

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**CARNAVAL DE RUA CARIOCA: ENTRE O ESPETÁCULO E
A RESISTÊNCIA**

ANA CLARA SIQUEIRA VELOSO

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**CARNAVAL DE RUA CARIOCA: ENTRE O ESPETÁCULO E
A RESISTÊNCIA**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ANA CLARA SIQUEIRA VELOSO

Orientador: Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Carnaval de rua carioca: entre o espetáculo e a resistência**, elaborada por Ana Clara Siqueira Veloso.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Doutor em Filosofia pela Université de Nice

Departamento de Fundamentos - UFRJ

Profa. Marialva Carlos Barbosa

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense

Departamento de Expressão e Linguagens - UFRJ

Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral

Pós-doutorado em Filosofia pela Universidade de Paris V Sorbonne Sciences Humaines

Departamento de Fundamentos – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

VELOSO, Ana Clara Siqueira.

Carnaval de rua carioca: entre o espetáculo e a resistência. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação –
ECO.

Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto

VELOSO, Ana Clara Siqueira. **Carnaval de rua carioca: entre o espetáculo e a resistência.** Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho analisa o fenômeno do Carnaval de rua do Rio de Janeiro, principalmente no período após o surgimento dos primeiros blocos, como os que conhecemos hoje, nos anos 40, e a revitalização deles a partir de 1984, iniciada com a redemocratização do país, destacando seu poder político e suas eventuais limitações. Busca-se refletir como o contexto histórico-social em que a ocupação das ruas se dá revela na festa os desejos de uma geração por uma nova conjuntura. Liberta de repressões morais, ela é democrática em seu acesso aos direitos básicos, tais como a cultura. Como produto de resistência em um panorama capitalista, no entanto, a folia é abordada também como evento marcado pela constante ameaça e frequentes capturas de sentido do seu propósito transformador, sendo convertido em oferta turística com grande potencial econômico. Para isso, a pesquisa refaz o percurso historiográfico da organização do Carnaval mundial e na cidade, avaliando tensões da festa sob, principalmente, os conceitos de carnavalização de Bakhtin (2013) e da Sociedade do Espetáculo, de Debord (2011). Propõe-se ainda um estudo de caso sobre o bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar, que assina o manifesto Ocupa Carnaval, contrário ao controle da festa pelos governos.

A Deus por toda força.

À família que carnavaliza meus dias.

*Aos que já seguraram minhas bolsas, casacos,
chapéus, dividiram histórias e eventualmente
seus lanches nos ônibus de cada dia.*

Agradeço ao professor Paulo Oneto pelos ensinamentos em aula e greve. À universidade pública por seu potencial transformador. Aos professores, funcionários e, principalmente, alunos, que fizeram da minha experiência neste ambiente, uma oportunidade de luta.

“Se não posso dançar, não é a minha revolução.”

Emma Goldam

ÍNDICE

Introdução	1
2. História do Carnaval de rua carioca	5
2.1 Da institucionalização da Igreja ao século XIX.....	
2.2 O Carnaval brasileiro e carioca: até a década de 30.....	9
2.3 Folia no Rio: de Vargas até 84.....	13
2.4 Revitalização do Carnaval de rua carioca: até os dias atuais.....	16
3. A Sociedade do espetáculo	20
3.1 Indústria Cultural dos blocos.....	21
3.2 O Choque de Ordem na folia.....	25
4. Ocupando a rua, politizando a festa	30
4.1 O riso coletivo: requerendo investimentos.....	31
4.2 Estudo de caso: <i>Bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar</i>	33
Considerações Finais	38
Referências	40
Anexos	43

INTRODUÇÃO

Entre o espetáculo e a resistência, os festejos cariocas são considerados hoje como o maior Carnaval de rua do mundo. Durante pouco mais de um mês, a rua é ocupada de forma como apenas alguns poucos e pontuais protestos conseguiram ao longo dos anos¹. O ponto em comum entre um e outro ato já é revelador da primeira motivação e objeto de estudo do presente trabalho: o potencial político deste Carnaval. Mas, se neste período de intensa folia, diversas experiências são trocadas entre classes sociais, gêneros e raças – como a partir de fantasias ou uso de serviços comuns –, a festa também é, inserida em um contexto de intensa privatização e comercialização da vida, constantemente ameaçada pelo controle da sociedade referenciada na imagem e voltada ao lucro, mediada, ironicamente, pelo próprio poder do Estado. Sobre este risco que ronda as atividades carnavalescas, o estudo também se debruça a fim de entender suas limitações e traçar alternativa à tendência.

A vontade de tratar do tema e apontar novos caminhos para o carnaval de rua da cidade nasce pela ciência da importância das manifestações culturais para a transformação da sociedade e sua capacidade de tornar ativos e interligados homens que até pouco tempo antes não se conheciam, não tinham laços e eram passivos à realidade ao seu redor. A partir dos blocos de rua, o Carnaval, em que pese sua má distribuição geográfica, tem seu acesso democratizado. E é por isto que a folia se configura como uma das melhores oportunidades de formação de redes de comunicação – que tornam ações comuns – e vivências coletivizadas entre indivíduos em outras situações distantes.

Para tratar desta ambiguidade da festa serão utilizados, inicialmente, trabalhos de dois teóricos: Mikhail Bakhtin, com seu conceito de carnavalização em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*, e Guy Debord, com *A sociedade do Espetáculo*. A bibliografia, que é configurada em sua extensão por outros estudiosos da área cultural e, principalmente, carnavalesca, busca permitir e auxiliar na identificação dessas características em confronto na festa e seus desdobramentos. Antes, no entanto, uma breve reflexão historiográfica da formação desta folia de data marcada deve ser efetuada.

¹ As mais recentes manifestações de cunho declaradamente político na cidade ocorreram nas jornadas de junho e julho, quando a população foi às ruas pedindo a revogação do aumento de R\$ 0,20 no preço da passagem de ônibus. Os números de participação, no entanto, ainda são questionados por grande parte da sociedade, que afirma ter juntado 1 milhão de pessoas na Av. Rio Branco, no dia 20 de junho. Segundo o COPPE-UFRJ, a participação foi de cerca de 300 mil manifestantes.

O desenvolvimento desta monografia será feito em três capítulos: “A história do Carnaval de rua do Rio de Janeiro”, “A sociedade do espetáculo” e “Ocupando a rua, politizando a festa”. Na primeira etapa, pretende-se descrever as transformações do objeto de estudo ao longo dos anos, desde a sua incorporação no calendário da Igreja, em 1091, até os dias atuais. A passagem e abordagem pelas manifestações em outros países, como França e Itália, busca enriquecer o debate acerca das disputas historicamente travadas na construção da festa. Importante, por exemplo, é analisar como a classe dominante buscou descreditar as criações da folia ao povo, tachando a ele apenas o que lhe era conveniente, condenando práticas e as chamando de selvagens. Diversos fatores, como a proibição do uso de máscaras na festa, se repetiriam mais tarde no Brasil e no Rio de Janeiro, de forma que conhecer suas aplicações anteriores poderá ajudar a decifrar as mais recentes intenções presentes e futuras à luz da história.

Ao colocar seu foco na cidade, a monografia promove, ainda, um estudo dos contextos históricos nos períodos mais relevantes da formação do modelo de Carnaval vigente, no surgimento e proliferação dos blocos em dois momentos de regime ditatorial: governo Vargas, década de 40, e anos 60 e 70, de governo militar. Vivendo sufocados nestes anos, os novos blocos só soltariam seus gritos de liberdade com a redemocratização do país, nos anos 80. Liberdade, no entanto, que só se concretizou graças à falta de atenção do Estado, preocupado em enquadrar as manifestações até então livres das Escolas de Samba. É somente após o seu confinamento ao Sambódromo e o crescimento da atenção carioca e turística ao redor dos blocos, que os governos voltam a se preocupar e se esforçar para controlá-los, culminando, em 2009, na aplicação de um Choque de Ordem durante os dias de desfile.

A recente correlação e cooperação entre os organizadores desses blocos e o poder público no ordenamento do Carnaval é também tema do capítulo dois, norteados sob o prisma da chamada “sociedade do espetáculo”. Os efeitos desta parceria, que promove, mas também cobra e vende a festa, serão abordados, buscando entender como de produtor da folia, o povo passa a não se reconhecer como dono dela e apenas a consome. Resultado e expressão do ápice do capitalismo no século XXI, a sociedade em que as imagens seriam as principais mediadoras das relações – relações reificadas, segundo Debord - permeia também o ambiente cultural. Já marcado pela formação de uma indústria cultural,

conforme definida pela Escola de Frankfurt², a geração de produtos para uma massa anestesiada e não por ela, pasteuriza o Carnaval aos poucos, através das políticas neoliberais. A necessidade de aprovação da realização dos eventos e suas localidades neste período relegado à festa traduz o controle exercido.

Os bons flashes para TVs produzidos nestes eventos os esfriam e promovem o que Debord chamava, na obra mencionada, de dialética de separação e reificação da vida humana. O espetáculo midiático, tirando a importância catalizadora de cada folião na festa, é responsável também pela dominação da burguesia sobre o proletariado. O sucesso do Carnaval é então atribuído às bandas, coretos e mesmo investimentos privados. Marcas de cerveja e telefonia são algumas das principais fontes, que recebem dos próprios artistas e organizadores dos blocos os agradecimentos entre marchinhas, sambas e outras cantorias.

Apesar disso, não se deve negar a formação de resistência dos blocos desde os seus primórdios, que, como diz Bakhtin, subvertem no riso e invertem papéis: o mendigo vira rei, o homem se traveste de mulher. No esbarrar de um negro e um branco, produz-se uma nova vivência. E todos, dividindo os serviços, como banheiros químicos, postos de saúde, transportes coletivos e esquemas de segurança, têm a chance, naquele espaço, de se reencontrarem como sociedade. A experimentação de outro modelo nestes breves dias, em que parte da população, antes afastada, depende mais das políticas públicas, cria oportunidade de debates sobre o funcionamento e requisições ao Estado. É por isto que o terceiro capítulo desta monografia trata a potencialidade política do reunir-se na rua, ainda que em festa, nos ambientes de alegria e celebração espetaculares.

Ao contrário ainda da ideia que a chamada indústria cultural promove, o presente trabalho refere-se ao Carnaval, principalmente de blocos, como mais do que um mero interventor na vida das pessoas que comparecem aos dias de folia. Ele é uma construção delas. Entende-se nestas páginas que o bloco não é externo aos presentes, mas se faz e se integra a partir deles. O número de participantes, o barulho, a alegria e as cores não se limitam à banda ou grupo proponente daquele encontro, mas sobrevivem e crescem, acima de tudo, no comparecimento de uma sociedade disposta a construir cultura. Atentando para esta tarefa e a dimensão do poder do povo nestes eventos é que se propõe ao fim do capítulo, uma análise da atuação do bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar, criado

² A Escola de Frankfurt nasce na década de 1920, na Alemanha, a partir de intelectuais neomarxistas interessados em estudar o movimento operário e seus problemas. Alguns de seus maiores representantes, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, no entanto, são obrigados a deixar a Escola nos anos 50, para se refugiar da II Guerra Mundial.

em 2012, como possível aposta para uma maior politização da manifestação carnavalesca.

O estudo de caso do grupo que, para os íntimos, ganha em seu apelido (Bloco do Nada) um caráter contraditório, será feito a partir de entrevista com um de seus fundadores, procurando entender as intenções do próprio grupo e verificar se há nesta criação uma base teórica para avaliação do cenário atual. Sem a devida permissão municipal, o bloco, que nasce nos bastidores e reuniões de comunicadores populares promovidas na cidade, questiona a necessidade primária da autorização do poder público ao desfile. Acostumados a animar passeatas com seus instrumentos musicais e paródias políticas de famosas marchinhas ou funks de clara preocupação social, os amantes do carnaval se reúnem em discussões irreverentes, sem delegar cargos iluminados a qualquer liderança no meio musical ou de debate social.

Por último, a monografia aborda a idealização do manifesto Ocupa Carnaval, iniciado no ano de 2014, cuja avaliação de efeitos não é possível devido ao seu pouco tempo em vigor. Atentar, no entanto, para a necessidade de ocupar as ruas com “carnavalismos”, “carnavandalismos” e “carnavandalirismos” é o último propósito destas páginas, que trazem em cada letra a crença de que a libertação e socialização de experiências neste período, pode se estender e modificar as relações e a sociedade, principalmente carioca, ao longo do ano. E quando a cinza parece se esvaziar, nasce um novo Carnaval...

