursos junto à iniciativa privada, via leis de incentivo, como a Lei Rouanet, por exemplo. O Corpo de Bombeiros chega a exigir ambulâncias presentes nos locais onde o bloco irá se apresentar ou por onde irá transitar.

<sup>42</sup> RODRIGUES, Thainá. Livre, Leve e Solto: Mudança no comportamento deve elevar número de blocos informais em 2024. **O Globo**, Editoria Rio, 11/11/2023, p.24.

<sup>43</sup>O Globo, 27/12/2017. Disponível em: [Prefeitura cria espaço na Barra para blocos, mas ligas criticam 'carnaval com hora marcada' - Jornal O Globo](#) Acesso em 15/03/2018

<sup>44</sup> Disponível em: [Além de catraca em bloco, Crivella pretende implantar crachá em praia – CartaCapital](#) Acesso em 12/04/2019.

Outra polêmica que vem atravessando o carnaval de rua, pelos menos desde 2018, é a questão das fantasias<sup>45</sup> que não devem mais ser utilizadas. Esse tema tem sido constante e chegou ao ponto de que grupos comprometidos com a defesa do politicamente correto questionasse o Bloco Cacique de Ramos, com mais de sessenta anos de carnaval, cuja imagem emblemática e a fantasia que identifica o bloco - a imagem de índio americano, tal qual apareciam apresentados no cinema nos anos 1950 – fosse substituída por conta da sua inadequação aos tempos atuais, de luta identitária e de mobilização contra a violência brutal que a população indígena vem sofrendo, ao longo de mais de quinhentos anos. Há pressão para a exclusão de outras fantasias, tais como a que faz referência ao *blackface* (técnica de pintar o rosto de preto, usada no teatro e cinema americanos, em que pessoas negras não podiam atuar), a “nega maluca<sup>46</sup>”, a sexualização de fantasias como a de enfermeira e de empregada doméstica, as que estimulem de alguma forma a pedofilia, e até a clássica fantasia para os “Blocos de Piranhas<sup>47</sup>”, que são os blocos em que os homens saem fantasiados com roupas e adereços de mulher. Vale ressaltar que são fantasias propositalmente mal ajambradas, em que camisolas velhas, aventais, sutiãs de bojo, e sapatos velhos, de salto, servem de paramento para um grupo de homens.

Em 2017, o Carnaval do “Fora Temer”, foi também o da polêmica que antecedeu os folguedos de Momo, a problematização da representação da mulher nas tradicionais marchinhas. Renata Rodrigues, uma das organizadoras do bloco autodenominado feminista “Mulheres Rodadas”, afirma em entrevista à rádio CBN, reproduzida na matéria no site do jornal *O Globo*, “Maria Sapatão e Zezé são banidas da folia carioca<sup>48</sup>”: “se a gente é um bloco feminista, não temos como passar ao largo dessas coisas. Se isso está sendo considerado ofensivo, acho que a gente não deve fazer concessão<sup>49</sup>”. Renata afirmou que o bloco não cantaria músicas que tivessem cunho machista ou racista. Na mesma matéria, Pedro Ernesto, presidente do tradicional Cordão do Bola Preta, entende

---

<sup>45</sup> **UOL**, Coluna de Chico Alves. Entrevista com Luiz Antônio Simas. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2020/02/17/fantasias-na-mira-do-politicamente-correto-luiz-antonio-simas-opina.html> Acesso em 13/11/2023.

<sup>46</sup> **Brasil de Fato**. Em 17/02/2023. Disponível em: [Brincar sem ofender: fantasias que ridicularizam outras pessoas devem ser evitadas no carnaval - O Cafezinho](#) Acesso 12/11/2023.

<sup>47</sup> **Exame**, 25/02/2020. Disponível em: [Fantasias indígenas e com referências à África levantam debate no Carnaval | Exame](#)

<sup>48</sup> **O Globo**, Editoria Rio, 31/01/2017 [Maria Sapatão e Zezé são banidos da folia carioca - Jornal O Globo](#)

<sup>49</sup> : idem, <https://oglobo.globo.com/rio/maria-sapatao-zeze-sao-banidos-da-folia-carioca-20846897#ixzz5Q0B6alKy>

que as marchinhas não devem ficar de fora do Carnaval porque não foram criadas com intenção ofensiva. Esse posicionamento marca o Carnaval dos blocos de rua como movimento cultural, que revela, mais explicitamente em alguns casos, sua dimensão política e militante. Além de revelar que as questões em torno dos direitos sociais e da cidadania apresenta ligação direta entre as redes sociais da internet e as ruas, a rua dos militantes e a rua dos brincantes<sup>50</sup>.

No ano de 2017 sai, também, a reportagem “Saiba como desvendar o ‘carnaval secreto’ dos blocos de rua<sup>51</sup>”, em tom bastante amistoso falando sobre os blocos secretos, que são aqueles que não divulgam com antecedência, nem seu trajeto, nem horário de performance/cortejo. A matéria fala das relações ambíguas em relação a esse modo de proceder: a ideia de “caça ao tesouro”, ou a irritação por não conseguir se programar para participar. O elemento supostamente facilitador da possibilidade de participar do bloco secreto era, naquele contexto, o dispositivo *WhatsApp*. Essa é uma controvérsia que vem ocorrendo há anos e esbarra no questionamento sobre se é postura democrática, sonegar informação sobre o bloco, impedindo que quem tem interesse em participar fique excluído. Da parte dos organizadores desses blocos, a prática se justificaria no sentido que esses blocos, não tem infraestrutura musical, nem de segurança para receber uma multidão de foliões. Esse argumento nem sempre é aceito pelos foliões, os quais, vez ou outra, acusam de elitismo, o bloco que divulga informações falsas ou truncadas sobre local, dia e horário do cortejo. No carnaval de 2023, a indignação em relação a um “bloco secreto” organizado por uma celebridade midiática foi tamanha que o “cancelamento” virtual, nos grupos de *WhatsApp* que auxiliam foliões a localizarem seus blocos desejados, ganhou menção num jornal<sup>52</sup> carioca de grande circulação.

Outro desdobramento desses conflitos que dizem respeito ao espaço em que o carnaval de rua acontece é sobre a questão da privatização e mercantilização<sup>53</sup> do espaço público ou do próprio carnaval, na medida que as marcas patrocinadoras do carnaval junto à prefeitura, impõem sua propaganda, sua estratégia de marketing e seus produtos por toda a cidade; além de haver um crescente processo de promoção de festas com venda de

---

<sup>50</sup> [Festa e protesto: Carnaval 2020 será o mais político dos últimos anos | VEJA \(abril.com.br\)](#)

<sup>51</sup> **O Globo**, Editoria Rio, 22/02/2017 disponível em: [Saiba como desvendar o 'carnaval secreto' dos blocos de rua - Jornal O Globo](#)

<sup>52</sup> **O Globo**, Editoria Rio, 24/02/2023. Disponível em: [Bloco do Rio é acusado de elitismo nas redes: 'Não vá a cortejo que não quer ser encontrado' \(globo.com\)](#) Acesso em 14/03/2023.

<sup>53</sup> CNN Brasil, 20/01/2022. Disponível em: [Blocos de Carnaval planejam festas alternativas; confirma programação | CNN Brasil](#) Acesso em 22/01/2022.

ingressos de carnaval em ambientes fechados. O cancelamento do carnaval de rua em 2022, pelo Prefeito Eduardo Paes, sob a alegação da preocupação com problemas sanitários ainda relativos à pandemia da Covid 19, mas a liberação de festas e shows pagos, durante o período que seria o da festa momesca, intensificou a preocupação e o protestos de principais atores do carnaval de rua carioca.

O ano de 2016 foi a data de conclusão e difusão de uma pesquisa elaborada pelo Instituto Data Popular, encomendada do portal Catraca Livre como contribuição para a campanha Carnaval Sem Assédio. A pesquisa abordava a opinião dos homens sobre a participação das mulheres no carnaval de rua. O resultado mostrou que 49% dos homens não consideram que o carnaval de rua seja lugar para “mulher direita” e, além disso, que 61% dos homens afirmam que as mulheres solteiras que porventura brinquem nos blocos de rua não podem reclamar de receber cantada<sup>54</sup>. A pesquisa revela ainda que: 56 % dos homens consideram que mulheres que usam aplicativos de encontro não querem relacionamento sério; que 70% dos homens acham que mulheres ficam felizes com um assobio na rua, que 59% acham que mulheres gostam de cantada em espaços públicos; além de 49% considerarem que usar o termo “gostosa” deixa uma transeunte satisfeita. Esse resultado num momento de efervescência da primavera feminista produziu estarecimento, indignação e protesto entre as mulheres.

Em 2015, ano de retrocesso na conquista de direito das mulheres, posturas conservadoras na internet, deram origem a uma discussão em torno da pecha “mulheres rodadas”, que acabou dando origem bloco feminista<sup>55</sup> “Mulheres Rodadas”. Da polêmica das redes, a luta ganhou o Largo do Machado e o Aterro do Flamengo, num cortejo com bambolês e saias rodadas e várias mulheres que se sentiram representadas e mobilizadas pela militância lúdico-carnavalesca. A partir de então, com o apoio da ONU Mulheres, o Carnaval de rua ganhou voz feminina em campanhas contra o assédio, reproduzindo palavras de ordem entoadas nas lutas dos movimentos das mulheres: “não é não”, “meu corpo, minhas regras”, etc.

Em 2013, diante do agigantamento radical do Carnaval de rua, as tensões giraram em torno da disputa sobre qual o gênero musical legítimo para brincar o Carnaval. Os

---

<sup>54</sup> GRANDA, Alana. **EBC**, 06/02/2016. Disponível em: [Homens têm visão machista sobre participação da mulher no carnaval de rua | Agência Brasil \(ebc.com.br\)](https://www.ebc.com.br/brasil/2016/02/homens-tem-visao-machista-sobre-participacao-da-mulher-no-carnaval-de-rua) Acesso em 10/10/2023.

<sup>55</sup> **O Globo**, Editoria Rio, 27/12/2014. Disponível em: [Mulheres rodadas: amigas criam bloco como forma de protesto contra o machismo - Jornal O Globo](https://www.globo.com/rio/2014/12/27/mulheres-rodadas-amigas-criam-bloco-como-forma-de-protesto-contr-o-machismo-jornal-o-globo) Acesso em 13/11/2023.

tradicionalistas<sup>56</sup> reivindicavam o samba, as marchas rancho e as marchinhas como as músicas próprias do Carnaval carioca. A diversidade musical do Carnaval, culminando com o sucesso de público do bloco Sargento Pimenta, que toca repertório dos Beatles, levou a uma grita em torno do que os organizadores e foliões de blocos que reivindicam a tradição consideram a descaracterização do Carnaval.

### 2.3.2 - Actantes não-humanos

Tendo em vista que a experiência de cidade, hoje, é perpassada pelas mídias locativas e pelas redes sócio-técnicas, quando se leva em consideração os modos de experimentar, agir e percorrer a cidade, no cotidiano ou na festa carnavalesca, temos que considerar que não há mais fronteiras entre as redes e as ruas. Simone Pereira de Sá destaca a importante contribuição de André Lemos na compreensão desse livre trânsito a partir do conceito de território informacional:

o autor propõe a noção de “território informacional” para circunscrever a reconfiguração dos espaços urbanos a partir das mediações tecnológicas. O território informacional é o espaço híbrido, movente, que surge da intersecção entre o ciberespaço e o espaço urbano a partir da mediação das mídias móveis e locativas. (Pereira de Sá, 2012 : 3)

No que diz respeito às formas de brincar/fruir o Carnaval de rua, a facilidade de mobilização e localização, bem como a de se colocar como protagonista das próprias experiências e poder difundi-las, via *smartphones* e redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram* fará aparecer tanto novas formas de sociabilidade quanto novas sensorialidades. O Carnaval é uma experiência coletiva, essa coletividade inclui, também, aqueles que não brincam na rua, mas acompanham a folia conectados na rede. O Carnaval é uma experiência sinestésica e o folião amplia essa sinestesia no compartilhamento imagético da sua alegria. Bakhtin (1987) se referia à experiência do Carnaval, como a experiência em que os indivíduos, esquecidos de si, não estabeleciam limites entre os papéis de observador e do performer. Jonathan Crary (2012) mostra como a partir do século XVIII, com o surgimento das primeiras tecnologias de visão, os indivíduos vão perdendo a oportunidade da experiência apontada por Bakhtin. Mas refletindo sobre os

---

<sup>56</sup> ALMEIDA, Lefê. Rumos do Carnaval Carioca. Galeria do Samba, 26/02/2013. Disponível em: [Espaço Aberto - RUMOS DO CARNAVAL DE RUA - Galeria do Samba - As escolas de samba do Rio de Janeiro](#)  
Acesso em 10/11/2023.

novos modos de brincar o Carnaval, o apagamento dos limites entre observador e performer, incluem as selfies parte da experiência da folia.

Levando-se em consideração autores que problematizam a noção de território e os modos de percorrê-lo e ocupá-lo por conta das mídias locativas e redes virtuais, como Lemos (2013) e sua noção de território informacional são premissas que contribuem para considerarmos que a reconfiguração do Carnaval de rua carioca se articula com essa reconfiguração dos territórios e dos modos de ocupá-lo.

Martin Barbero (2009) ao redimensionar seu mapa das mediações a partir da verificação do alto impacto das tecnologias digitais em todas as instâncias da vida social, retomando a necessidade de se considerar o vetor mediação comunicacional da cultura, destacando o papel das tecnicidades, mas sem abandonar o eixo das mediações culturais da comunicação, criando um tensionamento que revela atravessamentos, mas impede conduções da pesquisa e conclusões atreladas ao determinismo tecnológico. Essa perspectiva nos parece fundamental na análise das transformações pelas quais o Carnaval vem passando. O Carnaval é reconfigurado pelas tecnologias, mas como espaço de mediação, ressignifica meios e mensagens midiáticas, além de carnavalizar seus usos e valores.

Simone Sá (2013a) aponta para a importância de se considerar a questão das materialidades tecnológicas na análise das cenas musicais e seus processos de fruição e sociabilidade. Na medida em que consideramos centrais as reflexões sobre cenas musicais na reflexão sobre os processos de associação e de partilha do sensível na folia carioca somos levados a considerar que o *smartphone*, como tecnologia que catalisa mobilização, localização e atividades de *prosumers* da festa carnavalesca, é, segundo a TAR teoria ator-rede tal qual propõe Bruno Latour (2012) e André Lemos (2013), um actante não humano da rede sócio-técnica Carnaval de rua carioca.

A diversidade musical dos blocos contemporâneos parece estar ligada aos novos modos de consumo de música, onde as redes sociais e suas comunidades de fã contribuem para a diversidade musical do Carnaval bem os princípios a partir dos quais as pessoas se associam para fruir a festa. O *smartphone* e mídias sociais como *WhatsApp*, *Facebook* e *Instagram* parecem alterar também os modos de ocupar o território possibilitando o surgimento de blocos surpresa e blocos nômades sem circuito de cortejo pré-definido

fazendo com os foliões ocupem e circulem por lugares da cidade da cidade não considerados como passíveis de serem percorridos a pé ou frequentados de forma lúdica.

Esses mesmos aspectos podem ser verificados nas escolhas musicais e performance dos blocos surgidos a partir de 2010, quando o samba e a marchinha deixam de ser a trilha musical tradicional e oficial dos blocos de rua cariocas. A noção de cena, portanto, funciona como uma metáfora flexível que permite ao pesquisador lidar com a multiplicidade de novas expressões musicais e, também, a multiplicidade musical do Carnaval de rua carioca. Os blocos são formas de associação voltadas para a experiência em comum do brincar, do compartilhar experiências sensíveis (auditivo/musicais, visuais, táteis) e que comunga de valores/gostos estéticos, éticos e/ou políticos, pautadas pelo afetivo, que ocorrem em espaços da cidade que assumem, na festa, a dimensão de território ou lugar. Essas características são fluidas e porosas, abertas a influências e sujeitas a dissidências.

A TAR e, mais especificamente, o modo como Simone Pereira de Sá apresenta as contribuições da Teoria Ator-Rede para pensarmos a ecologia midiática da música seja embasamento teórico-metodológico para abordar as reconfigurações do Carnaval de rua carioca contemporâneo. Pereira de Sá (2014) destaca os quatro princípios apontados por Callon e Law, em 1997:

As redes são materialmente heterogêneas; b) os atores e as redes se equivalem; c) os atores e as redes são sempre “efeitos” de relações constituídas dentro das próprias redes; d) a despeito do fluxo e indeterminação, as redes podem tornar-se mais ou menos duráveis e atingirem graus de estabilidade, cristalizando processos e relações sociais chamadas pela TAR de “caixas-pretas”. (Callon e Law, 1997 apud De Sá, 2014)

#### 2.4 – O CARNAVAL ME PEGOU: CORPORALIDADES, DERIVAS, CORPOGRAFIAS

A corpografia é um recurso metodológico para apreender climas, atmosferas, interrelações entre atores, a relação entre as várias corporeidades em jogo, suas resultantes, e experiências de expansão atravessadas por regras, lei implícitas e explícitas, que podem ser apreendidas como conhecimento, percepções sensoriais do estar e do transitar, interdições, cerceamentos e experiências de expansão carregadas de risco, relativas às materialidades do território.

## Corpo brincante, corpo combativo

É possível encontrar mulheres de seio nu, *hot pants* e *collant* brincando tranquilamente no bloco, seja no Leme, seja no Centro da cidade há, pelo menos, os últimos três anos. A nudez feminina nos blocos de rua parece expressar o desejo de contato corpo-a-corpo com a cidade, uma nudez cidadã, aparentemente gratuita e libertária, política, que reverbera a Primavera Feminista e pode, também, enfrentar incompreensões, tensões, condenações, violências, ainda que legitimada por camadas libertárias da sociedade.

David Le Breton, a partir de uma perspectiva sociológica, afirma que o corpo é uma construção simbólica e não uma realidade em si, o lugar e o tempo indistinguível da identidade, construção sempre associada ao ator social. Segundo Breton “o corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social do sentido” (2019, pag. 32). O corpo, portanto, deve ser tomado como, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários. Das situações mais banais e cotidianas às cenas públicas e decisivas, os rituais e as festas, tudo envolve a mediação da corporeidade. Qualquer movimento de questionamento dos valores e regras estabelecidas gera tensão e conflito.

Breton sinaliza uma mudança no imaginário sobre o corpo nos anos 1960 traduzido nos discursos e em práticas propostos pela mídia, tais como o *body building*, os esportes de risco, a dietética e a cosmética, por um lado. Por outro, com o advento do movimento feminista, da luta por liberdade sexual, dos movimentos Gay e Negro, o corpo aparece como interesse de estudo nas Ciências Sociais. Os interesses e abordagens de pesquisa são muitos e variados. Desse amplo universo de pesquisa que vai de desenhando, nos interessa, particularmente, a pesquisa sobre o controle político da corporeidade, por um lado, e as pesquisas que levam em conta o corpo na sua dimensão sensorial, aspecto considerado de forma inaugural por Simmel, por outro.

Foucault, no livro *Vigiar e Punir* (1988), apresenta os processos de exercício do poder numa estrutura social que ele denomina de Sociedade Disciplinar. Ele descreve os processos de confinamento, vigilância e registro como estratégias de construção de mecanismos específicos de submissão capazes de produzir subjetividades que otimizam todas as atividades que estruturam a sociedade moderna. São concebidos como “corpos dóceis”, à serviço tanto da produção industrial que se encontra em organização, a partir do século XVIII, quanto às normas sociais, médicas, educacionais, etc. A noção de

“corpos dóceis” associada com a noção de “biopoder”, que Foucault desenvolve principalmente no seu livro *História da Sexualidade*, permitem a compreensão de que o poder incide sobre o corpo, e mais especificamente sobre a sexualidade, tomada como dispositivo.

Os debates em torno da noção de gênero e da heteronormatividade, as pautas sobre direito reprodutivo, as experiências de vida que definem lugares de fala, o estupro, o assédio, a violência são algumas questões que fazem parte da luta feminista. Todas essas questões atravessam a existência material, social e cultural do corpo. Tanto quanto os papéis sociais, os padrões morais e de beleza definidos culturalmente como ideais. É sobre o corpo que incidem todos esses mecanismos de poder e submissão.

No que diz respeito à dimensão sensorial do corpo, cuja trilha é seguida por uma série de autores<sup>57</sup>, alguns deles elencados por Denise Siqueira (2013) em sua pesquisa sobre corpo, arte, tecnologia e cidade. Na minuciosa pesquisa feita sobre os autores que vão trabalhar a relação entre corpo e cidade, Siqueira destaca a noção de corpografia, como a que permite compreender as formas diversas e, sempre movediças, das marcações da cidade sobre os corpos que por ela transitam, sejam como *flâneurs*, como transeuntes, como errantes, etc, tanto quanto as marcas que esse corpo que circula, para além dos trajetos pré-estabelecidos ou mapeados e funcionais. Se os mecanismos de controle político nos interessam para pensar a dominação e as formas de luta no feminismo, a questão sensorial também pode nos revelar as marcas da experiência urbana sobre os corpos das mulheres, tanto quanto os percursos e os modos de estar e brincar desses atores e seus corpos durante o carnaval nos cortejos dos blocos feministas.

## 2.5 - FEMINISMOS – RELAÇÃO REDES-RUA

Heloísa Buarque de Hollanda intitula seu livro sobre a efervescência do movimento feminista do século XXI de “Explosão Feminista” (2018). Podemos dizer que essa explosão, no sentido da concentração de eventos e manifestações em torno da causa, aconteceu no ano de 2015. As famosas *hashtags* #ForaCunha#, a propósito da PL 5069/2013; #NãoMereçoSerEstuprada, #MulheresComDilma; #MeuPrimeiroAssedio e

---

<sup>57</sup> Como, por exemplo, Walter Benjamin, Jacques Rancière, Maximo Canevacci, Paola Jacques.

#MeuAmigoSecreto ocuparam as redes sociais em 2015 mobilizando uma volumosa e intensa adesão aos movimentos e campanhas.

Eventos progressos fazem parte do contexto que eclode como Primavera Feminista, em 2015: as Jornadas de Junho, em 2013, reverberando uma série de eventos internacionais de mobilização e ocupação<sup>58</sup> e, mais especificamente, a primeira Marcha das Vadias, no Brasil, em 2011. A Marcha das Vadias, que acontece pela primeira vez, em Toronto, no Canadá, e rapidamente se espalhou pelo mundo, condensou uma série de reivindicações das mulheres, bem como explicitou conflitos e disputas no universo do feminismo, imprimindo, ainda, uma certa gramática de protestos. Nos parece útil para compreender as reverberações da Primavera Feminista, no Carnaval de rua, especificamente na conformação dos blocos feministas, considerar o que Carla Gomes e Bila Sorj (2014) comentam sobre a Marcha das Vadias no Rio de Janeiro:

O corpo tem um importante e duplo papel na *marcha*: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira. Ao subverter o uso acusatório do termo "vadia", a *marcha* reivindica o termo para si e o ressignifica positivamente como "empoderamento". O slogan "Se ser livre é ser vadia, então somos todas vadias", comum às *marchas* de diversas cidades, ilustra esta ideia central. Para expressá-la, as/os participantes lançam mão de roupas sensuais, batom vermelho e topless nas *marchas*. Palavras de ordem são escritas em seus corpos, como "meu corpo, minhas regras", "meu corpo não é um convite", "puta livre", "útero laico", "sem padrão". Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público. (Gomes e Sorj, 2014)

Gomes e Sorj comentam que o próprio termo "vadia" é questionado e problematizado pelo Movimento Feminista Negro, já que enquanto vadia é um termo que aponta para um comportamento rebelde entre as mulheres brancas de classe média, entre as mulheres negras das classes populares funciona como um estigma que as oprime no seu cotidiano.

---

<sup>58</sup> A entrada na segunda década do século XXI foi marcada por uma série de manifestações populares que articularam a potência difusora e mobilizadora das mídias sociais na internet para realizar protestos por questões sociais, políticas e econômicas, com repercussões em escala global (Occupay Wall Street, nos EUA; Indignados, na Espanha, etc).

Rose Rocha (2016) compara a atuação da Marcha das Vadias e do Coletivo feminista Femen, no que diz respeito ao uso do *topless* e da relação com a mídia. As ativistas do Femen, movimento criado em 2008, na Ucrânia, e autodefinido como Sextremista, os seios nus fazem parte de uma estratégia de performance que visa capturar a atenção da grande mídia para as causas que defendem, usando uma lógica e uma estética eficiente na difusão das suas manifestantes e das pautas que defendem, as quais, pelo menos no Brasil, teve amplo espectro, não restrito às pautas feministas. Já as ativistas da Marcha das Vadia não parecem usar a nudez como estratégia para ganhar visibilidade na grande mídia. A nudez seria um modo de afirmar a diversidade e a autonomia dos corpos femininos.

Podemos identificar um marco relevante na recente visibilização deste que alguns chamam um “novo feminismo”, os mais descrentes identificam como um “feminismo de Facebook” e os detratores já classificaram de “ativismo sexy”. Referimo-nos aqui à repercussão alcançada pela já citada “Marcha das Vadias”, que desde seu primeiro protesto, em 2011, na cidade canadense de Toronto, ganhou dimensão e alcance internacionais. Diversamente das neo-Cicciolinas do Femen com seu lema “sextremista” – invariavelmente louras, magras, maquiadas, adornadas de flores e muito ciosas de seu bom desempenho midiático, em impacto político ou efeito estético –, as “Vadias”, além da proposta de horizontalidade na gestão do grupo, exibem em suas marchas corpos os mais diversos, geracional e fisicamente falando. (Rocha, 2016, p. 40)

Desse novo cenário ativista, Heloísa Buarque de Hollanda (2020) destaca, lançando luz sobre os feminismos contemporâneos: novas linguagens políticas marcadas pelo ativismo midiático; lógicas de atuação mais insurgentes do que revolucionárias; na política dispensam intermediários, e assumem estratégias imaginadas, pessoais e localizadas; o sujeito político cede lugar ao sujeito social que luta por direitos fundamentais sem vínculos com partidos ou ideologias; problematizam velhos paradigmas e desestabilizam práticas e valores políticos tradicionais; reivindicam pelos direitos de seus corpos, por igualdade social, direitos humanos e serviços, abandonando universais abstratos, por universais concretos. No que diz respeito especificamente a cena da luta feminista, Heloísa Buarque de Hollanda aponta, também, a potencialização política e estratégica das vozes dos vários segmentos interseccionais e da pluralidade de configurações identitárias e suas demandas por lugares de fala – Feminismo Negro, Indígena, Trans, Lésbico, Evangélico -, ao mesmo tempo em que cresce um rechaço pelas referências ao feminismo eurocentrado. Numa leitura de conjuntura dos debates

feministas, identifica duas tendências fortes para o feminismo, hoje: 1) intelectuais latino-americanas constroem um feminismo decolonial e 2) intelectuais norte-americanas criticam fortemente um feminismo de acento individualista e neoliberal.

Bogado (2018) num esforço de caracterização da quarta onda<sup>59</sup> do Feminismo, além das características já elencadas, destaca o recurso de comunicação denominado “microfone humano”<sup>60</sup> tem especial importância, seja pela força da reverberação da fala de uma mulher no coletivo de vozes das mulheres que a cercam e apoiam, seja pelo efeito de empatia que a repetição do discurso produz, gerando um efeito de tornar ao mesmo tempo individual e coletiva a narrativa de uma vivência dolorosa ou do chamado para a luta.

Trata-se de uma dinâmica peculiar de fala e escuta com consequências visíveis. Uma delas é simplesmente a experiência de ter aquilo que era tabu, secreto ou mesmo motivo de culpa ou vergonha exposto para todos. [...] O curioso dessa construção é que expõe uma empatia que não se dá através de laços estreitos e íntimos, preestabelecidos por relações de proximidade e convívio anteriores ao evento da manifestação, mas por uma paradoxal pessoalidade impessoal. (Bogado, 2018, p. 36)

Essas características apresentadas como próprias do Feminismo no Brasil, hoje – a performance provocadora, a militância nas redes e nas ruas, a preocupação com a comunicação que associe essa dinâmica do pessoal que reverbera coletivamente, o corpo como bandeira - também estão presentes em blocos que se definem como blocos feministas. e em alguns outros que concebem a forma de brincar carnaval, percorrer o território, e se organizar em coletivo como uma forma de ativismo<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> O que tem sido chamada de quarta onda do Feminismo diz respeito ao momento de efervescência do movimento, a partir do uso dos recursos das mídias digitais, aplicativos de conexão, troca de informações de todo tipo, em tempo real, acessíveis e disponíveis nos smartphones. É um momento de mobilização de um público que não estava diretamente ligada aos movimentos. Essa efervescência aumentou o número de coletivos, os diversificou, ampliando os debates em tornos de várias pautas.

<sup>60</sup> O “microfone-humano” é um método de propagação da voz que usa o corpo humano como tecnologia. Funcionam como jograis em que um grupo ou multidão repete o que uma única pessoa diz, de forma a que a voz como suporte e o que é dito seja audível à distância. Esse método foi utilizado nos movimentos dos Occupy e, também, nas manifestações de junho de 2013 e, posteriormente, incorporado pelos movimentos feministas.

<sup>61</sup> Diante das ações denominadas pelo prefeito Eduardo Paes como “choque de ordem” que dizia respeito à ocupação dos espaços públicos da cidadã, o Carnaval aí, incluído, um grupo de blocos que não concordavam com a necessidade de pedir autorização para sair no período momesco criou a liga, Desliga dos Blocos e participou de outros movimentos como a abertura não oficial do Carnaval que acontece desde 2010, e o movimento Ocupa Carnaval que desde 2012, faz adaptação de marchinhas e participa de manifestações sociais e políticas, como marchas e manifestações de profissionais em greve e lutas

No que diz respeito ao impacto do reverberar, tanto a experiência de assistir e escutar, quanto a de participar tocando um instrumento, num conjunto de mais de cinquenta mulheres juntas mobilizando, sonoramente, um bloco em cortejo é vivenciar uma emoção bastante particular e tocante da potência do coletivo, de potência do feminino. É uma experiência sensorial pungente do “juntas somos mais fortes”.

O intenso ativismo das mulheres trouxe problematização de discursos e posturas machistas, atuando de forma contundente no plano da disputa da significação social. Dessa problematização não escapam piadas, ditos populares, nem as tradicionais marchinhas de Carnaval. Tudo o que apresenta humor de derrisão envolvendo a mulher, violência explícita ou velada ou situações em que a mulher é colocada na posição de subalternidade ou depreciação são debatidos e duramente criticados.

Como dados concretos da reconfiguração do Carnaval diante do ativismo das mulheres, podemos destacar campanhas feitas, especificamente para a ocasião, contra a violência e o assédio, promovidas por vários coletivos feministas; pelo movimento *Marcha das Vadias*<sup>62</sup>, em vários estados do Brasil; por instituições internacionais como a ONU Mulheres<sup>63</sup> em sinergia com esses blocos e coletivos musicais que defendem e atuam em prol da liberdade, do respeito e pela ampliação de direitos da mulher.

O protagonismo da mulher no Carnaval<sup>64</sup> também diz respeito à organização dos blocos e desfiles, à condução de oficinas de instrumentos musicais e, da atuação como instrumentistas, além da construção de estratégias de defesa e apoio às mulheres durante o folguedo. Em vários depoimentos para a imprensa a respeito das agendas de blocos

---

feministas. Vários blocos que se autodefinem como feministas participaram do evento Abertura Não Oficial do Carnaval, dentre eles o bloco Mulheres Rodadas.

<sup>62</sup> Para uma análise das peças dessas campanhas promovidas pela “Marcha das Vadias” conferir Garcia e Sousa, 2015.

<sup>63</sup> Em 2015, a ONU Mulheres concebeu uma campanha “Neste carnaval, perca a vergonha, mas não perca o respeito”; “Neste carnaval, perca a vergonha. Denuncie. Ligue 180”, além de elaborar um fluxograma com os limites da paquera, impressa em ventarolas e distribuídas em ações nos blocos Carmelitas e Mulheres Rodadas, no Rio de Janeiro. Já em 2016, a campanha foi “Se a abordagem é agressiva, #MeuNúmero é 180.” Em 2017, a campanha trabalhou com o slogan “Neste Carnaval, perca a vergonha, mas não perca o respeito”. Também em 2017 a ONU Mulheres assinou a campanha “RespeiteAsMina”, projeto de iniciativa da Secretaria de Política para as Mulheres do Governo da Bahia. A campanha contou com o trio elétrico “RespeiteAsMina”, que repetiu o desfile, em 2018, sem cordas, no Circuito Osmar. Em 2018, a ONU Mulheres em parceria com o movimento internacional HeforShe lançou a campanha “Respeite as mina, é simples”. Em 2020, a campanha ONU Mulheres, na Bahia, teve o slogan “Pega a visão e respeita as mina”.

<sup>64</sup> Sobre protagonismo da mulher no Carnaval, num sentido que contempla considerações sobre o Carnaval das Escolas de Samba, ver: ESTEVÃO & SAPIA (2018).

feministas, organizadoras comentam sobre as principais motivações de criar os blocos: garantir um território de liberdade e segurança, onde as mulheres tenham a oportunidade de brincar sem preocupações e ter a chance de tocar durante o Carnaval<sup>65</sup>, já que, com o crescimento do Carnaval de rua, esse mercado se tornou importante oportunidade de trabalho.

