

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

“PRA VER A BANDA PASSAR”:

***considerações sobre o movimento
fanfarrista carioca.***

Fernanda Micoski da Costa

UNIRIO / MAST - RJ, Julho de 2017

“PRA VER A BANDA PASSAR”:

CONSIDERAÇÕES SOBRE O MOVIMENTO FANFARRISTA CARIOCA.

Por

Fernanda Micoski da Costa

Aluna do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio

Linha 02 – Museologia, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável.

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Luiz Carlos Borges.

FOLHA DE APROVAÇÃO

“Pra ver a banda passar”: considerações sobre o movimento fanfarrista carioca.

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. _____

Professor Doutor Luiz Carlos Borges

Prof. _____

Professor Doutor Bruno César Brulon Soares

Prof. _____

Professora Doutora Cíntia Sanmartin Fernandes

Rio de Janeiro, julho de 2017.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do MAST

C837 Costa, Fernanda Micoski da
“Pra ver a banda passar”: considerações sobre o movimento
fanfarrista carioca / Fernanda Micoski da Costa. - Rio de Janeiro, 2017.
viii, 94f.

Orientadora: Professor Doutor Luiz Carlos Borges.
Referencia: f.90-94

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro ; Museu de Astronomia e Ciências
Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio
de Janeiro, 2017.

1. Patrimônio cultural. 2. Fanfarras – Rio de Janeiro I. Borges, Luiz
Carlos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa
de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de
Astronomia e Ciências Afins. IV. Título

CDU: 785.161

Assim, entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, ou aglomeram-se sob uma tenda do bazar, ou param para ouvir a banda na praça, consumam-se encontros, seduções, abraços, orgias, sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos (CALVINO, 2011, p. 51).

AGRADECIMENTOS

Ao residir no Rio de Janeiro, sob intenso calor tropical, desfrutei da toda a beleza da paisagem exuberante da cidade, do sotaque delicioso que embalou as conversas de bar, das ruas polvilhadas de cintilante purpurina após a passagem da banda. Fui bicho de rua! Enfrentei, também, o caos e a violência. Fui triste e fui feliz, muito feliz.

O Rio me proporcionou não só uma dissertação, mas um novo amor e o aconchego da amizade. Obrigada Leo, meu amado! Obrigada às amigas que me acolheram nas alturas de Santa Teresa: Daiana e Denise, mulheres tão inspiradoras, sou imensamente grata pelas conversas estimulantes e pelos abraços. Ao Malbec, pela sabedoria felina! À Thais pelas comidinhas e pelo apoio. Obrigada Lia por fazer da Lapa minha casa. Aos amigos Diego, Bruno, Humberto e Lilian, obrigada pelos cafés e estímulo constante.

À minha mãe, sempre e por tudo! Você é meu refúgio!

À minha amiga Amanda por tantos anos de confidências e suporte.

Aos amigos de Curitiba, às amigas da História e aos de Floripa.

Ao Professor Borges pela generosidade em entender minhas falhas e receios.

Obrigada, por fim, àqueles que resistem e estão nas ruas entoando amor e alegria.

COSTA, Fernanda Micoski da. **“Pra ver a banda passar”**: considerações sobre o movimento fanfarrista carioca. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2017. Orientador: Professor Doutor Luiz Carlos Borges.

RESUMO

A partir das discussões acerca de patrimônio cultural, buscou-se problematizar e adotar como objeto de investigação a atual e crescente articulação das bandas de fanfarra pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Este é um cenário que ainda possui um apelo de novidade, cujo cerne está articulado, principalmente, à vigorosa retomada do carnaval de rua carioca, no início de século XXI. As emergentes apresentações de bandas de fanfarra pela cidade conforma o que se convencionou denominar de “movimento neofanfarrista carioca”, caracterizado pela união de orquestras que, em geral, desfilam publicamente em cortejo enquanto executam música instrumental de variados estilos, com instrumentos de sopro e percussão. Com o fito de melhor compreender o referido movimento, foram realizadas entrevistas com integrantes de alguns grupos locais, bem como foram utilizadas entrevistas compiladas e disponibilizadas no site “Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro”, criado pelos grupos de pesquisa: NEPCOM (Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e CAC (Comunicação, Arte e Cidade), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. O objetivo da pesquisa é analisar a interação desta intervenção artística urbana com o espaço público, por meio da abordagem da performance dos músicos e do discurso político de ocupação das ruas, levando em conta o valor expositivo e potencial patrimonial das fanfarras.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Movimento Fanfarrista Carioca; Ativismo Musical.

COSTA, Fernanda Micoski. "**The Rio de Janeiro Fanfare Heritage**": **considerations on the fanfare movement**. Dissertation (M.Sc.) - UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2017. Advisor: Luiz Carlos Borges.

ABSTRACT

Based on the discussions about cultural heritage, the objective of this dissertation is to problematize and research the current articulation of fanfare's bands on the streets of the Rio de Janeiro. This is a scenario that is still new, which is related, mainly, with the vigorous resumption of the carioca's street carnival, in the beginning of the 21st century. The emergence of fanfare bands in the city conforms what is known as the "neo fanfare movement", characterized by the union of orchestras that, in general, walk and perform a variety of songs, playing instrumental music, with wind and percussion instruments. In order to understand this movement, interviews were realized with members of some local groups, and we used interviews from the website "Musical Cartography of Rio de Janeiro", created by the groups: NEPCOM (Center for Studies and Projects in Communication), from the Graduate Program in Communication of the Federal University of Rio de Janeiro, and CAC (Communication, Art and City), from the State University of Rio de Janeiro. It discusses the interaction of this artistic practice with the public space, through the approach of the musician's performance and the political discourse of occupation of the streets, considering the exhibition value and the heritage potential of the fanfare.

Keywords: Cultural Heritage; Fanfare's Movement; Music Activism.