2. HISTÓRIA DO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO

Ainda que na folia de rua carioca as delimitações no tempo fiquem cada dia mais frágeis, o Carnaval continua sendo, antes de tudo, uma data. Oficialmente, a terça-feira festiva acontece 46 dias antes do domingo de Páscoa³, podendo ser marcada no calendário entre os dias 4 de fevereiro e 9 de março. A data antecede ao período da Quaresma, instituída pela Igreja Católica no ano de 604, como uma forma de despedida aos desejos do corpo, que devem ser subjugados aos das almas em todo o período seguinte. Nas vias do Rio de Janeiro, no entanto, a festa contemporânea pode durar mais de um mês, ao longo do qual inúmeros blocos devem distribuir suas apresentações.

Segundo Felipe Ferreira em *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, a partir da segunda metade do século XIX, “compreender os processos ocorridos nas ruas centrais da então capital do país é entender como as tensões entre a festa desejada pela elite e as brincadeiras populares acabaram interagindo e produzindo um Carnaval característico desse espaço” (FERREIRA, 2004, p.13). É, portanto, sob estes fatores, que analisaremos a formação da folia carioca e suas particularidades, foco do primeiro capítulo do presente trabalho.

No meio acadêmico, persistem atualmente debates sobre se os festejos realizados pelo antigo Egito e civilizações greco-romanas poderiam ser consideradas como parte da origem do Carnaval. Para Ferreira (2004; p. 25), no entanto, esta hipótese não se confirma. Ele argumenta que o Carnaval passa a existir no ano de 1091, ironicamente com a ajuda da Igreja. A partir daí, a imagem do que seria a legítima festa desta restrita época do ano passaria a ser alvo de uma disputa acirrada e mundial.

Para analisar este processo e as devidas tensões já referidas, faz-se mister admitir e abordar a influência estrangeira, nesta época, nas classes sociais brasileiras. Enquanto as brincadeiras populares eram plantadas nas senzalas africanas e tinham alguma relação com o colonizador português, a elite se inspirava nas exemplares folias francesas e italianas, responsáveis pela calendarização das últimas 24 horas propícias para os expurgos físicos.

³ A Páscoa acontece todos os anos entre os dias 22 de março e 25 de abril. O domingo que lembra a ressurreição de Jesus Cristo, relatada na Bíblia (Ma 28. 1-10; Mc 16. 1-8; Lc 24. 1-12; Jo 20. 1-10), é o seguinte à primeira lua cheia depois do equinócio de outono.

2.1 Da institucionalização pela Igreja até o século XIX

Para entender como se concretiza o incentivo do catolicismo à oficialização da folia, é preciso retomar os acontecimentos em Roma, entre os séculos VII e XI. A instituição, pelo papa Gregório I, de 40 dias anuais de dedicação às questões espirituais fazia referência ao período de jejum e provações ao qual Jesus também teria sido submetido antes de iniciar sua missão (Mateus 4.2). É, no entanto, apenas em 1091, que o Sínodo de Benevento – reunião de representantes da Igreja – estipula uma data oficial para vigorarem as limitações de alimentação, festas e namoros. “A atitude mais humana em relação a todo esse rigor é que, já que se haveria de ficar tanto tempo sem os deleites da vida, a melhor coisa a fazer seria esbaldar-se o mais possível até a hora da privação chegar”. (FERREIRA, 2004, p. 26)

Os dias anteriores a este período, que deveria ser severamente monitorado, segundo recomendação do papa Urbano II, ficaria logo conhecido como o período de “Adeus à carne”, *Carne levare*, em latim. Nas diferentes cidades ao redor do mundo, as despedidas aos prazeres materiais vão tomar, a partir daí, diferentes formas. Entre elas, painéis e teatros de rua assumiriam, nos Charivaris⁴ da Europa, uma posição crítica quanto ao que julgavam “anormalidades” da sociedade. Apesar da visão conservadora, que denunciava infidelidades em relacionamentos, por exemplo, o desfile tipicamente desordeiro tinha um caráter agregador na rua, priorizando sempre o riso. Por isso, não raro as vítimas da brincadeira aceitavam as alcunhas recebidas, como a de “corno”, vestindo o título e indo à festa.

O sucesso deste formato de folia é o responsável por promover as primeiras interações oficiais entre povo, Igreja e governos. A ajuda católica é decidida no século XV, após o próprio Papa Paulo II assistir aos desfiles em Roma. Já o interesse do Estado é firmado pelos senhores de terra. A cooperação entre as três vertentes se dava geralmente na forma de repasse das taxas recebidas pelos grupos festivos em troca do apoio para a organização carnavalesca, permitindo a maior arrecadação por ela, num ciclo de benefícios. Os efeitos desta oficialidade dada ao evento poderiam ser sentidos logo nas ruas de países como Alemanha e França, com carros e bonecos grandes começando a participar da festa.

⁴ Os Charivaris eram eventos organizados para execrar algum indivíduo que tivesse desafiado a moral e os bons costumes. Este montava em um cavalo de costas e era exposto em passeio pela cidade.

Na Itália, na mesma época, as grandes celebrações de dinastias passam a ser realizadas durante o Carnaval. Com o surgimento das metrópoles e dos centros urbanos, os “triumfos”, como eram chamados estes desfiles custeados pela família real, comerciantes e banqueiros, propiciam misturas entre as classes mais e menos abastadas economicamente. Investindo assim, a elite passa a comparecer e produzir o carnaval, emprestando *glamour*, entre outros fatores, por meio de seus veículos, que já passam pelas ruas contando histórias e representando cenas.

Importa destacar que a “festa que começou como uma espécie de compensação popular para um período de abstinência foi, pouco a pouco, interessando o poder constituído a ponto de acabar se tornando a própria expressão desse mesmo poder” (FERREIRA, 2004, p. 43). A visão comercial do Carnaval faz ainda com que os movimentos carnavalescos encontrem opiniões favoráveis a extensão do período festivo e cooperação dos “homens da lei”. Divertindo-se do início de janeiro até a quaresma, o mascarado veneziano, por exemplo, tinha o anonimato garantido nos diversos rituais dos quais fazia parte, inclusive nos suntuosos bailes e óperas, que viriam a ser imitados em Paris e o resto do mundo.

Este tipo de espetáculo sofisticado, mais próximo de uma representação teatral do que de algo que possa ser chamado verdadeiramente de festa carnavalesca, fez com que as comemorações oficiais se tornassem cada vez mais ritualizadas. Em muitas cidades os festejos nos dias de Carnaval realizavam-se como verdadeiros espetáculos encenados para o deleite do povo, que assumia o papel de espectador. (FERREIRA, 2004, p. 43)

Mesmo com esta vertente elitizada, sobrevivia à margem a festa original, das classes menos favorecidas. Cada dia mais tensionado, o povo chega, em certo episódio, a atacar com pedradas as cavalgadas e bailes da nobreza em Salon-de-Provence⁵. Estas reações favoreceram o argumento criado pela elite de quão primitivas seriam as festas populares e a formação de uma dualidade entre os “dois tipos” de comemorações. A elegância do carnaval afastado de seu sentido genuíno e a brutalidade do evento exagerado só se encontram nestes anos em alguns terrenos mais propícios, como na cidade de Roma.

Nos fins do século XVIII, os jogos, desfiles e corridas de cavalos conseguem reunir os dois públicos nas ruas da cidade, eliminando, aparentemente, a discordância entre eles. A crítica, no entanto, que continuava presente na vivência do Carnaval, deixava claro que a

⁵ Situada no Sul da França, a cidade é antiga e conhecida por abrigar a residência de Michel de Nostredame, o Nostradamus. Hoje, a região tem cerca de 35.800 habitantes.

convivência nestes dias não amenizava as diferenças, já que,

a fantasia de Quáquer era uma das mais comuns (...) e representava uma espécie de exageros das classes dominantes com suas perucas, que podiam atingir proporções descomunais, seus rostos exageradamente maquiados, suas lupas imensas e seu comportamento ridiculamente afetado. (PINELLI *apud* FERREIRA, 2004, p.51)

No século XIX, outro duelo transformaria os rumos do Carnaval mundial. Na competição pelo poder após a Revolução Industrial, Londres e Paris se dividiriam na liderança econômica e cultural, respectivamente. Em transição política⁶, a França apresentava um ambiente instável. De 1789 a 1804, a folia seria interpretada como subversiva e uma ameaça à manutenção do *status quo*, criando-se medidas restritivas a ela⁷, que deixariam marcas mesmo após a chegada de Napoleão ao poder, grande apoiador das atividades. Em resposta às antigas proibições, a folia havia se aproximado de um caráter revolucionário, que possibilitaria, por exemplo, a criação de regras de comportamento e manuais longe do que seria desejado pela Igreja. Em um desses documentos redigidos pelas sociedades foliãs, de 1842, a sociedade d’Os *Badouillards* estimula excessos até das mulheres: “Qualquer dama que quiser participar do grupo não será forçada a exibir qualquer certificado de boa conduta” (FERREIRA, 2004, p.61), diz um trecho.

Estas sociedades receberiam nos anos seguintes investimentos de uma forte burguesia, que exigia um alto padrão da festa, mas não deixava de se divertir nos bailes das camadas mais pobres. Esses burgueses marcavam presença e carimbavam seu poder em todas as formas de diversão possíveis em Paris, ocupando ainda as ruas com desfiles a cavalos e carros. “Desse modo, entender o carnaval após o século XIX é compreender a disputa travada para se saber quem é seu dono” (FERREIRA, 2004, p.65).

No intuito de reivindicar a “posse” dos principais atos carnavalescos, Paris buscava afirmar uma historicidade favorável na folia. Se existia algum tipo de festejo sem herdeiros naquele século, a França o lembraria. É com o intuito de capitalizar uma das primeiras memórias carnavalescas mundiais, que Paris revive o desfile do “Boi Gordo”, tradicional

⁶ Em 1789, começa a revolução francesa, baseada nos conceitos de igualdade, liberdade e fraternidade. Um de seus primeiros acontecimentos e também da considerada Idade Contemporânea é a invasão, no mesmo ano, da cadeia de Bastilha, cujos presos são soltos por manifestantes. A partir daí, a disputa de poder seria acirrada, passando pelas eras da Assembleia, Convenção e Diretório. Foi nesta última que, em 1799, Napoleão Bonaparte aplicou seu Golpe de Estado, declarando-se ditador do país.

⁷ FERREIRA (2004) conta que na tentativa de impedir a festa, são criados toques de recolher e requisitos para a organização dos bailes, como a necessidade de permissão da polícia (p.58).

realização da civilização greco-romana. Nela, o animal cevado carrega enfeitado de guizos e fitas, um menino vestido de Cupido, antecedido por deuses do Olimpo (FERREIRA, 2004, p. 63).

2.2 O Carnaval brasileiro e carioca: até a década de 30

No Rio de Janeiro, a coisa vai acontecer de modo distinto, visto que a burguesia fluminense, mesmo procurando imitar o modelo francês, não tem poder suficiente para sufocar a festa que brota das camadas populares. Todos esses processos, entretanto, não se dão bem sem que haja um intenso diálogo entre as diferentes festas que se influenciam mutuamente, produzindo novas formas carnavalescas que, por sua vez, irão dialogar entre si num movimento dinâmico e contínuo de criação e recriação da folia. (FERREIRA, 2004, p. 70)

A história da formação do carnaval brasileiro é coordenada, em grande medida, pelo desenvolvimento da festa carioca. Capital do país à época, o Estado do Rio de Janeiro teria grande influência sobre os rumos da festa nacional, e a cidade homônima, semelhante importância. O que chegava ou a que centros de cultura os cariocas decidiam se espelhar, rapidamente repercutia. No século XIX, um dos guias para a nossa folia eram as já citadas Roma e Paris, que também contavam com suas “doses de sorte”. Abrindo parênteses, no ano de 1892, por exemplo, justamente quando os confetes de papel picados são criados na capital francesa muito perto da data de realização do Carnaval brasileiro, a festa carioca é adiada para junho por conta de insalubridades encontradas. O novo prazo faz com que a novidade seja exportada com facilidade e preferência ao Brasil.

Ao contrário do que possa parecer, no entanto, França e Itália não encontraram terreno livre para a instalação de seus manifestos culturais no país no início deste século. Para analisar a festa nacional, é preciso lembrar do Entrudo, que na língua portuguesa significa “pessoa ridícula” ou “muito gorda” e cujo primeiro registro de realização em terras brasileiras data de 1553 (FERREIRA, 2004, p.80). Durante séculos, a brincadeira portuguesa consistiu principalmente em molhar e sujar com pós coloridos os transeuntes desatentos. Integrado a outras peças, como o Serrando a “velha”⁸ e Dona Quaresma⁹, o

⁸ Segundo Ferreira (2004; p.76), a brincadeira era favorita dos jovens, que irritavam principalmente os mais idosos com uma batucada intensa. Para representar estes “inimigos” da diversão, eles serravam um boneco representando uma velha, que sob a ameaça de morte, distribuía seus bens para a população em tom jocoso: “os cabelos para um homem mais velho casado com moça jovem”, “a enxada para um preguiçoso”.