Vale, contudo, comentar que várias mulheres vêm protagonizando a organização do Carnaval de rua antes da explosão do Carnaval ativista feminista. No carnaval de rua da retomada<sup>66</sup>, o que se percebe como protagonismo das mulheres é a posição de direção/organização de algumas agremiações tais como Bloco de Segunda (1987), Imprensa que eu Gamo (1995), Escravos da Mauá (1993) e Gigantes da Lira (1999). Vem Ni Mim que Sou Facinha (2000-2015) e o Bloco das Trepadeiras (2008), também organizados por mulheres, fazem uma crítica ao mesmo tempo bem-humorada e combativa aos estereótipos e denominações associadas às mulheres que afirmam sua condição desejante e defendem liberdades frente ao conservadorismo persistente, típicos da cultura patriarcal<sup>67</sup>.

Nessa breve visada histórica, cabe mencionar o artigo de Cíntia Sanmartin Fernandes e Flávia Barroso (2019) que revela o protagonismo das mulheres das camadas populares, com especial destaque para as mulheres negras, na organização e participação, não apenas do Carnaval carioca – as importantíssimas Tias Baianas já referidas -, mas também de outras festas populares, já no século XIX.

O artigo de Fernandes e Barroso (2019) ao apresentar as festas como práticas tradicionais de mediação cultural dessas mulheres, destaca as marcas da sobrevivência histórica da atuação delas nas brechas da cidade. Marca fundadora fundamental da própria cidade, é possível vislumbrar, com as autoras, esse legado na ação dos coletivos culturais feministas cariocas, hoje, dentre eles, os blocos feministas.

---

<sup>65</sup> O Carnaval de rua carioca conta com a presença hoje expressiva de fanfarras femininas. Essas fanfarras têm papel importante no Carnaval feminino/feminista, mas não será tratado nesse trabalho.

<sup>66</sup> A denominação “retomada carnavalesca” ou “blocos da retomada” foi trabalhada por alguns autores como Estevão e Sapia (2012), Herschmann (2013), Fernandes (2019): refere-se ao surgimento de vários blocos de rua entre as décadas de 1980 e 1990, inspirados nos momentos de maior efervescência do Carnaval carioca do início do século XX e dos tradicionais Bafo da Onça, Cacique de Ramos. A ideia de retomada se refere a um reflorescimento do Carnaval de rua, principalmente na Zona Sul da cidade, entendendo que o Carnaval de rua carioca sempre se caracterizou pela resistência, pela força associativa do carioca seja no subúrbio, seja no Centro da cidade. Esses blocos, ditos da retomada, tem em comum o engajamento/militância em várias frentes do processo de redemocratização do Brasil.

<sup>67</sup> Parte discussão pode ser encontrada no artigo D’Abreu e Estevão, 2016.

### CAPÍTULO 3 – A REDE CARNAVALESCA CARIOCA E OS A[R]TIVISMOS

Esse capítulo faz parte do esforço de compreensão da emergência do carnaval feminista e do interesse em mapear o protagonismo das mulheres no carnaval carioca atual, cenário em que a questão do agigantamento, anterior à pandemia, havia incluído vários novos agentes/funções à festa. É resultado, também, de um processo de investigação que se depara com o acaso extremamente improvável do cancelamento da festa mais importante do país que é o carnaval. Numa pandemia, não pode haver aglomeração, encontro, festa. A pesquisa de campo, recurso para acompanhar as atividades dos blocos – encontros, festas, oficinas e os cortejos oficiais – não pode acontecer em 2021 e o carnaval de 2022 foi marcado por restrições e ausências. Dá-se, então, o impasse sobre como direcionar a pesquisa sobre as características, pautas, desejos e ações dos blocos ativistas feministas.

Acompanhar a movimentação de alguns coletivos feministas no ambiente virtual pareceu uma aposta relevante. Três razões justificam essa escolha: a percepção de que o carnaval de rua requer ser pensado como uma rede sociotécnica, mais ainda os blocos ativistas que têm particular sintonia e uma série de semelhanças como os movimentos que ficaram conhecidos como “primaveras” e “ocupas”, movimentos esses que se articulam na dinâmica rede-rua, através de mídias sociais da internet e telefones celulares. Uma segunda razão, diz respeito ao fato de que toda as inquietações e debates sobre a viabilidade do carnaval em 2021, se apresentaram de forma bastante intensa, com uma profusão de *lives*, *podcasts*, e eventos gravados e disponibilizados via canais disponíveis nessas mídias sociais<sup>68</sup>. A terceira razão é metodológica: considerar a própria

---

<sup>68</sup> Observar as mídias sociais os blocos durante a pandemia, possibilitou entrar em contato com enorme quantidade de produções relevantes e reveladoras sobre organizadores de blocos, suas funções, obstáculos, soluções do cotidiano da produção do cortejo, e uma grande paixão pela festa. Permitiu ainda conhecer os nomes, as histórias, as diversas formas de engajamento na festa e um esforço de vivificar, trazer lampejos da energia vibrante do carnaval, para suavizar o clima pesado das mortes e do isolamento, como as *lives* da Casa Bloco, a série de *lives* de conversas e apresentação dos blocos e as *lives* musicais como os bailes virtuais, produzida pelo coletivo de blocos, a partir do fomento dos editais do Governo Estadual, Carnaval nas Redes RJ e Bloco nas Redes RJ. Muitas iniciativas, velhos projetos que não encontravam brechas de tempo para serem produzidos, saíram do papel e ganharam vida como o podcast feito por duas jornalistas: Nathália Fischer e Gabriela Moreira, amantes do carnaval de escola de samba e de rua, o Podcast *Batuques e Confetes*<sup>68</sup>, que continua ativo e que já passou dos cem episódios. Essa produção diversa, iniciativa de vários blocos e pessoas envolvidas profissional ou emocionalmente, com ou sem fomento para realização, produziram um grande e precioso acervo de informações, memórias e declarações, disponível digitalmente. Essas produções são fontes importantes para essa pesquisa.

lógica e *modus operandi* do carnaval – suspensão, inversão, avesso<sup>69</sup> -, para saber o que acontecia com a suspensão do próprio carnaval. Seria possível conhecer o seu avesso?

O corpus empírico do trabalho abrange, também, entrevistas feitas pela autora desse trabalho e outras disponíveis em podcasts, *lives* gravadas e postagens encontradas nos perfis oficiais dos blocos nas plataformas e mídias sociais *Instagram*, *Facebook* e *Youtube*, arquivos de som em plataforma de streaming como o *Spotify*; a cobertura jornalística sobre Carnaval de rua carioca; e de eventos virtuais e notícias sobre os impasses e mobilizações de produtores, associações e blocos de Carnaval durante os dois primeiros anos da pandemia da Covid, a saber: 2020/2021.

É propósito desse capítulo, ainda, dar voz a algumas ativistas feministas que compõem a rede carnavalesca e verificar, no tensionamento com os esforços de mapeamento das características, intensidades e vetores que autores e autoras trabalhados têm identificado nos fenômenos denominados artivismos, nas experiências e agentes chamadas “artivistas”. Essa refrega nos auxiliará a especificar o que parece poder ser chamado de “carnartivismo”, ou seja, ativismo político que incorpora elementos, posturas das artes e do carnaval, que acontecem no período específico do calendário momesco ou que criam carnavais fora de época, ou carnavalizam festas e manifestações.

As questões centrais que guiam as entrevistas são sobre a relação das musicistas, pernaltas e organizadoras de bloco com a militância feminista/de gênero; sobre as razões, modos e importância de militar pelas causas explicitando as agendas de gênero - e outras agendas políticas prementes - no carnaval; sobre quais as contribuições do que é próprio do carnaval para a causa e os movimentos de gênero, movimentos sociais e políticos, em geral, fora do calendário oficial das festividades.

### 3.1 – O CARNAVAL DAS MULHERES: PROTAGONISMOS FEMININOS

Cintia Fernandes e Flávia Barroso (2019) e Rachel Soihet (1998) fazem importantes considerações sobre o protagonismo e sobre a participação da mulher na organização das festas e carnavais de fim de século XIX e início do século XX. De lá para cá, o protagonismo das mulheres se amplia e se diversifica. Na intenção de contribuir com

---

<sup>69</sup> Conforme discutido no capítulo 2 desse trabalho, a propósito do que nos apresenta Mikhail Bakhtin (1987).

os esforços cartográficos, a proposta nesse capítulo é tratar do protagonismo das mulheres no carnaval de rua carioca contemporâneo e a forma ativista que esse protagonismo também pode assumir. Com o crescimento em escala exponencial do carnaval a partir do século XXI, surgem novos agentes na cena (Frydberg, 2017), e as mulheres vão assumindo papéis emblemáticos nessas novas frentes. De um carnaval de rua que acontecia como ações entre amigos e vizinhos - os organizadores e foliões -, vão aparecendo as ligas e associações de bloco – configuração importante para garantir voz e representatividade nas decisões da prefeitura sobre a festa, e conseguir recursos, sejam editais na área de cultura ou patrocínio que cubram as despesas dos blocos que passam a precisar de estrutura sonora e de segurança mais robustas -; o advento de megablocos com configuração e interesses próprios do showbiz; patrocinadores; indústria do turismo; produtores culturais; músicos, artistas; artesãos; cooperativas de catadores, associações de camelôs<sup>70</sup>. Em quase todas essas frentes há mulheres com poder de pressão, influência, decisão. De tal forma que é possível dizer que as mulheres têm papel bastante relevante na configuração do Carnaval carioca contemporâneo.

Das dez associações de blocos existentes até 2020, seis são conduzidas por mulheres<sup>71</sup>. Rosiete Marinho, presidente da Liga de Blocos e Bandas da região portuária; Ana Luiza Wiezzer, presidente da Liga dos Blocos da Ilha do Governador; Valéria Wright, presidente da Sambare, liga de blocos da Barra da Tijuca, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande e Vargem Pequena; Márcia Rossi, presidente da Carnafolia, associação de blocos do Rio Comprido, Vila Isabel, Tijuca, Grajaú e Andaraí; Cris Couri, diretora executiva do Coreto (Coletivo de Blocos Organizados do Rio de Janeiro), que reúne trinta e sete blocos que desfilam na Zona Sul e no Centro e Rita Fernandes, presidente da Sebastiana (Associação de Blocos de Rua do Rio).

Rita Fernandes, jornalista, pesquisadora e produtora cultural, preside a mais antiga delas, faz quase vinte anos. Criada em 2000, a Sebastiana tem tido bastante importância na sinergia interligas para negociações junto à prefeitura, além de construção de espaço

---

<sup>70</sup> [A falta que o Carnaval faz - Observatório das Metrópoles \(observatoriodasmetropoles.net.br\)](http://observatoriodasmetropoles.net.br), acessado em 16/09/2022. Resultado de uma pesquisa feita durante o Baile Multicultural do Cordão do Boitá, onde é possível verificar perfil e importância dos camelôs durante o carnaval. Vale ressaltar que existe uma associação de camelôs, a MUCA (Movimento Unido dos Camelôs), criado e liderado por Maria do Carmo, a Maria dos Camelôs, em 2003.

<sup>71</sup> Ao pesquisar sobre as ligas da Ilha do Governador, da Barra e outros bairros da Zona Oeste e da Grande Tijuca e suas presidentes, encontrei, por enquanto, apenas atividades locais, como encontros e ensaios de blocos e outras atividades de confraternização. Oportunamente, as presidentes serão entrevistadas para que seja possível compreender a extensão do seu protagonismo, no sentido de contribuição na configuração atual do carnaval, para além da representação dos interesses dos blocos junto à prefeitura, o que não é de pouca coisa.

de discussão das questões que envolvem o carnaval carioca e o carnaval nacional, o evento anual *Desenrolando a Serpentina*, criado em 2003. Ao longo dos anos, o *Desenrolando a Serpentina* vem trazendo para discussão impasses, obstáculos e possíveis soluções para o carnaval de rua, contemplando as várias direções das suas mudanças: o crescimento do número de blocos e de foliões; a relação dos diversos prefeitos com a festa; as possibilidades de fomento e viabilização e continuidade dos blocos; os diversos regimentos; os modelos hegemônicos e contra-hegemônicos dos carnavais Brasil afora; conflitos territoriais durante o calendário momesco; contrapartidas econômicas por parte das indústrias que se beneficiam com a festa são alguns deles.

A escolha dos convidados para as mesas de conversa sempre contemplou um amplo espectro de atores e pensadores do carnaval, debatendo questões sobre a natureza cultural do carnaval, questões de identidade da festa e múltiplas controvérsias. Antropólogos, Sociólogos, Secretários da Cultura e do Turismo, tanto da instância municipal, quanto estadual – inclusive de outros estados da federação; os próprios prefeitos; economistas voltados para a questão da cadeia produtiva do carnaval e da economia criativa; jornalistas; pesquisadores de carnaval de várias áreas do conhecimento; presidentes de outras ligas de blocos; organizadores, músicos, produtores dos mais variados blocos cariocas; presidentes de associações de moradores dos bairros em eventuais conflitos com a festa, enfim, um conjunto significativo de pessoas refletindo e trocando ideias e experiências de forma a aprimorar o carnaval carioca e brasileiro.

Além da Sebastiana, Rita Fernandes está à frente, como organizadora e curadora, do projeto cultural Casa Bloco, cuja proposta é misturar, no mesmo palco, ao longo de várias noites, artistas, tendências musicais e blocos representativos da cultura carnavalesca de todas as regiões do Brasil. Sua atuação como consultora e jornalista na cobertura televisiva do carnaval de rua das organizações Globo, produziram uma mudança de perspectiva, apresentando aspectos históricos, personagens e cotidiano da produção do carnaval de rua carioca e brasileiro. Essa mudança de perspectiva que enfatiza o caráter cultural da festa, superando a outrora cobertura cujo enfoque quase exclusivo eram a ideia de carnaval como perturbador da paz, da limpeza e da ordem. Indagada sobre seu engajamento no carnaval ela afirma: “minha militância é pelo carnaval, como manifestação cultural e festiva, espaço de encontro, celebração da vida,

da alegria e da diversidade”<sup>72</sup>. Adepta e participante desde a primeira hora do movimento Atenta e Forte! e apoiadora das conquistas e lutas por ampliação do espaço e dos direitos das mulheres, Rita encarece o movimento, como pode ser constatado na sua coluna semanal, pós-carnaval 2020, da revista *Veja Rio*<sup>73</sup>, que aparece na epígrafe da introdução desse trabalho.

Cris Couri, por quatro anos seguidos, foi escolhida diretora executiva da liga de blocos Coreto, da qual é uma das fundadoras. A liga Coreto reúne quase quarenta blocos cariocas, e tem um modelo de gestão que abriga várias diretorias, algumas delas também ocupadas por mulheres, e que aposta na profissionalização do carnaval, por um viés cultural e social, e preza pelo reconhecimento que faz da liga interlocutora importante sobre organização do carnaval junto à prefeitura. Economista, produtora cultural, pesquisadora, Cris Couri tem grande experiência na administração e produção de blocos de carnaval. Além de ser uma das fundadoras dos blocos Fogo e Paixão, Desliga da Justiça e idealizadora e produtora do torneio de futebol interblocos, o Futebloco. Ela faz referência à sua verve de organizadora competente e contumaz contando uma história saborosa sobre quando ganhou o apelido de “sindica”<sup>74</sup>. Recém-chegada de Brasília e fascinada com o acolhimento recebido no ambiente das oficinas oferecidas por blocos de carnaval construiu sua rede de afetos e amigos, seu ambiente de trabalho, se apaixonou profundamente por carnaval e despertou para economia criativa, assunto que pesquisou no mestrado e no doutorado.

Seu trabalho acadêmico sobre economia criativa do carnaval de rua carioca, que toma como sujeitos da pesquisa nove blocos que fazem parte do Coreto, alcança resultados que permitem avaliar a potencialidade do setor, em termos de movimentação de renda, geração de empregos, importância do carnaval para área musical, achados que permitem o desenvolvimento do setor, numa gestão mais atenta às especificidades e interesses dos empreendedores da área da cultura do carnaval. O que verificou é que há alternativas ao modelo focado nos interesses e ações do setor do turismo, alternativas que contemplam aos pequenos empreendedores, aqueles que atuam a partir do conhecimento

---

<sup>72</sup> Entrevista concedida à autora em 26/10/2022.

<sup>73</sup> <https://vejario.abril.com.br/coluna/rita-fernandes/forca-feminina-carnaval-rio/09/03/2020>, consultado julho de 2020

<sup>74</sup> Entrevista concedida à Rede Carnavalesca, em 05/08/2021 e disponível em [\(144\) CARNALIVE - 05.08.2021 - Cris Couri - YouTube](#). Acesso em 12/07/2022. Cris Couri que fazia oficina de percussão no Monobloco, por volta do ano de 2009, e tinha o hábito de organizar ensaios paralelos com colegas da oficina, para se aprimorar no instrumento e aprender mais rapidamente os repertórios.

do funcionamento e necessidades do carnaval. Esse esforço de pesquisa e os resultados alcançados apresentam, segundo Cristina Couri, horizonte promissor para o crescimento e a profissionalização da economia do carnaval de rua nos anos vindouros, no sentido de contemplar profissionais diretamente vinculados ao universo cultural e musical da festa, como os músicos, produtores culturais, artistas, artesãos, luthiers, designers, costureiras.

Aluana Guillarducci, que se apresenta no Instagram como Dona Baderna<sup>75</sup>, é cientista social, professora, pernalta em vários blocos cariocas, feminista e criou um ateliê de roupas “para foliar e brilhar”. Segundo o perfil do ateliê Baderna no Instagram<sup>76</sup>, as roupas concebidas, modeladas e confeccionadas pela marca, vestem festas, carnaval e *Pole Dance* e trazem “brilho com mobilidade para corpos brincantes”. São maiôs, *hot pants*, *cropped*s, quimonos, *shorts* para foliões e foliãs, microssaías com cortes originais, decotes e cavados generosos, composição de cores vibrantes que recebem muitos elogios do público que consome e colore sensual e alegremente as ruas, blocos e festas da cidade.

A moda que Aluana apresenta se insere numa tendência em que as fantasias de carnaval não mais se referem às, outrora, clássicas fantasias de *pierrot*, colombina, cigana, pirata, melindrosa. É como se a ideia de fantasia associada a inversões da hierarquia social, aos personagens *commedia dell'arte*, ou que tragam qualquer contorno representacional tradicional tivesse perdido terreno para os elementos, combinações mais abstratos da ideia de fantasia como o brilho, o caráter de segunda pele artificial e inventiva, a sensualidade, cortes e caimentos que recortam o corpo de modos inusitados, revelando detalhes aos quais se presta muita atenção ou que sequer podíamos imaginar como atraentes e desejáveis à pulsão escópica ou tátil. Vestuários que mais revelam o corpo e as emoções e movimentos de quem as veste, do que qualquer referência a

---

<sup>75</sup> Nome pelo qual se apresenta do aplicativo, e que cria uma ligação direta com o nome do ateliê de roupas para festa, dança e carnaval que ela criou. O nome Baderna é uma homenagem à bailarina italiana que migrou para o Brasil em 1849 e ficou conhecida, aqui, como Marietta Baderna. Marietta Baderna é uma personagem da história carioca importante por conta dos espetáculos de dança em que referências e expertise de bailarina europeia entram em sinergia com as referências gestuais das danças de matriz africana que ela conhece, admira e passa a fazer parte dos seus obstáculos. Rejeitada pela elite que acompanhava seus espetáculos por conta disso, ela vai ganhando reconhecimento das classes populares. Numa referência linguística bem curiosa, o maravilhamento inicial das elites em relação ao dançar europeu de Baderna é tanto que esse termo passa, num primeiro momento, a ser utilizado para se referir à graça e elegância para, num segundo momento, ser associado à ideia de bagunça, revelando o preconceito.

<sup>76</sup> [Baderna Ateliê \(@baderna.a\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)

personagens existentes, ou mesmo sonhados. E, quando essa referência é feita, é por um detalhe, como uma espécie de citação.

Esses efeitos são alcançados com malhas dos mais variados fios e texturas, fatura de elementos que ampliam movimentos, como fitas e franjas, capas de tecido esvoaçante e uma explosão de cores cintilantes, vibrantes, luminosas. E a semi-nudez coberta com muita purpurina, meias arrastão multicores que preservam a emblemática e arqueológica forma do losango de carnavais imemoriais. Essa moda carnaval dialoga com o estilo *Camp* da moda *queer* e desliza, sorrateira, para o centro da cena da moda disponível das peças de lurex que podem ser encontradas nas lojas de departamento.

Maestrina no Multibloco e no Terreirada Cearense, Thais Bezerra<sup>77</sup> é uma dessas protagonistas que, com sua arte e seu ofício, contribui para a configuração atual do carnaval de rua. Com uma trajetória multifacetada e paixão pelos instrumentos de percussão foi trilhando caminhos paralelos de formação na área médica, com a formação em música. Teve mestres como Rico, que ensinava percussão na Escola de Música Villalobos, nas décadas de 1990/2000, e recebia mulheres para a oficina desses instrumentos. Por volta do ano de 2006, começou a tocar profissionalmente e, sob orientação do seu pai, decidiu cursar um curso superior de música e, mais tarde, concluiu seu curso de mestrado em Ensino das Práticas Musicais na UNIRIO. Sua dissertação se transformou no livro *Tá no Batuque*, que desenvolve ferramentas para interessados em instrumentos de percussão e gêneros musicais brasileiros, presentes no repertório dos blocos de carnaval cariocas. Como maestrina no Multibloco, pesquisou viajando o Brasil atrás dos mestres de ritmos como o coco, o maracatu, o frevo e produziu inúmeras partituras adaptando as músicas aos naipes de instrumentos mais comuns da folia na rua.

Após uma trajetória de vinte anos ensinando e aprendendo, percebeu o desnível entre o número de mulheres que se interessam por música, frequentam as oficinas e a presença das musicistas nas rodas de samba, bandas e conjuntos musicais. Ela também comenta que sentiu falta de mulheres como mestras, ao longo da sua trajetória e, por isso, procura contemplar o aprendizado musical de mulheres, oferecendo oficinas de sensibilização – algumas, gratuitas, que funcionam como porta de entrada para o contato com o universo musical. Certa vez se surpreendeu, com a presença de mais de trezentas

---

<sup>77</sup> Entrevista concedida por Thais Bezerra ao Podcast PercuteCast! em 18/08/2021. O PercuteCast! é especializado no assunto instrumentos de percussão. Thais Bezerra narra sua trajetória de aproximação da música.

participantes numa oficina gratuita, no Aterro do Flamengo, cujo anúncio havia sido feito via mídias sociais. Nesse episódio, Thaís afirma: “Fiquei muito surpresa e emocionada. Por poder oferecer a porta de entrada para aquelas mulheres todas, que queriam aprender um instrumento. Me dei conta da importância, para mim, de ser referência pra tantas mulheres.”<sup>78</sup>

Thais Bezerra assume com clareza a responsabilidade do papel que desempenha como formadora, educadora. Além das oficinas ligadas aos blocos em que é maestrina, Bezerra conta<sup>79</sup> que também é professora numa Escola Municipal e assumiu, recentemente, a regência de uma banda marcial, ligada à escola em que leciona, no Complexo do Alemão, e ao Corpo de Bombeiros na área. Ela assumiu esse posto por conta do falecimento do último regente da banda. Quando ela iniciou sua atividade de regente, a banda era formada por dez moças e cinquenta rapazes. Passados, sete anos da sua atuação no posto, hoje, a composição da banda é de dez rapazes e cinquenta moças.

Mesmo com sua formação nas melhores escolas e oficinas de percussão e, com competência incensada, Thaís afirma que há dificuldade de inserção no mercado de instrumentista. E, para superar esses obstáculos, cria e empreende seus próprios coletivos musicais e apresentações que, ultimamente, tem sido rodas e bandas compostas por mulheres. Thaís faz parte da primeira fanfarra feminina/feminista carioca formada só por mulheres, a Dama de Ferro. E, sua atuação como maestrina e professora de percussão para blocos de carnaval, a projetam como referência, carioca, nacional e internacional. Todo ano, Thaís é convidada a oferecer workshops e oficinas, a partir do método que desenvolveu, fora do Brasil. Portugal, Finlândia, Inglaterra são lugares por onde já apresentou o seu método e seu talento como maestrina.

Indagada sobre sua relação com o feminismo, Bezerra afirma que sua visão sobre o assunto foi se transformando, tendo em vista a consciência que vai tomando sobre sua própria trajetória. Ela diz que mesmo reconhecendo as dificuldades e desníveis para uma mulher se profissionalizar no universo da música, quando mais jovem, narrava sua experiência como livre de grandes obstáculos e percalços, na medida que seu trânsito na carreira foi bastante fluido, no sentido das boas oportunidades e reconhecimento da qualidade do seu trabalho, na sua trajetória. Hoje, mais sensível e atenta, ela relembra de

---

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> Entrevista concedida por Thaís Bezerra para esta pesquisa, em 10 de outubro de 2023.

situações em que a exclusão das mulheres, da cena, acontecia, e que ela não se dava conta das razões. Uma mulher musicista, por melhor que fosse, tendia a ser preterida quando havia um profissional homem como opção de escolha. Em algum momento, ela percebeu que a questão da representatividade era decisiva. A ausência das mulheres como formadoras, regentes, professoras, tanto quanto na cena de shows, criava, segundo explica, um círculo vicioso que ela pretende contribuir para superar. Ela explica:

Chegou um momento, depois de vinte e dois anos de atuação no universo da música, em que eu senti a necessidade de aprofundar meu compromisso com a transformação desse estado de coisas de forma ainda mais decisiva. Foi nesse momento, mais especificamente no ano de 2020, que eu passei a pensar e empreender em uma ação ativista para o 8M. Essa ação foi a oferta de uma oficina gratuita para mulheres que desejassem aprender um instrumento de percussão. Uma iniciativa de apontar caminhos, modificar a concepção das mulheres sobre sua própria capacidade e direito. Essa decisão foi também um movimento de afirmação do meu engajamento decidido pelo feminismo.<sup>80</sup>

Outro protagonismo na rede carnavalesca que merece ser mencionado é o das mulheres à frente do projeto de arte e ação social A Garagem das Ambulantes, também conhecido como A Garagem Delas, ou simplesmente Garagem. Alice, Aline e Isabel, ambulantes de bebidas administram um espaço que inicialmente funcionava como depósito de bebidas e carrinhos de ambulantes, mas que a partir de alianças com músicos, produtores culturais e blocos de carnaval não-oficiais vai transformando o lugar, num espaço cultural, comprometido com ações sociais, como distribuição de alimentos para moradores de rua, organização de apoio coletivo para profissionais que vendem bebidas na rua, quando adoecem e, também, durante a pandemia. A trajetória dessas mulheres, que vão assumindo atitude ativista, defendendo o feminismo, a partir do reconhecimento da força da atuação e das próprias experiências de trabalho e de vida. Elas vão ganhando clareza sobre as atitudes ativistas, quando se mobilizam, em sinergia e troca de conhecimentos, somando esforços na luta, junto com outros profissionais da rua, contra as injustiças e precariedades a que estão sujeitos aqueles que atuam nos espaços públicos da cidade. A novidade, fineza e meandros das alianças que vão sendo feitas entre essas mulheres e outros trabalhadores, que são agentes fundamentais para a vida pulsante da cidade, é tratada com primor e precisão por Barroso (2021) no artigo “Femininos urbanos,

---

<sup>80</sup> Idem.

políticas de aliança e a ética da coabitação: a produção de festas na Garagem das Ambulantes”.

Entendendo esse protagonismo como nós de uma rede, a rede carnavalesca, esta tese se movimenta no sentido de caracterizar esses nós e dar visibilidade a algumas agentes do Carnaval de rua, como operadoras de energias que auxiliam na pulsação da festa e, por consequência, da cidade. A pesquisa, portanto, não tem perfil quantitativamente exaustivo. O mapa que buscamos desenhar tem semelhanças com o modo de mapear de um eletrocardiograma – retrato de um momento - talvez o mapa possível de uma festa em permanente transformação.

### 3.1.1 – A Irreverência das Mulheres do Bloco de Segunda

Vários blocos criados entre os anos 1980/2000 eram conduzidos por mulheres, ou por uma maioria de mulheres: Bloco de Segunda; Bloco Escravos da Mauá; Bloco Imprensa que eu Gamo; Bloco Gigantes da Lira; Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha. A liderança dessas mulheres, nesse período, não tinha, segundo elas, propósitos de mobilização feminista. Eram grupos interessados na tradição da festa, seu aspecto lúdico e, quando o aspecto político comparecia estava ligado a crítica irreverente, às crônicas satíricas da conjuntura política de então.

No Bloco de Segunda, as mulheres que compuseram a diretoria são Evelyn Sussekind que foi presidente do bloco por muitos anos; as irmãs Beth Pena e Lídia Pena, esta última, por ser jornalista, atuava como assessora de imprensa do bloco, Alzira Souza e Silvia Lessa, que de acordo com o depoimento<sup>81</sup> para essa pesquisa, definiu sua função no bloco da seguinte maneira: “eu era a suplente da vice no Bloco de Segunda. Impossível uma posição mais de segunda do que essa”.

Elas esclarecem que o bloco saiu, pela primeira vez, num feriado de Sete de Setembro, que caíra na segunda-feira, em 1987. Nesta altura, o Bloco Simpatia é Quase Amor, o Bloco do Barbas e o Bloco Suvaco do Cristo já faziam seus cortejos há dois anos. Não havia bloco na segunda-feira de carnaval, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Então, elas, junto com alguns amigos decidiram criar o Bloco de Segunda. Mas acrescentam que o “de segunda” também está relacionado ao modo brincalhão, algo atabalhado, que acolhe o caótico e o improvisado na sua organização e na performance

---

<sup>81</sup> Entrevista com Evelyn Sussekind, Lídia Pena e Silvia Lessa, concedida para esta pesquisa, em 20 de outubro de 2022.

carnavalesca. O lúdico perpassou toda a entrevista e elas sabendo do tema da tese, concordaram em pensar na sua atuação no bloco considerando a perspectiva do protagonismo feminino. Elas são amigas há mais de trinta anos, amigas de convivência assídua. Se conheceram frequentando o mesmo trecho da praia de Ipanema, tendo afinidades e conhecidos em comum, e a amizade se desdobrou em encontros semanais para decidir questões do bloco em bares e restaurantes de Botafogo e do Humaitá, região onde a maior parte delas sempre residiu. Mandrake, lugar de uma roda de samba emblemática, que tinha a participação do Gallotti, ainda muito jovem, era ponto de encontro.

O restaurante Barbas, onde teve origem o Bloco do Barbas e funcionava como espaço cultural, era outro ponto de encontro de pessoas, que como elas, eram militantes de esquerda, mobilizados para o processo de redemocratização. Fazia, também, parte do circuito de espaços de encontro dessas pessoas que formam esses blocos criados no final da década de 1980/2000, as gafieiras do Centro da cidade. Esses grupos de conhecidos, que vão agregando cada vez mais amigos, vão formando uma grande rede que frequenta samba, carnaval, que participa das festas do PT, se articula com os movimentos pelo restabelecimento das eleições diretas, as Campanhas pelas Diretas Já, e que tem como verve, a visão crítica, o humor afiado, e o desejo de transformar o país. A ocupação da rua com festa é um desejo que vai se estabelecendo a partir da ocupação das ruas visando o processo de reconquista da democracia. O encontro coletivo nas ruas ficou vedado durante quase vinte anos. A atuação desses blocos, aí incluído o Bloco de Segunda, apresentava seu perfil crítico nas estampas das camisetas, nos temas dos desfiles e nas composições dos sambas que se renovavam a cada ano.

Segundo Evelyn, a escolha do tema do ano acontecia às vésperas do próprio cortejo porque segundo ela e Silvia Lessa, “os políticos eram generosos na oferta de temas para o carnaval”<sup>82</sup>, então era preciso garantir material recente para que os compositores, que disputavam a oportunidade de ter seu samba cantado por mais de quatro horas, pelas ruas do Humaitá, pudessem se esmerar no achado jocoso mais original. Ganhava o samba que fosse mais sensível e conivente com o viés humorístico e irreverente do bloco. Os sambas que são crônicas do cotidiano, os quais explicitam o que há de absurdo, inverossímil e improvável, na conjuntura política brasileira e, até internacional, sempre

---

<sup>82</sup> Idem.

foram muito bem trabalhados no duplo sentido, que inclui a saliência. Do prefeito César Maia à Saddam Hussein, ninguém escapou dos enredos afiados do Bloco de Segunda.