SUMÁRIO

| | Pág. |
|--|------|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| Cap. 1 MÚSICA NA RUA E O EXERCÍCIO DA CIDADANIA CULTURAL | 19 |
| 1.1 - Cidades contemporâneas: um cenário multicultural | 20 |
| 1.2 - “Espaço”: para pensar sobre relações de pertencimento e experiência | 28 |
| 1.3 - Direito à cidade e o exercício da cidadania cultural | 31 |
| Cap. 2 A FANFARRA COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO | 40 |
| 2.1 - Serpentinhas, confetes e inquietações: sobre a retomada do carnaval de rua carioca | 41 |
| 2.2 - Percursos e passagens: como ressoam as intervenções artísticas urbanas | 45 |
| 2.3 – A fanfarra como valor de exposição | 49 |
| 2.3.1 – “Territorialidades sônico-musicais”: uma categoria de análise | 52 |
| Cap. 3 FANFARRA ATIVISTA E LUGAR DE ENCONTRO | 60 |
| 3.1 – Entrevistas: o que os integrantes das fanfarras têm a dizer | 62 |
| 3.2 – Performance | 64 |
| 3.2.1 - Sociabilidade, lugares e afetos | 73 |
| 3.3 – Ativismo | 77 |
| 3.3.1 - Pra quem é a cidade? | 82 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 86 |
| REFERENCIAS | 90 |

INTRODUÇÃO

As reflexões que permeiam a presente dissertação possuem um teor crítico, próprio da academia e, também, são dotadas de um impulso criativo, dado o desejo de registro de alguém que observa e vivencia um fenômeno e disserta sobre uma cultura urbana em (trans)formação. Buscou-se, a partir das discussões acerca de patrimônio cultural, problematizar e adotar como objeto de investigação a atual e crescente articulação dos grupos de fanfarra pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

No decorrer da minha trajetória acadêmica no Mestrado e, conseqüentemente, da construção desta pesquisa, houve a fruição pessoal de muitos cortejos, festas e encontros propiciados pelas apresentações das fanfarras. Como estrangeira às terras cariocas, sendo nascida e criada em Curitiba, descobri lugares, paisagens e caminhos a convite destas deambulações musicais. Estou certa de que a residência, por mais breve que seja, exerce influência nas referências, experiências e produção do indivíduo.

Nesse sentido, Santos (2006) aponta e eu concordo que o entorno vivido é lugar de troca, configurando-se, portanto, como a matriz de um processo intelectual. A relação com o meio ambiente em que o sujeito está inserido se manifesta dialeticamente como territorialidade e cultura novas, transformando assim tanto o meio como o sujeito. O lugar novo obriga e abriga outros aprendizados e formulações e, partindo desta premissa, coloquei-me inteiramente aberta a vigorosas descobertas ao habitar a capital carioca.

Meu primeiro contato com a fanfarra foi fortuito e ocorreu em um dos domingos de 2015, justo naqueles dias em que se está “à toa na vida”. Ao me deparar com um aglomerado de pessoas carregando tubas e trompetes, saxofones e percussões e inspirada pelo espírito do *flâneur*¹, encontrei o meu refúgio na Central do Brasil, ao embarcar, de maneira furtiva, com o grupo de músicos, em um trem rumo a Madureira. A paisagem do subúrbio carioca se descortinava pela janela, na cadência harmoniosa da composição sonora daqueles músicos itinerantes. O destino final foi o Parque Madureira, local antes desconhecido por mim e agora dotado de memória e valor afetivo. Assim seguiu o dia, com férteis aprendizados não somente acerca da fanfarra, mas, principalmente, da sua relação com a cidade e com os cidadãos.

¹ No que tange à laboração do conceito de *flânerie* atrelado à modernidade, é válido mencionar os estudos e escritos de Walter Benjamin, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe.

Proponho e argumento, no decorrer desta dissertação, que o itinerário realizado ao acompanhar a passagem da banda não consiste no caminhar ordinário pelos habituais percursos urbanos, mas é, em sua essência, dotado de um sentido político e artístico. O cortejo musical proposto pelas fanfarras seria, então, a caminhada em (des)concerto, sendo o elemento desconcertante destas deambulações artísticas o ato de sair da cidade conhecida e praticada para conhecer aquilo que está à margem, para deparar-se com os espaços periféricos que não constam nos guias turísticos. Ou, ainda, o fato deste concerto ambulante conter em si a capacidade de observar as potências e nuances da cidade, notar sua plasticidade e criar lugares de expressão e liberdade.

Estes atravessamentos de territórios físicos (ruas e praças) e simbólicos (socioculturais) me comoveram imensamente, ainda mais numa cidade que, muitas vezes, pode ser hostil pela violência urbana e fluxo acelerado. Ao aderir às passagens das bandas, realizei verdadeiras excursões urbanas aos lugares banais da cidade e, de certa forma, pude imergir e agir sobre ela.

A experiência estética e coletiva das apresentações musicais executadas nos espaços públicos revelou-se, portanto, um objeto de estudo absolutamente relevante e instigante para pensar nas suas relações com a cidade. Há variadas maneiras de perceber, olhar e sentir a cidade e o elemento que o presente trabalho busca realçar é como os artistas de rua, no caso, os integrantes das fanfarras cariocas, atraem a atenção para logradouros públicos, possibilitando que transeuntes extrapolem a rotina objetiva de circulação pela cidade e se permitam interagir e sociabilizar de maneira espontânea, criativa e festiva.