⁹ Ainda de acordo com ele, os foliões costumavam promover com bonecos de palha durante o evento, o casamento de Dona Quaresma e Seu Entrudo.

Entrudo assumiria também diferentes formas: o familiar e o popular.

No primeiro, os escravos eram as principais vítimas, já que não podiam responder os ataques de seus senhores à altura. Já na vertente popular, que acontecia na rua, os negros e mais pobres dominavam a brincadeira. De acordo com Ferreira, o limite entre um Entrudo e outro não era bem delimitado, entretanto. Um senhor poderia perfeitamente disparar de sua janela e um passante – a depender de sua classe social, como foi dito – poderia invadir a residência para revidar o ataque (FERREIRA, 2004, p. 94). Estas trocas acabariam por marcar negativamente o Entrudo como uma baderna indesejada.

No Brasil, como em outros períodos no exterior, o Carnaval acaba por gerar novas leis que condenam a comemoração do povo: a bagunça dentro de casa, feita pelas elites, poderia continuar, mas não a festa nas ruas. Segundo Haroldo Costa, portarias, alvarás e avisos oficiais são publicados em 1784, 1818, 1857, 1879 e 1885 decretando o fim do movimento livre, que teimava em resistir (COSTA, 2001, p.12). Tentando afastar a classe mais pobre da tradição carnavalesca, a classe alta organiza então bailes e passeios restritos, inspirados nos europeus, que contavam com apresentações de ópera e ballet, e nos quais os cidadãos deveriam comparecer mascarados. Os artigos de disfarce permitidos nestes eventos eram uma das proibições pertinentes às vias públicas em meados do século XIX, até que se alcançasse uma "limpeza de classe" nelas.

Por volta de 1850, no entanto, a ocupação desses espaços pela festa começaria a ser retomada. Quatro anos antes, já surgia um novo formato de folia que seria visto com maus olhos, na figura do Zé Pereira, o português José Nogueira de Azevedo Paredes, que, saiu em um sábado de carnaval pelas ruas com zabumbas e tambores. O estardalhaço virou moda sustentada por grupos de entusiastas ao longo dos anos, mesmo sem a presença do visionário fundador. Em contrapartida, a elite, passaria a disputar, mais uma vez, as ruas.

No caminho para os bailes, os mascarados legalizados passavam em carros abertos, desfilando seu luxo, e conferindo uma nova imagem às vias do Rio de Janeiro imperial, como a do Ouvidor: “A rua deixa de ser vista apenas como lugar de negros escravos, de pobres, moleques e prostitutas - que começam a perder o espaço que ocupavam no Rio de Janeiro colonial - e passa, paulatinamente, a servir de espaço de lazer para a burguesia.” (FERREIRA, 2000, p.20) Para organizar essas passagens, surge um primeiro clube chamado Congresso das Sumidades Carnavalescas. Em sua primeira passeata, em 1855, ele já tem 80 sócios, dentre eles, o jovem escritor José de Alencar.

A rápida adesão a eles faz com que diversas outras sociedades surjam com os

mesmos fins e surpreendentes preocupações sociais. Conta Haroldo Costa que “os Tenentes do Diabo, por exemplo, em 1864 deixaram de fazer seu carnaval de rua para aplicar o dinheiro na compra da liberdade de 12 escravos. (...) E tem mais, os libertos participavam dos préstitos, numa demonstração do espírito democrático dos clubes.” (COSTA, 2001, p. 22)

Paulatina e simultaneamente, festejos descendentes do Entrudo e essencialmente negros voltariam a animar as ruas de forma espontânea e com uma série de instrumentos que anunciavam, sem ritmo ou acordo entre os músicos, a alegria. Um destes formatos era o de cordão (como o do Bola Preta, criado em 1918), que utilizava os batuques do Zé Pereira para explorar sua fé às santidades africanas. Os ranchos, que por sua vez, já aconteciam na Bahia durante todo o ano, se incorporam a data carnavalesca no Rio. Conforme relata Hilário Jovino Ferreira, criador do rancho Rei de Ouro:

Naquele tempo o Carnaval era feito pelos cordões de velhos, pelos zé-pereiras e pelos dois cucumbis da rua João Caetano e o da rua do Hospício (atual Buenos Aires). O Rei de Ouro, meu Vagalume *, quando se apresentou com perfeita organização de rancho no Rio de Janeiro: porta-bandeira, porta-machado, batedores etc. Perfeitamente organizado, saímos licenciados pela polícia. Quem se interessou pela nossa licença foi o velho Araújo, o escrivão da antiga Quarta Pretoria, na praia de Santa Luzia, hoje ponta do Calabouço. Naquela pretoria trabalhavam e eram nossos amigos os senhores Seraphim, Augusto e Frederico Moss de Castro, Mauro de Almeida (o Peru dos Pés Frios) hoje cronista carnavalesco d’ A Batalha e d’ A Esquerda. Era também empregado da Pretoria Avelino Pedro de Alcântara, que foi eleito nosso vice-presidente. Devo dizer que o Rei de Ouro foi um sucesso. * Vagalume, o jornalista Francisco Guimarães. (GUIMARÃES *apud* MOURA, 1983, p.88)

O sucesso destas novas formas fica evidente no licenciamento da polícia para seu exercício e no dado de que, em 1902, o órgão já liberava o desfile de 200 cordões (HAROLDO, 2001, p.29). A presença ainda hoje de personagens dos ranchos – como os porta-bandeiras – nos carnavais também é marca desta percepção de longo prazo. Rapidamente, os efeitos das já sólidas experiências foram sentidos em toda a cidade na disponibilização de novas ruas e bairros para a festa, como Tijuca e Catete. Como o desfile nos ambientes tradicionais estava condicionado à consideração de uma proposta legítima de folia, os grupos novos e pequenos buscariam então esta conquista e reconhecimento se adaptando às regulamentações impostas pela elite.

No início do século XX, o Rio de Janeiro se reorganizava nas mãos do engenheiro Pereira Passos, prefeito (1902-1906) indicado pelo presidente Rodrigues Alves. Uma das

mudanças se dá em resposta à rápida proliferação de doenças que estava ocorrendo por conta de ocupações desordenadas sem condições sanitárias adequadas na região portuária, com novos corredores viários sendo abertos para facilitar a circulação de ar. O porto também ganha rotas para escoamento de mercadorias, como a Avenida Rodrigues Alves - uma ligação com a zona norte e o interior do estado - e a Avenida Mem de Sá - caminho “digno dos estrangeiros” -, além da Avenida Central e sua continuação na Avenida Beira Mar. O desalojamento, devido às obras, de muitas famílias pobres que moravam neste entorno (a elite já havia descoberto a Zona Sul e deixado o Centro), faz ainda com que elas procurem bairros próximos e mais baratos para se restabelecerem. A Cidade Nova e a Praça Onze seriam dois principais rumos, também responsáveis pela liberação da região central da cidade para seu melhor aproveitamento cultural a cada dia.

A Avenida Central, por exemplo, é a principal incentivadora de um novo tipo de festejo na cidade: os cursos. Via de mão dupla e inspirada nos *boulevards* parisienses, ela permitia à elite a volta dos passeios de carro, já motorizados, de forma mais proveitosa: o folião podia desfilar, assistir os acontecimentos que vinham em outra direção e cruzar com veículos que faziam rotas diferentes. Quando as viaturas trocavam de lado, confetes e serpentinas dominavam a rua. O espetáculo tenderia a sufocar a expressão popular.

No início da década de 20, sobravam, mais uma vez, apenas brechas de avenida para o povo, ameaçado caso prejudicasse o andamento do desfile sobre rodas: “os grupos e cordões que por sua organização ou demora de marcha forem causa de embaraço de trânsito dos veículos no curso, serão retirados da Avenida” (FERREIRA, 2004, p. 238). A intervenção oficial do governo não era a primeira. Em 1909, a própria prefeitura do Distrito Federal organizava uma batalha de flores no Rio, nos moldes das acontecidas no litoral francês, em Nice, onde as plantas eram lançadas de um carro para outro, no lugar de artigos considerados mais sujeitos a promoção de acidentes.

Cerca de 20 anos depois, o órgão arcaria pela primeira vez com a decoração das ruas durante o Carnaval. Nesta época, embora o início da prática seja difícil de datar, a prefeitura já havia construído palanques na Avenida Rio Branco, outrora Avenida Central, para quem quisesse assistir os desfiles de carros. Os lugares, na verdade, tinham sido instalados ali antes, em 1908, pela iniciativa de um industrial que gerou revolta, protestos e destruição. No Jornal do Commercio de 28 de fevereiro de 1908, um leitor lamentava: “um ponto onde o povo se poderia colocar, para ver passar os préstitos, é-lhe tirado para entregar-se a exploradores!” (FERREIRA, 2004, p. 243). A situação ainda pioraria. Em

1927, chegam a ser anunciados no jornal o aluguel de camarotes com vista privilegiada na avenida, custando quantia comparável ao salário mensal de um diretor de banco.

2.3 Folia no Rio: De Vargas até 1984

Após três décadas durante as quais o Brasil se encaminhava e finalmente proclamaria a República, o país e sua capital veriam o Carnaval como um potencial tradutor de uma “essência brasileira”. Frente ao nacionalismo exacerbado, por exemplo, a folia se transformaria em um produto típico do país. Seria mais do que nunca importante definir o que ficaria como tradição carnavalesca para próximas gerações. O processo, entretanto, traria uma grande diferença.

Ao contrário do que tendia a ser uma preocupação da elite brasileira – afastar o negro de todo espaço com visibilidade –, a cultura africana passava por um período de intensa valorização na Europa. Expor “nossos exemplares” seria então a medida mais proveitosa. E se a negritude e o popular eram, como hoje ainda são, dissociáveis, malandros e baianos virariam fantasias em ruas, enquanto a macumba seria tema dos grandes bailes da elite carioca. A exportação de nossos símbolos daria tão certo que, em 1943, a Disney lançaria o desenho do Zé Carioca, o papagaio de terno e gravata, mas cheio de ginga.

Realizados desde o fim do século anterior, concursos de imprensa que garantiam aos grupos mais populares a oportunidade de desfilar nos poucos espaços de tempo ainda não ocupados pelos corsos nas principais vias da cidade, também teriam que mudar frente à nova realidade. As categorias para concorrência eram até então divididas em “grandes sociedades”, “ranchos”, “blocos” e “cordões”, mas estas rapidamente deixariam de ser suficientes. Já em 1928, surgia um novo modelo de festa: a “escola de samba”, que se multiplicaria nos anos 30. A primeira delas, Deixa Falar, fundada por Nilton Basto, Ismael Silva, Silvio Fernandes, entre outros artistas do samba e sob as cores vermelho e branco, descia os morros frequentemente para fazer shows na cidade.

Com Getúlio Vargas no poder (1930-1945 e 1951-1954), a mistura de raças ganhava cada dia mais valor em todos os campos. Na música, o samba do morro seria o representante exposto orgulhosamente até pelas classes mais abastadas. A essa época, o novo som ganharia mais um aliado na propagação do rádio, que se firmava como um grande meio de comunicação no final dos anos 20. Nos primeiros anos da presidência de

Vargas, surgem então outras escolas de samba, como Cada Ano Sai Melhor, Estação Primeira (Mangueira), Vizinha Faladeira, Vai como Pode (Portela) e Unidos da Tijuca.

A expressão seria tão forte que, logo em 1932, as disputas no Carnaval seriam chamadas de concursos de sambas, com novos quesitos: poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto. Após dois anos considerados ruins para a folia, o Carnaval contava desde o ano anterior com investimentos do prefeito Pedro Ernesto na organização, que ajudariam a construção do desfile dessas escolas, mas imporiam regras, já que “premiar o desempenho de determinado grupo permite reforçar padrões de representação e dissuadir outros grupos de trilhar caminhos desviantes” (AUGRAS, 1993, p. 91).

A inauguração da estátua do Cristo Redentor, no Morro do Corcovado, em outubro de 1930, havia promovido a necessidade de exploração de um potencial produto internacional. Se em 1929, um forte temporal teria sido o desmotivador de turistas, empecilho para o desfile das pequenas sociedades, e no ano seguinte, as eleições presidenciais no sábado de Carnaval e a lei seca tinham atrapalhado a folia, enfim em 1931, a festa deveria recompensar os anos perdidos e se firmar como espetáculo mundial. A ação da prefeitura ainda contou com o apoio do Touring Club e começou a render frutos à imagem da administração municipal, que teria o prefeito Pedro Ernesto homenageado em um desfile fora de época no dia de São Sebastião, no Campo de Santanna, em 1934.