Sobre o fato de serem um grupo de mulheres tomando as decisões para o cortejo do bloco, Evelyn esclarece que houve alguns poucos episódios em que não foram consideradas com o respeito e deferência devidos. Um dos problemas narrados é referente a uma pessoa que seria responsável pela bateria do bloco. O desrespeito passou pelo não cumprimento do combinado, deixando o bloco em apuros. Quem as auxiliou na busca de um mestre mais responsável foi Mestre Penha, mestre da bateria do Bloco Simpatia é Quase Amor. Segundo Evelyn, “foi Mestre Penha que fez a ponte entre ela e o Mestre Filipão e o Mestre Tião Belo, ambos da comunidade Dona Marta, em Botafogo, que faziam parte da bateria da Escola de Samba São Clemente. Ele foi respeitoso, mostrou compromisso”, afirmou Evelyn sobre o momento de firmarem compromisso. Ao que Silvia Lessa acrescentou: “Outros blocos que têm Filipão como mestre de bateria e pedem que ele repita a performance de encerramento do cortejo, que é o nosso recuo da bateria no lixão da Cobal do Humaitá. Mas ele se nega. Recuo de bateria, só com o Bloco de Segunda”. Esse detalhe é confirmado por Evelyn e Lídia Pena que somam em respeito, carinho e admiração por Mestre Filipão.



Acervo Bloco de Segunda – Derradeiro Recuo da bateria do Bloco de Segunda – 20/02/2023

Elas não se estendem sobre situações em que teriam tido dificuldades por serem mulheres a frente do bloco, que por sinal sempre teve um Presidente de Honra, o arquiteto Carlos Fernando, que exercia apenas funções diplomáticas, segundo afirmação divertida das três partícipes do bloco. Elas alegam que sempre souberam se posicionar, e que o trabalho delas no bloco era reconhecido pelo cuidado. A questão do cuidado foi enfatizada por Silvia. Elas se viram na necessidade de estabelecer algumas regras. Regras fundamentais para colocar um bloco na rua. Mas que elas lançavam mão de um modo feminino de impor regras, conforme explicação de Silvia. Elas destacam como dificuldade para um grupo de mulheres colocar um bloco na rua, o fato de ter que conciliar a função bastante absorvente da produção do bloco com o cuidado com os filhos. Segundo Silvia, alguns blocos como o Barbas e o Simpatia, tinham uma Kombi onde as crianças podiam ficar durante o cortejo, mas que o bloco de segunda não tinha essa infraestrutura. Então quem tinha filho, no Bloco de Segunda segundo ela, precisava se programar para ter com quem deixar o filho para poder botar o bloco na rua.

É interessante perceber, no relato delas, como o ponto de encontro do bloco na praia – que elas chamam de “sede social”, durante o ano, era também ponto de apoio no cuidado com os filhos. O barraqueiro do local que as pessoas do Bloco de Segunda frequentavam, o Baiano, conhecia as crianças e, eventualmente, cuidavam das mesmas enquanto as mães resolviam pendências. Essas parcerias entre frequentadores de bloco e vendedores de bebida atravessam gerações de blocos. Os blocos surgidos nas décadas de 1980/2000 estabelecem laços de amizade e de parcerias com os barraqueiros da praia, ponto de encontro dos blocos dessa geração. Os blocos surgidos no século XXI estabelecem laços importantes com os ambulantes de bebida. São laços que tornam a cidade mais habitável, mas suave, dentro de um contexto de precarização e violência urbana. No caso dos blocos surgidos nos anos 1980/2000, esses profissionais da venda de bebidas cujos laços são construídos nas praias ou nos locais onde os blocos costumam se concentrar antes do cortejo, são chamados para vender bebidas em festas e outros eventos organizados por organizadores e frequentadores dos blocos.

Evelyn, Lídia e Silvia qualificam a própria atuação como a de mulheres agregadoras. Muita gente veio para o bloco por conta desse traço, elas afirmam orgulhosas. Inclusive, comentam sobre um bloco com o mesmo astral que o delas – o Condomínio Habitacional Barangal, nascido também nas areias da praia de Ipanema a

que elas apadrinharam. Afirmam isso e, imediatamente, se retificam, às gargalhadas, “apadrinhamos, não, amadrinhamos”.

Nada as impedia de participar da composição dos sambas, geralmente feitos pelos homens, afirmam. Lídia e Silvia concordam, e acrescentam que a participação era aberta. Evelyn destaca que Klara e ela, juntamente com Antony Mello e Johnny Howard<sup>83</sup> já haviam participado de um samba vencedor, o “Tira a mão do meu cutia”<sup>84</sup>, samba feito para o desfile de 1992, cujo tema, parafraseando a ECO/ 92, era ECA/ 92.

Elas destacam como momentos altos: as reuniões para escrever a sinopse com o tema do ano para ser divulgado para os candidatos a compositores do samba, e o “barracão”. As reuniões para a elaboração da sinopse eram acompanhadas de “macarrão e frango de padaria, na casa da Alzira”, segundo Evelyn. Lídia Pena destaca o barracão, encontro pré-desfile, em que várias mulheres da diretoria do bloco e frequentadoras assíduas se reuniam para vestir as fantasias, se maquiar, se divertir e confraternizar. “Eram mais de vinte mulheres, cada uma chegava com um prato, colocava na mesa da sala da casa da Evelyn. Em seguida, começavam a se preparar. Era uma farra, uma bagunça, uma alegria”, relembra Lídia. Ao que Evelyn, acrescenta, narrando episódios antológicos, como a ocasião em que uma delas coloca um ovo na janela para não chover na hora do cortejo – mandinga que funcionou, segundo elas. O outro episódio, era sobre uma estratégia inusitada de aplicação de purpurina: “Totó chegou com uma quantidade enorme de purpurina doirada, doirada. Joga pro alto e se coloca embaixo para receber a purpurina de corpo inteiro. Uma sujeira danada! Até hoje em purpurina lá em casa.”

Lídia comenta que o Bloco de Segunda foi um dos primeiros em que as mulheres começaram a sair fantasiadas, inclusive grupos femininos com fantasias coletivas. Os rapazes usavam a camiseta elaborada a cada ano, pelo artista plástico Betuca, cuja criatividade era tamanha que dificultava a escolha do desenho. “Ele apresentava mais de dez opções de estampa de arara, o símbolo do bloco. Eram desenhos tão bons, e o tempo

---

<sup>83</sup> Muitas vezes os nomes são fictícios, e tem ligação com o tema do samba. São recurso jocosos para a ocasião do evento para escolha do samba.

<sup>84</sup> Alguns versos do samba: Ecologia é o moda, minha tia/ O gringalhada acabar nosso nação/ Eu tinha um paca, uma tatu e um cutia/Comeram o paca mas o meu cutia não/ Já tem bruaca no camada de ozonia/ Minha cutia entrou na toca e não sai não/ O gringalhada quer tomar o Amazônia/ A seringueiro toma chá, fica doidão/ Oh Santo dai-me uma luz/ Recicla you o avestruz/ Com essa song tão profundo/ Saiu o Bloco de Segundo.

pra escolher, mandar estampar e vender para conseguir verba pro desfile, tão curto, que tivemos que restringir o número de desenhos que ele nos apresentava a cada ano.”

Fantasia coletiva Damas du Baralho de Segunda – Acervo Bloco de Segunda – s/data



Um tom de nostalgia perpassou a entrevista. Depois de dois anos sem desfilar, o Bloco de Segunda decidiu encerrar as atividades fazendo, em 2023, seu último desfile, concluindo sua trajetória de 35 carnavais - e alguns cortejos no dia Sete de Setembro, descendo a Rua Marques, passando pela rua Voluntários da Pátria, entrando na rua Martins Ferreira, rumo à São Clemente, para retornar à rua Marques e concluir o cortejo no recuo da bateria no lixão da Cobal. Segundo elas, a perda de amigos foliões durante a pandemia, o custo das despesas com o desfile, a trabalhadeira excessiva para o momento de vida em que estão, e a percepção de uma outra era carnavalesca, com a qual já não se identificam, são motivos que levaram à decisão de enrolar a bandeira. Mas não sem antes participarem ativamente do movimento dos blocos de carnaval em prol da eleição do presidente Lula, os CarnaLulas.



Acervo do Bloco de Segunda, postada no Facebook em 26/09/2022

### 3.1.2 – A Ousadia Faceira do Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha

O Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha teve sua estreia no carnaval de 2000. A inspiração segundo sua fundadora, Denise Barreto, jornalista, eram as rodas de samba que frequentava. Aliás, foi numa ida a uma roda de samba em Laranjeiras que ela expressou com a amiga de infância Célia, o desejo de criar um bloco. Célia concordou imediatamente e, Jorgito Sapia, fundador do Bloco Meu Bem, Volto Já, prontamente se candidatou a padrinho. Segundo Denise, sentado numa mesa próxima, o também frequentador de rodas de samba se pronunciou dizendo que uma agremiação com aquele nome tinha seu apreço e sua benção. Denise começou então a arregimentar amigos para a empreitada. Segundo ela, todos os amigos topavam com entusiasmo. A um dado momento, quando a ideia já tinha virado projeto, algum amigo alertou para o fato de que era necessário criar um conceito para o bloco. Ao contar esse episódio, Denise às gargalhadas vaticina:

conceito, que conceito?! O conceito veio a reboque do bloco. Nunca teve conceito. Nunca pensei que estava fazendo uma coisa feminista, mas estava. Na época, nem pensava. Sempre fui alegre e espontânea, nunca tive vergonha de usar a expressão que dá nome ao bloco. Era uma frase: “vem ni mim que sou facinha” era uma expressão minha, tipo marca registrada, que eu usava na praia, na farra com os amigos em Iriri, quando alguém sugeria algum passeio, festa.

Minha família Campos, minha mãe era tranquila, mas meu pai era mais tradicional. Um dia ele me questionou incomodado sobre o nome do bloco, sobre a história do “ser facinha”, se isso não era estranho, não produzia mal-entendidos. Mas meu pai era “Denise Futebol Clube”. Então eu explique que o facinha tem a ver com fácil de amar, fácil de sorrir, de fazer amizade. A partir daí, ele comprava, todo ano, pelo menos umas dez camisetas do bloco

Algumas pessoas se sentiam inibidas com o “Vem Ni Mim Que Sou Facinha” e questionavam. A quem questionava e se dizia com vergonha de usar, eu respondia que a pessoa não devia comprar a camiseta e nem ir ao bloco, que o bloco não era pra essa pessoa. Houve no início, também, a reivindicação dos homens por camisetas com adaptação para “facinho”, que se sentiam incomodados de andar pela rua com “um Vem Ni Mim Que Sou Facinha” estampado no peito. Aí eu dizia, mas a camiseta vem com o nome do bloco e o nome do bloco é com “facinha”.<sup>85</sup>

Sobre a questão do nome do bloco, Denise acrescenta que fazia e faz parte da criação dos nomes dos blocos a ambiguidade, o duplo sentido, o espírito da brincadeira. Ela afirma que as pessoas conheciam seus filhos, que a respeitavam como presidente do bloco, não havendo qualquer episódio de abuso ou inconveniência motivada pelo nome do bloco e do que este, lido a partir de um viés preconceituoso, pudesse trazer.

Patrícia D’Abreu outra participante do bloco, jornalista, professora universitária, estudiosa do feminismo, comenta<sup>86</sup> que vendia camisetas do bloco e que nunca vivenciou nenhuma situação em que as pessoas questionassem o nome do bloco. Ela considera que o bloco era feminista, mas não se autodefinia como tal. Ela conclui que o bloco era feminista e não sabia, porque naquele momento não se colocava essa preocupação, durante o carnaval.

Denise e Patrícia lembram de uma reportagem que fazia uma brincadeira ambígua com o preconceito sobre o que pudesse ser uma “mulher fácil”, estampando na manchete sobre a cobertura dos blocos em Ipanema um título que se referia ao Vem Ni Mim Que Sou Facinha como propaganda enganosa no quesito paquera no carnaval. Patrícia disse

---

<sup>85</sup> Entrevista concedida por Denise Barreto e Sônia Nunes, para esta pesquisa, em 17 de outubro de 2022.

<sup>86</sup> Entrevista concedida por Patrícia Cardoso D’Abreu para esta pesquisa, em 22 de setembro de 2023.

que sempre se sentiu muito à vontade pra brincar no bloco, sambando, requebrando, sem jamais ter sido importunada.

O Vem Ni Mim Que Sou Facinha sempre foi um bloco carnavalesco parado, ou seja, não sai em cortejo. Uma roda de samba, sob o comando do jovem Gallotti, no Bar Zig e Zag, na rua Gomes Carneiro, em Ipanema, na sexta de carnaval deu início à história de folia, música e encontros, que durou quinze anos. Segundo Denise, que precisava entrar em contato com os donos do bar, no sentido de viabilizar a roda, solicitou o amigo Leitão: “Eu frequentava aquela região de Copanema por conta de amigos que moravam na vizinhança. Olhei o bar, achei simpático, mas achei melhor chamar um amigo para firmar compromisso, porque um homem daria mais credibilidade ao acordo, do que uma mulher, na medida que o bloco tinha o nome que tinha”. O dono do bar concordou, na hora, segundo Denise às gargalhadas. Ela e os donos do Zig Zag ficaram amigos.

Botar o bloco na rua implicava alguns custos. Não havia verba. Foi o filho da própria Denise que bancou a primeira leva de camisetas do bloco. A venda das camisetas aos amigos é que garantiria a renda necessária para o carnaval da Facinha acontecer. Esse era o sistema que garantia a verba para viabilizar o cortejo-roda de samba, dos blocos dessa geração dos anos 1980/2000. Para ter uma camiseta era preciso criar a imagem que seria a identidade do bloco. Denise acionou seu amigo americano, Jhonathan, que prontamente topou e criou a personagem Facinha, inspirada na dona do bloco. Segundo Sônia Nunes, jornalista que havia trabalhado com Denise, e passou a fazer parte do bloco:

a figura que identifica o bloco é uma mulher fofinha, gordinha, mas gostosa. Essa escolha passava pelo empoderamento do corpo e essa personagem fofinha, aparecia a cada ano com uma fantasia diferente: índia, bailarina, sereia. Então, tinha essa questão, hoje, defendida pelo feminismo, de rejeitar esse padrão da magreza.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Entrevista concedida por Denise Barreto e Sônia Nunes, em 17 de outubro de 2022.



Foto do banner com todas as quinze estampas das camisetas do bloco – acervo Andréa Estevão

PinUps do Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha na folia



Acervo do Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha – disponível no Facebook do bloco.

O perfil do bloco estava ligado ao humor e à leveza. Denise explica, e Sônia corrobora: “A gente falava das coisas que eram atuais, da política, com visão crítica, mas pegando pelo lado da ironia, da leveza, do humor faceiro. Nunca quis pesar a mão. A ironia, a malícia da mulher, da facinha. A gente sempre levou mais para esse lado da graça, da leveza”.

Patrícia enxerga os sambas do bloco como crônicas que comentam e expurgam situações difíceis ou inusitadas do cotidiano político e de costumes local e nacional. E entende que, como jornalistas, com a responsabilidade e a ética que cabe a essa profissão, o tratamento dos acontecimentos precisa ser sério, compromissado com a verdade e atento às consequências do ato de noticiar, mas que no carnaval é possível fazer aquele comentário transversal, que explicita o absurdo de certas situações. O bloco das Facinhas, então, funciona, segundo ela, como um lugar de liberdade de expressão, e de expressão de mulheres, no caso. Patrícia, também, elabora uma perspectiva interessante sobre as figuras e performances típicas do carnaval, sobre fantasias, sonhos e exercício de poder, a partir dos papéis que se pode desempenhar. Assim como da possibilidade de exercitar o poder da alegria. Patrícia ao refletir sobre suas memórias infantis do carnaval e de episódio em que a sobrinha, ainda menina, se mostrava maravilhada e atraída pelo universo carnavalesco.

Quando minha sobrinha me viu com a camiseta customizada, maquiada, batonzão, com flor vermelha no cabelo, com o bois, meia arrastão, ela largou a mãe e disse que queria ir comigo para rua. Esse episódio me chamou atenção para a atração que o carnaval exerce na menina. Atração e fascinação que persiste quando a gente se emociona com a escola de samba na avenida. Tem a ver com a meninice, não no sentido de pureza. Essa referência da possibilidade de outros papéis, das fantasias que podem ser vividas na concretude, inclusive de experiências, de exercício da agressividade, da masculinidade, no fascínio que o bate-bola exerce. Poder concretizar a fantasia da vedete, do bate-bola, da mulher que é chamada de infame, como, por exemplo a Leila Diniz, isso desperta o desejo. O carnaval é uma brecha para esses desejos, da possibilidade de exercer esse desejo, e poder ser vista, se exhibir.<sup>88</sup>

O tempo foi passando e algumas mudanças foram ocorrendo. O Gallotti deixou de participar e ele era quem convidava os músicos para a roda de samba. Ele compunha os sambas. O samba que ele fez para o primeiro desfile era lindo, ele combinava a escala musical com o espírito faceiro do bloco. Com a saída dele, convidei meu amigo Ari Dias,

---

<sup>88</sup> Idem.

que fazia parte do conjunto A Cor do Som. Samba não era o estilo de samba que ele fazia, mas ele era músico e topou organizar a parte musical do bloco. A Nanda, mulher dele e minha amiga, passou a fazer parte do “núcleo duro do bloco das Facinhas”. Nessa altura, nós nos reuníamos num churrasco, na casa de alguém, para compor o anual samba do bloco. Sônia fazia parte da ala das compositoras, em que todos podiam participar, até amigos ligados ao bloco que eram convidados. No meio da farra e da bagunça, segundo Denise e Sônia, a letra do samba era composta e o Ari, depois, arrematava o arranjo.

Patrícia D’Abreu, jornalista, professora universitária e pesquisadora do feminismo, conta que a convivência no bloco trazia um sentimento de pertencimento a uma família, pelo grau de afinidade entre os organizadores, pelo clima de cumplicidade que fazer a festa junto traz. Ela destaca que havia uma hierarquia, como em qualquer outro grupo, que inspirava respeito, sem que impedisse a liberdade. Patrícia comenta divertida, também, sobre o clima do processo de composição do samba: “O Ari acompanhava o processo criativo impactado com as risadas, o alvoroço. Nanda, eu, Sônia, Angélica comendo o samba. Depois ele dizia, vocês ficam aí brigando e gritando, no fim das contas, eu tenho que colocar na métrica os versos alexandrinos de vocês.”<sup>89</sup>

Outra mudança ocorreu por conta do crescimento exponencial do bloco, foi necessário ir se deslocando dos espaços ocupados inicialmente para não atrapalhar o trânsito. Então, do largo em frente à Casa da Feijoada, o bloco migrou para a Praça General Osório, inicialmente do lado de fora. Com o contínuo crescimento, a prefeitura solicitou que a roda de samba do bloco acontecesse dentro da praça. E, nos últimos anos, o público extrapolava o espaço da praça e a prefeitura nos ofereceu montar o bloco no Arpoador. Nesse arco de quinze anos o carnaval do Rio explodiu de quantidade de blocos e foliões, observou Denise. Segundo Sônia, a divulgação na mídia da agenda do bloco acabou por prejudicar o próprio bloco. Denise comenta:

Com o crescimento gigante, não conseguíamos mais encontrar nossos amigos que iam festejar com a gente. O público mudou, ficou muito mais jovem. Nada contra os jovens, mas aquele espírito de encontro, de farra com os amigos foi se perdendo para nós. Além disso, cada vez havia mais exigências para colocar o bloco na rua, como autorização da prefeitura, polícia e bombeiros, precisávamos pagar segurança, pagar equipamento de som mais potente pra alcançar um público que, se você andasse alguns metros para fora do bloco, você encontrava aquelas caixas de som tocando funk. Nada contra o funk, mas o bloco era um bloco que tocava samba. Essas mudanças, principalmente relativas às exigências e à

---

<sup>89</sup> Idem.

administração de uma multidão de gente, foi deixando a mim, e as outras pessoas que faziam a produção do bloco, tensos. Ao invés de farra, botar o bloco na rua era motivo de preocupação. Então, em 2014, decidimos suspender o bloco por tempo indeterminado. Não acabamos com o bloco. Estamos mandando um tempo. Quem sabe um dia, num outro esquema, bem pequeno, sem ter que pedir autorização para sair...<sup>90</sup>

### 3.2 - A[R]TIVISMO E CARNAVAL

Ativismo é um termo que anda tão em evidência que produz um certo embaçamento tanto na sua significação, que nunca ganhou contornos muito nítidos, talvez pela diversidade de ações e ideários a que se refere. Agora, o termo parece imantado por um valor positivo, atual como um selo desejável na distinção que leva a uma escolha no universo do consumo simbólico, seja de ideologias ou produtos investidos de valores associados às lutas ambientais e/ou feministas, por exemplo. Mas como o próprio termo aponta, ativismo está diretamente relacionado à ideia de ação, de ação associada a uma ou mais causas, visando algum tipo de impacto visível, ou a visibilidade impactante de um problema encoberto, negligenciado, ou cujo rosto se encontra distorcido para aqueles que sofrem, profundamente, seus efeitos. Na virada do século XX para o XXI, o termo se referia ao posicionamento político e ao modo de atuação combativa, principalmente, dos participantes dos movimentos antiglobalização, como os dos Fóruns Sociais Mundiais, e os das ações de protesto contra a Organização Mundial do Comércio (OCM), em 1999, em Seattle; em 2000, contra a reunião do FMI e do Banco Mundial, em Praga; e em 2001, por ocasião da reunião do G8, em Gênova. Para dar conta das características desses movimentos, suas estratégias e, principalmente suas táticas, vamos recorrer ao trabalho Di Giovanni (2012).

Júlia Di Giovanni percorre um caminho de análise de manifestos, participação em reuniões, e conhecimento de grupos e táticas que compõe um grande conjunto denominado de movimentos antiglobalização que vai permitir a caracterização das especificidades do que pôde ser considerado o “movimento dos movimentos”, a unidade na diversidade.

A atribuição “movimento de movimentos”, conferida muitas vezes ao movimento antiglobalização, espelha essa aspiração numa definição que reúne em uma forma positiva dinâmicas de unidade e diferenciação. A

---

<sup>90</sup> idem

característica mais marcante desse movimento, segundo diversos autores, foi ter reunido numa mesma referência política um espectro muito amplo de grupos e setores, de filiações ideológicas e identitárias distintas. (Di Giovanni, 2012, p. 57).

Essa unidade na diversidade, também chamada de contra cúpulas, quando tem a pluralidade como referência, não só como princípio, mas como prática de organização dos protestos de rua, viabiliza, como de fato viabilizou, “supõe uma confluência de sentido dada principalmente pela simultaneidade e por algum nível de orquestração das ações” (Di Giovanni, 2012, p.58) que acontecem em lugares diferentes, ocupando vias de acesso de modo a cercar o local onde acontecem os eventos-alvo do protesto. Essas ações reuniam, com repertórios de ação e táticas diversas: feministas, sindicatos, ambientalistas, organizações estudantis, grupos anarquistas, grupos de jovens. Com o passar do tempo, e a organização das ações em novos protestos, esses grupos que se reúnem por afinidades e interesses, vão formando blocos que acolhem o planejamento do grupo que organiza as ações simultâneas. A esses blocos vão sendo atribuídas cores, que permitem o reconhecimento dos subgrupos, suas táticas de enfrentamento das forças da ordem, suas velocidades de movimento, suas bandeiras e espaço de atuação no mapa do território a ser alcançado pela ação simultânea. Dessa complexidade, vão ganhando contorno e destaque, blocos que ficaram conhecidos pela visibilidade midiática que alcançaram: os Black Blocks, pelo teor mais explosivo e destrutivo das ações, e os Pink Blocks, pela postura inusitada, que lançava mão de elementos lúdicos e fantasias, numa ação que incluía a estética, a tática e a lógica da carnavalização.

É a emergência desse tipo de atuação política que vai nos interessar porque nos permite a aproximação tanto com o universo da arte e o debate sobre o “ativismo”, ao mesmo tempo que oferece elementos para a compreensão da presença de elementos carnavalescos nas manifestações políticas mais recentes no Brasil, como os “CarnaLula”, da última campanha à eleição presidencial, e na Primavera Feminista, em 2015, da qual os ativismos nos blocos de carnaval fazem parte, por extensão. Essa aproximação parece pertinente quando, Di Giovanni identifica as características em comum, dos três protestos antiglobalização que analisa:

Baseadas na combinação de táticas de confronto, referências ideológicas e elementos simbólicos, a ação de rua se mostra um espaço vivo e tenso de reforço, deslocamentos e produção de significados. Os três episódios aqui abordados possuem uma série de elementos comuns. Entre eles estão a chamada “ação direta”, percebida como expressão comum de um

movimento, a orquestração da ação pública entre grupos de identidades e táticas distintas e a ideia de protesto como liberação de espaços normalmente regulados por uma ordem definida como capitalista, opressiva e homogeneizante. (DI GIOVANNI, 2012, p. 136)

Se aproximações podem ser feitas, cabe a objeção relacionada à ocupação da rua como no carnaval que, em princípio, é franqueada aos blocos e associações carnavalescas. Quais os confrontos que estariam sendo travados pelos blocos ativistas nas ruas, estando as chaves entregues ao Momo? Podemos lançar mão de um dos argumentos de Di Giovanni no seu esforço de compreensão da relevância da adoção da dimensão espetacular dos protestos nos movimentos antiglobalização como forma de “evitar as dinâmicas comuns de disputa identificadas a formas ‘velhas’ de militância. [...] no limite do ‘dizível’, algo está sendo dito sobre o sentido da ação política e sobre sua relação crítica com as formas políticas ‘possíveis’ de sua época” (2012, p. 138)

Novas formas e novos lugares de luta podem ser uma estratégia de escapar dos modos que se percebe como esgotados, enxovalhados. Se a percepção geral é de que:

a ação política está situada em um mundo sombrio, crescentemente militarizado, governado por instituições injustas a serviço de elites isoladas em fortalezas, embevecido pela fantasmagoria incessante das mercadorias. Nesse mundo as revoluções foram repetidamente traídas, os discursos emancipatórios apropriados pelos esquemas de dominação, os conteúdos subversivos diluídos na esfera do consumo e as possibilidades de organização coletiva canalizadas, seja pelos modelos de gestão empresarial, seja por uma lógica de disputa do poder que mimetiza o funcionamento do mercado. (Di Giovanni, 2012, p.137)

Aqueles que apostam na ação política em diálogo com o estético, a arte e o carnaval sustentam algo importante na sua eloquência dramática e carnavalesca tal qual aponta Bakhtin (1987), segundo Di Giovanni: “o estranhamento, a suspensão de sentidos ordinários, a duplicação temporária do mundo que torna sensível uma intenção histórica desviante.” (Di Giovanni, 2012, p.138)

Vale também lembrar que o carnaval afrouxa vários códigos de conduta, mas não suspende a ordem patriarcal. O ativismo feminista no carnaval, com mulheres desempenhando várias funções, gritando suas palavras de ordem, e instalando, temporariamente, suas territorialidades de exercício de liberdade, alegria e combatividade, suspendem e subvertem, os vetores de poder do cotidiano. E se o carnaval

se estende no calendário nas atividades de preparação, nos festivais de fanfarras Honk!, e nas passeatas de protesto, o território conquistado se amplia.

Esses acontecimentos dão notícias sobre certos modos de fazer política novos e surpreendentes, em termos de forma e grau de ousadia. São as características desses protestos que permitirão a compreensão de um outro termo, caro a este trabalho, que é o termo “ativismo”. Ativismo, como veremos mais adiante, aponta para um ativismo associado à arte, ou elementos da arte.

Um bloco ativista é uma unidade de diversidades. Sua ação é estética e política, e funda uma territorialidade provisória. Sobre os modos de atuação política e os espaços que ocupa ou as territorialidades que o ativismo cria, Miguel Chaia afirma:

A difícil sociabilidade, percebida pelas opressões sociopolíticas, imprime urgência à prática ativista, que deve ser sempre compreendida no conjunto das diversidades estéticas e nas heterogêneas situações políticas. Na contemporaneidade, ao se considerar uma perspectiva política, desenham-se diferentes posições que constroem uma linha que vai desde o artista libertário até o ativista programático. Nesse sentido, o ativismo apresenta-se como forma de micropolítica que conduz tanto para o reino da hiperpolítica quanto para o campo das heterotopias. (2007, p.10)

A compreensão da importância ativista e o modo de atuação e visão política que essas ativistas apresentam chamam a atenção e parecem mostrar antes algo da dimensão presente das transformações sociais possíveis, a mudança empreendida no presente, que pode ser operada e vivenciada no intenso do agora. Mas que deixa marcas. Ou a marca da abertura, própria da experiência liminar, como destaca Júlia Giovanni (2015), da possibilidade criativa, transformadora, de suspensão da ordem cotidiana vigente. Marca no corpo como memória da abertura, campo de possíveis para a vida, para o mundo.

Semova (2019) afirma que a criatividade ativista tem sido compreendida como próxima à categoria de *outsideart*, a qual engloba a arte produzida por não-artistas onde o contexto específico é do protesto político ou da experimental social. Semova considera, também, a festivação de eventos reivindicatórios onde se unem ócio, contracultura e ação política. Os movimentos sociais do final do século XX se expressam por meio de manifestações festivas, como nos apontou Di Giovanni, quando se refere aos movimentos anti-globalização. Esses movimentos que têm coordenação internacional assumem repertórios de protesto que vão sendo aplicados a diferentes contextos. É possível

reconhecer esse vocabulário nos protestos das Jornadas de Junho de 2013, quanto na Primavera Feminista, em 2015 e nos carnavais ativistas e cortejos carnavalescos pró eleição do candidato Lula, em 2022.

A perspectiva de Semova converge com a de Chaia, ao apontar as raízes dessa forma de ativismo contemporâneo com os movimentos de vanguardas artísticas. Mas enquanto Chaia relaciona o ativismo aos movimentos artísticos da década de 1960, Semova aponta para iniciativas artísticas anteriores. Segundo ela, o Movimento Dadá, o Futurismo e o Surrealismo já apontavam para as práticas artísticas efêmeras e de difícil comercialização que também ocorrem nas décadas de 1960/1970. A produção artística de vanguarda que abarca esses dois momentos busca se afastar do objeto artístico convencional e priorizar antes ideias e processos, do que materiais e métodos.

Um outro aspecto que se destaca é a relação da criatividade ativista com a especialidade. O ativismo contemporâneo se distancia da concepção de *urbe*, e se aproxima da concepção de *civitas*. A urbe representa a cidade como mercado econômico e cenário para acumulação. Enquanto a *civitas* é a concepção da cidade como espaço de cidadania democrática. Lugar de realização humana, plena, que viabiliza a busca ativa de um propósito compartilhado, um espaço comum, uma identidade política comum.

O conceito de regeneração urbana integrada tem aparecido com frequência nos estudos sobre espaço urbano. Nele está contido, segundo Semova (2019), a concepção de fato urbano como articulação de múltiplas dimensões, onde o vetor social é componente fundamental, o que deve criar valor. Nessa concepção, é preciso fazer a vida de um lugar visível para que o poder público possa agir a partir de uma estratégia participativa baseada na experiência dos residentes que, como usuários são aqueles que possuem maior conhecimento sobre suas particularidades. Nessas experiências do fazer urbano compartilhado tem vindo à tona muitas funções que as mulheres vêm desempenhando na cidade que ficam invisibilizadas no processo de planificação.

O enfoque que se baseia num modelo de gestão mais amplo, que valoriza o modo como se vive num lugar, busca uma metodologia de aproximação junto aos padrões de intervenção em momentos de crise, valorizando o enfoque etnológico. O Estado, geralmente, homogeneiza, hierarquiza e fragmenta os espaços sociais. É possível constatar esse erro recorrente, por exemplo, nas medidas intervencionistas nos territórios de forma autoritária, como remoção de favelas, destruição de vilas, deslocamento de blocos de carnaval e outras iniciativas culturais que têm forte vinculação com seus espaços de origem.

Se em outros momentos, o ativismo em geral estava mais ligado à imaterialidade da ação, sua dimensão simbólica, discursiva, imaginária, ainda que coletiva, hoje, as categorias desse ativismo estão vinculadas à “virada espacial – *spatial turn*. As categorias ativistas em vigência, a partir dessa virada são: espaços de autonomia, desobediência e resistência; multitudes conectadas; experimentação social. Com essas categorias é possível detectar novas dinâmicas no espaço público, para que se deixe de percebê-lo como algo dado e estático. (Semova, 2019, p. 17-18).

Semova (2019) apresenta uma série de iniciativas de artistas e pensadores que se debruçam sobre as geografias da performatividade em espacialidades sem borda. A saber: espacialidades anacrônicas, heterocrônicas e invasivas; heterotopias, heterocronias do espaço, performatividades do espaço, utopismo dialético. As iniciativas de pesquisa e as cartografias sensíveis das territorialidades sônico-musicais de Herschmann e Fernandes, C. fazem parte do universo de iniciativas como as elencadas por Semova.

E as múltiplas ações que se situam entre arte, ativismo, protesto, ocupação, as quais usam inúmeras ferramentas e materiais – como os ativismos musicais e as iniciativas carnartistas têm feito parte do cotidiano das ruas cariocas, principalmente no Centro da cidade e bairros conexos.