Aquela viagem de domingo, empreendida sem escopo tinha, por fim, se transformado na experimentação do espaço ativo e pulsante, capaz de promover afetos e relações, que reverberaram e originaram este estudo. É envolta nestas sensações que foram trilhados caminhos também no campo teórico, ao promover discussões bibliográficas na área do patrimônio cultural para refletir criticamente sobre a atuação e “ressonância”² das fanfarras cariocas na cidade. Adoto a premissa de que o ofício do pesquisador, atrelado às normativas acadêmicas, com teorias e

² Por ressonância, José Reginaldo Santos Gonçalves faz menção ao conceito do historiador Stephen Greenblatt, que diz se referir ao “poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante” (GONÇALVES, 2007, p.215).

metodologias próprias ao campo investigativo, não deve e nem precisa estar dissociado das vivências pessoais e da concretude do real. Afinal, são as próprias experiências que atizam a curiosidade e instigam a reflexão mais aprofundada sobre determinados assuntos.

Uma vez manifestada minha relação curiosa e afetiva com o objeto de investigação, seguem, afinal, as indagações: o que caracteriza uma fanfarra? Quais são as especificidades das fanfarras cariocas da atualidade? E, por fim, qual a metodologia de pesquisa adotada e quais são as discussões teóricas propostas? Antes, faz-se necessário esclarecer que este trabalho não almeja enveredar pelo campo da Musicologia ou abordar a constituição histórica das bandas de fanfarra, mas sim, elencar tópicos de análise que permitam compreender o referido acontecimento cultural urbano inserido em seu contexto histórico e permeado pelas questões da contemporaneidade.

As fanfarras são compostas a rigor por instrumentos de sopro e percussão e seu advento está intimamente relacionado às bandas militares, na França do início do século XIX, sendo, aos poucos, difundidas para outros países. De modo geral, as primeiras fanfarras se notabilizaram pelas celebrações e festividades oficiais e, até a atualidade, é possível encontrá-las atreladas a este sentido original (HERSCHMANN, 2011).

Em fins do século XIX e começo do XX, as bandas de música³ se incorporaram mais assiduamente ao cenário urbano brasileiro e, em conformidade com as transformações sociais, houve a reinvenção das tradições e adaptações culturais, a partir do contato com outras culturas. Nas atuais fanfarras cariocas, por exemplo, há a ampla inserção do *xequerê*, instrumento de origem africana, bem como a execução de um repertório bastante variado e nada usual para o formato tradicional de fanfarra. A partir destas considerações, entende-se, portanto, que as bandas de música, bem como quaisquer outras manifestações culturais, são lugares de apropriações tecidas de acordo com o tempo, espaço e com o grupo social a que pertence (COSTA, 2012).

³ As bandas de música civis (dentre as quais se encontram as fanfarras) são os grupamentos musicais compostos por instrumentos de sopro e percussão que funcionam sob um modelo organizacional próprio, subsidiados pelo Estado ou por fundações ou organizações do meio civil, como organizações não governamentais (ONGs) ou associações de músicos. Apesar de historicamente, no Brasil, as bandas de música civis terem como modelo as bandas militares, estas não possuem como princípio organizacional e legal os mesmos preceitos, direitos e deveres que as militares (VIEIRA, 2013, p. 51).

No Brasil, o estilo da fanfarra também está articulado ao das bandas militares, podendo ser encontrado em desfiles cívicos, todavia, está também associado às culturas populares, como nos tradicionais carnavais de rua, compostos por marchinhas e cortejos. É válido destacar que, na atualidade, há apresentações com o formato de fanfarra em outras localidades do território nacional, no entanto, a especificidade do movimento carioca encontra-se na emergência de diversas bandas⁴, desde início dos anos 2000, cujo discurso tem sido o de ocupar o espaço público com arte e democratizar o acesso à música, por intermédio de performances na rua e da execução de um amplo e diversificado repertório musical.

As fanfarras cariocas estão estruturadas em redes, configurando assim uma espécie de movimento bastante articulado e expressivo na cidade, o que se torna viável também pelo uso das ferramentas de divulgação das redes sociais. O público que acompanha e compõe os grupos, embora não exclusivamente, é composto, em sua maioria, por jovens⁵.

Este é um cenário que ainda possui apelo de novidade, apesar das bandas de fanfarra, bem como as festividades de rua possuírem raízes seculares; seu caráter inovador está localmente atrelado à retomada do carnaval de rua carioca, cujo advento remete à fundação do Bloco Carnavalesco Céu na Terra⁶, em 2001, no bairro de Santa Teresa e, na formação de diversas fanfarras, em especial a Orquestra Voadora⁷, em 2008, e o grupo Os Siderais⁸, em 2010.

⁴ Haja vista a falta de um levantamento oficial de todas as bandas de fanfarra cariocas, com o fim de demonstrar sua variedade, segue listagem daquelas participantes do festival de fanfarras ativistas Honk Rio, de 2015: Ataque Brasil, Bagunço Móvel, Black Clube, BlocAto do Nada, Brassil Melody Band, CineBloco, Damas de Ferro, Fanfarrada, Orquestra Voadora, Fanfarra Sinfônica Ambulante, Fanfarra Black Clube, Fanfarra Imaginária, Hey Ho Brass Band, Marofas Grass Band, Trombetas Cósmicas do Jardim Elétrico, Os Siderais, Os Biquínis de Ogodô convidam as Sungas de Odara, Metais Pesados, Sinfônica Ambulante, Zambalo.

⁵ Sobre isto, sugere-se a leitura do trabalho de Micael Herschmann (2016), que aborda em pormenores o perfil do público atuante e frequentador das fanfarras cariocas, configurando assim o que o autor caracteriza como uma cultura jovem e vinculada à classe média.

⁶ Vinculado ao Núcleo popular Céu da Terra, criado há 18 anos, a partir da iniciativa de um grupo de amigos do bairro de Santa Teresa (RJ), composto por educadores, artistas e pesquisadores, amantes da cultura popular brasileira. O Núcleo Cultural promove folguedos, brincadeiras e cortejos de rua como o pastoril, o bumba-meu-boi e a folia de santos-reis, para além de atuar no carnaval de rua com o bloco Céu na Terra.