No mesmo ano, depois da Mangueira se consagrar bicampeã e a Unidos da Tijuca apresentar pela primeira vez um samba relacionado a um enredo em vez de músicas fora da temática, nasce a União das Escolas de Samba. Reconhecida como verdadeira representante das instituições pelo prefeito Pedro Ernesto, a União fazia filiações que eram cobradas para inscrições em concursos, bem como a legalização das novas escolas junto à polícia. Em 1935, a parceria com a prefeitura cresceria ainda, com o concurso sendo promovido por ela e o jornal A Nação. A nova disputa levava em conta originalidade, harmonia, bateria e bandeira – sem usar instrumentos de corda e sopro -, que deveriam estar em sintonia com enredos notadamente nacionalistas.¹⁰

Sob motivações políticas, principalmente, novos grupos de representação das

¹⁰ Ao contrário do que se poderia imaginar, não constava inicialmente em regulamentos de concursos quaisquer exigências de motivos nacionais nos sambas-enredos. Para Augras (1993, p.94), a prática se deu de forma natural, como para agradar a ideologia do Estado Novo, gerando, após alguns anos, “uma crença geral de que havia obrigatoriedade do uso”. É só em 1943, sob o pretexto da 2ª Guerra Mundial, que o Estado evoca oficialmente os temas e proíbe ofensas à moral e ao governo.

escolas surgiriam nos anos seguintes. Quando, por exemplo, em 1946, a União das Escolas de Samba, que se transformara em União Geral das Escolas de Samba do Brasil, realiza um desfile entre suas filiadas para comemorar a legalização do Partido Comunista Brasileiro (PCB), anticomunistas se organizam em uma nova frente: Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES). As rixas alimentavam um formato que fazia cada dia mais sucesso.

Embora as pequenas sociedades reclamassem desde os anos 40 uma falta de atenção do poder público, até 1957 as escolas de samba ainda não tinham desfilado na Avenida Rio Branco. O processo é importante para a incorporação da classe média na produção do Carnaval, que traz inúmeras mudanças, torna as agremiações mais responsáveis pelos seus futuros, tirando as decisões do poder público e, por fim, transforma novamente o que era expressão popular em um produto cultural, ao qual, mais tarde, o povo não poderia nem assistir de perto. É este separatismo que motiva a reocupação das ruas pelos foliões e a criação de novos grupos, com referências de bateria, fantasia e alegorias.

Com exceção do Cordão da Bola Preta que, mantendo a tradição, sobrevivia, a rua estava completamente desocupada de movimentos espontâneos. À margem, na Zona Norte, começaram a surgir novos blocos, como o Chave de Ouro, que desde 1943 sai entre o Méier e o Engenho de Dentro. Lentamente, outros grupos apareceriam: por exemplo, Bafo da Onça, em 1956, Cacique de Ramos, em 1961 e o Boêmios de Irajá, em 1967. Na Zona Sul, a Banda de Ipanema, criada em 1965, é uma das poucas iniciativas. No Centro, o protagonismo era do Clube do Samba, idealizado pelo compositor João Nogueira em 1975.

Todos esses tiveram que lidar cedo demais com um novo inimigo: a repressão ditatorial. Embora tenham sobrevivido, as manifestações carnavalescas em geral passam por anos de dificuldades. Enquanto as escolas se desdobram em temas fantasiosos¹¹, como alternativa entre o apoio ao regime e a criminalização, os blocos realizam suas atividades clandestinamente quando conseguem, guardando poucos registros de suas atividades.¹² Em “O carnaval carioca: da origem carnavalesca europeia às manifestações contrárias a censura no regime militar”, Giuliana Pimentel faz uma das raras descrições de desfile na rua dessa época, sobre o bloco Chave de Ouro, ano de 1975:

¹¹ “É quando o Salgueiro dá forma aos sonhos faiscantes de Joãozinho Trinta que mistura França e Maranhão no plano das lendas e conta como o rei Salomão mandou os fenícios explorar o Amazonas” (AUGRAS, 1993, p. 94).

¹² Com as frequentes proibições e a obrigação em 1975 de todas as 44 escolas existentes participarem das atividades da RioTur, recebendo remuneração, Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Candeia fundam uma escola alternativa de resgate a cultura negra e sem pretensão de competir.

O bloco desfilava ao meio dia da quarta-feira de cinzas, reprimido por comerciantes e policiais. O local da concentração era secreto e a informação corria de boca em boca. Havia também uma falsa concentração, para despistar a polícia. Durante o bloco, os integrantes levavam um caixão verde, simbolizando a morte de um dos governantes que estava vivo e com o poder ainda em vigência. A ordem dos policiais seria prender qualquer participante que estivesse de camisa colorida, bermuda e sandália. A confusão era parte da folia, bolinhas de gude contra os cavalos e muita correria marcavam o carnaval deste bloco. (PIMENTEL, 2009)

No decorrer destes quase 20 anos, ficam eternizados gritos sufocado das ruas, que culminariam, com a redemocratização do país, na revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro.

2.4 Revitalização do Carnaval de rua carioca: até os dias atuais

Os derradeiros suspiros do último governo militar, em 1984, parecem ter sido o fôlego que faltava para o carnaval carioca se reorganizar. Há um ano, o Rio de Janeiro, particularmente, já respirava os ares de uma democracia, com a eleição de Leonel Brizola.¹³ Em seu mandato, ao mesmo tempo em que é criada a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa) e aberto o Sambódromo, idealizado por Darcy Ribeiro, as ruas livres são reocupadas por “atores da geração que participou da luta por uma sociedade igualitária nos anos 60 e 70, do século XX” (SAPIA & ESTEVÃO, 2012, p. 64).

Primeiramente separados por bairros, eles se organizam em blocos como o Barbas, em Botafogo e Simpatia é Quase Amor, em Ipanema, durante o último ano do regime. Este último é também herança da torcida organizada Fla-Diretas e do Comitê Tancredo Neves. No ano seguinte, nasce o Suvaco do Cristo, no Jardim Botânico. Em 87, surge ainda o Bloco da Segunda, por ex-militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8), que desfilaram no Humaitá pela primeira vez em um 7 de setembro, se contrapondo aos militares e sofrendo ameaças de prisões.

Nos anos 1991, 1993 e 1994, nasceriam também os blocos das Carmelitas, Escravos da Mauá e Meu Bem, Volto Já. Os últimos a integrarem a Sebastiana (Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro), fundada em 2000, são os Que Merda é Essa?

¹³ Leonel Brizola (PDT) assumiu o Governo do Estado em março de 1983, após disputar o cargo com Sandra Cavalcanti (PTB), Lysâneas Maciel (PT), Moreira Franco (PDS) e Miro Teixeira (PMDB).

Gigantes da Lira, Imprensa que eu Gamo, Bloco Virtual e Ansiedade, todos lançados até 1999. Eles são também responsáveis pelo processo de revitalização pelo qual a Lapa, centro da boemia até os anos 50, passa até os dias de hoje, usado para ensaios, atividades carnavalescas e devolvendo visibilidade ao bairro. Segundo o próprio *site* da Associação, todos estes blocos guardam características em comum como a presença de cerca de 50 componentes fixos na bateria, bandeira ou estandarte, porta-bandeira e mestre sala, música amplificada por um carro de som, camiseta e samba autoral temático ano a ano e ausência de cordas, áreas VIPS ou qualquer forma de restrição às pessoas na festa.

Um segundo movimento intensificaria o Carnaval de rua carioca, influenciado pelo sucesso acompanhado da mudança de público das escolas de samba: a organização a partir de oficinas. “Há consenso em admitir que o processo de modernização da organização do desfile acometeu as agremiações nos anos 90, inclusive assinalando o deslocamento do foco principal do espetáculo – de atender ao público doméstico para, agora, atender aos turistas estrangeiros e nacionais” (MAGALHÃES, 2010, p.133). O vácuo criado pela priorização ao turismo cria um espaço ainda mais fértil para a proliferação dos blocos. No final da década, uma nova explosão de grupos surge em turmas de percussão para os novos Bangalafumenga, de 1998, e Monobloco, de 2000. Outra corrente, de valorização do samba de raiz, se promove com o Cordão do Boi Tatá, de 1996 e Céu na Terra, de 2000.

Por último, uma terceira tendência agita o Carnaval carioca principalmente a partir de 2005: os grupos temáticos ou ligados a carreiras de artistas já consagrados: como o Bloco da Preta (2011), Sargento Pimenta (2011), Orquestra Voadora (2008) ou Fogo e Paixão (2012). Eles, por exemplo, já são frutos dos investimentos do Ministério da Cultura, em 2007, no programa Cultura e Pensamento, que estabeleceu a “proporcionalidade de financiamento entre o ‘carnaval dos desfiles’ e o ‘carnaval de rua’ (SANTOS, 2008, p. 64), já que para o órgão, o primeiro trazia turistas e o outro, alegria para o povo.

A verdade, no entanto, é que o Carnaval de rua também já estava proporcionando acordos lucrativos com patrocinadores, principalmente do setor de telefonia e cervejaria, e servindo ao turismo. Tanto é que, em 2009, com a eleição do prefeito Eduardo Paes (reeleito em 2012), é a RioTur que assume a responsabilidade de cadastro dos blocos interessados em desfilar. Em 2010, a prefeitura autoriza a participação na programação oficial de 461 blocos. O número é muito reduzido no ano seguinte, com apenas 300 grupos animando as ruas. Em 2012, 425 formações são espelhadas por novas regiões da cidade. Em 2013, o número de blocos é recorde: 492. Já em 2014, ele volta a cair timidamente,

com 465 autorizações dadas. Neste ano, as apresentações aconteceram entre os dias 29 de janeiro e 4 de março, durando, então, 35 dias.

Destaca-se que, “segundo estudo realizado por Prestes Filho, o Carnaval do Rio de Janeiro vem movimentando uma economia (da cultura) superior a R\$ 700 milhões e gerando 500 mil empregos, diretos e indiretos” (HERSCHMANN, 2013, p. 270). A potencialidade econômica da festa motiva então, como em vários outros períodos da história do carnaval, um incentivo financeiro do poder público, que traveste seu intuito de controlar o rumo das iniciativas populares, ao mesmo tempo em que se garantem facilidades com a formalização.

Há, portanto, uma ameaça constante de captura do Carnaval, na tentativa de transformá-lo em um conjunto puro de imagens, como símbolos da sociedade do espetáculo de que fala Guy Debord (2003). A série de obrigações impostas aos blocos nestes últimos anos busca roubar dessas figuras seu potencial revolucionário. Como expressão máxima do capitalismo, a sociedade espetacular usa de artifícios que possam fazer das figuras, rentáveis. É neste caminho que o ordenamento da folia, em vigor em 2010, se vende em política pública, revelando em seu nome, o perfil autoritário, repentino e violento: “Choque de Ordem”.

3. SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

O conceito de “sociedade do espetáculo” surge em 1967, no livro homônimo do artista e ativista francês Guy Debord. Preocupado com a situação política e econômica da Europa a partir da 2ª Guerra Mundial, ele esquematiza uma teoria que seria base das manifestações¹⁴ do ano seguinte no país. Segundo ele, no capitalismo, o espetáculo assume o lugar da luta de classes moderna, pela qual a burguesia domina o proletariado e produz a alienação. Para entender, no entanto, como a ameaça espetacular paira sobre a festa carnavalesca, é importante analisar os processos pelos quais passava a sociedade mundial e, especificamente, a carioca-brasileira, durante a formação da folia, tal qual a conhecemos.

O nascimento e proliferação dos blocos de rua durante as décadas de 40, 50 e 60 seriam marcados profundamente pelas ditaduras Vargas e militares nessas décadas. A interrupção ou enfraquecimento da realização de suas atividades nos anos seguintes ao golpe em João Goulart, por exemplo, dão ao período um caráter diferente da folia contemporânea. O próprio regime militar e, ainda mais intensamente, a redemocratização do país, interfeririam posteriormente na festa. Na próxima década, sob efeito da crise de sistema global, entra em cena “um movimento histórico e o capitalismo para recuperar seu nível de acumulação, comprometido desde a crise de 1970” (MONTEIRO, et al, 2010, p.3), mudando assim o panorama da então festa de rua.