Tomás Ramos que é assessor do deputado Federal Tarcísio Motta, ex-vereador com atuação progressista, que valoriza esse tipo gestão participativa da cidade, e é candidato à prefeito, faz parte de dois coletivos carnavalescos ativistas: o bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar (ver ANEXO 4) e o Ocupa Carnaval (ver ANEXO 2). O primeiro coletivo – o bloco – foi criado segundo ele<sup>91</sup>, com o intuito de atuar no conjunto dos protestos que se seguiram às Jornadas de Junho de 2013, no Rio de Janeiro. Mas sua história com o carnaval do Rio de Janeiro começa em 2004, ano em que decide não viajar para fora da cidade. O Bloco Boitató se torna a referência do carnaval da geração de Tomás, mas sua experiência marcante de carnaval foi o momento de surgimento do Boitolo. O Boitolo nasce de um mal-entendido sobre a saída do bloco Cordão do Boitató, em 2006. As pessoas que se sentiram traídas pela ausência do Boitató, no lugar e hora que se supunha que o bloco sairia, decidiram criar um bloco naquele instante, com o sugestivo nome de Boitolo, e resolveram ficar reunidos no ponto de encontro e improvisaram um pequeno cortejo, contando com os instrumentos disponíveis de quem chegava para a saída do bloco que não apareceu. A partir dessa situação, Tomás

---

<sup>91</sup> Entrevista concedida por Tomás Ramos para esta pesquisa, no dia 26 de outubro de 2023.

relata que criou-se uma lista de e-mail onde as pessoas conversavam sobre como os cortejos, os blocos, sobre como o carnaval do Rio deveria acontecer. Muito do debate sobre o carnaval de rua, a partir daquele momento, acontecia via essa lista de e-mail que funcionava de forma “um tanto caótica”.

Tomás avalia que os momentos seminais do carnaval que hoje é paradigmático não apenas no Rio de Janeiro, mas também do carnaval de rua do restante das grandes cidades do Brasil, com exceção da Bahia e de Pernambuco que tem carnavais próprios com características e tradições muito específicas. Além da estrutura musical e do repertório diversificado que o Boitatá traz como novidade, a partir de 1996; e do debate e desfile descentralizado que se inaugurou com o Boitolo, Tomás destaca o surgimento da Orquestra Voadora como os marcos da virada do carnaval de rua carioca na primeira década do século XXI. O repertório universal trazido pela Orquestra Voadora – que qualquer um que chegasse sabia e poderia cantar no cortejo; a estrutura horizontal da fanfarra aliados aos recursos tecnológicos de comunicação, que iam se aperfeiçoando, marcaram a mudança dando outra cara para o carnaval contemporâneo. Segundo Tomás:

a Orquestra Voadora explode as fronteiras do repertório de música no carnaval, o Boitolo explode as possibilidades de se ocupar a rua. Tem o episódio do Boitolo entrando no Aeroporto Santos Dumont, por exemplo. Quem chegava não entendia nada. Levar até as últimas consequências a ideia da possibilidade de usar a rua como palco foi inaugurada pelo Boitolo. Outra novidade é a percepção por parte da prefeitura, com a eleição do Eduardo Paes, da possibilidade de usar a cidade como balcão de negócios. Essa ideia chega com muita força, a partir desse carnaval carioca aquecido, mobilizando turistas.

Outros marcos importantes são o nascimento do Bloco Desce, Mas Não Sobe, que descia as ladeiras do Alto Glória, tocando axé, na batida do samba reggae. Tocar essas músicas que todo mundo conhece, sem acompanhamento de carro de som e nem cantor, faz as pessoas cantarem juntas. Isso traz uma forma de envolvimento das pessoas com o evento que é muito diferente. Essa forma de fazer carnaval parece mais explicitamente política. É muito parecido com o que aconteceu com os movimentos de ocupação, a partir da crise do capitalismo financeiro de 2008. A ideia de ocupação das ruas, das praças, como forma de mostrar sua insatisfação contra o capitalismo, de reivindicar o direito à cidade, como defendeu Lefebvre, na década de 1960/1960, e que David Harvey discute, hoje. Essa discussão do direito de ocupar a rua como forma de protesto, aqui no Brasil, estava mais ligada às práticas dos sem-terra, do movimento dos sem-teto. Com as ocupações de ruas e praças pelo mundo, como os movimentos internacionais de ocupação, a partir do *Occupy Wall Street*, em 2011, acontece um deslocamento na percepção. A ocupação da rua passa a ser percebida como forma de protesto. Protesto contra a ganância, contra a exploração do trabalho, contra a mais valia. Ao mesmo tempo, o carnaval do Rio, está funcionando como o paradigma do carnaval brasileiro. O carnaval, então, o carnaval é político, é um ato

político, na sua gênese. A ideia de que brincar é um direito, não é um detalhe. Brincar é das coisas, mas anticapitalistas possíveis. Brincar é você pensar o tempo livre da forma mais potente possível.<sup>92</sup>

### 3.2.1. A mulher e seu instrumento: ativismo feminista na música

Os coletivos carnavalescos organizados por mulheres em sintonia com outros movimentos políticos e artistas musicais femininos tem demonstrado a força movente da música, a dimensão sinérgica do carnaval de rua e, principalmente, a capacidade organizadora, articuladora, combativa e criadora feminina e feminista. Essas práticas artistas femininas vem ressignificando de forma poética e potente a denominação “Mulheres da Rua” e viabilizando redes resistentes de troca e apoio mútuo.

O evento virtual Música, Substantivo Feminino<sup>93</sup>, aconteceu durante os dias 06, 07 e 08 de março de 2021, como celebração e mobilização possível em torno do Dia Internacional da Mulher, durante a pandemia. O evento contou com a exibição de um documentário sobre a fanfarra As Obscênicas, com edição de gravações de arquivo, de apresentação de fanfarras nacionais e internacionais formadas exclusivamente de mulheres, oficinas gratuitas de instrumentos musicais, três rodas de conversa e uma festa virtual que aconteceu na plataforma Zoom. As rodas de conversa com duração de uma hora cada, todas com gravação ao vivo e interação via chat, no Youtube. A primeira mesa, do dia 06/03/2023 teve como tema “Mulheres na Música: como ocupamos a cena musical, hoje” e contou com a participação de duas musicistas de blocos cariocas, Thaís Bezerra e Alice Pereira, e com musicistas que atuam em São Paulo, como Suka Figueiredo e a argentina Rocio Romero e mediação da saxofonista das Obscênicas, Maíra Blasi. As musicistas discutem sobre a dificuldade de entrar na cena musical, por conta da predominância masculina entre instrumentistas profissionais e amadores, formando uma rede fechada e autossuficiente, pelo preconceito em relação à capacidade das musicistas, pelo caminho árduo de oportunidades de formação, principalmente em relação à alguns instrumentos que são considerados pesados, que exigem força, ou que não contam tradicionalmente com a expertise de mulheres.

A questão da cobrança de excelência em relação a qualquer iniciativa de mulheres no ambiente musical é destacada como fator de inibição, desistência ou por uma forma

---

<sup>92</sup> Idem.

<sup>93</sup> [\(180\) As Obscênicas - YouTube](#)

de esforço que prejudica a trajetória e a experiência de fruição com as práticas instrumentais e ocasiões de apresentação. Conselhos como: não desistir de instrumentos musicais considerados tradicionalmente “masculinos”, desenvolver expertise e enfrentar os preconceitos e eventuais obstáculos no percurso de formação e entrada na cena musical são importantes para garantir, a médio prazo, o destaque na visibilidade das musicistas – atitude que amplia o campo de atuação para mulheres. Esses são alguns conselhos enfatizados pelas participantes.

Thais Bezerra e Maíra Blasi que estão engajadas no carnaval com seus blocos e fanfarras e que atuam como musicistas em eventos de rua, destacam a importância da experiência do coletivo ativista como política para oportunizar a realização de desejos, tanto quanto de defesa da conquista de territórios simbólicos e materiais para as mulheres como cidadãs, como artistas e como musicistas. Ocupar o espaço público com seus corpos, sua luta e sua música, é considerado pelas participantes como atuação política e estética potente e contagiante – abre espaço, agrega, viabiliza.

A segunda mesa, cujo tema era “Mulheres e Carnaval: novas lógicas e relações”, contou com a presença de Aisha Jacob, ativista do Não é Não; a pernaltista Raquel Poti; a dançarina e coreógrafa Dandara Patrocio; a figurinista Isa Maria e a mediação da consultora de comunicação para mulheres, Thais Fabris. Todas as participantes atuam no Carnaval e se confraternizaram na percepção da mudança do cenário do carnaval de rua, no que diz respeito ao modo como a mulher participa dele hoje, e como essa participação vem transformando a festa. As mulheres ocupam várias funções no Carnaval de rua, hoje: são produtoras, organizadoras, criadoras de blocos só de mulheres, musicistas, pernaltas, figurinistas, bailarinas, modificam o carnaval com suas ideias e performances, na forma como inserem seus corpos no espaço, donas dos seus desejos e do modo como inserem suas fantasias, sua nudez e estabelecem contornos e limites nos modos como os partícipes da festa momesca podem se relacionar com elas. Como ativistas, destacam a importância de, mesmo como protagonistas na organização ou na visibilidade que alcançam, saber comunicar o caráter coletivo das suas atuações, de tornar público seus esforços e iniciativas para organizar seus coletivos, para construir regras, normas, debates, relações e formas de vínculos experimentais e muito mais horizontais do que os que se apresentam nos cotidianos das sociedades contemporâneas.

A terceira mesa, “Mulheres no Sopro: História e Influências”, recebeu as instrumentistas: Thais Melo, trompetista nas fanfarras paulistas Obscênicas e Bloco

Pirata, no carioca, Bloconcé; Sophia Alfonso, saxofonista do Obscênicas; Janaína Perroto, saxofonista do Obscênicas; Ana Paula Cruz, importante flautista e clarinetista na cena cultural carioca, e contou com a mediação de Isabela Costa, trompetista do Obscênicas e dos blocos Pirata, e Unidos do Swing. Além dos obstáculos, dificuldades e desafios para mulheres instrumentistas no sopro, a conversa se concentra e se destaca, principalmente, numa perspectiva histórica sobre as mulheres na música, no Brasil. Sophia que é pesquisadora e, também, educadora fala da importância de se dar visibilidade a essas mulheres que trilharam os desafios antes delas. Um resgate histórico de musicistas mulheres, das composições feitas por elas, além de cobrar dos Professores, que fazem parte das instituições de formação em música, a devida visibilidade dessas mulheres na história da música nacional e internacional. A valorização dessas personagens obscurecidas ou esquecidas é considerada pelas participantes como medida urgente para mudança do atual lugar das mulheres na cena musical.

A emergência e multiplicação do interesse das mulheres pela formação musical, intensificada pelos movimentos do carnaval de rua no Brasil afora e, particularmente, o do carnaval de rua nas principais capitais do país, e o movimento neofanfarrista mundial, com grande repercussão e mobilização no Brasil – com as edições estaduais do festival ativista, Honk!, de fanfarras de rua – vem transformando o cenário musical em várias frentes. Essas experiências de música na rua, segundo as participantes, torna a decisão de tocar um instrumento e participar de coletivos que se apresentam bastante horizontal e democrático, inclusivo. E, mais importante de tudo, segundo elas, o fortalecimento do movimento como coletivo e ativista, em prol da ampliação dos direitos das mulheres, abre a possibilidade de fazer música, lutar e estar na rua, ou onde a mulher quiser, com liberdade e afirmação da experiência de ousadia e de prazer.

### 3.2.2- Gigantes na rua e na luta: o corpo encantado das artistas pernaltas

Raquel Poti é artista das artes populares e, no carnaval, é pernalta em vários blocos, como no Terreirada Cearense, no Amigos da Onça, e apresenta sua arte também em eventos carnavalescos como shows<sup>94</sup> e bailes. De origem caiçara - ela faz questão de destacar - nascida e criada em Pedra de Guaratiba, tem retornado ao bairro da zona oeste para resgatar histórias dos artistas de lá, mulheres engajadas nas causas e tradições

---

<sup>94</sup> Raquel Poti foi mestre de cerimônia pernalta em várias edições da Casa Bloco.

culturais do lugar. Seu retorno às raízes, veio acompanhando de projetos culturais: através das oficinas de perna de pau formar o primeiro coletivo pernalta do local; e produzir um documentário<sup>95</sup> sobre as histórias, a memória, e personagens da cultura local, contemplando também e a formação dos futuros pernaltas como parte de um processo orgânico. “Descobri o que gostaria de fazer na vida, ainda bem criança, quando sentada na calçada em frente de casa vi passar os brincantes da folia de reis.”<sup>96</sup> É assim que Poti conta sobre uma marca que a levou a buscar o seu destino de artista popular.

Raquel Potí em seu transe encantatório no carnaval dos Amigos da Onça.



Foto de Micael Hocerman – 08/01/2020

Mais tarde, numa busca profissional em que pudesse se expressar artisticamente, conseguiu dar nome a emoção experimentada na infância – o encantamento - e buscar formas de ser, ela também, agente nas artes de encantar. O vínculo com o carnaval se deu num momento difícil de sua vida. Perdera seu companheiro querido, depois de meses do avanço de um câncer, e estava numa tristeza profunda. Amiga de organizadores do bloco Carmelitas, cujo cortejo acontecia no bairro carioca onde morava – Santa Tereza – foi

---

<sup>95</sup> [\(181\) Gigantes de Pedra - O Documentário de Entrevistas - YouTube](#)

<sup>96</sup> Raquel Poti fala de sua trajetória artística e de vida numa entrevista à autora desse trabalho feita em 12/07/2022.

convidada por eles, num gesto carinhoso de resgate, a vir como rainha de bateria no carnaval. Ela aceitou e reencontrou a tal experiência de encantamento.

Anos mais tarde, faria das suas artes de dançarina, pernalta, atriz, adquirida numa longa trajetória de busca e experimentações, pelo Brasil e pelo mundo, uma poderosa usina de sonhos e maravilhamentos – a Fábrica de Gigantes - a atuar no carnaval carioca, e através de seus projetos culturais, como ativista da cultura popular. Esse projeto tem se desdobrado em várias oficinas de pernalta que oferece ao longo do ano, na cidade do Rio de Janeiro. Perguntada<sup>97</sup> sobre quantas pessoas já passaram por suas oficinas de pernalta para o carnaval, ela estima que já foram por volta de quatrocentas pessoas.

Poti considera a perna de pau um brinquedo ancestral capaz de ativar sonhos e desejos importantes deixados de lado pelas dificuldades, tempo acelerado e processo de automatização da vida. A oficina da perna de pau, pode abrir caminhos, ativar a atenção para questões sutis da vida de cada um, afetos capazes de impulsionar mudanças, para além da arte pernalta propriamente dita - “basta ter um coração”<sup>98</sup>, segundo ela. Isso tem a motivado a desenvolver projetos, via editais culturais - que ativam desejos e sonhos em territórios cujo saber ancestral, quilombola e caiçara, muitas vezes negligenciados ou que passaram por processo de desqualificação e apagamento - sejam reencantados, via oficina de pernas de pau, de teatro, aliadas ao processo de pesquisa e contato com mitos, lendas, histórias e personagens referência daquele grupo, ou território, e elaboração de figurinos e estandartes, cujo resultado é visualmente surpreendente<sup>99</sup>. Foi assim que nasceu, também, os Gigantes de Mangaratiba, primeiro grupo de artistas pernaltas da Costa Verde, no estado do Rio de Janeiro.

Conceição Carlos é professora da técnica de perna de pau da fanfarra carnavalesca Orquestra Voadora, a oficina Pernas Voadoras. A Orquestra Voadora é uma das precursoras no Rio de Janeiro, do movimento Neofanfarrista no carnaval carioca. Com perfil ativista, a Orquestra é compromissada desde seu início com as causas feminista, ambiental, e uma série de outras bandeiras libertárias e de defesa de direitos de minorias negligenciadas. Segundo Ceição, todo desfile, são abertas faixas expressões combativas. Um momento particularmente emocionante, segundo ela, é quando se abre uma imensa

---

<sup>97</sup> Entrevista concedida em 2021 para o canal Folion no Youtube [\(181\) Rainhas do Carnaval de Rua - Bate-papo com Raquel Potí - YouTube](#)

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> [\(181\) Gigantes De Mangaratiba - O Documentário - YouTube](#)

bandeira com as cores do arco-íris, emblema da causa LGBTQIAP+, sobre a cabeça dos participantes do bloco e que vai passando por cima da cabeça dos foliões, de forma a que todos sejam capazes de tocá-la, fazendo ela deslizar por toda a extensão do bloco, como um imenso véu.

No abre-alas de pernaltas, sob sua coordenação, Conceição desfila devidamente caracterizada como capeta, fio-dental, seios nus, chifres, cauda, e o corpo todo pintado de vermelho ao lado de outras mulheres que evoluem, com seus corpos fantasiados sustentados nas alturas. Nessa ala, está também Ana Paula Nogueira, cineasta, criadora e musa do movimento Toplessaço. Conceição explica:

“Estamos muitas ali, com nossos corpos diversos. Eu, uma mulher de cinquenta anos, que já teve filho, corpo caboclo, de nordestina, estou ali, de seios nus. Não sou nenhuma menina malhada do Leblon exibindo um corpo padrão. Minha nudez é política, não apelativa. É nudez que dialoga com o carnaval, com a arte<sup>100</sup>”.

Conceição Carlos de Diaba na Orquestra Voadora



Foto André Rola – 20/03/2020

<sup>100</sup> Entrevista à autora, em 19/03/2022.

Sônia Souza e Krishna também são pernaltas da Orquestra Voadora e fazem parte, também, do grupo Carimbó dos Altos, grupo de dança faz parte de um projeto mais amplo, criado por Conceição Carlos, chamado Danças Culminantes. Sonia é filha de paraibanos que migraram para o Rio de Janeiro. As três são orgulhosas de sua origem nortista e nordestina e entendem a cultura como forma de militância política, como forma de afirmação das raízes, da ancestralidade. Sônia comenta sobre as referências culturais da sua infância: “filha de paraibanos, minha vizinha era nortista, e o terreno da minha casa, em Duque de Caxias, era vizinho de uma escola de samba. Então, eu cresci com essa diversidade de referências culturais e musicais: tinha baião, tinha carimbó e tinha samba também.”<sup>101</sup>

Esses projetos integram outros, como o show de teatro pernalta “Deu a louca na encantaria”, que resgata lendas e histórias do imaginário popular do norte do Brasil e lança luz em questões políticas nacionais atuais.

Sônia conta que começou a praticar a arte pernalta com quase cinquenta anos. Idade em que segundo ela, a mulher vai se tornando relegada numa sociedade e num tempo em que se valoriza a juventude. Mas a experiência dela com a perna de pau foi de renascimento. “Eu tenho cinquenta e quatro anos e foi um grande desafio me lançar nesse projeto que é uma paixão. Nessa altura da vida em que a mulher não é mais considerada interessante, a perna me projetou, me deu um lugar de destaque, me trouxe visibilidade e importância<sup>102</sup>”.

---

<sup>101</sup> idem

<sup>102</sup> idem

Krishna, Sônia e amigas vibrando sem medo no carnaval carioca



Foto Berg Silva – Carnaval 2020

Krishna enfatiza o viés formador da arte da perna de pau:

“eu chamo a relação com a perna de pau, de pernalterapia. É na relação do desequilíbrio, que a gente aprende o equilíbrio. E, embora seja grande a tentação de ampliar o ego, por conta da posição de destaque que a perna dá, a gente vai percebendo que o mais revelador é perceber a grandeza dos outros<sup>103</sup>”.

Paula Batista é uma das fundadoras e líder da coletiva pernalta Gigantes na Luta. Essa coletiva surgiu a partir da experiência, segundo ela, transformadora de participar na comissão de frente da passeata do dia Internacional da Mulher, o 8M, no ano de 2017.

---

<sup>103</sup> idem



Foto Andréa Estevão 08/03/2022

Ela contou<sup>104</sup> que desde criança foi foliã e, mesmo não tendo nascido em família que tivesse interesse particular em carnaval, ela sempre gostou de andar fantasiada. Paula nunca tinha pensado seriamente em movimento feminista, não tinha opinião sobre. Mas quando abriu a faixa cujos dizeres eram “Juntas somos mais fortes”, com outras pernaltas no começo da marcha, se arrepiou, se emocionou com a vibração das mulheres presentes no evento, com as palmas daquelas que se sentiam contempladas pelos dizeres e pela participação na luta. a no 8M 2022

Até então, Paula participava como pernalta, principalmente, nos blocos Orquestra Voadora, Céu na Terra, Boi Tolo. Mas chegou, também, a desfilar na comissão de frente do bloco Mulheres Rodadas nos dois primeiros desfiles – 2015 e 2016.

---

<sup>104</sup> Entrevista com Paula Batista para esta tese, em 17 de novembro de 2022.

A partir da experiência no 8M de 2017, Paula passou a frequentar reuniões do movimento feminista, mas entendeu que sua atuação seria a partir da posição de pernalta. A coletiva Gigantes na Luta, tem amplitude nacional e grupo em vários estados e cidades, articulados a partir de grupos de *WhatsApp*. Paula explica:

Nosso movimento tem um modo de engajamento que entende que nem todas de nós tem possibilidade de estar em todas as manifestações. Entendemos que as manifestações e marchas são momentos de culminância, mas que essa culminância faz parte de um processo muito mais amplo e gradual. Então, qualquer mulher pernalta que contribui com o que pode – informação sobre promoção de glitter, participação de reunião via aplicativo, notícia relevante para o movimento, artigo que contribui para a discussão dos temas, uma dica de médico, qualquer participação que facilite, a vida de alguma outra participante – faz dela uma Gigante na Luta. Qualquer forma de participação, até um agradecimento, atitude que cultivamos na coletiva, é inclusiva no movimento<sup>105</sup>.

Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UESC, Paula aprofunda seus estudos sobre carnaval e ativismo. No mestrado recém-defendido, se ocupou em compreender com os recursos científicos a experiência de militância no Gigantes na Luta. Ela conta que decidiu estudar o carnaval, por sugestão de uma amiga que apontou o grau de envolvimento dela com a festa, depois de um episódio que a abalou emocionalmente mais do que ela poderia suportar. Há anos participando da ala de pernaltas da Orquestra Voadora, ela se deparou com a situação de ter que pedir para fazer parte da mesma, no carnaval de 2019. Faz parte do modo de funcionamento que garante a sustentabilidade do bloco cobrar pelas oficinas de pernalta e de instrumentos musicais.

São os alunos das oficinas e alguns poucos convidados os que fazem da composição do bloco. Diante da situação, Paula explica:

Recebi um e-mail que explicava essa dinâmica de participação. Eu sempre soube que essa dinâmica era o que garantia a viabilidade do bloco, nesse contexto social e econômico em que vivemos. Mas diante dessa mensagem, ou eu teria que ingressar nas oficinas, ou teria que fazer um pedido para poder participar. Eu já havia questionado, em 2018, o fato da comissão de frente só ter pernaltas brancos. Eles são abertos, escutaram, buscaram soluções, mas talvez a solução não seja fácil, não seja para agora, não por culpa deles. Me incomodou, também, o fato de os rapazes que tomavam conta das cordas serem na sua maioria negros. Quando, chegou esse e-mail, eu não consegui lidar. Eu adoeci, tive três dias de febre. Pra mim, era muito difícil aceitar esse grau de privatização do espaço público. Eu entendo que é esse é o recurso que permite a

---

<sup>105</sup> Idem.

existência de vários blocos, hoje. Foi um impasse, terrível. Eu, então, decidi me desligar. Me desliguei num processo muito emocionado. Na dor e levando em consideração o toque dessa amiga sobre entender melhor a minha relação com o carnaval. Daí lembrei de uns artigos que eu havia lido sobre carnaval e movimento social. Percebi que os dois artigos que tinham me chamado a atenção eram de uma professora do Sul, a Fátima Costa de Lima. Daí, entrei na internet, procurei saber quem ela era, como funcionava o programa de pós-graduação do qual ela fazia parte e entrei em contato. Participei do processo de seleção e passei. Fui então atrás desse processo de compreensão, com alguém que eu admiro e que me acolheu nas minhas necessidades<sup>106</sup>.”

Paula afirma ter uma relação passional com os autores e o tema que estuda, que é só com paixão que consegue escrever. Para ela, toda manifestação, marcha, é uma situação que pode ser considerada carnaval. Ela faz referência à ideia de suspensão e de carnaval como segunda vida, mais potente que a vida cotidiana, que Bakhtin usa para caracterizar o carnaval. Paula enfatiza a ideia de abertura presente tanto no carnaval como nas manifestações, abertura para um futuro que não se sabe qual será, experiência transbordante de emoção, “cheio de risco, paixão e desejo”.<sup>107</sup>

Paula faz também uma analogia entre a experiência na perna de pau, a militância feminista e a leitura acadêmica na vida dela<sup>108</sup>: a penalta revisita o chão já pisado, considerando detalhes e minúcias, assim como as leituras fazem revisitar vivências”.

### 3.3 – BANDEIRA FEMINISTA EM PUNHO: BLOCO MULHERES RODADAS E SUAS MÚLTIPLAS INICIATIVAS

Débora Thomé e Renata Rodrigues, ambas jornalistas e cientistas sociais, são as fundadoras do Bloco Mulheres Rodadas. Elas o apresentam como o primeiro bloco de Carnaval feminista da história do Rio de Janeiro. Criado em 2015, abriu caminho para uma série de outros blocos que empunham, hoje, a mesma bandeira.

---

<sup>106</sup> Idem

<sup>107</sup> idem

<sup>108</sup> Participação da Paula na mesa do evento Terceiro Seminário Carnaval em Andamento, dia 17/11/2022, organizado pelo professor Felipe Ferreira, da UERJ.



Foto Andréa Estevão – 26/02/2020

O que surpreendeu no surgimento do bloco Mulheres Rodadas foram dois aspectos: que uma polêmica na Internet tenha resultado na criação de um bloco, e que esse bloco tenha trazido explicitamente a bandeira feminista, inaugurando um movimento que podemos considerar ativista. Suas organizadoras defendem o caráter artístico-cultural do bloco. Seu caráter híbrido, ao mesmo tempo estético (artístico) e político, sua independência do discurso e circuito artístico, além da sua não conformidade com o que tradicionalmente se reconhece como movimento político, parece atender ao que Rancière entende como aspecto positivo: manter a tensão para aumentar a resistência e ampliar o domínio tanto da arte quanto da política (Rancière apud Vieira, 2011, p. 8). A atuação do bloco Mulheres Rodadas parece se aproximar da noção de ativismo, já que como define

Teresa Vieira, se caracteriza como” uma prática cultural ou artística coletiva que se articula com o ativismo, com modos de envolvimento político numa integração ativa entre arte e vida.” (Vieira, 2011, p. 11)

#### Estandartes de Mulheres Notáveis - Marielle



Foto Andréa Estevão – 26/02/2020

Percebemos como ações estético-políticas do bloco, no Carnaval e em manifestações em defesa dos direitos das mulheres, ações em que o risco se apresenta, onde não importa se as pessoas que atuam são artistas ou não. O modo de vestir e atuar das mulheres ativistas do bloco: uso de adereços, fantasias e performances que subvertem o imaginário e ativam ritualisticamente questões urgentes relativas à condição social das mulheres no Carnaval e para além dele. As manifestações cobrando justiça em relação ao assassinato da vereadora Marielle Franco, os protestos do “Ele, não”, e o Dia Internacional da Mulher, dia 8 de março, são exemplos dessa subversão e ativação. Nesse sentido, vale ressaltar a performance “Um violador em seu caminho”, inspirada na performance do coletivo feminista chileno “Las Tesis”, que aconteceu esse ano, na

abertura não oficial do Carnaval carioca, no dia do cortejo do bloco e na comemoração do dia 8 de março.

O bloco Mulheres Rodadas surgiu como atitude de enfrentamento aguerrido e bem-humorado diante de uma postagem na página do Facebook “Jovens de Direita”, que viralizou nas redes, gerando contestações de várias naturezas, inclusive irônicas e lúdicas, em relação a uma foto em que um rapaz segurava um cartaz com os dizeres “Não mereço mulher rodada”. A polêmica aconteceu em dezembro de 2014, o bloco foi criado e o inusitado do episódio mereceu reportagem do jornal *O Globo*<sup>109</sup>.

Segundo Renata Rodrigues, a ideia de criar um bloco, marcando a saída na Quarta-Feira de Cinzas, fazia parte de uma brincadeira da época, de se criar eventos “fantasia”, de cunho jocoso, para explicitar o grau de absurdo de uma situação. No caso, a declaração na página “Jovens de Direita”.

“Era tudo uma brincadeira, mas o evento começou a ter grande adesão no Facebook. Comentei com Débora sobre a situação criada, e ela perguntou: por que não? Na época, havia um clima de amor e parceria num grupo de amigos assíduos e a ideia pareceu divertida. Divertida, mas trabalhosa, percebi em seguida. Aí começou a correria para organizar a saída do bloco. Eu e a maioria desse grupo de amigos não sabia tocar nenhum instrumento musical. Aí começamos a acionar nossas redes. Conseguimos duas bandas com amigos de amigos e o bloco saiu.<sup>110</sup>”

O mote do primeiro desfile, em 2015, era reinterpretar crítica e livremente a expressão preconceituosa “mulheres rodadas”. A ressignificação criativa da expressão pejorativa compareceu nas fantasias de quem participou do bloco: na ala de mulheres com seus bambolês; nas saias rodadas que se ampliavam com as piruetas; no brincar das mulheres fantasiadas de táxi.

Os desfiles do bloco reúnem mulheres de várias idades, de adolescentes a sexagenárias, embora a predominância fosse de mulheres, entre 30 e 40 anos; casais heterossexuais com filhos; grupo de amigas, a maioria pertencente a uma classe média, com curso universitário, politicamente engajada, simpáticas às pautas de Direitos

---

<sup>109</sup> ESCOSSIA, Fernanda. “Mulheres Rodadas, criam bloco como forma de protesto”, in: *Globo.com* de 27.12.2014 (disponível no link: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/blocos-de-rua/mulheres-rodadas-amigas-criam-bloco-como-forma-de-protesto-contramachismo-14918332>>, último acesso: 08.07.2020).

<sup>110</sup> Entrevista à autora da tese em 28/03/2022.

Humanos, moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro. Nos dois últimos anos o público cresceu e se diversificou, com presença marcante de mulheres lésbicas.

O primeiro cortejo do bloco Mulheres Rodadas contou com a formação musical de grupos como Dama de Ferro - banda formada apenas por mulheres -, e a banda Ataque Brasil, formada apenas por homens. No repertório, um conjunto de músicas da MPB, que de alguma forma colocam a mulher em papel de destaque, além do resgate divertido da música, “A Roda”, da cantora baiana Sarajane.

Passado o Carnaval de 2015, o bloco passou a se articular e montar oficinas de instrumentos musicais – percussão e sopro - para mulheres, no sentido de criar outros espaços de socialização, habilitá-las a participar do carnaval de forma ainda mais orgânica, a de participe na produção da festa. Além de atividades voltadas para o carnaval, Renata promove “rodadas” de conversa sobre temas como violência doméstica, alienação parental, assédio sexual e moral. São reuniões que funcionam, também, como situação de acolhimento. Quando indagada sobre a continuidade dessas atividades, Renata declarou:

“Gostaria de retomar esses encontros, foram muito importantes para várias pessoas. Um verdadeiro trabalho com mulheres, de debate, de acolhimento, de orientação, de transmissão de informações importantes para as mulheres agirem de forma mais autônoma, mais consciente dos direitos e caminhos. Pena que não tenho tido tempo para organizar essas atividades. Eu precisaria de verba para fazer isso. Eu não tenho tempo, trabalho muito. Procuro ajudar como posso, quando alguém vem me pedir orientação, fazer um desabafo. Vou tentar retomar<sup>111</sup>.”

O bloco desde o início, o bloco atua como um coletivo ativista-cultural, como ocorreu na ocupação do prédio do MEC em 2016; e, mais recentemente (27/07/2019), no evento em comemoração ao aniversário de 40 anos da vereadora brutalmente assassinada, Marielle Franco, na Lapa.

Em 2016, Raquel Poti encarna, do alto da sua perna de pau, uma homenagem à Leila Diniz. A fantasia de Poti é cópia de uma das suas fantasias emblemáticas de Leila, quando desfilava como rainha da Banda de Ipanema. Leila Diniz é referência de mulher livre, muito à frente do seu tempo, dona do próprio corpo, desejos e destino, cuja bandeira era a afirmação da vida, da sua própria existência.

---

<sup>111</sup> Idem.



Foto de Rennan Luiz em 12/02/2016

Em 2019, o improviso divertido deu ocasião a um desfile mais estruturado. A base musical do bloco – instrumentos de sopro e percussão -, composta majoritariamente de mulheres, contou com mais integrantes, dentre eles, alguns homens. No comando musical do bloco, a maestrina, com trajes que evocavam uma rainha africana. Nas costas, escritos na pele, os dizeres: “vidas negras importam”. A presença de mulheres negras em posições de destaque no bloco (pernaltas, a maestria, homenageadas figurando nos estandartes) apontam para a preocupação das organizadoras em levantar, tanto a bandeira contra a misoginia, quanto contra o racismo, numa clara sintonia com as pautas dos feminismo contemporâneo.