⁷ Grupo musical fundado em 2008, a partir da articulação de músicos que se conheceram tocando em diferentes blocos de carnaval de rua da cidade. A partir de meados de 2009, as apresentações do grupo passaram a ser realizados no gramado do MAM-RJ, no final tarde de domingos. O repertório desta fanfarra é bastante eclético, apesar de tocarem muito samba e música popular nacional, pois promovem uma mistura de gêneros tais como o rock, funk, pop e jazz, além de frevo, samba e maracatu. O grupo é responsável pela oficina de metais e percussão, que acontece no [Circo Voador](#), desde 2013, com o intuito de preparar novos músicos para o bloco de carnaval e propagar a ideia da banda de ocupação e intervenções no espaço urbano. Disponível em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrorio.com/ossiderais.html>. Acesso em: 17 de maio de 2017.

Com o fito de melhor compreender o denominado movimento fanfarrista carioca, realizei entrevistas com integrantes de alguns grupos locais, bem como foram utilizadas entrevistas compiladas e disponibilizadas no site “Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro”, criado pelos grupos de pesquisa: NEPCOM (Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação), vinculado à Escola e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e CAC (Comunicação, Arte e Cidade), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Para além destas fontes de análise, houve a minha participação em muitos cortejos promovidos pelas fanfarras, no decorrer dos anos de 2015 e 2016, sendo que durante o HONK - Festival de Fanfarras Ativistas⁸, ocorrido entre os dias 24 a 28 de novembro de 2016, atuei como voluntária para auxiliar na organização dos espetáculos de rua. Tal evento tem como principal proposta reunir fanfarras do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros e países, com a finalidade de ocupar as ruas com música e propiciar um intercâmbio entre músicos e público.

No caso específico das fanfarras, ao acompanhar os cortejos e festas, como observadora, ouvinte, brincante e foliã, atuei também como sujeito receptivo ao conteúdo compartilhado pelos agentes musicais e passível de inserção e participação efetiva do movimento, uma vez que participar requer um trabalho em conjunto, uma contribuição ativa para que aquilo que é almejado se realize.

Conforme dito anteriormente, as opções estéticas e musicais dessas novas fanfarras, bastante influenciadas pela irreverência da teatralidade carnavalesca, extrapolam o visual e o repertório dos grupos tradicionais. André Ramos, saxofonista da Orquestra Voadora, grupo considerado um dos precursores do movimento fanfarrista na cidade, esclarece:

A gente faz parte de uma tradição muito antiga (...) começamos a fazer de um jeito um pouquinho diferente, talvez com uma abertura maior quanto ao repertório (...) pesquisamos vários estilos que ficavam bons com a nossa formação (RAMOS, 2017).

⁸ Grupo musical formado em 2010, cujos músicos costumam afirmar que fazem "o funk rock do neofanfarrismo". Os Siderais são conhecidos pelo trabalho mais autoral e por se constituírem como a fanfarra carioca de cunho mais ativista: tocaram, por exemplo, na ocupação da Aldeia Maracanã, no Ocupa Lapa e nas manifestações de rua que aconteceram em junho de 2013 por todo país. Disponível em: <http://www.cartografiamusicalderuadocentrodorio.com/ossiderais.html>. Acesso em: 17 de maio de 2017.

⁹ Maiores informações em: <<https://neofanfarrismo.wordpress.com>>.

Maurício Hirata, percussionista da banda Metais Pesados, complementa:

A estruturação da fanfarra carioca em particular é muito diferente. A Orquestra Voadora criou um molde do que é a fanfarra carioca (...) partindo da estruturação de bloco de carnaval, que é de onde eles vêm, criaram uma estrutura diferente de percussão. A percussão é muito mais forte, muito mais presente nas fanfarras do Rio do que ela é na fanfarra americana, por exemplo. Ela é mais complexa, mais rica (...) a gente tem alfaia e surdo, que criam uma bossa diferente. E a tendência da estruturação rítmica da fanfarra no Rio de Janeiro se aproxima dos ritmos tradicionais brasileiros, então tem uma presença forte de maracatu, de samba, de afrobeat, samba rock, que raramente você vai encontrar em outras fanfarras por aí (HIRATA, 2017).

É notável a incompatibilidade com as fanfarras militares do passado, haja vista a aderência de atuações muito festivas e teatrais e, poderia-se afirmar, moldadas a partir dos inebriantes ares carnavalescos.

As emergentes apresentações de bandas de fanfarra pelas ruas do Rio de Janeiro conforma o que se convencionou denominar de “movimento neofanfarrista carioca”, caracterizado pela união das bandas de fanfarra que desfilam em cortejo pelas ruas ou realizam apresentações em locais fechados, tocando música instrumental de variados estilos, com instrumentos de sopro e percussão.

Inclusive, a participação destes grupos durante o carnaval de rua carioca, em manifestações políticas e mobilizações culturais configura o que alguns músicos do movimento compreendem e incorporam em seu discurso como “fanfarrismo ativista” (HERSCHMANN, 2014). Muitos dos entrevistados, no decorrer da realização desta pesquisa, comentaram e problematizaram este termo e seu sentido, sendo, portanto, um assunto que permeia os diálogos acerca das intenções do movimento e de suas respectivas apresentações.

A atuação musical das fanfarras nas ruas sugere a reflexão acerca da vida e do cotidiano urbano e, para melhor compreendê-lo, é possível adotar uma abordagem metodológica que privilegia a imersão do pesquisador-observador nos fluxos citadinos, ao colocar-se em movimento e ter um caminhar atento para identificar lugares e afetos neste percurso - elemento que fica ainda mais evidenciado ao acompanhar um cortejo. Nesse sentido:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não

mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares (CARERI, 2013, p. 51).