Em meio às transformações dos aspectos sociais, econômicos e culturais, o interesse em privatizar e comercializar o Carnaval incide principalmente sobre as Escolas de Samba, que desfilavam naqueles anos na Avenida Rio Branco. Mas enquanto ingressos para as arquibancadas eram vendidos neste local, por outro lado, os efeitos da necessidade de privatização da festa oprimia os blocos de rua, que realizariam seus eventos à margem durante o regime militar. Sufocadas por anos devido à sua espontaneidade – e perigo eminente -, essas organizações dão seu grito de liberdade apenas em 1984, quando a sociedade, entretanto, passa por um período econômico difícil. No mesmo ano, é feita a transferência das apresentações das Escolas para o Sambódromo, ambiente particularmente favorável ao seu controle. Tal qual na França do séc. XIX, nesta época, “o que seria considerado como verdadeiro Carnaval eram as comemorações previamente decididas

¹⁴ Em maio de 68, a França vive uma greve geral, com uma série de protestos pelo país. A proposta de revolução só é suplantada mais tarde pelo governo, sob a acusação de que os comunistas pretendiam instalar uma ditadura.

pelos detentores do poder e fartamente divulgadas pela imprensa” (FERREIRA, 2004, p. 65). Os esforços do Estado nos próximos anos concentram-se sobre o foco do turismo.

“No Brasil, essas mudanças intensificam-se a partir da década de 1990, quando a adoção dos preceitos neoliberais pelo governo brasileiro, criaram as condições concretas para a redefinição do papel do Estado no âmbito das políticas sociais” (ibidem, p.3). Apesar de esquecidos por ele, e tendo assumido um papel de resistência, faz-se mister considerar, como explicam os autores supracitados (MONTEIRO et al, 2010), que os blocos o fazem dentro de um contexto imperialista, em que a concorrência entre territórios e culturas é acirrada. Se as gestões¹⁵ de César Maia (1992-1996, 2000-2004) ficaram conhecidas como um “período marcado por uma inflexão na forma como a dita ‘ordem’ é conduzida em relação a períodos anteriores da história política da cidade” (NACIF et al: 2011, p.2), diversas outras formas de controle social influenciariam este novo carnaval: de rua, mas agora *espetacular*.

“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1967, p.14) A essa cultura da sociedade do espetáculo, Debord referenciava três principais características: a sobrevalência da imagem, a objetificação do sujeito, cuja base de respaldo se encontra na mercantilização da vida humana, e a fetichização da mercadoria em objeto consumível e ainda longe de ser atingido, o que sustenta a economia vigente.

3.1 A “indústria cultural” dos blocos

“A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações da vivência na sociedade histórica dividida em classes” (DEBORD, 2003, p.139). Cabendo a ela certa importância do registro de nossas biografias e da luta de classes, importam para os rumos da sociedade quem a produz, escreve e recebe, sendo também estes, instrumentos de disputa. Mesmo sem ser submetido ao controle do Estado ainda, o Carnaval já se vê na década de 90 refletindo na rua a mudança de uma cultura popular para uma indústria

¹⁵ Só interrompidas por Luiz Paulo Conde (PFL), vencedor, com o apoio de Maia, da eleição que o deixou no poder de 1997 à 2000. O Partido da Frente Liberal era de centro-direita, mas foi extinto oficialmente em 2007 pelos seus integrantes, que, em sua maioria, decidiram formar a nova agremiação: Democratas (DEM - 25).

cultural¹⁶, objeto este de críticas do teórico francês Guy Debord, desde a década de 60. Enquanto o primeiro termo se refere a uma cultura feita pelo e para o povo, o segundo restringe a participação popular à fase da recepção passiva.

A diferença entre a teoria e a prática da cultura de massa, já que o termo era usado como quase sinônimo de popular, foi percebida pelos teóricos críticos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, que formulam o novo rótulo de “indústria cultural”. Os efeitos desse processo estão, segundo eles, além da ocupação de toda a vida social pela mercadoria, a própria banalização da cultura e tendência ao entretenimento, com a “organização da sua manutenção enquanto objeto morto na contemplação espetacular” (DEBORD, 2003, p. 62). Se para eles, a arte deveria ter uma função social de emancipação de quem a toca, o entretenimento, por vias contrárias, tem como sua meta a comercialização e um divertir alienante.

A alienação do espetáculo em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. (DEBORD, 1967, p.26)

O Carnaval é, de acordo com esse pensamento, comparável a um filme colorido e animado, que não deixam “mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra” (ADORNO e HORKHEIMER: 1995, p.6). A folia desfaz um pouco de sua espontaneidade, com ações homogeneizantes dos blocos nesta década. Entre as principais ações que ocasionam isto, aparece a política de criação de camisetas e sambas anuais pelos grupos que compõe a Sebastiana. As propostas, que seguem metodologias diferentes a depender do bloco, modificam o ambiente do Carnaval. Enquanto o bloco “Simpatia é quase amor” convida sempre um ilustrador para inventar sua estampa, o “Escravos da Mauá” promove concurso aberto. Para definir os sambas, os processos são inversos. O grupo de Ipanema dita o tema, mas abre a concorrência de seus versos para a comunidade. Já a trilha dos “Escravos” fica por conta de sua ala de compositores. Nas duas hipóteses, no entanto, deve-se analisar as suas funções pedagógicas e os distanciamentos que elas produzem.

¹⁶ Segundo Theodor Adorno, a cultura neste tempo já não seria mais algo produzido pelo povo, mas sim pela indústria. A obra de arte perderia então seu caráter singular para assumir uma forma massificada, que encontra eco nos veículos de comunicação tradicionais.

Ao delegar a função da criação a “iluminados”, perde-se a integração entre os indivíduos e o Carnaval se espelha mais nas orientações da chamada indústria cultural. Por outro lado, mesmo quando as estampas sonoras e visuais são escolhidas a partir de concursos promovidos, prática comum no meio carnavalesco, deve-se analisar o deslocamento do próprio vencedor de seu grupo social. Quando, como afirmam Adorno e Horkheimer, o indivíduo mediano é heroicizado, os antigos irmãos só têm a se distanciar do seu tão próximo e do propósito da festa. Afastada do caráter primário do encontro, a folia se apresenta então “como esfera separada, que representa sua própria negação” (DEBORD, 1967, p.140).

A sua negação se faz presente ainda em outros princípios do capitalismo e neoliberalismo implementados na realidade dos blocos. Os concursos promovidos para os postos de Rei Momo, madrinhas das organizações e demais figuras protagonistas do Carnaval começam ser organizados pelos grupos, para, mais tarde, serem apropriados pelo governo. A competição, além de pasteurizar as batalhas que se dariam de forma natural – pela vibração, no batuque, na disposição durante a folia –, transformando este episódio também em espetáculo à parte, incorpora valores inerentes ao capitalismo e padrões de beleza:

Para concorrer, os candidatos precisam residir na cidade do Rio de Janeiro há pelo menos dois anos e ter o primeiro grau completo. Idade e altura também têm limites definidos: entre 18 e 55 anos e altura mínima de 1,70m para os candidatos ao cargo de Rei Momo e entre 18 e 35 anos e mínimo de 1,60m de altura para aquelas que disputarem a vaga de Rainha. [...] Serão julgados requisitos como sociabilidade e facilidade de expressão, simpatia e espírito carnavalesco, além do domínio da arte de sambar. A beleza do rosto e a harmonia das linhas físicas também farão a diferença na disputa ao posto de Rainha. O sobrepeso não é mais pré-requisito para brigar por uma vaga de Rei Momo. (Chamada para inscrição de candidatos a Rei Momo e Rainha do Carnaval, Site da RIOTUR, 2012)

Os vendedores dos concursos ganham um prêmio de R\$ 20 mil e um contrato com a Riotur. A partir dele, os escolhidos viram seres-objetificados, eles mesmos comercializados em acordos e produtos. "A mercadoria aparece efetivamente como uma potência que vem realmente ocupar a vida social" (DEBORD, 2003, p. 31). As oportunidades de lucro com as atividades – ou características – carnavalescas cresce cada dia mais, com a extensão delas para todas as épocas e ambientes, de acordo com o poder aquisitivo.

O Cordão do Bola Preta, bloco sobrevivente mais antigo da cidade, por exemplo, realiza contratos para animações de eventos, em geral, para pessoas físicas e jurídicas. A

isso tudo, deve-se responsabilizar a catarse já não estimuladora da participação, mas da observação admirada do evento. O anúncio da possibilidade de compra daquele, “obriga os indivíduos a contemplar e consumir passivamente as imagens do que lhes falta na existência real” (DEBORD, 2003, p. 65). A antiga vivência coletiva e única abre brechas para o desejo de particularizá-la ou a frustração de não poder assim realizar:

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem. (DEBORD, 2003, p.8)

Não só o evento comprado pode retomar a experiência carnavalesca, no entanto. Em meados da década de 90, como as Escolas de Samba já vinham lançando, os blocos também passam a gravar e vender cds dos seus sucessos, já que o presente panorama "consiste em ingerir tudo o que existe na atividade humana em estado fluido para depois vomitá-lo em estado coagulado" (DEBORD, 2003, p.28). Se, por isso, a produção massificada pudesse ser um desestímulo à participação, tirando da ocasião seu caráter mais especial, a eficácia dela sobrevive da alimentação de seu próprio discurso sobre essas decisões: “ininterrupto, que a ordem presente faz sobre si própria, o seu monólogo elogioso. É o autorretrato do poder no momento da sua gestão totalitária das condições de existência” (DEBORD, 2003, p.15).

Aliás, vários artistas profissionais – com carreiras já consolidadas e que de certa forma fazem parte do *mainstream* musical (tais como Pedro Luis, Rodrigo Maranhão e Preta Gil) – buscam na organização e participação em blocos de Carnaval do Rio, o desenvolvimento de um conjunto de estratégias que tem como meta a expansão de suas redes de fãs (HERSHMANN, 2013, p. 278).

A partir dos anos 2000, essa tendência surge como consequência da mudança do Carnaval e o influencia também. Nestes dez anos após o início da recuperação dos blocos, havia crescido muito o número de interessados e foliões na rua, a ponto do evento proporcionar aos artistas, shows com públicos maiores do que os habituais. Estes, por sua vez, estimulam o incentivo da iniciativa público e privada – muitas vezes em parcerias – no evento. O Carnaval de rua como propaganda, com maior visibilidade, junto aos altos preços já cobrados nos desfiles das Escolas de Samba, faz com que, em 2007, no final de

seu mandato, César Maia entregue a administração da folia à Riotur (Secretaria Municipal de Turismo do Rio de Janeiro).

A atenção do poder público e a escolha do órgão como responsável pelo ambiente traduz a ciência do bom negócio que ele poderia se tornar. São anunciadas melhores condições de apresentação para os grupos carnavalescos, contanto que, em contrapartida, seus desfiles sejam comunicados previamente, estando sujeitos ao processo de avaliação para autorização da prefeitura.

3.2 O Choque de Ordem na folia

Em 1993, César Maia chegava ao poder com a criação de uma guarda municipal¹⁷. Em 2009, ao assumir a prefeitura, Eduardo Paes anuncia, logo em janeiro, uma nova secretaria: de Ordem Pública (Seop). As duas criações seriam importantíssimas para a implementação de um decreto por Paes, também no seu primeiro ano de gestão, chamado “Choque de Ordem”, que começaria um processo de disciplina urbana, ordenando setores como os de comércio informal e venda ambulante. Durante o Carnaval, o projeto seria apelidado de “Choque de Folia”.

A descrição do projeto no portal da prefeitura deixa clara a motivação econômica para sua criação. O texto aposta em pretextos sensacionalistas e lógicas simples para considerar a cidade como entregue aos crimes, e o “Choque”, o possível transformador desta realidade:

A desordem urbana é o grande catalisador da sensação de insegurança pública e a geradora das condições propiciadoras à prática de crimes, de forma geral. Como uma coisa leva a outra, essas situações banem as pessoas e os bons princípios das ruas, contribuindo para a degeneração, desocupação desses logradouros e a redução das atividades econômicas. (Sobre a criação do Choque de Ordem, PREFEITURA, 2009)

No dia 9 de maio, a prefeitura avança ainda no ordenamento público com sua participação no “Desenrolando a serpentina”, evento promovido pelos representantes da Sebastiana com as secretarias de Turismo e Cultura. A reunião definia regras para a

¹⁷ De acordo com a Lei Municipal 1.887, a guarda deveria ser uma “força de segurança comunitária da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro”, tendo como “missão proteger bens, serviços e instalações municipais, contribuindo para a qualidade de vida da população”. (Sobre a criação da Guarda Municipal, site da GM RIO, 2010). Hoje, a autarquia responsável conta com mais de 7.500 guaras e 380 funcionários administrativos.

próxima festa, interferindo nos sistemas de som e organização dos blocos. Apesar da população em geral não se mostrar satisfeita com as mudanças, os primeiros diálogos entre prefeitura e organizadores de blocos renderiam a Paes uma boa fama sobre sua disposição, anestesiando as impressões de autoritarismo e alavancando sua figura a de um político sem formalidades. Na mesa de conversa com representantes do carnaval mais popular, o prefeito abarca perfeitamente a ideia da “pseudovedete” de Debord, no qual

a representação espetacular do homem vivo concentra, pois, essa banalidade. A condição de vedeta é a especialização do viver aparente, o objeto da identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar as infinitas subdivisões das especializações produtivas efetivamente vividas. (DEBORD, 2003, p. 48)

Da mesma forma, travestida de incentivos e benefícios, a necessidade do pedido¹⁸ de autorização prévio para o desfile de blocos na cidade é colocada para o ano de 2010. Sob os argumentos de ordenamento do espaço a partir das necessidades dos grupos, prometendo melhorias de infraestrutura neles, a prefeitura passa a condicionar suas permissões à disponibilidade de local com capacidade para os números esperados e tempos de duração dos passeios. É por isso que o controle do Carnaval de rua, a partir daí, vai criando um “espaço de fruição tanto exclusivo quanto excludente” (SAPIA & ESTEVÃO, 2012, p. 61).