No Largo do Machado, local da concentração do bloco, desde o primeiro desfile, às 10 horas da manhã da Quarta-feira de Cinzas, um grande grupo de mulheres pernaltas dava os últimos retoques nas belas fantasias, que representavam mulheres consideradas importantes: Pagu, deusas negras, cientistas, escritoras, artistas plásticas, algumas mais fáceis de identificar do que outras, sinal da invisibilidade midiática dessas personagens. O efeito dessa comissão de frente cuidadosamente fantasiada produz fascínio imediato. A elas se juntavam, também fantasiadas e maquiadas com muita purpurina colorida, outro

grupo, com estandartes caprichados, em homenagem a outras tantas mulheres, como Elke Maravilha, Chiquinha Gonzaga, Clementina de Jesus, Gretchen, com seus rostos estampados em tecido nobre. Um outro grupo de mulheres com seus bambolês em punho, formavam uma outra ala do bloco e, de quando em quando, durante o cortejo, apresentavam uma coreografia bela e alegre, mas também, irreverente.

Em 2019, a composição do público folião parecia o mesmo do primeiro desfile, porém mais denso e mais cuidadosamente paramentado. Algumas fantasias traziam ícones que exaltavam partes do corpo feminino, como úteros cintilantes; grandes lábios como pétalas de flor coloridas e delicadas, na forma de broches e adereços para cabeça; seios nus ou levemente cobertos com maquiagem brilhante ou detalhes decorativos que afirmavam seu formato e seu movimento livre.

As coxas a mostra para além de *collants* metálicos, adornadas com meias-arrastão de todos os matizes, recortando suavemente a pele em losangos sedutores. Muitas flores e cores vibrantes adornavam os *tops* e os cabelos. E, na própria carne, tatuagens provisórias com palavras de ordem (“não é não”), mensagens de alerta (“respeita as mina”), ou gracejos paradoxais (piranha monogâmica), em um literal e explícito “meu corpo, minhas regras”.

Corpos-bandeira clamando e criando com seu próprio movimento, liberdade, e um novo território. Participantes das alas do bloco e várias foliãs explicitam a alegria do pertencimento e a sensação de prazer e liberdade que o bloco proporciona de poder brincar em segurança, sem ser importunada. Essa experiência nos remete ao que Foucault (2013) qualifica como espaços de “heterotopia” realizada. Foucault problematiza a hierarquização dos espaços no Ocidente e se interessa por situações e lugares onde essa ordenação dos lugares possa ser subvertida. Podemos pensar o cortejo do bloco Mulheres Rodadas como um espaço-tempo que suspende as funcionalidades e temporalidades da rua e da cidade, viabilizando uma espécie da utopia das liberdades dos corpos femininos, o tão evocado na luta feminista “o lugar da mulher é onde ela quiser”.

O cortejo de 2020 começou com o grupo das pênaltas invadindo a pista de automóveis e abrindo espaço com seus corpos agigantados, seguidos pelas musicistas e pelos foliões. O bloco se mostrou ainda mais ativista e, também, mais ritualizado. Um conjunto volumoso de pessoas se agregam, atualmente, ao cortejo, mas uma dimensão do que ali acontece, só se dá para quem esteve engajada nas atividades de preparação do

cortejo. O bloco é mais coeso, mas menos permeável para quem chega querendo se enturmar. É possível se emocionar com vários momentos do cortejo, como quando, no Aterro do Flamengo, uma pernaltista com figurino de Oxum, cuja saia se expande e se movimenta ondulando a partir da ação daqueles que seguram sua barra. A saia expande se fundindo com a praia, com a Baía da Guanabara, com o horizonte, formando um terreiro gigantesco em que é impossível decidir sobre se a ação é do plano da vida ou encantamento.

Em fevereiro de 2021, mesmo com a proibição da prefeitura, o bloco sai, aderindo ao movimento de blocos não-oficiais de brincar sem divulgar dia, horário, ou trajeto, por lugares restritos da cidade, com grupo reduzido e sem o estandarte identificador. As Rodadas assumem a identidade alternativa de Senhoras Experientes, com cortejo de trajeto bem mais curto, circulando com poucos instrumentistas de cada naipe, e comissão de frente com poucas pernaltas, no Aterro do Flamengo.

Terminado o carnaval, a Covid 19 – doença para qual até então nos sentíamos imunes - é considerada pandemia e, em seguida, o governador do Rio de Janeiro institui o *lockdown*. Da aglomeração ao isolamento, da alegria à perplexidade, os agentes do carnaval se perguntaram sobre a viabilidade do carnaval do ano seguinte, cujos preparativos acontecem tão logo as festividades anteriores se encerram.

Movida por essa urgência e inquietação, Renata Rodrigues idealizou e produziu, durante a pandemia, o podcast *Vai ter carnaval?*<sup>112</sup>, disponibilizado na plataforma Spotify, entre maio e julho de 2020<sup>113</sup>. O podcast reproduz em seu título a pergunta feita, reiteradamente, pelos organizadores da festa e pelos foliões, tão logo é declarada a pandemia.

No primeiro episódio, ou episódio piloto, Renata convida Cris Curi, economista, com trabalhos na área de indústria criativa, e que desenvolve, naquele momento, uma pesquisa de doutorado sobre o processo produtivo do carnaval de rua. Cris Curi já fez

---

<sup>112</sup> Episódios disponíveis no Spotify “Vai ter carnaval?”, Renata Rodrigues

<sup>113</sup> Um quinto episódio foi produzido por conta das controvérsias relativas às decisões do prefeito sobre quais eventos carnavalescos estavam autorizados em 2022. O prefeito proibiu os blocos de rua, mas autorizou festas privadas em fevereiro, e programou o tradicional desfile das Escolas de Samba na Sapucaí em abril do mesmo ano. Os blocos tradicionais que costumam cumprir as exigências da prefeitura não fizeram cortejo, mas os blocos não-oficiais saíram pelas ruas do Centro da cidade, da Praça Mauá e da Gamboa. Esse quinto episódio trata do risco de privatização do carnaval e dos impasses em torno na não divulgação dos cortejos não-oficiais como possível prática não-democrática.

parte de vários blocos de rua e preside a maior associação de blocos da cidade do Rio de Janeiro, a liga Coreto. A entrevistada vai esclarecer sobre a extensa e diversa cadeia produtiva do carnaval de rua – que compreende instrumentistas, instrutores, aderecistas, costureiras, designers, coreógrafas, camelôs, seguranças, produtores culturais -; o montante de capital e de empregos esse setor econômico movimenta. Ao dar dados sobre a dimensão dessa cadeia produtiva, Cris Curi nos permite vislumbrar o impacto da pandemia sobre a economia carioca e sobre os profissionais envolvidos, e fala de algumas iniciativas, como as oficinas de instrumentos à distância como esforços alternativos de não interromper a relação entre as pessoas da rede carnavalesca e, ao mesmo tempo, tentar garantir alguma forma de sustento para os profissionais da música.

No segundo episódio<sup>114</sup>, a entrevistada é Rita Fernandes, outra mulher destacadamente envolvida com o carnaval de rua carioca como apresentado no início desse capítulo. A entrevista gira em torno da relação da Rita com o Carnaval, ainda menina, em Juíz de Fora, o fascínio pelos cortejos de rua e pelas fantasias caprichadas para os bailes nos clubes da cidade. Rita conta sobre sua paixão pelo bloco carioca Simpatia é Quase Amor, que desfila desde 1985, na Avenida Vieira Soto, em Ipanema, e que tem como cenário o pôr do sol à beira mar. É também tema de conversa, a pesquisa de mestrado, concretizada no livro *Meu Bloco na Rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro* (2019).

Rita é convidada a falar sobre seu livro, resultado da dissertação de mestrado em Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas, que trata sobre o movimento cultural carnavalesco surgido nos anos 1980, que retoma a efervescência do carnaval de rua carioca.

No terceiro episódio, Juliana Matheus, fundadora e produtora do bloco feminino/feminista Filhas da Lua e co-criadora e membra da Comissão Feminina do Carnaval de Rua<sup>115</sup> de São Paulo é a entrevistada. Juliana fala da sua trajetória no carnaval paulista, e das propostas que a Comissão vem fazendo junto aos órgãos oficiais, no sentido de “melhorar a experiência de carnaval” na cidade. Nesse sentido ela comenta sobre ações contra o assédio, a preocupação com a saúde da população durante a festa, por exemplo. Diante da pergunta que dá nome ao podcast, Juliana diz que anseia pela

---

<sup>114</sup> Episódio disponibilizado no Spotfy em 05/06/2020.

<sup>115</sup> Em entrevista à autora, Renata Rodrigues comenta sobre a possibilidade de tomar a Comissão Feminina do Carnaval de Rua de São Paulo como tema da dissertação que desenvolve no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na UERJ.

possibilidade da festa em 2021, mas expõe sua suspeita que se o folguedo acontecer, provavelmente, será num formato diferente porque a questão do contágio, impedirá a festa com aglomeração, contato físico, o que parece ser um horizonte estranho. De qualquer forma, reconhece que a atitude mais responsável seja a suspensão da festa. Por outro lado, Juliana teme a existência de uma pressão pela festa, por parte daqueles que se beneficiem financeiramente.

O quarto episódio tem como entrevistado o vereador Tarcísio Motta que presidiu, a Comissão Especial que analisava a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval. Tarcísio Motta reafirmou a importância cultural, social, econômica e cidadã do carnaval para a cidade. Criticou a gestão Crivella e desimportância que esse prefeito atribuía ao carnaval, que se traduziu na falta de planejamento para o evento e a criação de uma série de obstáculos que quase impossibilitaram os blocos de fazer a festa. Indagado sobre se haveria carnaval em 2021 e quais mudanças fariam o carnaval melhor, Tarcísio comenta sobre o trabalho que desenvolveu ao longo do mandato para a inclusão do carnaval na lei orgânica da cidade, aspecto que garantiria a festa anual, sem depender da simpatia do eventual prefeito eleito para a ocorrência da festa com os devidos suportes.

Nesse comentário panorâmico é possível constatar que a partir de uma inquietude por parte de quem vive o carnaval e dele sobrevive, Renata Rodrigues privilegiou sempre entrevistadas mulheres que tem notório protagonismo na organização e na reflexão sobre a festa carnavalesca. Há uma preocupação em esclarecer para o público sobre o processo de produção da festa, sobre a ampla e decisiva importância do carnaval para as cidades, sobre a crescente representatividade das mulheres na festa, sobre as políticas públicas existentes, suas limitações e a necessidade de ampliá-las. Em todos os episódios ficou claro que o carnaval é uma prática de resistência política e que a mobilização de agentes no carnaval, como é o caso da própria Renata Carvalho, da Rita Fernandes, da Cristine Curi, no Rio, e da Juliana Matheus, em São Paulo, em discutir a festa é considerada uma prática ativista durante a pandemia. As diversas *lives* e mesas redondas temáticas virtuais deu a ver a sinergia entre atores do carnaval, com visões e propostas diferentes de festa, mas cuja aliança foi fundamental para a bem-sucedida campanha *Carnaval em Casa* em 2021.

Em 2022, algumas instrumentistas do Mulheres Rodadas e parte da ala de pênaltas participaram do 8M com parte da performance da Oxum que amplia suas saias, do carnaval de 2020, diante da câmara dos vereadores, na Cinelândia.



Foto Andréa Estevão em 08/03/2022

Foi uma marcha em que as participantes estavam bastante emocionadas. Foi o primeiro 8 de março com as mulheres já vacinadas contra Covid. Momento de reencontro, celebração da vida e confraternização. Momento importante também para o bloco, porque Renata, durante a pandemia, pensou seriamente em encerrar as atividades.

“Esses dois anos de pandemia foram muito difíceis. E 2020 foi um ano desgastante no bloco. Sempre acontecem cobranças, desentendimentos. Eu me perguntei se o bloco já não tinha cumprido seu papel. A existência do bloco é importante? Sim. É um marco? Sim. Mas exige energia e dedicação, as pessoas que vem para as oficinas não tem ideia do trabalho que dá, da energia que exige. As mulheres estão sempre assoberbadas. Eu também desempenho muitas funções. Quando a pandemia foi abrandando, deu vontade de encontrar algumas pessoas, tocar junto. Mas pouca gente, pessoas próximas, capazes de respeitar esse outro momento, da dúvida misturada com a saudade. De repente, as pessoas voltaram a perguntar se iria voltar. Eu não sabia. A vida foi retomando o ritmo. Com o carnaval, a vontade de retomar voltou. Deu outra vez aquele frisson<sup>116</sup>.”

---

<sup>116</sup> Entrevista com a autora da tese, em 28/03/2022.

A hoje maestrina Simone Ferreira com os naipes da percussão



Foto Andréa Estevão – 26/02/2020

A estrutura musical do bloco tem naipes de percussão (agogô, xequerê, caixa, surdo, timbau e alfaia), sopro (saxofones, flauta) e metais (trompete e trombone). A tutora da oficina de agogô, Juliana Vasconcelos, e a maestrina, Simone Ferreira, que fez parte na turma do timbau, são as únicas instrumentistas da formação inicial do bloco. Simone que tocava intuitivamente e tinha muita facilidade para instrumentos de percussão, descobriu no bloco o desejo de aprofundar os estudos e se profissionalizar. O desejo de profissionalizar veio junto com o interesse pelos desafios do ensino-aprendizagem:

“Eu era toda orgulhosa da minha facilidade com os instrumentos, meio marrenta até. Mas participando das oficinas no bloco, com uma professora com formação institucional, numa escola de música, entendi que os desafios eram maiores. A percepção de que a técnica, a passagem por uma escola, poderiam abrir horizontes profissionais me fizeram investir de forma decidida. Quem é apaixonada por música, tem como sonho maior, viver da música. Hoje, ser maestrina do Mulheres Rodada, é meu trabalho. Mas continuo investindo no aperfeiçoamento. A paixão só aumenta. Minha gratidão por esse percurso aqui no bloco é imensa.”<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Entrevista à autora da tese em agosto de 2022.

Simone é maestrina atenciosa e está sempre disponível para tirar dúvidas sobre qualquer naipe de instrumenta. Ela lança mão de um método inovador e muito útil para quem está aprendendo música do zero e vai ter que tocar caminhando durante o cortejo e, eventualmente, cantando também. O “método do passo”, como é conhecido, marca a divisão do compasso e permite a percepção dos tempos, pausas, tempo de duração e entradas de cada naipe. Cada nova música, cujo ritmo é novo, Simone grava um vídeo que é compartilhado para que seja possível treinar em casa antes de casa ensaio semanal. Sempre que necessário, as tutoras e a maestrina marcam ensaios extra, que funcionam também como ocasião de entrosamento entre as aprendizes. São piqueniques no Parque do Aterro do Flamengo, ou na Praça Paris, seguidos dos ensaios descontraídos e proveitosos já que, nessas situações, se tem até atenção individual, com correções e dicas importantes.

O repertório do bloco tem em torno de 15 músicas, com ritmos variados e a escolha envolve conteúdo de acordo com a intenção ativista feminista do bloco, de um feminismo que respeita as interseccionalidades e acolhe transgêneros. Podem ser músicas que funcionem como manifesto libertário (*Tieta*, de Caetano Veloso; *Miss Beleza Universal*, de Bia Ferreira), ou que alertem para violências de gênero (*Geni*, de Chico Buarque; *Seu grito*, de Aurinha do Coco). Nas escolhas das músicas, há preferência por compositoras mulheres (*Marinheiro só*, Clementina de Jesus; *Abre Alas*, Chiquinha Gonzaga; *Alguém me avisou*, Dona Ivone Lara; *Chiquita Bacana*, de Emilinha Borba) e/ou são consagradas nas vozes de intérpretes mulheres (*A Mulher do Fim do Mundo*, de Elza Soares; *Balancê*, de Gal Costa) ou que abordem o universo LGBTQIAP+ (*A Namorada*, de Carlinhos Brown). Indagada sobre o repertório, Simone Ferreira enfatiza que “carnaval é festa, fantasia e brincadeira, mas que são as músicas a forma de expressão das questões que o bloco tem como pauta, como alerta, como causa. É importante a seriedade e o compromisso de quem participa das oficinas de instrumentos”<sup>118</sup>.

No que diz respeito às experiências vinculatórias, às dinâmicas associativas que o bloco Mulheres Rodadas viabiliza e promove foi possível identificar quatro frentes<sup>119</sup>:

- 1) Os ensaios semanais (que acontecem, desde as primeiras oficinas do bloco, às sextas-feiras entre 19 horas e 21 horas) - espaço de aprendizado, de soluções de

---

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> As situações aqui descritas com as impressões e detalhes tem como fonte o diário de campo da pesquisadora elaborado entre julho e outubro de 2022, meses em participou das oficinas de agogô.

problemas associadas à dificuldade de aprendizado, de problemas com os instrumentos, apoio mútuo para chegar e sair dos lugares onde acontecem, geralmente tido como inóspitos ou perigosos, principalmente para mulheres. Conforme o carnaval se aproxima, começam os ensaios gerais. Esses ensaios podem acontecer em lugares novos, como a Praça Quinze, no centro da cidade, geralmente, numa situação em que todos os naipes estão presentes. Esses ensaios gerais produzem um efeito marcante em todas as participantes. A coordenação, os encadeamentos e os uníssonos são uma experiência prazerosa e potente de realização. Potente, também, porque talvez sejam raras as situações em que se reúna em torno de 70 mulheres realizando juntas uma ação, cujo resultado se verifica imediatamente. Nos dias que seguem esses primeiros ensaios, o grupo de What's App, há várias manifestações de agradecimento e de exaltação da experiência.

- 2) Os ensaios extraordinários – situação em que o aprimoramento da utilização do instrumento é o objetivo principal, mas feito com mais tempo, geralmente no final de semana, mas que assume ar de lazer, confraternização, em que a possibilidade da dádiva, segundo Marcel Mauss (1974), comparece. As companheiras de naipe preparam ou escolhem um lanche especial para compartilhar e o estar juntas viabiliza outro tipo de alianças, ao haver apresentação e troca informal de dicas e interesses. Esses ensaios podem acontecer em lugares novos, como a Praça Quinze, no centro da cidade, geralmente, numa situação de ensaio geral, com todos os naipes. Esses ensaios gerais produzem um efeito marcante em todas as participantes.
- 3) Os grupos de *WhatsApp* Mulheres Rodadas (há um específico da oficina e um que reúne o bloco todo) – ao se inscrever na oficina escolhida, de instrumentos ou de pernas de pau – a pessoa é inserida no grupo. O grupo funciona como canal de comunicação para os ensaios; para a divulgação nas novas músicas do repertório, como as devidas instruções e vídeos; informações sobre os locais de ensaio; as festas e churrascos; mobilizações na rua sobre pautas de interesse (para apoio ou rejeição de propostas de políticas públicas a serem decididas; protestos políticos contra retrocessos das pautas femininas, relativas ao carnaval de rua e outras; compra e venda de instrumentos musicais. Há também divulgação de cursos,

palestras e seminários de interesse, demanda e oferta de serviços, advogados, médicos, profissionais da saúde mental, orientações em caso de violência ou problemas domésticos. Há também espaço para memes sobre a conjuntura política, ou de situações entendidas como obstáculos próprios da sociedade patriarcal, troca de notícias de impacto sobre temas sensíveis para o grupo e, ainda é espaço, para desabafos e apoios carinhosos, de viés prático ou de escuta e acolhimento, quando a rotina de alguma das componentes é atravessada por problema grave ou doloroso. É através desse canal que são comunicadas, também, ausência eventual ou interrupção da frequência por algum motivo.

- 4) Roda de apresentação das componentes (cujas faixas etárias variam dos 28 aos 45 anos) – há pelo menos uma roda de apresentação (talvez aconteça mais de uma porque o fluxo de entrada para as oficinas dura pelos menos 3 meses, com algumas entradas tardias, dependendo das condições de sustentabilidade do bloco). Nesse tipo de atividade, Renata, as instrutoras e todas as participantes das oficinas são convidadas a se apresentar e dizer o que motivou a entrada para o bloco. Numa das ocasiões em que ocorreu, foi possível verificar que o desejo de aprender um instrumento musical raramente se encerra em si mesmo. Geralmente vem acompanhado da necessidade de operar ou consolidar uma mudança na vida pessoal – fim de relacionamento amoroso, casamento, grande decepção, rompimento com a família, ou mudança de cidade, estado.

Os depoimentos trazem carga emocional e implicação seja com a causa feminista, seja com a atividade de aprender, seja com o bloco como espaço de acolhimento e criação de laços de pertença, como via de socialização<sup>120</sup>. Alguns motivos são particularmente tocantes. Maria<sup>121</sup> conta ter uma doença incurável e busca atividades que a vivifiquem e permitam a experiência de continuidade como aprender um instrumento. Joana se separou recentemente e tem um bebê, sentiu necessidade de fazer uma atividade que sempre desejou para se reconectar consigo mesma, mas quase não conseguiu frequentar a oficina porque o pai da criança não

---

<sup>120</sup> A socialização deve ser considerada também como inserção numa comunidade aberta ao amplo espectro das diversidades sexuais e de gênero. Essa roda de apresentação aconteceu dia 29/08, dia da Visibilidade Lésbica. Nessa ocasião foi possível compreender profundamente a possibilidade de afirmar desejos e escolhas alegre e livremente, sem medo. A festa que se seguiu à roda de conversa foi de batique e cantoria animadíssimas.

<sup>121</sup> Adoto aqui nomes-fantasia para não expor a intimidade das participantes.

queria assumir os cuidados do filho para essa atividade específica. Paula se sentia assoberbada de trabalho e nenhuma vida social, desde que veio morar no Rio de Janeiro por conta do trabalho.

Renata comenta que é um desafio dosar as questões da pauta feministas, como as questões de violência, assédio, feminicídio que precisam ser tratadas no bloco, mas ao mesmo tempo, lidar com clima do carnaval, que é de riso, festa e celebração.

“Para combinar militância com festa, situações tristes e celebração é preciso usar os recursos da arte, da linguagem artística. Precisa ser sério, mas também bonito e esperançoso. Todo ano é um novo desafio, mas dá alegria ver os resultados, o envolvimento das pessoas. Claro que também há aborrecimentos, que não são pequenos. Desgastes que dão vontade de desistir. Mas é boa a sensação de realizar.<sup>122</sup>”

Podemos considerar como territorialidades do Bloco Mulheres Rodadas, o local do desfile – concentração no Largo do Machado, no bairro do Flamengo, e cujo trajeto inclui a passagem pela Praça José de Alencar, Rua Barão do Flamengo até o Aterro; a Praça Paris - local de oficinas e ensaios; o bar Damásio, próximo à Praça – onde acontecem os encontros pós-ensaio; o Beco do Rato, onde fica o espaço Otelo, onde já ocorreram ensaios, as imediações do novo espaço de ensaio, na Rua do Lavradio, n. 163, na Lapa.

Todos os naipes reunidos no ensaio geral em 18 de novembro de 2022



Acervo do bloco Mulheres Rodadas

<sup>122</sup> Entrevista concedida à autora da tese, em 28/03/2022.

### 3.4 - TOCOXONA: BLOCO DA MULHER SAPATONA – ARTIVISMO LGBTQIAP+ E A CENA NOTURNA

TocoXona Carnaval 2020



Foto Andréa Estevão 23/02/2020

O Bloco TocoXona foi criado em 2007, por um grupo de amigas, lésbicas, que se reunia para beber, conversar e confraternizar, nos finais de semana. O ponto de encontro era um albergue administrado por uma delas, na Praça Joia Valansi, em Botafogo. A ideia partiu de Bruna Capistrano que convenceu a única que entendia de música no grupo, Michele Krimer, da ideia. Michele assumiu a função de ensinar às outras a tocar instrumentos de percussão. Inicialmente, eram poucas as que participavam das oficinas. Depois espalharam a informação para um círculo maior e outras mulheres foram chegando. O primeiro desfile aconteceu em 2008. Inicialmente era um encontro de amigas e amigos. Mas a cada ano, o número de foliões adeptos aumentava, com a chegada de amigos dos amigos. Com três anos de existência o bloco começava a causar problema de trânsito. Em 2012, Michele, Bruna e Paula reivindicam a saída para um espaço mais amplo. Elas assumem então, o domingo de carnaval, à tarde, no Aterro do Flamengo, quase em frente da Avenida Oswaldo Cruz.

Segundo Paula Azem, o bloco não surge como lugar de representatividade e militância. Isso vai acontecer mais tarde. Vai acontecer mais ou menos ao mesmo tempo em que elas começam a perceber que precisam lidar com a polícia, com um público desconhecido, com a repercussão que o bloco vai tendo na mídia. Segundo Paula<sup>123</sup>:

“Aos poucos vamos percebendo o que significa colocar um bloco na rua. O que era uma brincadeira entre amigas, uma farra, vai se transformando num compromisso. Numa necessidade de lidar com a polícia que quer impedir a saída do bloco por conta do tumulto no trânsito. É mais ou menos na mesma época que sai uma matéria no jornal O Globo fazendo uma referência ao bloco como o bloco das meninas safadinhas. Nesse momento, acho que em 2012, nenhuma de nós tinha assumido a homossexualidade para a família, no ambiente de trabalho. Então, nossa saída mais ampla do armário, vai coincidir com a necessidade de tratar seriamente do bloco, posicionar o bloco. Isso coincide, também, com a consolidação do movimento LGBT. Vai acontecer a coincidência de um alinhamento entre o fortalecimento do movimento, a atitude de assumirmos publicamente nossas escolhas e posições e, com isso, explicitar de forma séria o posicionamento do bloco.”

Sobre o alinhamento do bloco ao movimento LGBT, Bruna Capistrano explica:

“O bloco não nasceu com intenção de militância, mas como estávamos sempre juntas como o bloco das sapatão, o perfil foi se consolidando. Os amigos gays, lésbicas iam se aglutinando. Muita gente ainda não tinha se assumido. Não tinha muito espaço. Os espaços de lésbicas eram lugares de gueto. A saída do armário do bloco.”<sup>124</sup>

Embora o bloco tenha assumido seu perfil, Bruna Capistrano julga importante frisar que o bloco só para sapatão.

“O bloco não é de sapatão para sapatão. Era uma ação entre amigos e criou-se um lugar seguro. Mas o carnaval é um lugar aberto. É importante que as pessoas reconheçam que o bloco é um espaço de protagonismo da mulher sapatona. Respeitando isso, é bem-vindo. Os aliados são muito importantes para a gente, porque nossas particularidades podem circular. Há muros de proteção, mas é legal ter pontes, diálogo aberto com outras pessoas, outras representatividades. Não dá pra ser como igreja, só falar com convertidos, falar entre a gente, pessoas que concordam. A gente acha importante de levar essa representatividade para outros lugares. O Jaime, por exemplo, fortalece, agrega público masculino antenado e que apoia a causa.”<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Entrevista concedida à autora da tese, em 06/05/2022.

<sup>124</sup> Entrevista de Bruna Capistrano, Paula Azem e Michele Krimer com Lela Gomes no podcast Poscastão, em 17/01/2020.

<sup>125</sup> Live no Instagram do TocoXona, entrevista de Lela Gomes com Bruna Capistrano, em 22/06/2020.

O crescimento do bloco, segundo Bruna Capistrano<sup>126</sup>, também acarretou a necessidade de uma infra-estrutura mais potente. Além disso, as exigências da prefeitura, são imensas, o custo para botar o bloco na rua é muito alto. Segundo ela, é preciso fazer festas, ensaios pré e ressaca pós carnaval para tentar cobrir os custos. Além de procurar patrocínios. A conta não fecha. Por outro lado, Bruna fala das boas surpresas que são sinais de reconhecimento: “Duas marcas grandes nos apoiaram: Avon, em 2019, e Rexona, em 2020. As marcas não quiseram só colocar a logo. Nos chamaram para participar na criação do conteúdo. Sinal de reconhecimento do posicionamento do bloco.”<sup>127</sup>

O TocoXona fez homenagens anuais, ao longo da sua trajetória. Anualmente eram criadas vinhetas e/ou músicas-tema e seleção de músicas para serem apresentadas nas festas e no dia do bloco, as camisetas também contemplavam as homenagens. Carmem Miranda, Cazuzza, Cássia Eller, Amy Winehouse, Madonna são alguns dos homenageados. No repertório das festas e do carnaval predomina o pop, o rock, mas havia espaço para marchinhas, axés antigos.

O *know how* de festas cativavam o público sapatão e LGBTQIAP+ e alçaram as meninas do TocoXono à produtoras de eventos noturnos. Elas também sempre fizeram questão de apoiar os eventos, segundo as palavras delas, “sapatônicos”, com a festa Velcro, se inserindo e promovendo uma cena noturna para lésbicas e público simpatizante. As festas organizadas pelo TocoXona aconteciam na Lapa, no Teatro Odisséia, no Nau Cidades.

Organizado para celebrar em agosto de 2020, o mês da Visibilidade Lésbica, o bloco de mulheres TocoXona organizou o evento *Por Trás do Gliter*, evento multi-atividades concebido e organizado pela integrante do bloco, Bruna Capistrano. Apresentação de quadrinhos sobre vivências trans, da musicista Alice Pereira; criação de espaço de divulgação de projetos de mulheres lésbicas para serem viabilizados por financiamento coletivo; indicação de mulheres sapatonas que merecem ser conhecidas; além de *lives* discutindo temas sensíveis como maternidade, narrativas da mulher lésbica negra, com deficiência, e conversar com blocos de carnaval lésbicos de vários lugares do

---

<sup>126</sup> idem

<sup>127</sup> Idem.

Brasil fazem parte da proposta das *lives*. O evento do bloco TocoXona (Ver ANEXO 6) que enfatiza as questões, vicissitudes, obstáculos e viabilidades da mulher lésbica, a importância dos cortejos, shows e festas do bloco como espaços onde as subjetividades LGBTQPA+ podem fruir as experiências no espaço público com tranquilidade e em segurança, onde os códigos possam ser compartilhados e compreendidos, mas que essa segurança e ambiente de reconhecimento e acolhimento não configurem um muro que exclua aqueles que não estão diretamente envolvidos com os movimentos de gênero. A preocupação das organizadoras do bloco ao se apresentarem publicamente, nas *lives* desse evento, explicitando suas profissões, espaços de atuação engajada, as motivações para a criação do bloco, e os processos e decisões diante do espontâneo crescimento do bloco, além das consequentes implicações sociais, públicas, de conduzir um bloco ativista de grande porte, grande público e grande visibilidade, demonstra o compromisso delas tanto com a manifestação artística e cultural – os desfiles anuais tem um tema original e toda uma produção artística que é trabalhosa e esbarra nas questões da viabilidade financeira do bloco, quanto de mobilização social e atitude ativista.

O reconhecimento do contexto sócio-político conservador e violento com as minorias e com as causas LGBTQIA+, e a necessidade experimentada por parte das organizadoras de acolher e discutir questões fundamentais de direitos, de defesa contra as violências recorrentes, de apresentação dos valores e movimentos históricos aos quais elas se vêem compromissadas, dá uma dimensão cidadã e pedagógico-cultural ao coletivo. O bloco TocoXona se articula com blocos carnavalescos envolvidos com a causa lésbica em outros estados do país, consolidando uma rede carnavalesca que também se entretetece com outras redes como as do movimento lésbico, feminista, LGBTQIA+.

As observações das participantes do evento *Música, Substantivo Feminino* tanto quanto as do evento *Por trás do Gliter* e do podcast *Vai ter carnaval?* apontam para uma série questionamentos e problematizações, nas suas falas e nas suas ações, que comparecem, também, em outras práticas artivistas e reflexões atuais sobre arte e ativismo, como exposto em (Fernandes, C.; Herschmann; Rocha e Pereira, 2022, p. 14), dentre elas: a necessidade de reflexões e práticas engajadas, nesse contexto de censura, precarização e autoritarismo; a presença intensa e extensa de atores envolvidos em alianças, e em busca de heterotopias e corpos em performance dissidentes, em relação ao biopoder vigente; a relevância de pequenas “táticas e astúcias” cotidianas cujos atores se mostram em agenciamentos em rede contribuindo para construção de dissensos e

partilhas do sensível; a importância do potencial mobilizador das artes numa cultura participativa e digital que também, infelizmente, viabiliza práticas virtuais de linchamento.

A presença dos blocos e coletivos musicais artistas feministas nas mídias sociais evidencia a relação importante entre as redes sociotécnicas e as ruas. Atuar nas mídias sociais, principalmente, Instagram, Youtube e Facebook e, para mobilização instantânea do grupo, o aplicativo *WhatsApp*, viabiliza uma série de ações bastante diversas, tais como: divulgação de ações, shows, festas, ensaios e oficinas; a pedidos de colaboração em ações de financiamento coletivo para realização de eventos; reflexões sobre políticas públicas relativas às causas feministas, lésbicas; de ocupação do espaço público, culminando com a organização do carnaval. Nessas mídias utilizadas pelos coletivos musicais femininos, tudo é feito com uma linguagem que acolhe o espírito irreverente do Carnaval, e combativo do ativismo.

Há também um cuidado especial no tratamento artístico dos produtos de comunicação, na composição de músicas e arranjos, na criação das logomarcas de identificação do bloco, da elaboração de fantasias e produtos que contribuam para a arrecadação que viabiliza as performances públicas. O diálogo com o universo da arte é constante, seja com as artes plásticas, com a música. As mídias sociais vão concentrar informações, notícias, publicidade de eventos e mobilização do público, além de espaço para interação com os coletivos e, para a rua, está reservada a linguagem e a performance que é a do show, do espetáculo, mas numa dinâmica tal que ao performar se instaura uma outra temporalidade e uma nova territorialidade – prática heterotópica.