Portanto, é possível atentar para os itinerários urbanos não apenas como experimentação da cidade, mas essencialmente como uma maneira de representá-la, apreendê-la, significá-la e de relatar o visto e o vivido. Ao flunar, o indivíduo urbano se aproxima da cidade “com o olhar de quem vê um objeto em exibição” (CANCLINI, 2010, p.119).

A postura investigativa adotada foi a de colocar-se um pouco “à deriva” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014), assumir percursos e passagens criativas para experimentar a cidade, ciente de que esta é um espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir de interações sociais, culturais, históricas e sensíveis. Aqui a leitura promovida acerca do espaço urbano está pautada em sua configuração comunicativa, ou seja, percebe-se a cidade como um espaço de comunicabilidade dinâmica.

As vivências de consumo de arte de rua aguçaram a percepção crítica de que as intervenções de arte nos espaços públicos, mais especificamente, da música através das fanfarras, podem ser consideradas como ações e momentos que transformam os fluxos e ritmos do cotidiano urbano, mesmo que de forma efêmera. Entende-se que a partir da experiência sensível na cidade, da fruição dos seus ritmos e práticas cotidianas, é possível compreender as relações socioculturais, os encontros e momentos que possuem como elemento agregador a música apresentada nos espaços públicos.

Por intermédio dos cortejos ou apresentações das bandas de fanfarra nas ruas, compreende-se que novas sociabilidades são erigidas em um espaço afetivo e de pertencimento, seja no tocante às relações estabelecidas entre os próprios músicos, os quais abordam em seus relatos que os ensaios e apresentações são momentos de deleite e lazer entre amigos ou nas relações do público com as apresentações e, de maneira geral, com aqueles que estão em seu entorno.

A partir dessas observações, buscou-se pensar em que medida a música elabora “territorialidades, construídas pelas relações interpessoais, incluindo o espaço” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, p.15). Tal apontamento aliado às sensações e

percepções provocadas pela fruição dos cortejos induziu a elaboração de uma ferramenta de análise, que seria o efeito “a banda”, conceito inspirado na música homônima de Chico Buarque. Tal categoria será abordada em pormenores no decorrer do texto, mas de antemão, esboça-se nela a fugacidade das relações entre público, transeuntes e músicos, haja vista que estas relações são engendradas a partir da passagem da apresentação artística, sendo, portanto, efêmera e momentânea.

O argumento que sustenta a relevância destas reflexões é o de que a música ao vivo, experimentada de forma presencial e nas ruas, como propiciam as fanfarras, promove condições para a potencialização de encontros e afetos e para a sensibilização para o entorno. Estas práticas culturais estão profundamente articuladas com o desenho arquitetônico, histórico e geográfico dos lugares públicos, como das praças, parques e ruas e, acrescenta-se aqui: dos metrô e trens que atravessam a cidade.

Sendo assim, estas manifestações culturais urbanas constituem-se como atividades de entretenimento que, direta ou indiretamente, possibilitam o maior contato com a paisagem da cidade. Alice Pereira, tubista da fanfarra Hey Ho, bem expressa essa relação:

Eu gosto muito de explorar a acústica dos lugares, ainda mais quando a gente está fazendo cortejo, andando e você vê um lugar que tem o pé direito alto, que dá uma acústica diferente, ainda mais para o meu instrumento que é grave (...) eu gosto de ficar experimentando, eu sinto uma interação com a arquitetura (...) todo o lugar que eu vou eu fico imaginando como vai ser o som, a propagação ali (...) é muito legal essa experimentação (PEREIRA, 2017).

O fator da experimentação pode ser realizado ao acompanhar um cortejo, assistir a algum espetáculo de rua e isto pode ocorrer num ritmo ora festivo, coletivo e acelerado, ora contemplativo e íntimo. A prática do cortejo, adotada pelo formato de fanfarra, pode ser interpretada, em certa medida, a partir de seu valor expositivo e patrimonial, como um processo de mediação entre a paisagem da cidade e seu público, a sociedade; observa-se, portanto, uma profunda relação com o território.

A atuação das fanfarras cariocas articulada às noções de patrimônio cria um terreno fértil para refletir acerca dos processos identitários de apropriação e significação dos territórios da cidade. É possível pensar no espaço citadino como cenário e nos cortejos como espécies de exposições em movimento, partindo do entendimento de que a exposição deve possuir um caráter de comunicação de ideias,

sensações e sentimentos, para além de propiciar o contato e a sensibilização para o patrimônio.

Sendo assim, é possível destacar o potencial patrimonial das atuais fanfarras cariocas, haja vista o reconhecimento de que o patrimônio cultural é uma construção resultante de um processo de atribuição de significados e sentidos, que estão constantemente sendo reconhecidos e elaborados pelos sujeitos participantes deste movimento, do público consumidor e até mesmo por pesquisas acadêmicas sobre o tema. É, por exemplo, presente na fala dos entrevistados uma certa consciência das particularidades do movimento de fanfarra, bem como as potências criativas e de transformação que este carrega.

O espaço urbano configura-se como um meio concreto constantemente significado e interpretado, sendo assim é dotado de um teor simbólico constituído de sujeitos e significantes. É a partir desta concepção que se pretende analisar o uso e a incorporação, pelos sujeitos participantes das fanfarras, de narrativas e discursos que representam os sentidos da cidade e as relações com o patrimônio.

Faz-se necessário destacar a relação da música com eventos da vida sociocultural, pois esta expressão artística é também geradora de uma linguagem social e política. As apresentações musicais das fanfarras podem ser compreendidas como momentos de integração social, seja pelo prazer que proporcionam ou pela expressão de um ritual coletivo, que se expressa por meio de personagens, interlocutores, gestual e simbologia.