Enquanto a exclusividade se dá por meio das datas, ainda que o calendário carnavalesco esteja cada vez mais elástico, a referência excludente é uma das ameaças pelas quais a folia pode passar na sociedade do espetáculo. Em 2010, a distribuição geográfica dos blocos pela cidade já denota a elitização do Carnaval: 32 são autorizados na Zona Oeste, 54 na Barra e Recreio, 55 na Tijuca, 83 na Zona Norte, 96 no Centro e 172 na Zona Sul.

Os números deixam claro que “a consolidação da sociabilidade e da hegemonia burguesa, nesse período, redefine as regras sobre a ocupação do espaço, tanto na vida cotidiana quanto no tempo do carnaval” (SAPIA & ESTEVÃO, 2012, p. 61). Ir às ruas,

¹⁸ Os pedidos de autorização são feitos, desde 2012, pela internet. O formulário que deve ser preenchido pelos organizadores dos blocos, no entanto, só fica disponível no período aberto para isso. O documento foi requisitado pela aluna à Riotur, que responder ser impossível atender a demanda em razão da sobrecarga de trabalhos. Segundo Yeda Dantas, presidente do bloco Gigantes da Lira, que falou com a autora por telefone, no papel são perguntados alguns dados do evento a ser promovido: como número estimado de pessoas, percurso e sobre a necessidade de uso de carros de som.

mesmo durante a folia, inclui já uma série de pré-requisitos facilitados às classes com maior poder aquisitivo. Segundo a presidente da Sebastiana, Rita Fernandes,

há uma ‘economia dos blocos de rua’, a qual envolve o pagamento de serviços que são essenciais para a organização e desfile dos blocos, especialmente os de médio e grande porte. Muitas das baterias dos blocos de rua são pagas e podem envolver a presença de 50 a 80 componentes. [...] Além disso, há o serviço das costureiras para as camisetas [...] (HERCHMANN, 2013, p. 286)

Estes fatores transformam o Carnaval de rua, aos poucos, em “um fenômeno de classe média e que está concentrado na Zona Sul”. O loteamento exacerbado da região, no entanto, faz com que a prefeitura coíba a proliferação de blocos carnavalescos na região e redistribua os grupos por regiões do Centro do Rio. Em 2012, o portal online da Riotur avisa novamente os organizadores sobre as mudanças. Em uma das portarias, são estabelecidas limitações aos desfiles de blocos nos bairros “do Leblon, Ipanema, Copacabana, Leme, Gávea, Jardim Botânico, Humaitá, Botafogo e Laranjeiras, devido ao expressivo crescimento do Carnaval de rua nesses locais”. Em razão disso, há um processo de desenraizamento territorial da folia.

O novo circuito de desfiles retira os blocos de seus locais de origem, rompendo os laços mesmo daqueles grupos que surgiram no primeiro movimento de formação da folia contemporânea, estreitamente ligados aos seus bairros. Outros, ainda que não diretamente realocados, encontram empecilhos às suas realizações nos tradicionais pontos de passeio, como critérios para utilização de carros de som nas orlas de Leblon e Ipanema. “Esses dispositivos de disciplinamento contribuem para que alguns atores decretem a morte do carnaval como folguedo espontâneo” (SAPIA & ESTEVÃO, 2012, p. 62).

O planejamento excessivo desagrade muitos carnavalescos, claramente inspirados nas reações e respostas do público para tomadas de decisões de última hora. Por outro lado, quanto mais reconhecíveis os desfiles com o passar dos anos, tanto mais o Carnaval atenderia aos objetivos dos estrangeiros e novos públicos, facilitando suas interações e integrações aos ritos carnavalescos. É em sintonia com isto que Debord fala que “o turismo, reduz-se fundamentalmente à distração de ir ver o que já se tornou banal” (DEBORD, 2003, p.62) e sua programação é aliada da pasteurização destes visitantes, que ganham força com a nova onda de urbanismo, iniciada nos anos 2000. Este processo, por si só, ajuda a pulverizar a classe trabalhadora, não mais foco da folia, para que seja

dificultada em sua articulação, como modernizando os espaços afetivos para que eles sejam mais bem-vistos economicamente.

Como dito anteriormente, o tratamento do Carnaval de rua carioca pela Secretaria de Turismo já indica sua intenção e preferência em se tornar espetacular para os visitantes. Segundo Moraes (1987 *apud* SANTOS, 2008, p. 168), a folia tem quatro grandes inimigos atualmente: a chuva, os saudosistas, que evocam carnavais de outrora, a polícia, “sempre restringindo a alegria e amedrontando o povo”, e sua oficialização. Interligados – afora a chuva, fenômeno natural -, os tópicos demonstram que o Choque de Folia é mal recebido pelos cariocas. A prefeitura, no entanto, trabalha justamente com esta revolta, como sendo “puramente espetacular” (DEBORD, 2003, p. 33), fruto de imagens ainda novas e irreconhecíveis, que causam desconforto natural, para expô-la à banalização da corrente contrária.

Em seu apoio, a prefeitura conta com os patrocinadores da festa e, entre eles, particularmente, os meios de comunicação. Os patrocínios deixam ainda mais clara a comercialização do carnaval e apontam para a monopolização da folia. Marcas de cerveja e telefonia, por exemplo, disputam a atenção que ganharão no evento em formas de distribuição de produtos gratuitos, como chapéus e abanadores de baixo custo. Nos carros de som, em troca, eles são anunciados como salvadores da folia, recebem aplausos e, por ventura, a interpretação de seus de jingles por vocalistas animados e agradecidos.

Os meios de comunicação, por sua vez, disputam discursos e ideias a partir de seus recortes e abordagens. A cada dia, são feitas divulgações dos balanços de mijões apreendidos nas ruas pela operação Choque de Folia e saldos de outros abusos e desobediências flagradas. Essa cobertura, que foca nos transgressores, mas raramente discute os problemas na oferta de soluções públicas, divulga também as medidas punitivas. Se “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 2003, p. 12), apesar da desordem ainda sobreviver, os novos métodos de enfrentamento ganham destaque nas mídias.

As câmeras selecionam ainda, nos próprios blocos, indivíduos e atos considerados merecedores. Os carros de som dos blocos, por exemplo, passam a sensação de ordenamento da folia, quebrando a horizontalidade proposta, em que todas as vozes criadoras formariam uma só e mais potente. Ao focar líderes, bandas e organizadores das festas, exclui-se todos os outros presentes, antes considerados produtores da festa, e transforma estes mesmos em mero espectadores, já que:

No espetáculo, uma parte do mundo representa-se perante o mundo, e é-lhe superior. O espetáculo não é mais do que a linguagem comum desta separação. O que une os espectadores não é mais do que uma relação irreversível com o próprio centro que mantém o seu isolamento. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado. (DEBORD, 2003, p.62)

Este afastamento, mais uma vez, é o que não permite que o povo se veja produtor do Carnaval e ainda menos, os alvos do Choque de Ordem. A construção imaginária de um inimigo oculto, sem rosto e ações comuns a ele, não deixa com que a população se perceba nesta teia. “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 2003, p. 156).

4. OCUPANDO A RUA, POLITIZANDO A FESTA

Debord destaca: “No espetáculo da imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si mesmo” (DEBORD, 2003, p.12). Vários movimentos de resistência, no entanto, já chegaram em algum lugar diferente, em protesto às intervenções do Estado capitalista na festa. Em 2009, por exemplo, é criada a Desliga dos Blocos Carnavalescos, que defendiam que a festa não deveria ser institucionalizada e viam essa política como uma barreira à improvisação crítica característica do carnaval: “Queremos ter assegurada a liberdade de ter ideias novas e colocá-las em prática na véspera do Carnaval, afinal boa parte da graça de pular em blocos consiste no inusitado de ideias que podem surgir no calor do verão, em meio aos ensaios e batucadas de esquentar”, diziam em documentos veiculados nas redes sociais. (SAPIA & ESTEVÃO: 2012, p. 63) Por meio dessas iniciativas, conscientemente críticas, ou mesmo nos blocos institucionalizados, deve-se avaliar que a própria ocupação das ruas já implica enfrentamento.

A aglomeração de pessoas em espaços públicos no Carnaval só se compara com pontuais eventos políticos, como alguns dos protestos realizados em junho de 2013. Diante das ameaças de captura de seu sentido, os blocos viram, a partir desta desgentrificação das vias urbanas – a devolução¹⁹ delas ao povo -, um potencial espaço político, em que questionamentos e soluções podem ser pensadas juntas, a partir de experiências coletivizadas até então impossíveis. Deste evento, formam-se redes de comunicação – reuniões capazes de tornar ações comuns –, nas quais elaboram-se “formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e decência” (BAKHTIN, 2013, p. 9).

Essas redes são, mesmo sem o reconhecimento cotidiano uns dos outros, capazes de mudar realidades para além dos dias festivos. É neste contexto que o conceito de carnavalização se apresenta possível a Rabelais mesmo fora de data (BAKHTIN, 2013).

¹⁹ As vias urbanas passaram, entre as décadas de 80 e 90, mais acentuadamente, por um processo de gentrificação. Usado pela primeira vez por Ruth Glass, socióloga, o termo especifica as mudanças econômicas e principalmente imobiliárias que aconteceram no mundo. Segundo Glass e depois, o geógrafo Neil Smith, esse pacote de transformações nas cidades dificulta mesmo a permanência dos antigos moradores em suas residências, por conta dos novos gastos.

4.1 O riso coletivo: requerendo investimentos

Em geral, “com a separação generalizada do trabalhador daquilo que ele produz, perde-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, perde-se toda a comunicação pessoal direta entre os produtores” (DEBORD, 2003, p. 72). O espaço de encontro carnavalesco, no entanto, é quando, na contramão do panorama atual, todas as fases e responsáveis pelas produções se reúnem: desde artistas que afinaram seus instrumentos e ensaiaram por meses aos dispostos que foram até o local marcado para contribuir com gritos e cantos. De um lado e de outro, o riso marca presença essencial durante a folia. Para Bakhtin (2013), ele é o próprio princípio no qual o Carnaval, enquanto segunda vida do povo e mundo ao revés, se baseia.

O riso festivo, na literatura construída a partir do contexto de François Rabelais, tem caráter “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico; nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2013, p. 10). Essas características, combinadas e exercitadas pelos foliões de maneira universal, propiciam ao ato um teor ainda subversivo, denunciante e transformador no Carnaval.

Quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos [sérios e cômicos], de modo que as formas cômicas [...] adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular (BAKHTIN, 2013, p. 5)

Se nos princípios da sociedade humana, o riso tinha seu lugar mesmo nas cerimônias oficiais políticas e religiosas, hoje, o riso se apresenta como subversivo, porquanto desrespeita a seriedade sacra institucionalizada, e a despeito disso, contagia. Ele também faz parte, à medida que “todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal” (BAKHTIN, 2013, p. 325), do grotesco disseminado na festa. O próprio riso se integra no Carnaval como forma de comunicação, aliado às “expressões verbais proibidas e à margem da linguagem oficial”. Juntos, os artigos carnavalescos ratificam ainda o uso de máscaras e fantasias deformadas, que transmitem a alegria da pluralidade de existências no momento carnavalesco e refutam a declaração de suas identidades no campo reservado ao ócio e prazer.

“A máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos” (BAKHTIN, 2013, p.35). Não fosse

complexa e libertadora, a máscara não teria sido um dos elementos mais perseguidos da folia historicamente. Além das proibições de uso na festa em outros tempos, cabe lembrar ainda, que em 2013, após a jornada de protestos de junho, ela é vetada fora de ambientes carnavalescos em todo o Estado²⁰. Na folia marcada, o uso não é afetado. A decisão de excluir o evento da norma votada pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj) busca, consciente da incapacidade de controlá-lo, disputar o sentido da ausência de referência como permissão benevolente do poder público, “atento aos desejos legítimos de manifestações artísticas”.