Esse ano de 2022, por ocasião da entrevista para esta pesquisa, Paula Azem e Michele Krimer comunicaram que o TocoXona não sairia mais. Mesmo tendo sido escolhido o melhor bloco do carnaval de 2020, em pesquisa realizada pela ESPM Rio. O clima de Woodstock tropical do “cortejo parado” do TocoXona, em 2020, num domingo cedo da manhã – horário imposto na gestão do prefeito Marcelo Crivella – reuniu um público múltiplo, formado de grupos de amigos e amigas como fantasias chamativas, ou com as cores do arco-íris. Era possível ver asas de anjo e de borboleta prometendo vôos carnavalescos, dorsos musculosos exibindo sua nudez provocativa, meninas se beijando tranquilas no gramado, gargalhadas, alarido, enquanto Michele Krimer, entre uma música e outra, explicava para um público, que talvez não conheça, o que havia sido a Tropicália e suas propostas estéticas, políticas e comportamentais potentes, de horizonte amplo. De

quando em quando, entoava, também, a composição autoral para o bloco: “Empodera mulher, empodera! Nossa força é infinita, no lugar onde a gente quiser! Empodera!”

Os ativismos e militâncias políticas trazem propostas de transformação, visam intervir no mundo de forma a alcançar um estado de coisas mais tranquilo, livre de sofrimentos e opressões, dor. O objetivo parece ser a revolução, a derrocada dos inimigos da vez, mas o mundo idealizado, a promessa de felicidade nunca acontece tal qual. Será que cabe esse tipo de juízo acompanhado de derrotismo e mãos vazias? Essa pergunta talvez assuma mais aspecto de cobrança e de detração diante de movimentos que assumem nas suas ações alegria, aspectos lúdicos, criatividade rasgada e doses de ridículo ou risadas. Como se transformação, o engajamento, devessem ser tratados com sisudez. Os ativismos também podem ser sérios e realizar, no presente, um tipo de afirmação, de ação que já concentra nela mesma mudanças no dia, do indivíduo engajado e daqueles que o cercam, pra coletividade engajada. A suspensão que o carnaval possibilita, como também a marcha, defende<sup>128</sup>, Paula Batista, uma Gigante na Luta, é um horizonte sem determinações, uma abertura para o que quer que, um vazio operacional. Paula faz referência à Walter Benjamin e acrescenta: “como nos adverte Benjamin, nenhum passado é cristalizado, estanque. O passado se movimenta junto com o futuro, a abertura para realizar altera duplamente a vida<sup>129</sup>”.

Se o ativismo aciona recursos da arte como elementos capazes de problematizar, desestruturar valores enrijecidos, a ação direta potencializa a destruição de valores cerceadores. O carnaval com sua carga de valores e referências satíricas, debochadas, destituidoras da ordem dominante. Esse viés corrosivo combinado com o aspecto celebratório - um ritual de alegrias e excessos - com esgares de esquecimento de si e do mundo, funcionam como a suspensão, de caráter liminar, dos rituais de passagem. Portanto, a ideia de mudança está nessa brecha de abandono de aspectos da velha ordem, combinados com êxtase. Di Giovanni (2015) vai tratar dessa situação liminar que comparece também e manifestações como as ocupações, situação em que os ativistas assumem uma vida temporária nova, uma mistura de dever e euforia das experiências que exigem muita energia e empenho diante do inabitual. O que muda, e permanece de mudança nessas experiências de excepcionalidade, seriam, segundo Di Giovanni, as

---

<sup>128</sup> Indagada sobre o potencial de transformação das ações que promove e das quais participa, em entrevista à autora desse trabalho, ela defende essa abertura, como momento de intensidade, de experiência da segunda vida como propõe Bakhtin (1987).

<sup>129</sup> Idem.

marcas da experiência deixadas no corpo, uma memória corporal de quem experimentou, no presente, a intensidade do novo.

O carnartivismo seria um movimento por mudanças, a partir da experiência no corpo, de outras formas de interrelação entre estranhos – uma forma de comunhão, de liberação, de horizontalidade -, do corpo com a cidade, abertura de inúmeras possibilidades combinatórias e aleatórias. Pernas de pau, instrumentos musicais, fantasias, sensualidade são elementos do enfeitiçar, de encantar, de ultrapassar limitações com o próprio corpo e disponibilidade. Coletivamente, a possibilidade de compartilhar essa aposta de mudança, é potente e se desenha factível. Porque de algum modo já está sendo, em ato.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS - Dispersando e fazendo um som depois do cortejo

Retomo aqui as questões e achados desta trajetória de pesquisa sobre comunicação, carnaval e ativismo. Aqui, além de observações de tom conclusivo, figuram comentários, indicação de campos de pesquisa promissores, achados, obstáculos, limitações, contingências, surpresas, mudanças de percurso. Essas considerações serão apresentadas sob a denominação “crack<sup>130</sup> 1”, “crack 2”, “crack 3” e correspondem aos capítulos a partir dos quais esta tese está estruturada, com a ressalva que, sempre que articulações entre capítulos se mostrarem profícuas, um “músico que toca num bloco, dá uma palhinha nos outros blocos”.

Esta pesquisa parte de um conjunto de questões que podem ser sintetizadas em três eixos que se desdobram da pergunta central: Por que militar no carnaval? Os eixos se relacionam diretamente à divisão em capítulos proposta: o primeiro capítulo procura responder à pergunta central, a partir das características e importância social do espaço-tempo festivo e festivo-carnavalesco, e a especificidade desse espaço-tempo no Brasil, e mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. No segundo capítulo, partindo da premissa de que o ativismo é uma expressão política que condensa comunicação e ação, buscamos identificar, a potência comunicacional da festa. No terceiro capítulo, o campo de investigação é o contexto cultural, comunicacional e político da emergência do protagonismo feminino e o ativismo feminista no carnaval, onde são consideradas as protagonistas do carnaval carioca.

Nossa hipótese central era a de que ao dar atenção à dimensão vinculativa da comunicação, tal como propõe Sodré (2014), é possível perceber aspectos sobre a força do carnaval, entendendo que essa dimensão dá acesso a elementos presentes nas dinâmicas associativas da formação dos blocos, tais como: valores atratores e consolidadores dos laços, bem como o que é capaz de rompê-los; assim como às práticas e ações que acontecem para além do carnaval. Essa vinculação se expressa nas territorialidades sônico-musicais e estabelece a base para o ativismo musical feminista. Como hipóteses secundárias apontamos:

---

<sup>130</sup> O termo “crack” é nativo dos blocos “não oficiais”, que surgiram entre a primeira e a segunda década do século XXI, que se refere ao momento após o cortejo, ensaio ou oficina, em que os músicos se reúnem para tocar livremente, sem hora pra acabar. No carnaval, geralmente reúne músicos e foliões do cortejo que recém terminou, com músicos e foliões que chegam de outros blocos, devidamente informados por amigos que atualizam sobre o local onde a festa continua.

- O carnaval ativista e o ativismo musical, - que atuam no espaço-tempo do carnaval com suas pautas e bandeiras, comunicam lançando mão da carnavalização e de elementos da arte – teatral, visual, popular, musical – parece tecer seu avesso no cotidiano dos comentários e trocas de informações, afetos e apoio individual e coletivo nas mídias sociais, como *Instagram* e *WhatsApp*, e sua face pública, de tecido bordado, espetacular, formado a partir da composição de corpos, fantasias, estandartes, pernaltas, na dramatização dos percalços da sua luta, e na trama consonante, agregadora, do som musical, de vozes e instrumentos, de seu cortejo. Ou seja, a face visível do Carnaval ativista é o espetáculo que se apresenta na rua, as mulheres desempenhando suas funções em ato, tocando, cantando, performando nas pernas de pau, dançando e conduzindo, potentes, o cortejo em coesão; e a face invisível, são as trocas de mensagem, dicas, informações, apoio na solução de dificuldades do cotidiano, os laços de amizade, sororidade e militância tecidos no cotidiano dos ensaios, eventos públicos, festas, e atividades nas mídias sociais e aplicativos de comunicação. A força e beleza do espetáculo só acontece por conta das relações tecidas no cotidiano dos processos do bloco e das suas componentes, ao firmar o vínculo.

- O argumento de foliãs e componentes dos blocos Mulheres Rodadas e TocoXona de que frequentam os blocos ativistas feministas e LGBTQIAP por se sentirem seguras corroboram com a ideia de que os blocos configuram territorialidades sônico-musicais (Fernandes, C. e Herschmann, 2014) que viabilizam e potencializam a fruição tranquila da festa para quem quer que deseje brincar, e segurança para o público feminino e LGBTQIAP+, em particular. Além de viabilizar fluidez e prazer na *performance* das componentes e do próprio bloco.

- Tendo em vista o carnaval ser a festa brasileira mais importante, alçada inúmeras vezes ao status de elemento identitário nacional, carregada por uma constelação de significações e por uma longa história de múltiplas expressividades e, considerando o duplo movimento de politização ativista no carnaval e de carnavalização das manifestações políticas, no Brasil, na última década, podemos vislumbrar a emergência, derivada da categoria ativista, mas com suas especificidades, de um carnativismo.

Nossos objetivos iniciais da pesquisa eram: 1) verificar o que a emergência dos blocos ativistas feministas comunica sobre as fricções entre o cultural e o político presentes no carnaval de rua carioca contemporâneo; 2) verificar quais territorialidades

sônico-musicais emergem com os blocos feministas e seu entrecruzamento com o ativismo feminista musicista e o ativismo pernalta; e 3) empreender um esforço de mapeamento do protagonismo feminino no carnaval de rua carioca contemporâneo, levando-o em conta como uma rede a partir da qual o ativismo feminista emerge como agente.

#### 4.1 – Crack 1

A emergência de blocos feministas no carnaval de rua carioca acendeu uma curiosidade sobre a diversidade dos modos como o carnaval mostra sua verve crítica e política, em articulação com as dimensões estética e a lúdica. Os blocos surgidos na retomada da democracia, nos anos 1980/1990, tem como expressão política composições de sambas de humor satírico sobre nossa conjuntura política. Já os blocos que se autoafirmam como feministas e, de forma mais específica e engajada, o bloco Mulheres Rodadas e o bloco lésbico TocoXona, defendem pautas e levantam bandeiras seríssimas sem, contudo, perder a expressão e a animação festiva.

A curiosidade ganhou asas e o “por que militar no carnaval?” se especificou nas questões: o que tem o carnaval para inspirar, propiciar, potencializar a militância, o ativismo? Quais as características, o lugar e função social da festa e do carnaval?

Esse conjunto de perguntas são mote do primeiro capítulo, que guiou a pesquisa em dois movimentos: a) percorrer de forma panorâmica os momentos de maior adensamento e transformação do carnaval carioca, a partir de um olhar contemporâneo; b) seguir esforços de compreensão sobre a especificidade da festa, em geral, e do carnaval, em particular, e seu papel sociocultural e político, partindo de uma perspectiva multidisciplinar: sócio-antropológico, filosófico, psicanalítico. Percurso de pesquisa que nos permitiu identificar formas e propósitos semelhantes entre religião e festa, o modo como essas duas expressões administram, com interesses ora mais, ora menos conflitantes, com disputas -mais ou menos acirradas -, pulsões, valores, sentidos, engajamentos. Uma instituição e outra agem impedindo a dissolução social, reafirmam laços, propiciam experiências de pertença à comunidade, acolhendo em seus respectivos rituais, elementos como bebidas, comidas, música, gestos que propiciam um estado de excitação que as lança em estados mentais e físicos de apagamento de referências cotidianas, nuanças referências de reconhecimento individuais e permitem experiências

de êxtase, de transe, que cumprem funções com a de alívio, renovação, e catarse, estado que as revigora a inserção social e a aceitação das normas.

Outro aspecto em comum entre festas e rituais religiosos é a promoção da condição liminar, nas situações ritualizadas em que é possível a suspensão de valores visando mudanças de status social, situação de enfraquecimento/transgressão de antigos valores e abertura para novas articulações. A liminaridade ritualística viabiliza um tipo de conexão emocional que, ao mesmo tempo em que relativiza certezas cristalizadas, permite entrever a contingência, a artificialidade, dos valores políticos e morais, embora sob forte controle do processo de dominação, e imposição de certos limites que impeçam um excesso de fluidez social. O risco de que a turba eufórica decida radicalizar o impulso transgressivo constitutivo da festa (tanto quanto de rituais religiosos que acionem mecanismos de transgressão e catarse), entretanto, não pode ser totalmente eliminado. Caos e ordem convivem em instabilidade, relativamente controlada, mas não existe garantias nem do banimento definitivo do caos, nem o controle absoluto e permanente da ordem. Ocasões de abertura, de afrouxamento das regras, de suspensão da ordem, como o são os rituais e as festas, são também ocasiões de ampliação das possibilidades articulatórias, em termos de repertórios para a criatividade social, de dissolução ou amenização de contornos impeditivos de negociações e agenciamentos de toda ordem, viabilizam a própria vida em sociedade e o enfrentamento de novos desafios.

Duvigneaud caracteriza o caráter disruptivo da festa, sua força potencialmente destrutiva/renovadora, ao mesmo tempo que pontua a importância da questão espacial e territorial para o acontecimento festivo e das experiências comunais, apontando para um aspecto que será desenvolvido por Herschmann e Fernandes em vários trabalhos sobre as produções culturais e musicais alternativas, de rua, contemporâneas.

Sobre o potencial destrutivo da festa, sempre temido e que, portanto, leva ao desenvolvimento de mecanismos de controle e, eventualmente, de proibição, por parte das autoridades, lamentamos a lacuna de comentários detidos do livro *Carnaval de Romans* (1986), de Le Roy Ladurie sobre um evento revolucionário e sangrento ocorrido na Cidade de Romans, na França, no século XVI, durante o período do carnaval, onde os grupos sociais e autoridades em conflito, se aproveitam da atmosfera e aspectos do ritual festivo, como o uso de fantasias e a organização de banquetes para, sob o disfarce do disfarce, realizar o enfrentamento. Outro livro que trata do carnaval do ponto de vista da sua potência da festa e a apropriação da mesma para fins políticos é *La Fête*

*Revolutionnaire* (1976), de Mona Ozouf, onde ela discute o viés pedagógico que a festa pode assumir, e assumiu, no período após a Revolução Francesa. Dos clássicos sobre carnaval faltou ainda o livro *El Carnaval - análisis histórico-cultural* (1965), de Julio Caro Baroja, onde ele trabalha as raízes cristãs do carnaval. Esses autores já têm lugar reservado numa próxima festa.

A situação liminar presente nos rituais foi trabalhada por Roberto DaMatta no sentido do esforço de compreender o que faz do Brasil, Brasil, via análise dos três principais rituais nacionais – carnaval, festas processionais religiosas e os desfiles militares de Sete de Setembro. As reflexões de Turner (2015) sobre a questão da liminaridade, a partir da verificação do que, na modernidade poderia cumprir o papel de ritual, no sentido de proporcionar a experiência de abertura, de suspensão da ordem vigente, temporariamente (como o teatro, a festa, os eventos esportivos e o lazer), contribuíram para a reflexão sobre o carnaval contemporâneo que como ritual híbrido, que mistura características de ritual, espetáculo, entretenimento e, mais recentemente, ativismo cultural e linguagem de manifestação política. Reflexões que entram em sinergia com a caracterização das práticas sociais/política na pós-modernidade, que Maffesoli (2014) apresenta como a do *homo festivus*.

Esse aspecto de suspensão temporária de valores, abertura do campo de possíveis, em situações de experiência coletiva, com valores, desejos, horizonte passível de compartilhamento, parece ser um aspecto que convida ao ativismo, à militância, tanto visando uma utopia, como parece ser a experiência dos blocos da década de 1980/1990 – o que não impede o engajamento em pautas e lutas cotidianas visando um futuro mais auspicioso – seja no exercício cotidiano da experiência cidadã praticada como fazem os blocos da geração século XXI, numa concretização, mesmo que precária, de “um sonho feliz de cidade”, com ensaios, oficinas, cortejos - ligados ao carnaval e ao ativismo neofanfarrista, além de outras festas populares -, marchas, comemorações e manifestações políticas em prol de pautas progressistas, transitando pelas ruas da cidade, o ano inteiro, como tem ocorrido com a rede multitudinária de tutores e aprendizes de música, coreografia e outras artes, os quais performam em coletivos pelos espaços públicos do Rio de Janeiro.

No caso da emergência do ativismo feminista no carnaval e na música, vale comentar que existe uma dimensão de luta por defesa e conquista de direitos, visando um futuro melhor, tanto quanto ocupação, no cotidiano, de espaços concretos e simbólicos,

antes, de difícil acesso. Além dos protestos e lutas reivindicatórias - na forma de passeatas com música e performance – as mulheres se fazem presentes em rodas de samba e grupos de forró de formação feminina; associações de sambistas mulheres; na condução de blocos e de ligas de blocos; seminários nacionais e internacionais de mulheres compositoras; bandas e fanfarras femininas e feministas. Enfim, as mulheres vêm se movimentando de forma plural e articulada para conquistar cidadania plena, em todos os espaços, de forma audível e visível.

Retomo, então, aos principais achados, a partir da visada panorâmica sobre momentos de adensamento e mudanças do carnaval carioca, invertendo a ordem de elaboração do capítulo 1. Do primeiro período de efervescência do carnaval, do final do século XIX até os anos 1940, os conflitos sociais e controvérsias giram em torno do processo de modernização urbana e de costumes, o que vai se refletir no carnaval, no banimento da população, das formas de brincar popular, das formas de associações carnavalescas, como o entrudo e grupos de mascarados serão banidos e reprimidos, nas ruas do Centro da cidade que se renova. Embora esse aspecto carregue uma série de consequências extremamente negativas do ponto de vista social e político, ele aponta para a importância da agência da festa com a concretude da cidade. Deslocar a população, alterar traçados de ruas, destruir vilas inteiras, ampliar avenidas, modificar arquitetonicamente a paisagem concreta da cidade deixou marcas, produziu traumas, alterou as redes que tem a cidade como actante.

Fenômeno semelhante aconteceu com a intervenção na região portuária, no início do século XXI, tanto o aspecto traumático e violento das desapropriações, o sequestro de partes da cidade enquanto ela está em obras, a gentrificação que leva ao deslocamento da população e a descaracterização da vizinhança com intervenções brutais e autoritárias. A ocupação sistemática desse espaço reformado “a ferro e fogo” pelos blocos carnavalescos contemporâneos, as festas piratas por produtores culturais que fazem da rua um espaço festivo e ativista, evoca a metáfora usada por Luiz Antônio Simas da cidade como terreiro, na medida em que ela é ocupada como lugar praticado com festa, batuque e encontro, como gira, espécie de pajelança, de promoção de axé, de apropriação, de transformação corpórea, ritual, vigorosa, musical, e dissidente, da transformação urbana não negociada democraticamente. Podemos afirmar que tanto no início do século passado, como neste início de século, que a intervenção urbana se impõe, mas que a cidade em resposta, pulsa, re-existe na ginga e no borogodó.

No início do século XX, o novo maquinário de impressão impulsionará a diversificação de jornais e revistas, a tiragem das publicações se tornará, aos poucos, massiva, e os jornalistas que fazem a cobertura dos folguedos desempenharão o papel de mediadores no processo de modernização, tanto enaltecendo a festa popular, quanto exercendo o papel de disciplinamento das manifestações momesca, como nos mostram Soihet, Cunha, Coutinho. Esse processo de transformação da brincadeira de caráter popular incide sobre a expressão cultural e musical negra, produção da população que fica desassistida com a ausência de políticas públicas de inserção social, pós abolição da escravatura. A figura do jornalista ou colunista de carnaval promoverá concursos e premiações cujos critérios de julgamento funcionarão como balizador estético das manifestações momescas. O processo de transformação passa pelo uso ou não de certas fantasias, pela substituição de certos instrumentos musicais, pela sofisticação estética da linguagem musical, da organização dos cortejos das agremiações.

Nesse contexto e, ao longo de quase trinta anos, esses grupos interessados em produzir e participar da festa, vão enxergando nessa interrelação, a possibilidade de inserção social, de respeitabilidade e reconhecimento, que culminará, não sem muita luta, esforço, resistência e criatividade, no que Soihet denomina de cidadania cultural. Essa cidadania cultural, acontecerá em torno do samba, e da manifestação carnavalesca, Escola de Samba.

O carnaval popular com referências à cultura de matriz africana, e à consolidação do samba como gênero musical, produzirá um amplo deslocamento do público do carnaval da Avenida Central para a região Praça Onze, Gamboa e adjacências, criando uma territorialidade sônico musical da maior importância<sup>131</sup>. O samba ganha visibilidade,

---

<sup>131</sup> Nos últimos trinta anos, essa região vem sendo redescoberta e valorizada. O Bloco Escravos da Mauá fez um importante trabalho de homenagem aos personagens da história e cultura negra, que chegavam ao Rio de Janeiro, via Cais do Valongo, em navios negreiros e, que mais tarde, se transformou em região de habitação de escravizados libertos e migrantes de vários lugares no mundo. Berço, portanto, do samba e do carnaval carioca. O Bloco Escravos fez seu último desfile em fevereiro de 2020 e encerrou, ano passado, seus trinta anos de atividade carnavalesca na região. Hoje, a região tem sido intensamente frequentada por vários blocos de neofanfãra contemporâneos, acrescentando uma nova camada de história nesta territorialidade sônico-musical carnavalesca. Esse processo cultural de três décadas, alavanca a valorização da história, da população e do território que passou a ser tratado, nos últimos anos, como Pequena África. Por outro lado, o projeto de reforma urbana recente - inicialmente chamada de Porto Maravilha - traz melhorias no equipamento urbano, ao mesmo tempo que alavanca a gentrificação da região.

também, ao participar dos modos de registro, distribuição e lógica de produção da indústria fonográfica<sup>132</sup> nascente, no início do século XX.

Nessa trajetória, é possível perceber a importância das mulheres na produção das festas populares (Soihet; Fernandes, C. e Barroso, 2019) na defesa e valorização das manifestações culturais e religiosas de matriz africana, e num importante trabalho de mediação social, a partir da habilidade diplomática das tias baianas e das delícias de seus tabuleiros, situados em lugares estratégicos da cidade. São as tias baianas que acolhem as giras e rodas de samba em suas casas e quintais, criando espaços potentes e heterotópicos de socialidade, em tempos de racismo e criminalização. São as tias baianas que negociam emprego para aqueles sob sua proteção e, mesmo, alívio de detenção para os sambistas presos sob o argumento de vadiagem, conforme nos esclarece Veloso.

A cobertura jornalística dos bailes carnavalescos nos clubes elegantes da cidade, o frisson em torno dos desfiles dos ranchos e a efervescência cultural modernista, e em torno das ideias e movimento feminista, na Belle Époque carioca, vai alimentar o imaginário das mulheres que querem participar com mais presença e liberdade da festa, como assinalam Soihet e Valença.

O mote e a concretização do processo de modernização de inspiração europeia, com no propósito de fazer da cidade do Rio de Janeiro uma metrópole de acordo com as tendências urbanísticas dos grandes centros internacionais, vão dar ocasião a manifestações carnavalescas sintonizadas com o status e o projeto civilizatório da burguesia europeia. Bailes sofisticados em grandes teatros, desfiles em carro aberto com gente importante elegantemente vestida - os famosos cursos se exibindo ao longo novas e amplas avenidas – transformariam o imaginário e a estética a ser almejada no folguedo – trazendo uma mudança de sensibilidade sobre a escala da festa – agora com sua expressão motorizada dos automóveis -, sobre a exigência de elaboração da festa e da cidade e suas novas possibilidades.

As Grandes Sociedades, tratarão o carnaval e seus eventos preparatórios, como plataforma política, via crítica ácida e jocosa da realidade social, já que identificados ou formados por jornalistas e literatos, ou ambiente de divulgação das suas produções

---

<sup>132</sup> A primeira gravadora a ser montada no Brasil foi a Casa Edson, em 1900. Há uma polêmica em torno da gravação do primeiro samba no Brasil. Oficialmente, o primeiro samba a ser gravado foi “Pelo Telefone”, de Donga, em 1916.

artísticas. Olhando para eles com os olhos de hoje, poderíamos considerar sua prática carnavalesca, de certa forma, como artivismo - da classe média intelectualizada - é bem verdade, se considerarmos as reflexões de Fernandes e Herschmann, Semova e Mesquita.

Os ranchos, ao incorporarem, “antropofagicamente”, aspectos tanto da estética dos corsos, quanto das grandes sociedades, ao mesmo tempo que depuram a ginga refinada do samba, serão valorizados e ganharão destaque na festa carnavalesca e passarão a ser reconhecidos de forma ampla.

Podemos, portanto, nos termos em que Latour e outros usam para pensar as reconfigurações nas redes sociotécnicas e na possibilidade de reagregarmos o social, considerar como actantes humanos nas transformações do carnaval carioca do início do século XX, as tias baianas, os mestres e músicos de ascendência africana, os jornalistas de carnaval. Como materialidades que reconfiguram o carnaval dessa era, a imprensa de massa, a reforma urbana com seus processos de demolição, alargamento de avenidas, e novos projetos arquitetônicos, as tecnologias de reprodução fonográfica, o automóvel.

Três aspectos chamam a atenção no breve olhar que lançamos sobre os blocos do subúrbio e as bandas de bairro, movimento importante (e pouco estudado) do carnaval dos anos 1950/1960: a marcação territorial que valoriza os bairros na denominação dos coletivos – Banda de Ipanema, Cacique de Ramos, etc, e talvez por isso, também, desse ocasião a rivalidades mais ou menos teatralizadas; a importância dos clubes recreativos-sociais-esportivos na sociabilidade dos subúrbios cobertos pela malha ferroviária, subúrbios que vão se desenvolvendo a partir de programas de habitação popular e com boa oferta de serviços, o que viabiliza boa qualidade de vida. Esse aspecto me chamou atenção por conta da referência de bailes, festas e concursos organizados pelo Cacique de Ramos pra arrecadar verba para os desfiles (Messeder, 2003). O terceiro aspecto é o lugar de enaltecimento reservado às mulheres consideradas como musas, como beldades. O Bloco Cacique de Ramos teve papel importante na consolidação do show de mulatas, por exemplo. Há um campo imenso de pesquisa sobre mulher e carnaval a ser deslindado.

Os blocos surgidos nos anos 1980/1990, incluindo nesse conjunto, o Clube do Samba, de 1979, tem visão crítica sobre o regime autoritário, compromisso em ações sociais em prol do processo de redemocratização do país, participação em sindicatos, associação de moradores, e participação em partidos políticos, e profundo

comprometimento com a ideia de cidadania. Apreço pelas manifestações culturais populares, principalmente o samba e as festas populares, a frequência a rodas de samba, onde quer que elas acontecessem era praxe. A praia no Posto Nove, em Ipanema, as festas do PT, o Bar Barbas, dançar nas gafeiras da Praça Tiradentes e frequentar as primeiras rodas de samba, em lojas de antiquários, movimento nascente de renovação da Lapa, eram espaços de socialização, encontro, troca de informações, reconhecimento de afinidades, princípio de uma enorme rede que teceu e, ainda tece, laços firmes de solidariedade e redes de samba e carnaval na cidade.

Esses agentes, quando entrevistados<sup>133</sup>, falam da criação de seus respectivos blocos como um desejo de ocupar a rua com festa, superar o tempo da censura, do estado de sítio, da experiência constante de medo, vividos na ditadura dos anos 1960-1980. A experiência da agência corpo-rua-multidão, experiência vivida na participação das passeatas e comícios do amplo movimento pelas eleições diretas, a campanha Diretas Já, em 1984, deflagrou, segundo eles, a vontade de brincar na rua com os amigos, fazendo samba com humor e irreverência, inspirados no ícone que eram e ainda são os blocos Cacique de Ramos e Bafo da Onça.

Sobre a percepção da dimensão política que é botar um bloco na rua, vale a justificativa para a ocasião escolhida para o primeiro desfile do Bloco de Segundo, o dia 7 de setembro de 1986: “se os milicos podem ocupar a rua, também podemos”<sup>134</sup>. E, assim, percorreram algumas ruas do Humaitá num cortejo cívico-carnavalesco.

Fazer referência a momentos históricos e discussões teóricas que permitem entrever uma multiplicidade de aspectos que compõem a constelação de sentidos dessa festa que é o carnaval, e historicamente o carnaval carioca, suas funções, potencialidades, operatividade na dinâmica social e perpétua metamorfose, se mostrou fundamental na compreensão do carnaval como rede artístico-política em que emergem ativismos e cujos agenciamentos articulam a cidade concreta e imaginariamente.

Sobre a potência da festa como espaço-tempo para ativismos e militâncias, que contribui para a compreensão do tipo de vínculo que o carnaval propicia, corroborando para a verificação da hipótese central da tese, concluímos: que a festa é um espaço-tempo

---

<sup>133</sup> Entrevistas feitas, em 2013/2014, com vários presidentes de blocos, da liga Sebastiana, para o documentário inédito sobre o movimento de blocos que surgiram entre anos 1980/1990.

<sup>134</sup> Entrevista concedida em 20 de outubro 2022.

ritual. Espaço-tempo que remete aos fundamentos da civilização. Potente, portanto, para a promoção da coesão social. No caso do carnaval, potente, também, porque viabiliza a suspensão dos valores cotidianos, pautados na lógica da cidade funcional-produtiva, onde os cidadãos agem de acordo com esse propósito, circunscritos ao desempenho social a partir de identidades relativamente estáveis, garantindo o cumprimento de tarefas e normas sociais, o que facilita a captura dos desvios.

A suspensão das regras – as quais determinam um repertório relativamente restrito de ações, estéticas, papéis e trajetórias urbanas - viabiliza a abertura para um campo infinito de possibilidades articulatórias - tantas quantas o são os desejos e as múltiplas naturezas do que há disponível na cultura. Embora nem todas as regras e determinações sejam suspensas, faz parte do imaginário do carnaval esse horizonte amplo de liberdade, do exercício dos excessos, dos riscos, das entregas às tentações, das transgressões e violações dos interditos. Os perigos são aventados, mas as possíveis consequências nefastas, subestimadas. Militar no carnaval é convidar para um ritual de mudança, ao mesmo tempo, em que se presentifica a mudança, com a presença dos corpos no espaço público, movidos pelas certezas emocionais que o sensorial oferece – o que sinto no corpo, o que me emociono, se mostra, portanto, como verdade experimentada.

Não é uma experiência qualquer, vale ressaltar. Interações potentes se apresentam, a do corpo próprio, a do corpo com o corpo da cidade, a do próprio corpo com os corpos ao lado, a do corpo com o corpo-multidão. Sensações e emoções se associando com as causas defendidas – razão reflexiva e razão sensorial – o compromisso com a luta, a potência vital, a expansão do carnaval. Essa experiência densa é ativada com uma série de elementos disponíveis na folia – substâncias que promovem relaxamento, excitação, alegria, destemor, a dança, a exuberância visual de estandarte e fantasias, e a música, força movente, condutora irrecusável de memórias, afetos e emoções. Se participar de uma passeata é experiência impactante, participar de um cortejo-manifestação opera, com muita potência, o limiar – o estado de liminaridade – que expõem as ficções de pesos sociais diferentes – a ficção que anima o *status quo*, em contraposição com ficção do mundo sonhado. Uma ficção e outra, cujos contornos se tornam indiscerníveis – potência e perigo da festa. Potência e perigo porque revela a natureza contingente do vetor de forças dominante, e o material ficcional em que repousa a ordem vigente que pode ser outro. É vislumbre de possibilidade de outra forma de ordenação do mundo, mas não da

ausência de ordem. É possibilidade, mas que exige outras formas de ação engajada, e nenhuma certeza quanto ao resultado da aposta, porventura, empreendida.

#### 4.2 – Crack 2

À indagação do “por que militar no carnaval?” se seguiram uma série de questões que, mesmo ligadas ao campo da Comunicação, indicavam que a pesquisa se inscrevia numa dimensão inter-multi-transdisciplinar. Se, de saída, a pergunta remete o carnaval à condição de mídia, e é possível assim considerá-lo, já que expressão festiva pública, onde pautas, agendas, emblemáticas sobre direitos das mulheres são apresentados através de cartazes, em cortejos que entrelaçam purpurina, meia arrastão e palavras de ordem, expondo problemas relativos a direitos e violências. Mais ainda, o carnaval é pauta necessária sobre a cidade, eventos e mobilizações festivas no período que imediatamente antecede ou sucede ao carnaval. Tudo o que acontece envolvendo a festa e seus personagens repercutem, seja na mídia local, regional, quanto na nacional; tanto pelo viés de abordagem dos grandes conglomerados de mídia e seus vários canais, quanto pelo compartilhamento e viralização de experiências individuais e grupais nas mídias sociais da internet. Inovações, manifestações de viés político como protestos ou críticas satíricas e contundentes, ganham visibilidade midiática.