Enquanto um fenômeno cultural urbano, as bandas de fanfarra cariocas oferecem possibilidades de análise de discurso simbólico, pois no universo das práticas musicais, os comportamentos e performances tornam-se meios de expressão de sentimentos e ideias e agregam informações sobre costumes, gostos, estéticas e pensamentos do grupo, tempo e espaço em que estão inseridas.

A análise acadêmica acerca do tema se propõe a abarcar reflexões críticas sobre seus impactos e “ressonâncias” socioculturais, para além de conjecturar sobre a capacidade contestatária e movente das ocupações artísticas na sociedade contemporânea. O “movimento neofanfarrista” quando analisado como expressão de uma nova identidade, dotado de um potencial patrimonial, cria possibilidades de pensar outra dinâmica social de apropriação do espaço, da paisagem e do patrimônio.

Gonçalves (1996) sugere que é possível pensar os patrimônios culturais como “alegorias”, por meio das quais ideias e valores classificados como representativos de determinado contexto histórico são visualmente representados por meio de objetos, coleções, cidades históricas e, aqui convém inserir, manifestações populares, como as próprias fanfarras. A investigação teórica do patrimônio, em suas diversas facetas¹⁰, e a relação dos atores sociais com este é um tema fecundo, pois remete às identidades, à formulação de narrativas e mitos fundadores, à seleção de símbolos representativos de determinada coletividade que, dentre outras possibilidades, é um interessante caminho investigativo para a análise de histórias e discursos, práticas e políticas.

A reflexão proposta por Gonçalves (1996) serve de alicerce teórico, pois destaca que ao classificar determinados elementos materiais ou imateriais como “patrimônios culturais”, estes estão por sua vez a “inventar” os sujeitos, uma vez que fornecem uma teia de categorias de pensamento por meio das quais é possível se perceber individual e coletivamente.

No que tange o olhar para as cidades, estas sugerem possibilidades de (des)encontros e fluxos, a partir de suas dinâmicas de circulação e atuação de diversos grupos sociais que operam nas narrativas e na configuração das identidades. “Cidade vivida, cidade sentida, cidade em processo...” (AGIER, 2011, p. 38), a cidade não pode ser considerada um objeto passível de ser compreendido em sua totalidade, pois se transforma num todo decomposto, apreensível e vivido em situações, como defende Agier.

Entende-se, portanto, que, ao amparar o debate nas discussões acerca do patrimônio e da cidade, é possível localizar-se num lugar social de disputas, afinal no espaço urbano manifestam-se permanências e rupturas, continuidades e relações do antigo com o novo, lugar de encontros e palco de lutas sociais.

O interesse por este objeto de pesquisa, a atuação das fanfarras e suas “ressonâncias”, surge pela curiosidade sobre os ritmos que se desenrolam no cotidiano citadino, especialmente, num contexto demarcado por fluxos globalizados, que influenciam aberta e diretamente as dinâmicas das culturas urbanas contemporâneas. É sabido e sentido que a mobilidade tornou-se a tônica da atualidade. Sendo assim, o movimento se sobrepõe ao repouso, na medida em que a

¹⁰ O Artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 2003).

lógica industrial de produtividade invade o corpo social e exerce influência na dinâmica acelerada das grandes cidades.

Desta forma, um dos atributos do âmbito urbano é a volatilidade das ações, criações, trânsitos e ideias. Tal característica estimula o caráter criador da passagem e da circulação, pois as mudanças ocorridas na estrutura econômica impactam também na vida política e urbana, no tecido social, promovendo a incorporação de novos valores, culturas e identidades.

No decorrer da pesquisa, alguns questionamentos surgiram, tais como: quais experiências de mediação as ações das fanfarras são capazes de produzir? Qual é o lugar da arte de rua nesse processo de mediação? As orientações em busca destas respostas amparam-se na possibilidade de refletir acerca das vivências da e na urbe, a partir das manifestações sociais em prol do direito à cidade, que representam a esperança dos cidadãos em construir a cidade e a relações desejadas (HARVEY, 2013).

É preciso esclarecer que se compreendem aqui os cidadãos não como uma unidade desprovida de conflitos, mas como representativa de uma multiplicidade de atores e forças heterogêneas, em permanente disputa. Desta forma, o direito à cidade atua a favor da inserção daqueles considerados à margem, cujo acesso aos bens materiais e simbólicos torna-se dificultado ou inviabilizado por questões econômicas e sociais.

Ressalta-se que, mesmo que a maioria dos integrantes das fanfarras seja jovem, oriundo da classe média e com um bom nível de instrução, as apresentações são abertas a um público variado, pois, geralmente, ocorrem em lugares públicos e contam com colaborações monetárias espontâneas, através do conhecido chapéu do artista de rua. Ou seja, é a partir desta exposição democrática da manifestação cultural que será ponderada a questão do acesso.

Canclini (2010) aponta que na conjuntura da grande cidade faz-se necessário realizar críticas epistemológicas ao senso comum, ou seja, não se deve apenas registrar as divergentes vozes dos informantes sem questionar o teor das mesmas. Para o autor, o fato de ter vivenciado uma experiência com intensidade pode obscurecer as motivações pelas quais se atua, fazendo com que os dados de pesquisa sejam recortados a fim de constituírem versões convenientes.

Entende-se, então, que um trabalho acrítico sobre a fragmentação da cidade, no contexto contemporâneo, e de seus discursos, pode recair de forma ineficaz em descrições monográficas sobre a fragmentação urbana sem explicá-la ou problematizá-la. É um desafio ao pesquisador articular os vários sentidos que os sujeitos atribuem às suas práticas (CANCLINI, 2010). Um trabalho científico consistente deve ter como objetivo final não apenas apresentar a fala dos silenciados, mas compreender os lugares em que suas questões cotidianas conflitam com os demais. As utopias de mudança e justiça podem articular-se com os projetos dos estudos culturais, não como modo de selecionar e organizar os dados, mas como estímulo para indagar sob que condições o real pode deixar de ser a repetição da desigualdade e discriminação.