A subversão do riso, no entanto, vem, acima de tudo, do próprio ambiente de sua criação: a rua. Segundo Roberto Da Matta (1997), se posicionar nas vias públicas, já é, em si, ação de resistência política. Na era em que as vias são pensadas como pistas de locomoção de carros, enchê-las de arte, e sobretudo, de vida, inverte seus sentidos e objetivos. Por isso a ocupação delas se revela importante no processo de desgentrificação da cidade – a linha que vai contrária a sua urbanização e loteamento por prédios. No sentido inverso, a via pública também tem muito a oferecer ao Carnaval, a partir, principalmente, de sua espontaneidade.

De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que a casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local do calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. Assim os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daquele da rua. (DA MATTA, 1997, p.90)

“Há, enfim, [...] a livre formação de grupos sociais. Por “livre” devemos entender não apenas aquilo que é deixado ao acaso dos encontros.” (ROQUE & ONETO, 2005, p.5) Segundo Roque e Oneto, “as pessoas se unem por oposição ao já instituído como óbvio e necessário” nos blocos, que são espaços para brincar. As formas e a disponibilidade em se jogar o Carnaval são parâmetros para as associações. Mas a imprevisibilidade das vias públicas também guarda para o evento os encontros improváveis em diversas situações. As reclamações, particularmente, são também terreno fértil para os novos grupos instantâneos

²⁰ A Lei das Máscaras é proposta na Casa Legislativa após o destaque do método Black Bloc, de ação direta contra os símbolos do capitalismo, nas manifestações. Os adeptos costumam se vestir de preto e cobrir o rosto com pano, o que os estaduais dizem ferir a Constituição, no que tange a proibição do anonimato. Os parlamentares contrários alegavam que os documentos de identificação poderiam ser solicitados a qualquer hora, mas que a máscara também faria parte da cultura política do grupo.

formados na folia, explicando o tom denunciante que o próprio riso festivo, sempre posicionado, assume.

Debaixo de máscaras e fantasias, há homens e mulheres, em suas diversidades étnico-raciais, de gênero e classe, que se esbarram e vivenciam novas experiências em coletivo naqueles instantes divididos dos festejos. Observando este fenômeno, Bakhtin atenta que, assim, “a alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (BAKHTIN, 2013, p. 132).

Muitos destes que dificilmente precisariam em outras situações utilizar os serviços municipais se veem expostos a estas novas necessidades, como os banheiros públicos, por exemplo. A ausência, disponibilização em número insatisfatório e suas condições de higiene passam a ser experimentadas e avaliadas por grupos de grande poder aquisitivo. Mais recentemente, desincentivados ao uso de carro durante o Carnaval por conta da aplicação da Lei Seca²¹, classes economicamente mais favorecidas – em que pesem os desrespeitos e soluções alternativas individuais – também dependem nestes dias do transporte coletivo. Todos ainda são dependentes do planejamento de segurança pública. Essas novas associações rápidas de foliões afastam da festa a tendência espetacular ao isolamento. Percebendo-se prejudicados e requerentes das mesmas respostas, o público age em conjunto.

O riso, que acompanha os apontamentos de problemas em ironias e tom jocoso, também se faz transformador. Aliás, sua principal diferença com o satírico da época moderna está aí: em reconhecer-se parte do Carnaval problemático. Na verdade, mesmo sem participar dos eventos festivos, torna-se “impossível escapar a ela [a vida do carnaval], pois o Carnaval não tem nenhuma fronteira espacial” (BAKHTIN, 2013, p.6). Daí que, apesar da massificação de informação, os próprios meios de comunicação percam um pouco de sua força ao longo dos anos. Participando dos eventos e imersos a um ritmo intenso de comemorações, cada vez menos recorrem às imprensas nestes dias, sendo a queda no ibope proporcional à falta de fotos e imagens nas matérias produzidas no impresso, no rádio, TV e Internet.

²¹ Promulgada em 2008, a lei seca visa diminuir as estatísticas de combinação do álcool com a direção. Em todo o Estado, policiais montam blitz, podendo interceptar veículos e aplicar o teste do bafômetro nos motoristas. A pena mínima para quem é flagrado na infração (0,29 mg de álcool por litro de ar expelido) é a perda de sete pontos na carteira de habilitação, multa de R\$ 1.915,40 e suspensão do direito de dirigir por 12 meses. O veículo apreendido só é liberado para outro condutor habilitado.

“Qual foi a última matéria de Carnaval que você leu?” A pergunta de um editor para uma repórter, entrevistada em uma sala de redação de veículo impresso, durante a cobertura do evento no ano de 2014 é muito reveladora do atual panorama. Enquanto jovens jornalistas se preocupavam com textos densos e cheios de personagens sobre a folia, o experiente profissional recomendava que se poupassem tamanhos trabalhos: “As pessoas estão lá, não estão lendo o jornal. Pode simplificar e diminuir o texto”. Ora, o “Carnaval não é um espetáculo visto pelas pessoas, elas moram dentro dele e todos participam porque a própria ideia é englobar todas as pessoas” (BAKHTHIN, 1981, *apud* BOJE, 2002, p.5).

Em que pese a má distribuição geográfica já analisada no presente trabalho, o Carnaval tem seu acesso democratizado. Na rua, ninguém assimila a cultura passivamente, como um “demasiado espectador”, sobre o qual Debord fala. Pelo contrário, o homem é autor. Embora as vezes não se perceba de imediato, os risos subversivos e denunciadores são impulsionadores do terceiro: aquele que também se vê parte da solução. Além de admitir que o Carnaval, como arte de rua, invade sua vida, o homem, na potência do riso – do que vê no outro, do seu refletido nos olhos dele –, se conclui criador.

Na força de seu barulho e nos coloridos que veste, o homem reconhece o sucesso do bloco nele. O canto que vibra único é didático e é aí que está o seu potencial para resistência: quando o folião se concretiza parte de um todo ativo para produzir cultura e investimentos sociais.

Ou seria essa aglomeração de pessoas apenas uma rápida escapada do “mundinho” por vezes sufocante de nossa casa, para que pudéssemos retornar depois, apaziguados e convencidos da ideia de que todas as diferenças da vida se materializam na sociedade tal qual está constituída? (ROQUE & ONETO, 2005, p.7)

O desafio é, justamente, carnavalizar os outros dias do ano, como enunciou Bakhtin. Não com mercadorias pasteurizadas, mas transportando ao cotidiano o genuíno espírito carnavalesco, que se arma de riso, tem ciência da sua responsabilidade e criação.

4.2 Estudo de caso: *Bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar*

Posicionando-se como alternativa aos grupos mais expostos ao espetáculo hoje, o Bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar será nosso último objeto de estudo no presente trabalho. Busca-se entender a partir da análise feita a seguir, como se dão as relações socioculturais nele, seus sucessos e limites, com o fim de apontar uma proposta de

renovação do sentido de Carnaval. Para isso, serão aliadas teorias aqui mencionadas, a experiência da graduanda no desfile de 2014 e entrevista realizada com o músico Francisco Oliveira, um dos fundadores do bloco (ver Apêndices, página 52).

O verdadeiro carnaval “é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios” (BAKHTIN, 2013, p.7). O uso do termo “renascimento” denota que as mudanças iniciadas no legítimo Carnaval não são efêmeras, mas parte da nova realidade dos seres que por ele passam. O Bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar surge justamente no contexto em que “para destruir efetivamente a sociedade do espetáculo são necessários homens pondo em ação uma força prática” (DEBORD, 1967, p. 154), propondo a vivência cotidiana da folia: a carnavalização da política, pra além da politização do Carnaval.

O bloco, cujo nome é inspirado no poema de Bertolt Brecht, surge nos bastidores de reuniões de comunicadores populares em 2012, onde jovens e adultos, segundo o músico e fundador Francisco Oliveira, de 27 anos:

Discutiam como trazer a política para música e a música para política, repensando a maneira como o bloco se coloca na rua, marcando diferenças com os carros de som. Queríamos ocupar o espaço urbano em um encontro de pessoas que pensasse o mundo e começar a ensaiar no mesmo ano.

Formado em sua maioria por músicos profissionais, o grupo escolhe duas plataformas para suas atuações: o Carnaval e as manifestações ao longo do ano. “A folia agendada abre um momento em que a população ocupa as vias públicas de forma bastante antagônica ao Choque de Ordem, que é o máximo de política repressora que temos hoje”, analisa Francisco. Na pauta dos Carnavais, o bloco apresenta a necessidade da democratização do espaço público, de acordo com ele, desde o momento em que escolhe não pedir a prévia autorização da prefeitura para a realização de suas atividades. “Há leis que regulamentam encontros artísticos sem licença e censura. O carnaval não pode ser a festa padronizada de uma marca de cerveja, em que um ambulante que venda outra, tenha seus bens confiscados pela Guarda Municipal”, diz.

O repúdio à tendência de transformação da cidade em um balcão de negócios é demonstrado na arte carnavalesca do grupo, com bonecos (o Tatuderrado, por exemplo, em referência ao tatu-bola Fuleco, escolhido mascote da Copa do Mundo 2014) e músicas

expostas na rua. A escolha da trilha sonora desde o primeiro desfile, em 2013, também traz em si a crítica social proposta, com o protagonismo do funk. “É assim porque conhecemos o Rio muito bem e queremos descriminalizar a cultura negra e periférica, como foi preciso com o samba outrora”, avalia Francisco. Como afirma Da Matta, “o samba é uma expressão clara de resistência e que o Carnaval providencia um fórum no qual ela pode se expressar” (DA MATTA, 1997, p. 34).

A música carnavalesca indica ainda a entrada em cena dos excluídos, na medida em que é profana, criada fora dos cânones eruditos. É a música “invasora dos bailes sociais”. [...] O corpo que escuta e dança, descobre ali potencialidades inusitadas, como talvez não ocorra com nenhuma outra manifestação cultural, exatamente por se valer dessa música ritualística – tocada e cantada em uníssono, dançada nas ruas. (ROQUE & ONETO, 2005, p.5)

Em vias de evitar a pasteurização do grupo, o bloco foge à regra quando “sai da instrumentalização da Escola de Samba. A escolha estética é pela adaptação para a música de rua: no lugar do tamborim, entra repique, caixa substitui reco-reco de mola e usamos balde de ferro”, conta Francisco, que afirma ainda que a bateria é aberta para quem quiser fazer parte: “Existem dois caminhos aos interessados [...]. Um deles é chegar com instrumento um pouco antes do evento e aprender as batidas com a gente. A segunda, e melhor, é comparecer às oficinas de percussão e sopro que damos a partir de julho”.

Em 2014, o desfile do bloco ganha o título de “Carnavalismo, Carnavandalismo e Carnavandalirismo”, em homenagem aos protestos contra o aumento das passagens, realizados no semestre anterior. “Tragam seus cartazes, purpurinas, faixas, confete, vinagre e junte-se a nós”, chama um vídeo-convite postado no Youtube pela organização. Dessa vez, as músicas mais cantadas são as paródias críticas de marchinhas bem conhecidas. As situações da Aldeia Maracanã, o desaparecimento do pedreiro Amarildo, a greve da educação, a Copa do Mundo, entre outros temas, viram foco nessas novas canções, como a Paródia da Cachaça:

Se você pensa que a Copa é nossa
 A Copa não é nossa não
 A Copa é das empreiteiras
 Não sobra nada pro povão
 Pode me dar tiro de borracha
 Bomba, porrada e prisão
 Pode jogar jato d’água
 Não largo da manifestação
 Pode me chamar de vândalo
 Disso até acho graça há há há há

Só não quero que acabe
Mobilização das massas
(autor desconhecido)

A folia deste ano cresce no “processo criativo. As palavras de ordem da oposição e dos novos projetos são expressas em catarses, portanto o simbolismo, em sua forma artística, torna-se vital para a compreensão dos carnavais como oposição” (DA MATTA, 1997, p. 28). É por isto que, articulado com outros movimentos, o bloco constrói o manifesto Ocupa Carnaval:

Abaixo as catracas que transformam a cidade em um grande negócio, onde o lucro prevalece sobre a vida, onde o dinheiro é mais livre que as pessoas. Enquanto capitalizarem a realidade, nós socializaremos o sonho. Viva a energia da rebeldia. Viva a criatividade das fantasias. Viva o Zé Pereira e o Sací Pererê. A cidade não está à venda e nossos direitos não são mercadoria. Foliões, uni-vos! Ocupa Eles. Ocupa Eu. Ocupa Tu. Ocupa Geral. Ocupa Carnaval! (OCUPA CARNAVAL, 2014)

O pedido de ocupação do próprio “eu” aborda a necessidade e a possibilidade de se fazer outro nos festejos. “O carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo” (DA MATTA, 1997, p.30). Isso, no entanto, só é possível, porque “no carnaval, tudo se passa como se a sociedade fosse capaz de, finalmente, inventar um espaço especial onde rua e casa se encontram. Pois se a festa tem aspectos públicos (como o desfile e os grupos formais), ele permite um conjunto de gestos (e ações sociais) que, em geral, só se realizam em casa” (DA MATTA, 1997, p. 137), como o afeto.