Mas considerando a Comunicação como objeto conceitual que se desdobra em três níveis operativos: relacional; vinculativo e crítico-cognitivo, como destaca Muniz Sodré (2012), é possível tratar o carnaval e os blocos ativistas a partir tanto do nível relacional, quanto do vinculativo. No nível relacional, nível que está associado com a produção e reprodução da ideologia no sistema social, via fluxos informativos que visam o enquadramento, a agregação institucionalizada de indivíduos, uma das reportagens em destaque na introdução desta tese, reivindica que os blocos feministas sejam mais inclusivos, do ponto de vista, do debate de gênero, entendendo que o bloco e o carnaval são “plataformas” com características – linguagem e estética popular de fácil compreensão – e que, portanto, precisam dar visibilidade, também, a personagens e pautas LGBTQ+. A crítica é feita na forma de reivindicação por práticas ainda mais democráticas do que a existência de blocos feministas. Vale, também, comentar que blocos feministas, a partir da criação do Blocos Mulheres Rodadas, em dezembro de 2014, com primeiro cortejo na quarta-feira do carnaval de 2015, passaram a ser necessariamente pauta de cobertura jornalística, acompanhada de agendas específicas para aquelas que buscavam aliar brincadeira com pautas sociais. Renata Rodrigues e

Débora Thomé passaram a ser entrevistadas sobre vários assuntos relativos ao feminismo, não necessariamente ligadas ao bloco de carnaval.

Mas o aprofundamento do trabalho de campo apresentou outras dimensões comunicacionais. A saber, a dimensão do vínculo, como explicitadora de aspectos vinculados com a ideia de transformação social, mas no cotidiano e não como horizonte utópico ou revolucionário. O vínculo com o bloco, o engajamento, acontecia (e ainda acontece) na imbricação de contatos presenciais, via oficina de instrumentos musicais ou da arte pernalta, em lugares públicos ou privados, e na participação de pelo menos dois grupos de *WhatsApp*: o do grupo formado pelas mulheres e a tutora de um determinado naipe de instrumento musical; e o grupo do bloco e sua ampla coletividade, que conta com participantes de todas as oficinas, tutoras, amigos, ex-frequentadoras das oficinas e simpatizantes. No ambiente presencial havia intercâmbios de aprendizado dos instrumentos; combinação de caronas ou encaminhamento de grupos até os pontos e estações de transporte público; os ensaios por naipe e o ensaio geral; venda de pequenos utensílios ligados aos instrumentos, como talabartes, baquetas, pochetes com nicho para cerveja, por exemplo; combinação do ponto de encontro depois do ensaio. Nos grupos de *WhatsApp*, eram compartilhadas matérias de interesse para mulheres feministas, eventos voltados para a causa, estatísticas envolvendo mulheres; intercâmbio de referências de prestadores de serviço, com a preocupação de indicação de mulheres; compartilhamento de impressões sobre a política nacional e local, como eleições, divulgação de propostas de candidatos à eleição, de eventos acadêmicos, de marchas e audiências públicas relativas aos direitos das mulheres, à cidade, ao carnaval; palavras e atos de solidariedade para com as participantes do bloco ou de pessoas próximas das participantes, em situação de vulnerabilidade; iniciativas de financiamento coletivo; buscas por pessoas do universo musical dos blocos, desaparecidas; piadas e memes; comentários cômicos de reportagem, personagens, da conjuntura. Enfim, movimentos de trocas de grande sinergia que facilita a vida de todas. Experiência de acolhimento, vínculo, coletividade cujo laço principal é a escolha por pertencer ao bloco, a vontade de tocar junto, ocupar a rua com outras, experimentar corpos em aliança e performar amplificando presença e voz.

O fato das mulheres que participam musical e artisticamente do bloco, transitarem por outros blocos, inclusive as organizadoras, tutoras e maestrinas, faz a rede carnavalesca feminista cada vez mais ampliada, engajada, fortalecendo e fazendo circular, no caso, pautas feministas, bem como outras pautas sociais inclusivas e afirmativas, permitindo

que se entreveja a extensão da rede. Durante a pandemia foi possível acompanhar a consolidação e ampliação das redes do carnaval de rua, seja interligando blocos feministas, blocos e protagonistas do carnaval carioca, com atores de outros carnavais, em escala nacional, de verve ativista.

As controvérsias permitiram perceber a emergência de, pelo menos, dois actantes em destaque na reconfiguração da rede sócio-técnica do carnaval carioca: o *smartphone* – no que, como dispositivo, condensa facilidade de acionar mídias sociais e aplicativos disponíveis; e a emergência dos ativismos, de natureza rizomática, como prática cultural e política de ativação dos corpos; de ativação da cidade pela música; de ativação do carnaval pelas pautas políticas; de ativação da prática política pelo carnavalesco, ativação do tipo *bottom up*<sup>135</sup>, em que a onipresença dos pênaltas em todo e qualquer tipo de movimento e ocupação do espaço parece emblemática, do ponto de vista imagético, estético.

O carnaval como deambulação coletiva, principalmente a prática carnavalesca desses blocos com estrutura musical de neofanfarras, de trajetória errática, num corpo a corpo com a cidade, vai transformando o mapa, e as sensações do trilhar, do pertencer à cidade, ou do se entregar a ela, numa expressão erótica que a festa propicia, como nos aponta Maffesoli ao falar do *Homo Eroticus* e do *Homo Festivus*. Maffesoli se refere a um *socius* vivenciado com ritual cotidiano, como tensão constante entre razão prática e razão sensível.

Ainda nessa via do comunal de Bataille, onde o pulsional comparece como um reconhecimento da potência do humano em lançar-se, em dispêndio, numa aposta que ultrapassa o movimento de autopreservação, que articula a grandiosidade e o deceptivo, é no reconhecimento dessa condição, como condição da espécie, é que ocorreria a comunicação soberana. Das festas, o carnaval é o que mais abertamente descortina a grandiosidade da pulsão, é com ela que se faz mundo, se faz desfile de escola de samba, se percorre a cidade em busca de fusão, se cria com muito desejo e poucos recursos um cotidiano citadino de festas, arte, música na rua.

---

<sup>135</sup> Steven Johnson descreve esse fenômeno como emergência como um fenômeno próprio das redes, fenômeno que pode ser percebido em vários ambientes. JOHNSON, Steven. **Emergência: A dinâmica de redes em formigas, cérebros, cidades e softwares.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Daí a importância da corpografia como metodologia para pesquisar música, carnaval e territorialidades sônico musicais, como defendem Fernandes e Herschmann. Corpografia que evidencia a importância das travessias e do transitório como densos, como deixando marcas, como afetação, mapeamentos resultantes do trilhar sônico, corpo e cidade em espelho, um diante do outro em abismo.

Na perspectiva de Bruno Latour, o social só pode ser entendido a partir dos agenciamentos e só pode ser percebido na emergência de actantes que reconfiguram as dinâmicas associativas. Os catalizadores, actantes, ou tradutores são os agenciadores potentes que nos auxiliam a acompanhar e conhecer certas configurações da rede. Se é possível reconhecer a própria cidade como actante que reconfigurou o carnaval no início do século, é possível pensar o próprio carnaval do passado, e de hoje, como actantes da rede sociotécnica da cidade do Rio de Janeiro, onde os actantes do carnaval tem papel potente de agregação da cidade.

E, por último, a pergunta por que militar no carnaval, se relaciona com o contexto de emergência dos ativismos e, na esteira dele, do ativismo feminista. A emergência dos blocos feministas no carnaval se relaciona com as incorporações das novas possibilidades de comunicação e articulação política com a presença das tecnologias de comunicação, informação, conexão e localização. O movimento horizontal, a adoção de repertórios de linguagem artístico-culturais, do entretenimento e da festa tornam o bloco de carnaval como tipo de associação relevante para a luta, e o carnaval como palanque/plataforma irrecusável.

O caminho percorrido no segundo capítulo, que passa pela discussão dos níveis operativos do conceito de comunicação, que aliado ao trabalho de campo - nos cortejos e à imersão na oficina de instrumentos, apresentado no capítulo três - confirma a hipótese da importância da dimensão vinculativa para a compreensão da motivação e dos laços construídos a partir da referência ao comum, ao pertencimento à uma comunidade – noção que caberá ao bloco feminista. Mas de uma comunidade viabilizada pelas tecnologias de conexão e difusão de dados em alta velocidade, onde ideologias, ideais e utopias circulam. É uma dimensão da relação redes sociais-rua, cuja nota em comum são as adversidades de ser mulher numa sociedade patriarcal, e a constituição do coletivo como resultado de encontro em torno de direitos, lutas, agendas, parâmetros de identificação. Questões do cotidiano: fim do casamento; necessidade de encontrar profissionais – médicas,

advogadas, marceneiros, transportadora de mudança, etc. -, questionários de pesquisa acadêmica, financiamento coletivo para alguma finalidade urgente, comunicados sobre bolsas e ocupação profissional voltada para mulheres. São situações, ofertas e demandas que circulam pelos grupos de WhatsApp do bloco Mulheres Rodadas e outros voltados para o público do carnaval de rua. Essas situações, mescladas a comentários sobre a conjuntura política, sobre decisões que afetam o carnaval de rua, notícias sobre leis que afetam os direitos das mulheres ou temas sensíveis às mulheres, além de memes e gifs divertidos do universo das vicissitudes da vida da mulher criam um ambiente que conecta, estreita laços afetivos e de confiança no grupo, no bloco, num movimento de construções de vínculos mais abstratos. Há, também, conflitos internos. Esses conflitos também acontecem via *WhatsApp* e giram em torno de questionamentos sobre protagonismo, sobre se decisões tomadas internamente ao bloco, contemplam ou não a participação dos membros do bloco, se são democráticas.

Os blocos, em geral, mudam ao longo dos anos, por questões internas de gerenciamento, por conta de um eventual crescimento de público, podendo mudar de perfil de frequentadores e membros, como nos narra Débora Thomé, que afirma que o bloco Mulheres Rodadas foi sendo mais intensamente procurado, ao longo do tempo, por pessoas lésbicas, em suas oficinas e, conseqüentemente, mudando a composição do bloco.

Virar sucesso, aumentar de tamanho, implica em ter uma outra estrutura sonora, a formalização do bloco junto à prefeitura, necessitar de apoio financeiro, busca de patrocínio, organização de eventos para fazer caixa para o desfile no carnaval geram dissidências, e desligamentos. Paula Azem, do bloco TocoXona, disse que muitas pessoas da formação inicial do bloco, que era uma ação lúdica entre amigas, saíram do bloco quando ele ganhou mais público e projeção. Há um momento que o bloco deixa de ser uma brincadeira e o núcleo organizador se percebe tendo que responder pelo bloco, frente à imprensa, às forças da ordem, assumir os compromissos de uma organização muito mais complexa. Quem gostava da brincadeira, abandona o bloco, afirmam as organizadoras Paula Azim e Micheli Krimer.

Sobre a hipótese aventada, neste trabalho, sobre a sensação de segurança que tanto as organizadoras, quanto as foliãs dizem experimentar, nos blocos feministas, partir de uma delimitação sutil do espaço, por conta de se constituírem como territorialidades sônico-musicais se confirma diante, por exemplo, das inúmeras advertências em relação à necessidade de tomar cuidado ao se afastar da aglomeração do cortejo. Advertência que

dá a entender que o espaço que o bloco, com as presenças dos participantes em torno do acontecimento sonoro e performativo, configura uma espécie de ilha, de heterotopia onde vigoram valores, sensações, ideologias, experiência identitária, bem específica. Essa delimitação simbólica, tanto quanto de materialidade sutil – como a música, o uso predominante das cores do arco-íris, no caso do bloco que se identificam com a causa LGBTQ+ - ao acontecer no espaço público, portanto permeável a qualquer público, pode vir a marcar uma fronteira sutil. Em pesquisa de campo foi possível presenciar uma ou outra situação em que se apresentavam distinções sobre a pertença à territorialidade. No bloco Mulheres Rodadas, por exemplo, as mulheres foliãs entendem que o espaço é das mulheres, os homens que se ajeitem com o espaço que sobra. E, no caso do TocoXona, um ou outro folião LGBTQ questiona a presença daqueles que não carregam os signos identificáveis de pertença. Não são situações ostensivas, nem segregacionistas, mas uma sutil hierarquização da distribuição do espaço, na territorialidade. As organizadoras dos blocos entendem o espaço que ocupam como público e democrático, aberto para quem quiser chegar.

#### 4.3 – Crack 3

Diante da extrema improbabilidade do carnaval carioca não acontecer, que se concretizou como fato, por conta a urgência sanitária da pandemia da Covid 19, entre frustração e a perplexidade, procurei acompanhar a atuação dos blocos e outros agentes da festa nas mídias sociais. Primeiro, para colher informações básicas, consultar fotos, conhecer um pouco da história do movimento feminista no carnaval. Num segundo momento, atenta à intensa atividade na forma de lives, mesas redondas, organizações de eventos online, me perguntei sobre o que era possível observar com a suspensão da festa de suspensão? O que ficou evidente foi uma intensa articulação entre agentes do carnaval carioca que culminou na decisão de não fazer carnaval em 2021, se adiantando à decisão do prefeito. Foi criado um fórum com vários organizadores de blocos e ligas de blocos, que acompanhavam a evolução da pandemia no Brasil – número de óbitos e processo de vacinação - e consultavam sistematicamente epidemiologistas tentando formar uma base segura de informações para tomadas de decisão. Outro movimento percebido foi a articulação entre blocos em escala nacional, consolidando uma rede de organizadores de blocos, ligas e comissões, que se perceberam e assumiram seu papel ativistas do carnaval, diante do retrocesso nas pautas sociais, desmantelamento das políticas e órgãos públicos

ligados às artes, à educação, à cultura, aos movimentos sociais organizados, e postura ofensiva de censura e desvalorização da produção cultural no país.

Acompanhando as iniciativas de conversa e debate gravadas e disponibilizadas no Youtube, no Instagram, no Facebook, foi possível perceber que, além articulação dos agentes do carnaval em rede, outras redes ativistas feministas também se consolidavam: o ativismo das musicistas, como movimento, e o ativismo das mulheres que atuavam no carnaval e na arte pública, como coreógrafos, pernaltas, figurinistas. A consciência e o posicionamento a respeito da assunção do carnaval de rua, com postura ativista se consolidou com a fundação do C.R.U.A – Carnavais de Rua Em Ação: movimento nacional de grupos de carnavais de rua, com a criação de uma carta-manifesto (ver ANEXO 1) e a produção de um Fórum Nacional, tudo criado em 2021. A criação desse evento e da própria associação movimentou ações nacionais de apoio à candidatura de Lula à Presidência da República, durante o ano de 2022.

A percepção de ascensão dos ativismos como forma de participação política, e a emergência do ativismo no próprio carnaval de rua, deflagrou a reflexão sobre um amplo movimento ativista que poderia ser denominado de “carnartivista”. Movimento que aliava a defesa da ocupação da rua com música e festa entendida como defesa da cidadania – no duplo movimento de incorporação das artes da performance, da arte pública, e da estética carnavalesca nos movimentos de luta e protesto, e a presença de bandeiras e agendas sociais tais como: antirracismos, feminismos, luta antimanicomial, defesa da arte e da cultura, restabelecimento da democracia progressista – no carnaval de rua. Corroboram para a confirmação da nossa hipótese o posicionamento desses blocos, aqui no nosso campo de investigação, os blocos que atuam no carnaval e em outras iniciativas de luta democrática e por direitos – como o 8 M, a campanha #elenão, os eventos em torno da morte da vereadora Marielle Franco, os cortejos em prol da candidatura à eleição presidencial, os CarnaLulas e as associações de blocos, como o Desliga da Justiça, em nível local, e o C.R.U.A., em escala nacional, por exemplo.

Outros elementos que nos auxiliam na argumentação dessa forma de configuração ativista – o carnartivismo – as elaborações Herschmann e Fernandes, C. sobre o caráter ativista das ocupações musicais e culturais nas ruas da cidade do Rio de Janeiro constituindo territorialidades sônico-musicais, concepção que aponta o posicionamento e a mobilização dos mais diversos atores que ocupam a rua no sentido da construção de uma cidade mais alegre, democrática e criativa; as elaborações sobre a militância no fervo, de

Rose Rocha, as narrativas sobre ativismo durante os protestos anticapitalistas da virada e início do século XXI, de Júlia Di Giovanni, a cartografia das poéticas insurgentes de André Mesquita, as elaborações artísticas da produção artística nacional que dialogou com o carnaval, como Hélio Oiticica, Artur Omar, Carlos Vergara e José Celso Martinez Corrêa.

Do ponto de vista político, para compreender a aproximação entre ativismo e carnaval, vale ressaltar a proximidade do ex-vereador e atual deputado federal Tarcísio Motta com o carnaval carioca. Além de conhecido folião, Motta foi um defensor contumaz da implantação da lei orgânica que incluiria o carnaval na lista de direitos que o poder público tem o dever de garantir, lei aprovada em 09 de março de 2023. Tomás Ramos, assessor de Tarcísio Motta, tem papel ativo no carnaval de rua. Participa do movimento Ocupa Carnaval e é um dos organizadores do bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar. Tomás entende que o carnaval é um método e uma linguagem alternativa para a mobilização política da população, diante da crise de representatividade e do esgotamento do modelo de atuação social de movimentos sociais e partidos políticos.

Segundo Claudia Lucciola, que transita por vários blocos com seu saxofone, e é uma participante contumaz de várias manifestações progressistas entende com participação cidadã atuar no carnaval e nas manifestações tendo os instrumentos musicais e a festa como recursos de mobilização e ativismo político. A ocupação da rua pelos cidadãos, na festa e na luta, a construção dessas manifestações políticas e culturais são, segundo ela grandes oportunidades de vivenciar o coletivo, de experimentar a fazer junto.

A partir dessa produção audiovisual e, também, na forma de *podcasts* foi possível perceber pautas e reivindicações de caráter feminista dessas ativistas, tanto quanto, as ações desenvolvidas, a ética e estéticas adotadas. A criação de blocos e fanfarras feministas foi um passo no sentido do que elas qualificam como “empoderamento”, como oportunidade de se apresentar em lugares públicos, de afirmar identidade de gênero e escolha sexuais no espaço público, de se permitir a música, a dança, a arte pernalta como expressão pessoal e coletiva; de reconhecimento e testemunho da importância, das alegrias da atuação e pertencimento a uma coletividade. Elas também defendem que o carnaval é um espaço-tempo de liberdade que viabiliza as primeiras e tímidas ousadias do apresentar-se em público. Esses coletivos musicais também são defendidos, por suas participantes, como criação de espaço para as mulheres que desejam ser profissionais da música. O interesse na música, a partir do carnaval, levou a que várias procurassem uma

formação musical formal em conservatórios e universidades e, uma vez ocupando esses espaços de aprendizagem, questionassem a invisibilidade das mulheres musicistas e compositoras como referências na formação musical.

A pesquisa revelou mulheres em funções e atuações de protagonismo e renovação do carnaval, tanto quanto a presença delas em iniciativas que foram descortinando o campo de possibilidade de uma economia criativa no microcosmo da própria festa. Dois terços das ligas cariocas de blocos de carnaval são mulheres, dentre elas Rita Fernandes com atuação emblemática por quase vinte anos, renovando a cobertura jornalística de carnaval de rua, articulando secretarias de cultura e turismo com autoridades de outros estados onde o carnaval é carro-chefe da indústria criativa; convidando lideranças do movimento do carnaval de rua Brasil a fora. Thais Bezerra, Raquel Poti, Conceição Carlos, Crica Rodrigues, Simone Ferreira, Sabrina Bairros, Cris Couri, são alguns nomes de mulheres atuando no carnaval e nas neofanfarras, defendendo o direito à cidade e das mulheres estarem onde quiserem, fazendo o que quiserem.

No importante gesto de falar das mulheres que mais recentemente precederam as ativistas feministas no carnaval, menos pelo ativismo, e mais pela ousadia em comum, entendemos a importância de ouvir e apresentar a perspectiva das mulheres que estiveram à frente de dois blocos, Evelyn Sussekind, Lúcia e Silvia Lessa, do Bloco de Segunda; e Denise Barreto, Patrícia d'Abreu e Sônia Nunes, do Bloco Vem Ni Mim Que Sou Facinha. Ressaltamos, ainda, a importância de Eliane Costa e Teresa Guilhon, ambas do saudoso Bloco Escravos da Mauá, que não foram entrevistadas para esse trabalho, mas cuja atuação na zona portuária, resgatando e enaltecendo a história, a cultura e os personagens do samba e do carnaval, na região, merece referência e deferência.

Na consideração da Comunicação como ciência do tempo passando, e no sentido do que o olhar processual revela sobre as reconfigurações das dinâmicas de associação e das redes sócio-técnicas do carnaval, ouvir a relação que essa outra geração, imediatamente anterior a esse novo período de ebulição carnavalesca, tem com a dimensão política do carnaval se mostrou revelador, da profunda mudança de paradigmas. A leitura da realidade, a reflexão sobre o lugar da mulher, a expressão de suas convicções e desejos na performance do bloco é muito diferente dos blocos ativistas feministas pesquisados.

A articulação das falas e posturas com as lutas feministas expressas nas ondas feministas esclarece, em parte, os modos das mulheres de uma e outra geração atuarem socialmente e no carnaval. Há entre a maioria delas a coincidência de serem também jornalistas. Dentre as diferenças que se destacam, o fato das da geração anterior, tratar o carnaval como espaço de charmosamente expressar a perspectiva crítica e satírica, a ideia do “Facinha” como expressão de “faceira”, como define Denise Barreto, e não como aquela que ostenta desejo e liberdade sexual, embora a ambiguidade seja relevante como parte do espírito carnavalesco. Ao apresentar essa perspectiva para Paula Batista, ativista feminista pernaltas, da nova geração, ela, pensativa, concluiu que não se poderia dizer que a postura das Facinhas não era feminista, mas que o feminismo que exerciam não se expressava na postura do embate.

Na verificação dos objetivos elencados nesta tese, podemos afirmar que o acompanhamento dos blocos de ativismo feminista Tocoxona e Mulheres Rodadas são expressões da compreensão do caráter político das manifestações culturais tal como explicitado pelos Estudos Culturais, compreensão viabilizada pela implantação de políticas públicas de valorização de iniciativas culturais das classes populares, em âmbito nacional; as políticas educacionais de inclusão, como as cotas nas universidades públicas, as crises cada vez mais graves e explícitas dos modos de representação política e da democracia liberal. A presença das tecnologias de transmissão de dados, de conexão e locação instantânea e as mídias sociais, ao operar num contexto de crise de fundamentos, irão catalisar a formação das redes de indignação e esperança, como as define Castells. E, em seguida, os movimentos regressivos de ultra-direita. No Brasil, o carnaval tem sido compreendido e capitalizado no sentido do enfrentamento desses desafios. Os blocos feministas, por via da música, da ocupação do espaço público criando territorialidades sônico-musicais acolhedores para as mulheres, tecendo o social através da mobilização e das trocas afetivas, lúdicas, musicais e combativas são exemplos que explicitam as fricções entre o cultural e o político. Essa frente que são os blocos se articulam com outras duas redes que são as ativistas pernaltas e as musicistas feministas, ampliando essa rede e o estabelecimentos de territorialidades sônico-musicais.

Sobre o propósito de mapear o protagonismo feminino no carnaval carioca, entendemos, no decorrer do trabalho, ao nos depararmos com personagens eloquentes, que esse mapeamento era menos o de cartografar os blocos femininos existentes – na medida que esse tipo de associação é extremamente instável e fluida, no arco de tempo

de pesquisa, três dos quatro blocos trabalhados deixaram de existir – e mais o de identificar figuras femininas eloquentes, no que diz respeito à sua atuação como transformadora do carnaval carioca. O protagonismo das mulheres no carnaval carioca é mais profundo e abrangente do que a quantidade dos blocos feministas em atuação, produzindo inclusive, como um dos impactos de suas atuações, a ampliação da participação das mulheres no carnaval carioca, no universo da arte pública e da música.

Ao fim e ao cabo, o carnaval se apresenta como ocasião, espaço-tempo, ritual e oportunidade de suspensão de lógicas consolidadas, opiniões prontas, estéticas estabelecidas, lugares demarcados, desejos regulados, jogos de poder reguladores e, ao mesmo tempo, como abertura para novas e infinitas articulações. Situação em que é possível vislumbrar a potência realizadora, atrevida e grandiosa da pulsão. Essa grandiosidade, essa potência articulatória que podemos denominar de criação, de insubordinação que nos engaja em projetos e realizações que desprezam a limitação da finitude, evocando aqui Zé Celso, seu teatro, sua vida, afirmativa da carnavalização, do dionisíaco em nós, está o tempo todo sob o risco da domesticação, da capitalização, dos fundamentalismos. Mas pulsão insiste na sua potência insubmissa. O carnaval pulsa e redime. Evoé!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. In: PERELMUTTER, Daisy, ANTONACCIM, Maria Antonieta (orgs). **Ética e história oral**. São Paulo: Educ, 1997. p. 145-155.

AMADO, Jorge. **O país do carnaval**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar: Textos em História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. “Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar”. **Patrimônio e Memória**. UNESP-FCLAs-CEDAP, v.7, n.1, p.134-150, jun.2011.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

AMARAL, A.; SOUZA, R.; MONTEIRO, C. De Westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na mídia digital. **Revista Galáxias**, São Paulo, n. 2, p. 141-154, jun. 2015.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da modernização: A modernização sem peias**. Lisboa, Teorema, 2004.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

AZNAR ALMAZAN, Yago; CLAVO, Maria I. Arte, política y activismo. Concinnitas – **Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 10, 2007.

BABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC/UNB, 1987.

BANET-WEISER, S. Postfeminism and Popular Feminism. **Feminist Media Histories**, v.4, n. 2, p. 152-156, 2018.

BARBOSA, Marialva. A pluralidade de modelos interpretativos nas Ciências Humanas e o lugar da comunicação. In: MOURA, Cláudia; LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação. Metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016a.

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

BARROSO, Flávia de Magalhães. *Femininos Urbanos, poéticas de aliança e a estética da coabitação: a produção de festas na Garagem das Ambulantes*. In: FERNANDES, Cintia S.; REIA, Jess; GOMES, Patrícia (orgs) **Arte, Comunicação e (Trans)Política.: a potência dos femininos nas cidades**. Belo Horizonte: Ed.PPGCOM/UFMG, 2021.

BELART, Victor. **Cidade Pirata: Carnaval de Rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro**. Belo Horizonte: Ed. Temporada, 2021.

BENNETT, L. When politics becomes play. **Political Behavior**, v.1, n. 4, 1979.

BENNETT, L. Fan activism for social mobilization: A critical review of the literature. **Transformative Works and Cultures**, v.10, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. **Mídia Multidão**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2015.

BOGADO, Maria. “Rua”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). **Explosão Feminista**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.: Cia das Letras, 2018.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). **Explosão Feminista**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.: Cia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Pensamento Feminista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Pensamento Feminista Hoje: perspectiva decolonial**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

BURKE, Peter. **O Polímata**. São Paulo: Unesp, 2020.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTTER, David. **De Sonho e de Desgraça: O Carnaval Carioca de 1919**. Rio de Janeiro: Mórula, 2022.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTRO, Maurício Barros de. **Carnaval-Ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2015.

- CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CHAIA, Miguel. Política e Arte Hoje. In: **Revista Aurora**, n.1, p. 9-11, 2007.
- CHARTIER, Roger. **Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime**. Paris: Editions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987.
- COLLING, L. A. A Emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta**, 2018.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina P. **Ecos da Folia**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981.
- D'ABREU, Patrícia; ESTEVÃO, Andréa. A representação do feminino como elemento de tensão entre a retomada do cinema brasileiro e a retomada do carnaval de rua carioca. In: **Avanca/Cinema 2016**. Avanca, 2016.
- DELGADO, M. Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. **Quadernus-e** (Institut Caralà d'Antropologia), v. 2, n. 18, p. 68-80, 2013.
- DENORA, Tia. Music sociology: getting the music into the action. **British Journal of Music Education**, v. 20, n.2, pp. 165-177, 2003.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DE MARCHI, L. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música**. Rio de Janeiro: Ed. Folio Digital/Letra e Imagem, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "7000 A.C. Aparelho de captura". **Mil platôs**, vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DI GIOVANNI, Julia. Artes de Abrir Espaço. Apontamentos para análise de práticas em trânsito entre Arte e Ativismo. In: **Cadernos de Artes e Antropologia**. V.4, n. 2, p. 13-27, 2015.
- DI GIOVANNI, Julia R. **Artes do Impossível: protestos de rua no movimento antiglobalização**. São Paulo: Annablume/FA, 2012.
- DIAS, Flávia Thaís S. S. **Feminismos nas Fanfarras de Rua Carioca: os estudos de caso do bloco Mulheres Rodadas**. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, UFRJ, 2017.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.
- ECO, Umberto; IVANOV, VV. e RECTOR, Monica. **Carnaval! México: Fondo de Cultura Economica**, 1989

ECO, Umberto. Huizinga e o Jogo. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

ESTEVÃO, Andréa e HERSCHMANN, Micael. Artivismo Feminista no Carnaval de Rua Carioca: estudo de caso do Bloco Mulheres Rodadas. **Anais da Intercom**, 2020.

ESTEVÃO, Andréa e SAPIA, Jorge. “Mulheres no Carnaval: gíngua, palavras de ordem, cidadania e festa”. In: DABREU, Patrícia e RIBEIRO, Ana Paula Goulart. (org.). **Mulher Cultura e Mídia**. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2018.

ESTEVÃO, Andréa e SAPIA, Jorge Edgardo. “Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro”. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 201-220, mai. 2012.

\_\_\_\_\_. “Festas carnavalescas costurando e redesenhando a cidade”. **Narrativas da Cidade: Perspectivas multidisciplinares sobre a urbe contemporânea**. Faccin, Nogueira e Vaz Org. E-papers, 2013.

\_\_\_\_\_. Narradores e Narrativas do Carnaval de Rua Carioca. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 47-66, nov. 2014.

FERNANDES, C.; HERSCHMANN, M.; ROCHA, R.; PEREIRA, S. (orgs.). **A[r]tivismos Urbanos: [sobre]vivendo em tempos de urgências**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2022.

FERNANDES, Cíntia S., REIA, Jess, GOMES, Patrícia. (orgs.) **Arte, Comunicação e (Trans)Política: A potência dos femininos nas cidades**. Belo Horizonte: Editora PPGCOM UFMG, 2021.

FERNANDES, Cíntia & HERSCHMANN, Micael; BARROSO, Flávia. Corpo, cidade e festa: as 'performances do dissenso' no carnaval de rua carioca. In: **Interin**, v. 4, n.1, pp. 157-175. Tuiuti, 2019a.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin e BARROSO, Flávia. “Presença e atuação de mulheres em espaços culturais no Rio de Janeiro do século XIX: o que podem as mulheres em festa?” In: **Contracampo**. Niterói: PPGCOM UFF.v; 38, n. 1, 2019b.

FERNANDES, Cíntia & HERSCHMANN, Micael. **Cidades Musicais: Comunicação, Territorialidade e Política**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2018.

FERNANDES, Cíntia & HERSCHMANN, Micael. “Usos da Cartografia nos estudos de comunicação e música”. In: **Revista Fronteiras Estudos Midiáticos**. Unisinos, set/dez 2015.

FERNANDES, Cíntia e HERSCHMANN, Micael. **Ativismo Musical nas ruas do Rio de Janeiro**.

[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT02\\_COMUNICACAO\\_E\\_CIDADANIA/cintiafernandesemicaelherschmann-compos2014-gtcomunicacaoecidadania\\_2145.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT02_COMUNICACAO_E_CIDADANIA/cintiafernandesemicaelherschmann-compos2014-gtcomunicacaoecidadania_2145.pdf)

FERNANDES, Rita. **Meu Bloco na Rua: A Retomada do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2019.

FERNANDEZ, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Felipe. **Ensaio Carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FORTUNA, Carlos e SILVA, Augusto Santos. “A cidade do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural”. In: SANTOS, Boaventura de Souza. (org.) **A Globalização e as ciências sociais**. 2.ed. São Paulo- Cortez, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1990.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. São Paulo: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel, **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo, N-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. O Mal Estar na Civilização. In: **Obras Completas**. V.

FREUD, Sigmund. O Humor. In: **Obras Completas**. V. 17. São Paulo: Cia das Letras,

FRYDBERG, Marina , « Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro », **Ponto Urbe** [Online], 20 | 2017, posto online no dia 30 junho 2017, consultado o 02 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/3479> ; DOI : 10.4000/ pontourbe.347

FRYDBERG, Marina Bay. “Deixa Eu Brincar de Ser Feliz: Articulação entre Festa e Música nos Blocos de Carnaval de Rua do Rio de Janeiro”. In: **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**. v.. 14, n.1, 2017

FRYDBERG, Marina Bay. “Ó Abre Alas: Cultura e Economia através da Festa dos Blocos de Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro”. Trabalho apresentado no 38º Encontro Anual da Anpocs GT02 – Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas

FRYDBERG, Marina Bay.; FERREIRA, Ana Clara V.; DIAS, Emily C. Cidade e Política: Disputas de narrativas no carnaval de rua carioca. In: revista **Encantar**. Bom Jesus da Lapa. V.3, 2021. p, 01-21.

GABROIS, A. P. **A Fuzarca como Mercadoria**: as influências das regras do poder municipal e do patrocínio privado sobre os blocos de rua do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, 2017.

GARCIA, D. A.. SOUSA, L. M. A.. “No carnaval a fantasia é minha. O corpo é meu”: memória e rupturas feministas na folia In: **RUA** [online]. nº. 21. Volume 1, p. 87 - 107 - ISSN 1413-2109. Junho/2015. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

GOMES, Carla; SORJ, Bila. **Corpo, geração e identidade**: a Marcha das vadias no Brasil. **Soc. estado.**, Brasília , v. 29, n. 2, p. 433-447, ago. 2014 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=pt&nrm=iso)>.

acessos em 09 out. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200007>.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2007.