O referido antropólogo aponta que, metodologicamente, faz-se necessário realizar análises cuidadosas da “remodelação dos espaços públicos e dos dispositivos que se perdem ou se recriam para o reconhecimento ou a proscricção das múltiplas vozes presentes em cada sociedade” (CANCLINI, 2010, p.19). Portanto, para discutir identidade e autoafirmação, como objeto das investigações e políticas, é conveniente deslocar o eixo da análise para a “heterogeneidade” e “hibridação”; desta forma, aquele que realiza estudos culturais fala a partir das interseções. Trata-se de construir e adotar uma racionalidade que visa entender a estrutura dos conflitos e das negociações.

Compartilho do entendimento de que é possível encontrar outra configuração de cidade nas margens e sobras da cidade espetacularizada. O ato de caminhar, nesse sentido, promove estes encontros, que podem ser conflituosos. Os dissensos urbanos, no entanto, são legítimos e necessários para a constituição da esfera pública. É a partir desta tensão entre as diferenças não idealizadas nem pacificadas que se constituem cidades contemporâneas mais lúdicas e experimentais.

Em suma, compreende-se que contextualizar o patrimônio, aponta para a possibilidade de defini-lo como “dinâmicas dramatizações da experiência coletiva, sobre a qual cada grupo social manifesta o que deseja situar como perene e eterno” (KERSTEN, 2009, p. 212). Destarte, é relevante problematizar este processo de repaginação que as fanfarras têm experimentado com a criação do neofanfarrismo, ao investigar a atuação destes referidos grupos musicais, por meio do uso e a incorporação, pelos sujeitos participantes das ações, os próprios músicos, de narrativas e discursos que configuram as vivências e sentidos da cidade. Busca-se

refletir sobre a atuação dos grupos, a construção de uma relação de pertencimento destes indivíduos com a cidade do Rio de Janeiro, ao desvelarem suas práticas de ocupação artística dos espaços públicos, narrativas e discursos.

Estruturalmente, optou-se por desenvolver uma discussão teórica acerca do “*direito à cidade*” e da constituição das relações sociais geradas na urbe, permeadas pelas contradições sociais oriundas no espaço urbano, fomentado pelo capitalismo. Para tanto, utilizou-se como referencial teórico David Harvey, Henry Lefebvre e Marilena Chauí.

Lefebvre (2001) afirma que o caminho para a vida urbana emancipatória e o real acesso à cidade é, em essência, o da mobilização social e da luta político-social. Harvey (2013), por seu turno, aponta que o direito à cidade ultrapassa o direito de acesso individual, sendo, portanto um direito coletivo aos recursos que a cidade em teoria oferece. Já Chauí (2008), ao refletir sobre cidadania e cultura, afirma que o direito à participação nas decisões de política cultural é o direito dos cidadãos de intervir na definição de diretrizes culturais, a fim de garantir tanto o acesso como a produção de cultura pelos cidadãos.

Trata-se de uma política cultural definida pela ideia de “cidadania cultural”, em que a cultura não se reduz ao entretenimento e aos padrões do mercado, mas se realiza como direito de todos os cidadãos. Ser cidadão é “vivenciar a cidade, experienciá-la, pensá-la, senti-la, olhá-la, tocá-la, apropriando-se e reinventando o cotidiano (...) por meio de táticas de resistência e das práticas de ocupação urbana” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, p.20).

Enxergam-se, portanto, as práticas de arte de rua a partir de seu potencial sensorial, mas também e, principalmente, do exercício de práticas políticas que afirmam, no espaço público, a cidadania. Tais reflexões auxiliam na compreensão do discurso que sustenta o ideário do “movimento neofanfarrista carioca”. É válido justificar que a intenção não é a de incutir estes valores na fala dos atores pesquisados, mas sim de contextualizar sua atuação, a qual está inserida num contexto histórico-social mais amplo de discussões e intenções.

Em seguida, propõe-se a reflexão sobre a origem das fanfarras atreladas à retomada do carnaval de rua, bem como a capacidade movente e simbólica do cortejo, a partir das reflexões do antropólogo Roberto Da Matta, que ao discutir sobre a ritualização do carnaval, em sua obra “Carnavais, malandros e heróis”, indica uma

conceituação de desfile. O autor aborda o processo de ritualização como impregnado das ideias de movimento, processo e deslocamento, bastante relacionado aos fluxos da cidade.

Nas peregrinações, procissões, paradas militares e desfiles estão incutidas intenções e narrativas muito próprias e simbólicas. É justamente para a categoria de desfile como caminhada ritual que será lançado um olhar mais atento, pois constitui um ponto crítico de análise. Desfile implica no conceito que se aplica às apresentações de carnaval e aos cortejos de fanfarra, compreendidos aqui como exposições em movimento.

A partir do entendimento de ritualização do cortejo/desfile, considera-se como ferramenta complementar de análise a conceituação de “territorialidade sônico-musical”, utilizado por Cíntia Sanmartin Fernandes e Michel Herschmann ao estudar os entrelaçamentos entre música e rua, no Rio de Janeiro. Ambos sugerem que a música executada pelos atores nos espaços públicos carrega em si a potencialidade de gerar estas “territorialidades”, que significam a incidência, mesmo que momentânea, de novos olhares e sentidos ao ritmo urbano e ao espaço social em que estão inseridas.

Com esta noção de “territorialidades sônico-musicais” associada ao processo de cortejo das fanfarras, buscou-se elaborar e lapidar a ideia de efeito “a banda”, exercido pelas apresentações destes grupos musicais. Almeja-se compreender o discurso de que se nutre o “movimento neofanfarista carioca”, a partir da fala de seus atores, bem como inferir sobre a duração destas “territorialidades”, entendidas sob o efeito da passagem “da banda”.