É a partir então do reconhecimento coletivo, que o grupo de foliões é convocado para carnavalizar as realidades, levando consigo o “riso dos insatisfeitos”. “Para acabar com hierarquias e as pessoas se perceberem como solução, é importante que a gente também esteja no chão, tocando com elas. Mas levar a música para os protestos também é estratégico: fortalece a gente. Quem prende alguém cuja única arma é um sax?”, questiona o fundador. A espécie de disfarce do discurso político, no entanto, não retira das pautas, suas urgências e necessidades. Pelo contrário, se fazem mais próximas do ambiente.

Neste contexto, a utopia não é mais vista como uma fantasia de cidades ideais, de formas de organização social ou de terras míticas criadas pela imagem de um indivíduo, mas ao contrário, elas são interpretadas como manifestações de profundos conflitos sócio-ideológicos em relação à desejada trajetória da mudança social” (SIMAI, 2007, p. 28).

Estes conflitos que não se devem menosprezar, assim como só puderam ser conhecidos pelo Carnaval, também serão debatidos através dele: 365 dias por ano. Nas

tarefas político-partidárias, nas manifestações e nos embates cotidianos, o Carnaval se faz presente nas propostas do bloco, que acumula olhares curiosos por onde passa. Enquanto nos dois últimos carnavais, comemorados dois domingos antes do oficial, a banda reuniu cerca de 30 músicos e 200 pessoas, nos protestos, ela também se vê ampliada. Recebendo as visitas imprevistas de colaboradores a rodeá-lo, o bloco se destaca como uma alternativa real para a construção da carnavalização diária: da folia marcada às lutas necessárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do Carnaval foi marcada desde a sua oficialização pelas disputas entre a realização dos eventos em ambientes privados ou públicos. Os bailes dos salões parisienses se transformaram em cortejos de rua quando a elite não quis mais deixar o ambiente nas mãos do povo. O entrudo se construía diversas vezes no limite das janelas, com invasões dos espaços internos e externos quando a brincadeira se acirrava. As Escolas de Samba, por sua vez, foram enquadradas no Sambódromo com o objetivo de aproveitar melhor seus potenciais econômicos. Dessa forma, a análise no presente trabalho do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro, tal qual o conhecemos hoje, pensou as manifestações na cidade, principalmente, a partir de 1984. Foi só neste ano, após o fim do regime militar brasileiro, como a monografia expôs, que a revitalização dos blocos começou a se reorganizar.

O conhecimento das idas e vindas dos festejos nos espaços, entretanto, ajudam a entender a instabilidade a que os Carnavais são frequentemente expostos. Dos festejos contemporâneos, por exemplo, é possível identificar duas principais faces: a espetacular e a de oposição. Embora as duas formem os espaços em que a folia se dá, elas estão em constante confronto, duelando pela sobrevalência de uma sobre a outra. Para a resistência, é claro, a rua cumpre papel importantíssimo, permitindo o seu destaque. Apesar das ameaças de captura e dos limites burgueses impostos ao Carnaval, o caráter subversivo e transformador consegue se manter no espaço público. É da rua, de seu acesso democrático, que surgem as redes de comunicação e riso com potencial político e revolucionário.

A via pública permite ainda a criação de alternativas que tentam fugir de toda e qualquer influência da indústria cultural. Neste sentido, o fenômeno recente do bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar é apresentando como possível caminho para a libertação total do Carnaval. Faz-se mister, como em seu desfile, tornar crítica a participação popular nos festejos. Por isso, o manifesto Ocupa Carnaval também assume lugar de proposta para recuperação da genuína festa pelos próprios indivíduos, que devem construí-las nas suas músicas e nos serviços requeridos, como banheiros químicos, segurança e transporte público.

O Bloco do Nada destaca-se ainda como meio de intervenção política no dia-a-dia após o Carnaval. Integrados em coletivos que se reconhecem pró-ativos e responsáveis pelas mudanças na sociedade, os foliões do bloco promoveriam ações gerais, que, aos poucos, excluíssem as barreiras hierárquicas, de gênero, classe e raça. Tal qual banda e

público no chão, a luta diária seria pedagógica e divertida, como tem que ser, porquanto é o anúncio de conquista já de mais direitos e humanidade nas relações.

O estudo, por se tratar de acontecimentos tão recentes, está exposto a grandes negações. Torna-se difícil avaliar se as iniciativas do novo bloco terão sucesso e se, assim, o sentido revolucionário do Carnaval estará imaculado. Importa, por isso mesmo, à autora, acompanhar o desenvolvimento deste processo como pesquisa empírica e a possível identificação de esquivos ou falhas em sua construção. Isto também tem como objetivo final, a futura construção de uma alternativa mais sólida e preparada para lidar com os direitos a serem cobrados.

Interessa prosseguir os estudos na área, aprofundando mais os debates sobre as possibilidades de ocupação da rua e negando sempre a visão difundida da expressão cultural como ópio e alienação. Busca-se, pelo contrário, com os estudos, construir redes de cultura e política preparadas para intervenções e articulações carnalizadas frente aos problemas coletivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

AUGRAS, Monique. “A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de ‘motivos nacionais’.” In: REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Rio de Janeiro, n. 21, p. 90-103, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

COSTA, Haroldo. *Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. E-Book: eBookLibris, 2003.

FERREIRA, Felipe. “Rio de Janeiro, 1850-1930: A Cidade e seu Carnaval.” In: *Espaço e Cultura*, 9-10. Rio de Janeiro, 2000, p. 7-34.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HERSCHMANN, Michael. “Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21.” In: INTERCOM – RBCC São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

MAGALHÃES, Mirian Martins da Motta. Escolas de samba cariocas: a busca da vitória nos desfiles e na comunicação. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 127-138, nov. 2010.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ROQUE, Tatiana; ONETO, Paulo. *Carnavalização*. Rio de Janeiro: 2005

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. “Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro”. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 57-76, mai. 2012.

Websites:

<http://www.cordaodabolapreta.com/>

www.rio.rj.gov.br/web/riotur

<http://www.sebastiana.org.br/index.php>

Sobre a criação do Choque de Ordem: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>

Sobre a criação da Guarda Municipal: <http://www.rio.rj.gov.br/web/gmrio/criacao>

Sobre pedidos de autorização para desfiles: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=4112062>

Sobre a criação do Choque de Ordem, Site da PREFEITURA, 2009

Textos online:

BOJE, David M. “Resistência Carnavalesca ao espetáculo Global”, 2002. Disponível em: <<http://www16.fgv.br/rae/artigos/1583.pdf>> Acesso em 3 março 2014.

MONTEIRO, Fabíola da Conceição Lima; MORENO, Sandra Antonielle Gracês; SILVA, Wagner de Sousa e. “Pedagogia das competências e formação para o trabalho.” Maranhão, 2010. Disponível em: <<http://connepi.ifal.edu.br/ocs/index.php/connepi/CONNEPI2010/paper/view/672>> Acesso em 3 março 2014.

NACIF, Cristina; CARDOSO, Diego; SIMÕES, Marília. “Espaço público e Carnaval no Rio de Janeiro: bloco de rua é caso de polícia?” Rio de Janeiro, 2011. Disponível: <<http://xiisimpurb2011.com.br/app/web/arq/trabalhos/ee88dcc681827b3cbac6d8e4f39042fc.pdf>> Acesso em 8 abril 2014.

PIMENTEL, Giuliana. “O carnaval carioca: da origem carnavalesca europeia às manifestações contrárias a censura no regime militar.” Disponível em: <<http://migre.me>>

[/iUkXH](#)> Acesso em 10 fev. 2014.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. “Estado, política cultural e manifestações populares: A influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros.” São Paulo: Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo), EAESP, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2386>> Acesso em 23 fev. 2014.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. “Estado, política cultural e manifestações populares: A influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros.” São Paulo: Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo), EAESP, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2386>> Acesso em 23 fev. 2014.

SIMAI, Szilvia. “Carnaval e política”. In: REVISTA DE PISCOLOGIA, University of London, vol XI, nº 16, 2007. Disponível em: <http://www.academia.edu/3059983/Carnaval_e_politica> Acesso em 5 maio 2014.

APÊNDICE

- Entrevista realizada com o músico Francisco Oliveira, de 27 anos, um dos fundadores do Bloco do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar

Como surgiu a ideia de montar o bloco?

Algumas pessoas que hoje fazem parte do bloco, participavam, em 2012, de um grupo de comunicadores popularidades da cidade do Rio de Janeiro. Eles se reuniam frequentemente para pensar novas formas de intervenção política no espaço e, em um desses encontros, todos amantes do Carnaval, tiveram a ideia de trabalhar um novo formato de folia. No momento, eles discutiam como trazer a política para música e a música para política, repensando a maneira como o bloco se coloca na rua, marcando diferenças com os carros de som. Queríamos ocupar o espaço urbano em um encontro de pessoas que pensasse o mundo e começar a ensaiar no mesmo ano. Desfilamos então em 2013 pela primeira vez.

Porque escolher agir primeiro justamente no Carnaval, um evento anual?

O Carnaval, a folia agendada, abre um momento em que a população ocupa as vias públicas de forma bastante antagônica ao Choque de Ordem, que é o máximo de política repressora que temos hoje. Então se esse era um dos nossos objetivos, meio caminho já estava andado. A gente queria agora aproveitar os momentos em que as pessoas estão na rua para politizar. Fazer dele um encontro de pessoas que pensem o mundo, o espaço urbano, a arte e a política.

Vocês pedem autorização da prefeitura para realizar o desfile?

Não. A gente pauta a democratização do espaço público, em resistência à tentativa de transformá-la em um balcão de negócios, então não pedimos essa permissão. Há leis que regulamentam encontros artísticos sem licença e censura. O carnaval não pode ser a festa padronizada de uma marca de cerveja, em que um ambulante que venda outra, tenha seus bens confiscados pela Guarda Municipal.

A trilha sonora do bloco foge um pouco do purismo atual do samba quando se fala em Carnaval. Também há na trilha várias marchinhas parodiadas com temas de lutas atuais, como a greve dos professores e a Aldeia Maracanã. Porque esse formato?

O funk é protagonista das nossas manifestações desde o primeiro desfile. É assim porque conhecemos o Rio muito bem e queremos descriminalizar a cultura negra e periférica, como foi preciso com o samba outrora. Também por isso, a gente foge um pouco da instrumentalização da Escola de Samba e tenta construir uma música mais popular, tocada próxima. A nossa escolha estética tem a ver com isso: tiramos os tamborins, repiques e caixas para substituí-los pelos reco-reco de molas, zabumbas e baldes de ferro.

Como e de quantas pessoas é formada a bateria do bloco?

O bloco e a banda são totalmente abertos a quem queira participar, por isso não temos um número de integrantes. O que dá pra dizer é que temos um núcleo duro de cerca de 8 pessoas que garantem a continuidade do trabalho. Em manifestação, já chegamos a ter mais de 40 pessoas tocando juntas no ano passado. Nos Carnavais, fomos em cerca de 30.

Para tudo dar certo, existem dois caminhos aos interessados em fazer parte da banda. Um deles é chegar com instrumento um pouco antes do evento e aprender as batidas com a gente. A segunda, e melhor, é comparecer às oficinas de percussão e sopro que damos a partir de julho.

O bloco também assinou, este ano, um manifesto de ocupação do Carnaval com outros grupos, certo? Como isso ocorre?

A ideia é a mesma, só que articulando outros blocos na disputa política. No diálogo, a nossa criatividade só cresce. Hoje, levamos pra rua alegorias, adesivos e até bonecos, como o Tatuderrado, o nosso mascote.

Hoje, o bloco participa e anima diversos protestos na cidade, como foram nas manifestações de junho do ano passado. Porque?

Como disse, a nossa intenção sempre foi facilitar a comunicação política e isso se encaixa bem nos protestos. A ideia é que o ativismo vá além do carnaval, dando leveza também às manifestações. O carro de som é algo que a gente acha que não dialoga mais como fazia.

Para acabar com hierarquias e as pessoas se perceberem como solução, é importante que a gente também esteja no chão, tocando com elas.

Mas levar a música para os protestos também é estratégico: fortalece a gente. Quem prende alguém cuja única arma é um sax?” Não deixa de ser nossa forma de fugir da criminalização dos movimentos sociais tão recorrente.