GILLESPIE, T. The politics of 'platforms'. **New Media & Society**. v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010.

HARAWAY, Donna J. **Seguir con el problema**. Buenos Aires: Consonni, 2019.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARVEY, David. **A condição Pós Moderna**. São Paulo: Editorial Loyola, 1992.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: Do direito à cidade à Revolução Urbana**. São Paulo? Martins Fontes, 2014.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: Passe Livre e as Manifestações que Tomaram as Ruas do Brasil**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2013.

HARVEY, David. **Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

HAESBAERT, Rogério. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. In: Encontro de Geógrafos da América Latina, 10, 20 a 26 de março. Anais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Do "fim dos territórios à multiterritorialidade. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: um debate. **Geografia**, ano IV, n. 17, p. 19-455, 2007.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores/FAPERJ, 2010.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. In: **RBCC**. São Paulo: INTERCOM, v. 36, n. 2, 2013.

HERSCHMANN, Micael (org.) **Nas bordas e fora do *mainstream* musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores/FAPERJ, 2011.

HERSCHMANN, Micael. Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo)fanfarras no Rio de Janeiro. In: **Logos**, v. 2, n. 24, 2014a.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**, São Paulo: Intercom, 2014b.

HERSCHMANN, Micael et alii. Consolidação dos Estudos de Som, Música e Entretenimento no Brasil.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga**: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

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

JACQUES, Paola Berenstein. **Corporicidade**. Gestos urbanos. EDUFBA, 2017.

JESUS, Eduardo; TRINDADE, Eneus; JANOTTI Jr, Jader; ROXO, Marco. (orgs). **Reivenção Comunicacional da Política**. Salvador: Ed. UFBA, 2015.

JOHNSON, Steven. **Emergência**: A dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão**. São Paulo: Aleph, 2014.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LE BRETON, David. **Sociologia do Corpo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2019.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Moraes Ltda., 1996.

LEMOS, André. **A Comunicação das Coisas**: Teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

LEMOS, André. Epistemologia da Comunicação, neomaterialismo e cultura digital. In: **Galáxia**. São Paulo, n. 43, jan-abr 2020. p. 54-66.

LOPES, Maria Immacolata V. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MACHADO, Fernanda Amim; ARAÚJO, Thayane Brêtas. Quando o feminismo encontra o carnaval: O Bloco das Mulheres Rodadas e a luta por direitos. In: **Enfoques**. v. 15, 2016, p. 111-125.

MACHADO, Fernanda Amim. **Ei você aí, me dá um dinheiro aí?**: conflitos, disputas e resistências na cidade do Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

MAFFESOLI, Michel. **Homo Eroticus**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **O Mistério da Conjunção**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

MAGNO, M.D. **Introdução à Transformática**. Rio de Janeiro: Ed. Novamente, 2005.

MAGNO, M.D. **Comunicação e Cultura na Era Global**. Rio de Janeiro: Ed. Novamente, 2004.

MAGNO, M.D. **A Natureza do Vínculo**. Rio de Janeiro: Ed. Novamente, 2009.

MALINI, F.; ANTOUN, H. **A internet e a rua**: ciberativismo e mobilização nas redes sociais. Porto Alegre: Sulina, 2013.

- MARQUES, Márcio. A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro. In: **Revista Jovem Museologia**. Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p.2, jan. 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício do Cartógrafo**: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N1-Edições, 2018.
- MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan Campos. **Estudos de corpo, gênero e música**: abordagens metodológicas. Goiania/Porto Alegre: ANPPON, 2013.
- OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naife, 1997.
- PEREZ, Léa Freitas. **Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil**. Porto Alegre: Medianiz, 2011.
- PEREIRA, Leonardo A. M. **O Carnaval das Letras**: Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop-Periférica**: Videoclipes, Performances e Tretas na Cultura Digital. Curitiba: Appris Editora, 2021.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. **O Samba em Rede**. Rio de Janeiro: Ed. E-papers, 2005.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. **Baiana Internacional – as Mediações Culturais de Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: MIS, 2002.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música In: Contemporânea: **Revista de Comunicação e Cultura**. UFBA, [v. 12, n. 3, 2014](#).  
<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/12402/9377>
- [PEREIRA DE SÁ, Simone. Rastros e Materialidades nas Cenas Musicais. Intecom, 2013ª. http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1420-1.pdf](#)
- PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.) **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.
- PIMENTEL, João. **Blocos**: uma história informal do carnaval de rua. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**, São Paulo, n. 15, abr 1997.
- PUJOL CRUELLES, A. Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. In: **Liminar**. Estudios Sociales y Humanísticos, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. San Cristóbal de las Casas, México, v. 2, p. 36-4, Diciembre, 2006.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: E. 34, 2010.
- RAPOSO, Paulo. Artivismo. **Cardernos de Arte e Antropologia**. Lisboa: ISCTE, v. 4, n. 2, 2015.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (orgs). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. (orgs) **Entretenimento, Felicidade e Memória: Forças moventes do Contemporâneo**. Guararema: Anadarco, 2013.
- RIBEIRO, Tiago; FERREIRA, Felipe. Esse bloco é meu: noções de pertencimento e apropriação nos blocos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro. In: **Territórios e Fronteiras** (UFMT, online), v. 13, p. 96-119, 2020.
- SEMOVA, Dimitrina J. et al. **Entender el artivismo**. Oxford: Peter Lang, 2019.
- SENNET, Richard. **Construir e Habitar**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SENNET, Richard. **Juntos**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SILVEIRA, Potiguara Mendes. Teoria, conhecimento e pragmática da comunicação: o paradigma pulsional. In: **Revista Observatório**. Tocantins, v.1, n.2, mai/ago 2015.
- ROCHA, Rose de Melo (org.) **Artivismos Musicais de Gênero: bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários**. Salvador: Ed. Devires, 2021.
- ROCHA, Rose de Melo. Artivismos Musicais de Gênero e Suas Interfaces Comunicacionais. **Anais da Intercom**, 2019.
- ROCHA, Rose. “Alteridade de gênero e deslocamentos de sentido como práticas feministas na rede: observações sobre a página ‘Moça, Você é Feminista’”. In: **Contracampo**. Niterói, PPGCOM UFF, v.35, n.2.
- ROCHA, Rose; BERALDO, Beatriz. Eu serei meu próprio fetiche: nudez em templos do artifício ou ativismo de mulheres-imagem. In: **Revista FAMECOS: mídia,cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v.21,n.2, maio-agosto 2014. P.698-720.
- ROCHA, Rose; PEREIRA, Simone Luci. Ativismos Juvenis como artesanania de uma outra democracia: comunicação, consumo e engajamento. In: **C&S**, São Bernardo do Campo, v. 39, n. 3, set/dez 2017. P. 161-188.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?** E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SNYDER, Andrew. **Critical Brass: The Alternative Brass Movement and the Street Carnival Revivel of Olympic Rio de Janeiro**. PHD Dissertation. University of California. Berkeley, 2018.
- SANTOS, Nilton & Goes, Claudia. Rio de Janeiro orquestrador: espaço público e construção de territórios sonoros. IN: **Mediação**. Belo horizonte. Vol.17, n, 21, Jul/Dez de 2015.

SAPIA, Jorge. “Blocos de Carnaval: Cultura e Arte nas Ruas da Cidade.” In: **VIII Semana de História Política**. V Seminário Nacional de História: Política, Cultura e Sociedade. PPGHISTÓRIA UERJ, 2013.

\_\_\_\_\_. O Carnaval para além da avenida: foliões e as muitas multidões que ocupam as ruas do mundo pós fordista. **IX Semana de História Política**. VI Seminário Nacional de História: Política, Cultura e Sociedade. PPGHISTÓRIA UERJ, 2014.

SCHAEFER, Sergio. **Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiéski**. In Batkhtiana, São Paulo, 6 (1):194-209, Ago./Dez.2011.

SEMOVA, Dimitrina. J. et al. (ed.) **Entender el artivismo**, Oxford: Peter Lang, 2019.

SIQUEIRA, Denise e FERREIRA, Marcelus Gonçalves. “O corpo na cidade, a cidade e a tecnologia” In: **Alceu**. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

SIQUEIRA, Rosa A. M. Artivismo, gênero e educação musical: perspectivas para uma transformação social. 2019. Trabalho de conclusão de curso. (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A Ciência do Comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: A seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. vol. 3, n. 6, 1990, p.107-228

VELON, Marcela. **Ação e Obra de Três Coletivos de Mulheres Músicas na Cidade do Rio de Janeiro**: uma análise feminista e decolonial. Tese de Doutorado. PPGM, UNIRIO, 2022.

VIEIRA, Teresa de J. B. **Artivismo**: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011.

VILLAROYA, A. A.; PILÁN, P. G. Apuntes para el estudio social de las fiestas en España. **Andalu** – Revista Andaluza de Ciencias Sociales, n. 6, p.13-27, 2006.

ZERBINATTI, Camila D.; NOGUEIRA, Isabel P.; PEDRO, Joana M. A. Emergência no campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Genero*, v. 2, n.1, 2018.

ZUNTHOR, **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

## **Hemerografia:**

<http://feminismo.org.br/mapa-dos-blocos-de-carnaval-feministas/>

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-02/feministas-proveitam-carnaval-para-criticar-assedios-em-blocos-de-rua>

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

<http://carnaval.uol.com.br/2015/noticias/bbc/2015/02/15/blocos-adicionam-feminismo-ao-carnaval.htm>

<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/mulheres-rodadas-ridicularizam-o-machismo-em-bloco-no-rio05>

<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2016/02/08/em-pesquisa-49-dos-homens-dizem-que-bloco-nao-e-para-mulher-direita.htm>

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

[Carnavalesca – Rede de Memórias, Notícias e Informações do Carnaval de Brasília, do DF e Entorno](#)

[Carnaval: a festa que coloca a cidade a serviço das pessoas \(gazetadopovo.com.br\)](#)

## **Instagram**

[Bloco Toco-Xona Oficial \(@tocoxona\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)

[Bloco Mulheres Rodadas \(@blocomulheresrodadas\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)

[Carnavalícia \(@carnavalicia\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)

[AboutCarnaval \(@aboutcarnaval\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)

[C.R.U.A. \(@carnavaisderua\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)

## **Facebook**

[Mulheres Rodadas | Facebook](#)

[Bloco Toco-Xona | Facebook](#)

## **Entrevistas**

[\(181\) Rainhas do Carnaval de Rua - Bate-papo com Raquel Potí - YouTube](#)

[\(144\) CARNALIVE - 05.08.2021 - Cris Couri - YouTube](#) Entrevista com Cris Couri na série Carnalive, do canal Rede Carnavalesca em 05/08/2021. Acesso em 12/09/2022.

## **Eventos**

Música: substantivo feminino [\(144\) As Obscênicas - YouTube](#) Acesso em 21/03/2021.

[\(144\) Festival Sebastiana | Desenrolando a Serpentina com Raquel Potí, Luiz Antonio Simas e mais! - YouTube](#)

[\(144\) Casabloco Oficial - YouTube](#)

## **Canal**

[\(144\) Bloco Toco-Xona - YouTube](#)

## **Filmes**

[Gigantes de Pedra – Direção e Fotografia: Guilherme Souza, Produção: Raquel Potí e Alice Kasper, 29 min. 2021. \(195\) Gigantes de Pedra - O Documentário de Entrevistas - YouTube](#)

[Gigantes de Mangaratiba – Direção Artística: Raquel Potí. 10 min. 2022. \(195\) Gigantes De Mangaratiba - O Documentário - YouTube](#)

## **Podcast – Entrevistas – Spofy**

*Batuques e Confetes*

*Percult* – Ep. Thais Bezerra

### ***Podcastão***

Lela Gomes entrevista o bloco TocoXona – 17/01/2020

### ***Vai ter carnaval?***

Ep. 1 –Renata Rodrigues entrevista Cris Couri – 20/05/2020

Ep. 2 – Renata Rodrigues entrevista Rita Fernandes – 05/06/2020

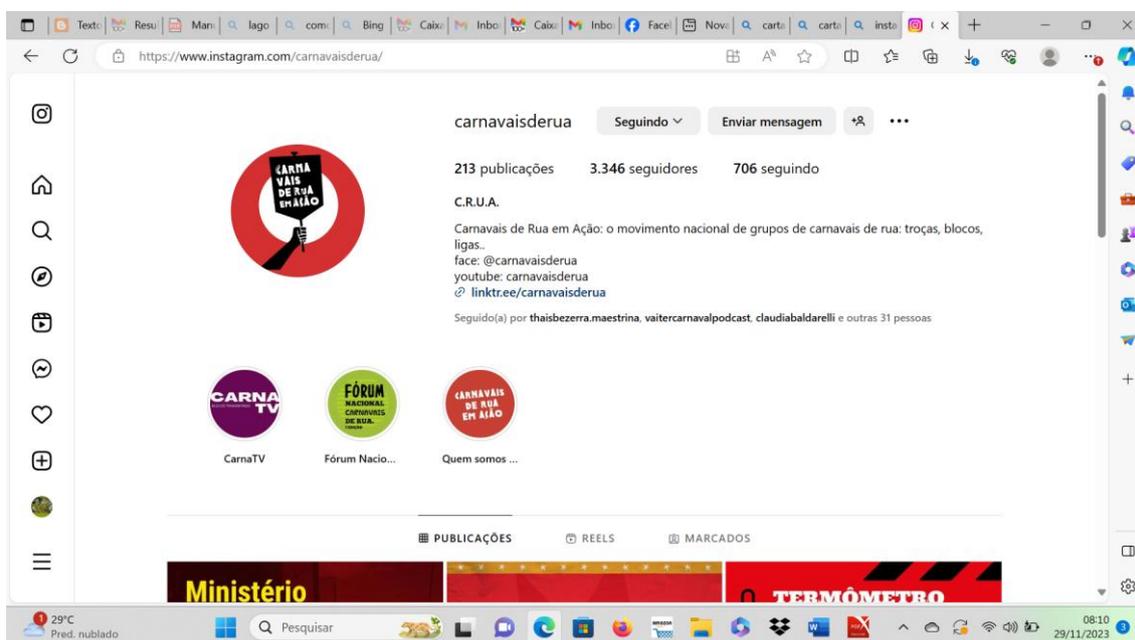
Ep. 3 – Renata Rodrigues entrevista Juliana Matheus - 03/07/2020

Ep. 4 – Renata Rodrigues entrevista Vereador Tarcísio Mota – 27/07/2020

Ep. 5 – Renata Rodrigues entrevista Tiago Ribeiro – 22/03/2020

## ANEXO 1

### C.R.U.A – Carnavais de Rua em Ação: o movimento nacional de grupos de carnavais de rua: troças, blocos, ligas



#### Carta de Princípios CRUA

Nós, da CRUA - Carnavais de Rua em Ação - assumimos como proposta e missão ocupar o espaço público, físico e virtual, por meio da cultura popular, em defesa da democracia, da luta antirracista e antimachista enquanto práticas cotidianas, inclusive dentro do próprio coletivo. Somos uma rede de Carnavais de Rua de todo o Brasil que tem a utopia carnavalesca da construção de uma sociedade justa e livre de opressões.

★ Fazemos manifesto carnavalesco em apoio à luta antifascista e tendo em seu centro o antirracismo.

Se os que estão no poder se utilizam da morte como forma de controle social, nós celebramos a vida como resistência. Sendo o racismo estrutural a tecnologia que possibilita a prática da necropolítica, a luta antirracista deve ser compromisso ético ancestral central em nossa ação. Também entendemos o machismo como estrutura de dominação a ser enfrentada. Nossas bandeiras de luta são justamente as que se destacam em nossa ação carnavalesca: defendemos corpos livres em toda sua potência, sem nenhum tipo de violência. Somos contra a LGBTI+fobia, a intolerância religiosa, a gordofobia, a exclusão da

pessoa com deficiência, o etarismo, o manicomialismo, e qualquer outro tipo de opressão.

★ Defendemos uma estética da diversidade de corpos e modos de viver o mundo.

A diversidade carnavalesca se mostra na diversidade de corpos, histórias de vida e culturas que ocupam as ruas. Essas ocupações são marcadas pela disputa por narrativas e por espaço, em que há corpos - o da pessoa foliã, trabalhadora, musicista, etc. - mais ou menos aceitos e/ou protegidos. Assim, vemos na folia carnavalesca um dos caminhos para o exercício da cidadania, do respeito às diferenças e do direito à cidade.

★ Somos movimento insubmisso que congrega a pluriversalidade.

Entre o espetáculo e a (re)existência. Historicamente, a essência popular do carnaval de rua tem a força subversiva e pedagógica de unir festa e política. É o lugar do humor, das ironias e das críticas, por onde torna-se possível a construção de alegorias. Fantasiar-se, usar cores e brilhos, pintar o rosto, pintar o corpo e fazer cartazes podem ser também gestos de guerrilha. Dentro de um ambiente de contradições e dualidades, o carnaval tem a potência da alegria que nos mobiliza para construção compartilhada de outros mundos possíveis.

★ Somos carne crua! Somos carnavais de rua!

## ANEXO 2

### Ocupa Carnaval

## Ocupa Carnaval · Seguir

Manifesto Ocupa Carnaval 2022

A RUA É DO POVO E NOSSA VOZ É LIVRE

Carnaval não é um evento social que depende de alvará do poder público, é uma expressão popular e um direito histórico conquistado na luta.

A rua é do povo e nossa voz é livre.

Independentemente do interesse comercial de empresas patrocinadoras, é dever da prefeitura apoiar e incentivar o carnaval, como afirma o artigo 338 da Lei Orgânica do Município. Cabe ao poder público garantir recursos e a infraestrutura urbana necessária para a manifestação rolar da melhor forma possível pros foliões e pra cidade.

Mas quem faz e decide é o povo.

Alma dos bairros, os blocos, as bandas e os bate-bolas contam a história carioca em uma festa que por tradição se expande por todos os cantos da cidade.

Somos muitas e muitos: camelôs, músicos, foliões, pernaltas, dançarinos, costureiras, artesãos etc.

Carnaval é trabalho, festa e luta coletiva.

Movimentamos bilhões e o município arrecada milhões.

Não aceitaremos a lógica de monopólio de rua que vem expropriando os trabalhadores do carnaval para transformar a festa do Momo em um verdadeiro balcão de negócios, onde o lucro prevalece sobre a vida e o dinheiro é mais livre que as pessoas.

Em repúdio a toda e qualquer tentativa de mercantilizar, censurar ou reprimir nosso direito de bater tambor na praça, ocuparemos as ruas com arte e alegria para mostrar que o Rio é nosso!

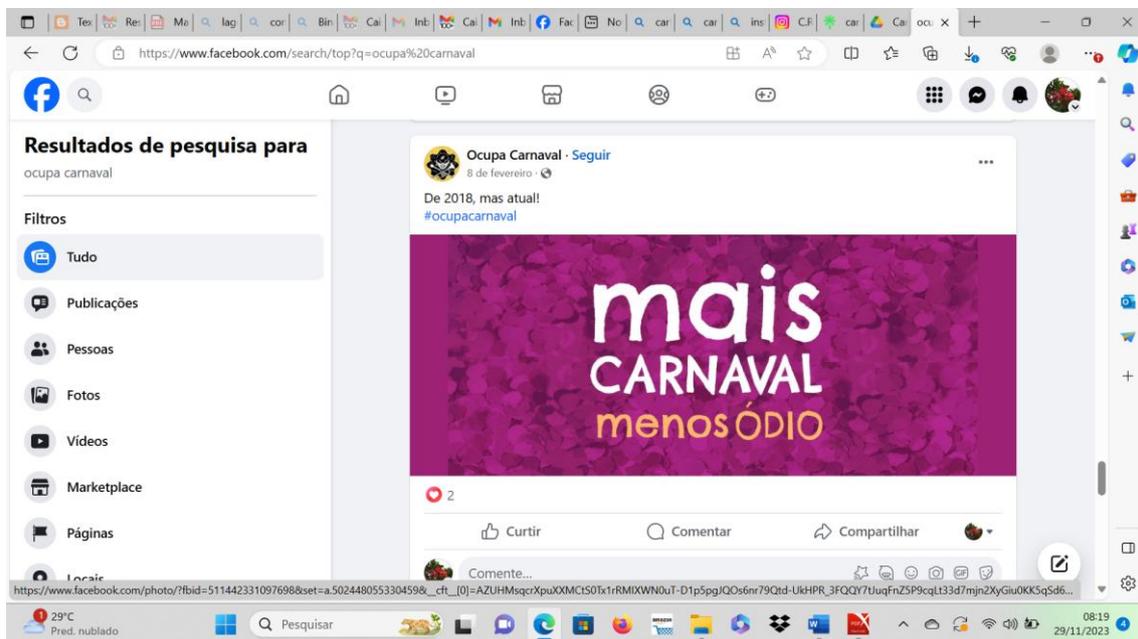
Foliões, uni-vos! Ocupa eles, ocupa eu, ocupa tu, ocupa geral. Ocupa Carnaval!

Assinam:

1. Desliga dos Blocos
2. FEBARJ – Federação Estadual dos Blocos Afros
3. LACCA - Liga das Agremiações Carnavalescas do Centro e Adjacências
4. Movimento das Mulheres Sambistas
5. Movimento Poucos e Bons
6. MUCA – Movimento Unido dos Camelôs
7. Ocupa Carnaval
8. A Garagem Delas
9. Abayomy Afrobeat Orquestra
10. Afoxé Filhos da Paz
11. Afoxé Filhos de Gandhi
12. Afoxé Raízes Africanas
13. Afoxé Ye Zambia Ye
14. Agytoê
15. Amores Líquidos
16. Associação Amigos do Seu Zé
17. Atenta e Forte
18. Bagunça o Meu Coreto
19. Banda da Amizade
20. Banda da Saens Peña
21. Barangal
22. Berço do Samba
23. Bip Bip
24. Bloco 442
25. Bloco A Banda
26. Bloco Afro Lemi Aiyo
27. Bloco Afro Olodumaré dos Palmares
28. Bloco Alegria da República
29. Bloco Amigos da Onça
30. Bloco Balanço do Jamelão
31. Bloco Bésame Mucho
32. Bloco CanaValesco Largo do Machado, Mas Não Largo do Copo

33. Bloco Capivaras Molhadas
34. Bloco Carnavalesco Boêmios da Lapa
35. Bloco Chora 10
36. Bloco Cidade Nova
37. Bloco da Terreirada
38. Bloco das Garizetes
39. Bloco das Trepadeiras
40. Bloco das Tubas
41. Bloco Derê
42. Bloco DNA Suburbano
43. Bloco do Balanço
44. Bloco do Limão
45. Bloco do Rabugento
46. Bloco DR
47. Bloco Engata no Centro
48. Bloco Enxota Que Eu Vou
49. Bloco Foca na Sexta
50. Bloco Gravata Florida
51. Bloco Ih, é Carnaval
52. Bloco Largo do Machado, Mas Não do Suquinho
53. Bloco Marimbondo Não Respeita
54. Bloco Me Perco Na Reta Me Acho Na Curva
55. Bloco Morena Dom
56. Bloco Mulheres Rodadas
57. Bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar
58. Bloco Nova Bad
59. Bloco Órfãos do Brizola
60. Bloco Pega Rex
61. Bloco Perereca do Grajaú
62. Bloco Planta na Mente
63. Bloco Socioambiental Quem Mora No Méia não Bobéia
64. Bloco SOS Saúde
65. Bloco Surdos e Mundos
66. Bloco To Be Wild
67. Bloco TPM
68. Bloco Vai Quem Quer
69. Bloco Vem Cá, Minha Flor
70. Bloco Virtual
71. Blocobuster
72. Bloconcé
73. Blonk
74. BloQueen
75. Boto Marinho
76. Butano na Bureta
77. Calcinhas Bélicas
78. Canários do Reino
79. Casa de Cultura Afro Zimbaúê
80. Cavalo Marinho
81. Céu na Terra
82. Charanga Talismã
83. Cordão Carnavalesco Dhel e os Cabras da Peste
84. Cordão da Bola Preta
85. Cordão do Boi Tolo
86. Cordão do Boitatá
87. Cordão do Me Enterra na Quarta
88. Dalí Saiu Mais Cedo
89. Desce Mas Não Sobe
90. Desculpe o Transtorno
91. Fábrica de Gigantes
92. Fala Meu Louro
93. Fanfarrada
94. Filhotes Famintos
95. Grande Cia Brasileira de Misterios e Novidades
96. Grupo Afro Dudu Odara
97. Grupo Afro Imalê Ifé
98. Grupo Afro Orunmila

99. Ibrejinha
100. Labirintos Públicos
101. LambaBloco
102. Loló de Ouro
103. Maracatu Baque Mulher RJ
104. Maracutaia
105. Meu Bem Volto Já
106. Meu Doce Acaba Hoje
107. Minha Luz é de Led
108. Mistério Há de Pintar Por Aí
109. Molejo do Pinto
110. O Baile Todo
111. Oficina Perna de Pau
112. Orquestra Circônica
113. Orquestra Voadora
114. Os Biquinis de Ogodô Convidam as Sungas de Odara
115. Prata Preta
116. Que Bloco é Esse?
117. Que Pena Amor
118. Rebarbas
119. Ressuscita no Sábado
120. Siderais
121. Simpatia É Quase Amor
122. Sinfônica Ambulante
123. Studio 69
124. Tambores de Olokun
125. Trombloco
126. Truque do Desejo
127. Vamo ET
128. Xêpa Gurmê



https://www.facebook.com/search/top?q=ocupa%20carnaval

**Resultados de pesquisa para**  
ocupa carnaval

Filtros

- Tudo
- Publicações
- Pessoas
- Fotos
- Vídeos
- Marketplace
- Páginas
- Locais

**Ocupa Carnaval** ▶ Caçadores de Pé Grande | Cortejo do Ocupa Carnaval  
17 de fevereiro de 2017 · 🌐

Meio dia tem compartilhado de evento!  
Geral compartilhando e convidando os amigos 😊  
Anotar: meio-dia!

**Quinta | 23/02 | 17h00 | Uruguiana**

**Caçadores de Pé Grande**



QUI, 23 DE FEV DE 2017  
Caçadores de Pé Grande | Cortejo do Ocupa Carnaval  
Rio de Janeiro

🌟 Tenho interesse

29°C Pred. nublado Pesquisar 08:21 29/11/2023

https://www.facebook.com/search/top?q=ocupa%20carnaval

**Resultados de pesquisa para**  
ocupa carnaval

Filtros

- Tudo
- Publicações
- Pessoas
- Fotos
- Vídeos
- Marketplace
- Páginas
- Locais

**Valéria Cysneiros**  
22 de outubro de 2015 · 🌐



**Ocupa Carnaval** ▶ OCUPA CARNAVAL 2016 - 1ª Reunião de Organização  
20 de outubro de 2015 · 🌐

👤 Você e 1 outra pessoa

👍 Curtir Comentar

Comente...

https://www.facebook.com/ocupacarnaval/photos/gm.1387499961556971/51048539120356/?\_ft\_\_[0]=AZV9SPb7jK52RRpawUtoXdQqIPmtGD\_cr-nuit-zrWB4D95llc65CNXbRKd4T15rPw6lW5L&zt1u-9MWMd5rrsgGohOO3c...

29°C Pred. nublado Pesquisar 08:24 29/11/2023

ANEXO 3  
Carnaval pela Democracia



## ANEXO 4

### Nada Deve Parecer Impossível de Mudar

https://www.facebook.com/photo/?fbid=939498379394319&set=pb.100067282175051.-2207520000

**Nada Deve Parecer Impossível de Mudar**  
10 de fevereiro de 2015 · Bloco do Nada

Domingo, dia 8/02/2015 - "Carnaval, Carnavandirismo, Carnavandalirismo"

Foto: Cristina Campanha  
— com Léo Léo e outras 3 pessoas.

2

Curtir Comentar Compartilhar

Comente...

29°C Pred. nublado

https://www.facebook.com/426786120665550/photos/pb.100067282175051.-2207520000/431487438...

**Nada Deve Parecer Impossível de Mudar**  
9 de junho de 2021 · Ato RJ #FORABOLSONARO #19J

É preciso coragem para derrotar o fascismo!  
Dia 19 de junho é o RJ na RUA em defesa da vida!

Concentração Monumento a Zumbi - 10h  
Trajeto: Zumbi - Candelária

... Ver mais

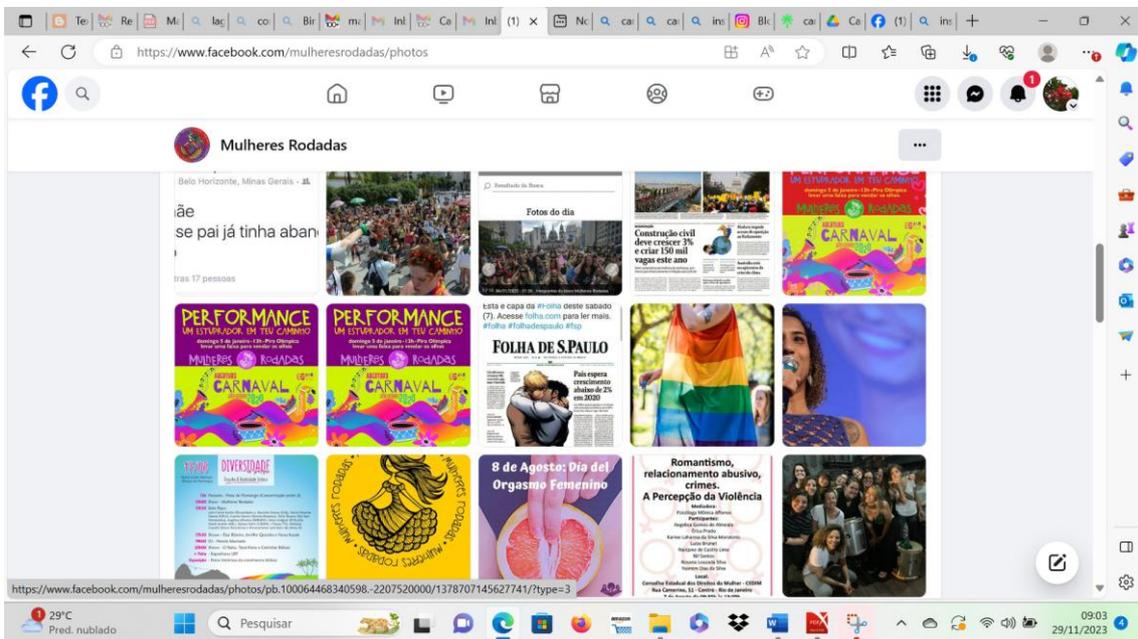
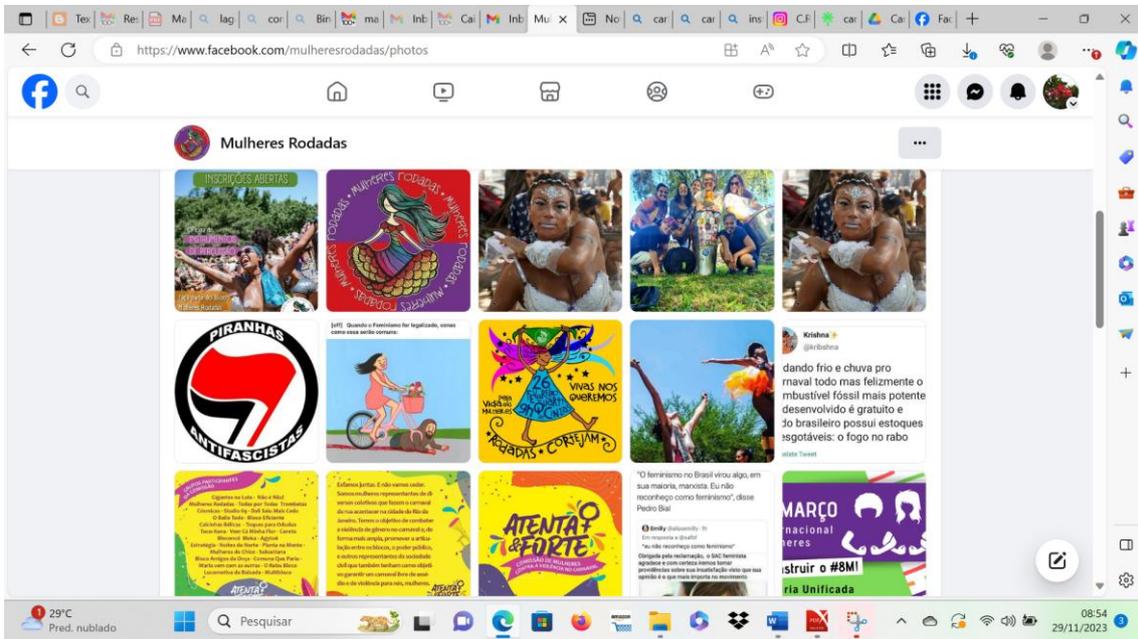
6

Curtir Comentar Compartilhar

Comente...

29°C Pred. nublado

ANEXO 5  
Bloco Mulheres Rodadas  
Eventos, humor e bandeiras



## ANEXO 6

### Mídias Sociais TocoXona