O objetivo é articular os referidos autores aos domínios da Museologia e Patrimônio, no sentido em que seus referenciais possibilitam a melhor compreensão da relação que os indivíduos estabelecem com os espaços de pertencimento, definida pela relação entre homem, bem cultural e território. Mas isto não se dá sem ponderar que as práticas de artes de rua se realizam em um contexto dominado pelo espetáculo e pelo capitalismo globalizado, que se expressa no Rio de Janeiro midiático e espaço das grandes intervenções urbanísticas; as performances musicais nas ruas da cidade geram, portanto, tensões.

Dada a inserção destas proposições no campo da Museologia e Patrimônio, considera-se relevante salientar que as instituições culturais em geral são porosas e,

portanto, profundamente relacionadas à dinâmica social e ao seu entorno. Sendo assim, aquilo que configura um museu, por exemplo, não é algo dado, mas um código compartilhado, constituído por diversos contextos e narrativas sociais e simbólicas¹¹. Ao ampliar a questão, pode-se vislumbrar que, no âmbito dos discursos sobre patrimônio cultural, há uma relação dialética entre cidade, patrimônio e construção identitária, pautada num movimento contínuo.

Ao analisar a atuação das fanfarras na cidade do Rio de Janeiro, percebe-se que estas orbitam as instituições culturais e museus e, em alguma medida, travam um diálogo com este patrimônio institucionalizado e, atualizam, ao menos para aqueles sujeitos participantes, a relação com estes espaços. Para além disso, tais práticas de intervenção urbana promovem um diálogo com os territórios da cidade e seus patrimônios.

Conforme comentado, utilizou-se como inspiração para elaborações conceituais, a música de Chico Buarque, intitulada “a banda”, com o fim de pensar sobre o valor expositivo das fanfarras, e as relações sociais que se engendram no espaço público quando da intervenção artística. Ela se mostrou uma alegoria e uma metáfora deveras interessante para compreender as percepções afetivas e as “ressonâncias” geradas pelos ritmos e acordes da música, pelas cores e movimento das performances executadas em espaços públicos.

Em 1966, a música “a banda” foi um enorme sucesso, provocando inclusive um belíssimo e, ainda atual, comentário do poeta Carlos Drummond de Andrade. Guardadas as especificidades históricas, tomo a liberdade de deixá-lo na íntegra para iniciar formalmente este trabalho, sem deixar de incitar a reflexão sobre as reverberações dos afetos e amores provocados pelas passagens das bandas pelos trajetos, caminhos e cidades:

O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos

¹¹No que tange à articulação do patrimônio com a constituição de memórias e identidades, é válido mencionar o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, que promove um estudo sobre as narrativas do patrimônio cultural no Brasil, por intermédio da análise dos discursos produzidos por intelectuais associados à formulação e implementação de políticas oficiais, desde os anos 1930 até 1980. Tais discursos são interpretados como “narrativas nacionais”, cujo propósito é a construção de memória e identidade para a unificação da nação. Os intelectuais, ao definirem tais elementos nacionais, o fazem com propósitos políticos bem definidos, que tem consequências em termos de práticas sociais e de “ação simbólica”.

vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando.

A ordem, meus manos e desconhecidos meus, é abrir a janela, abrir não, escancará-la, é subir ao terraço como fez o velho que era fraco, mas subiu assim mesmo, é correr à rua no rastro da meninada, e ver e ouvir a banda que passa. Viva a música, viva o sopro de amor que a música e banda vêm trazendo, Chico Buarque de Hollanda à frente, e que restaura em nós hipotecados palácios em ruínas, jardins pisoteados, cisternas secas, compensando-nos da confiança perdida nos homens e suas promessas, da perda dos sonhos que o desamor puiu e fixou, e que são agora como o paletó roído de traça, a pele escarificada de onde fugiu a beleza, o pó no ar, na falta de ar.

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra. Não convida a matar o inimigo, ela não tem inimigos, nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos as conquistas da violência. Esta banda é de amor, prefere rasgar corações, na receita do sábio maestro Anacleto Medeiros, fazendo penetrar neles o fogo que arde sem se ver, o contentamento descontente, a dor que desatina sem doer, abrindo a ferida que dói e não se sente, como explicou um velho e imortal especialista português nessas matérias cordiais.

Meu partido está tomado. Não da ARENA nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência, que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução. Ele não obedece a cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão.

Se uma banda sozinha faz a cidade toda se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados, os que estão contando dinheiro e os que não o têm para contar e muito menos para gastar, os espertos e os zangados, os vingadores e os ressentidos, os ambiciosos e todos, mas todos os etcéteras que eu poderia alinhar aqui se dispusesse da página inteira.

Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las, distribuí-las, começando por querer que elas floresçam. E não se limitam ao jardimzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular: abrange terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longínqua, chamando o velho fraco, a mocinha feia, o homem sério, o faroleiro... todos que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores.

E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente (ANDRADE, 1966).

CAPÍTULO 1: MÚSICA NA RUA E O EXERCÍCIO DA CIDADANIA CULTURAL

1. CAPÍTULO 1: MÚSICA NA RUA E O EXERCÍCIO DA CIDADANIA CULTURAL

Este primeiro capítulo alicerça teoricamente a pesquisa e apresenta uma breve discussão acerca da dinâmica relação que os cidadãos estabelecem com o cenário multicultural das cidades contemporâneas, bem como discorre sobre a influência do processo de globalização na construção da memória social, identidades e práticas culturais.

A análise fundamenta-se na reflexão sobre a formação e a utilização do espaço citadino na atualidade, sob a ótica da geografia urbana de Milton Santos e David Harvey. Busca-se, ainda, discutir as conjunções culturais que se formam a partir deste ambiente urbano globalizado, com base no pensamento antropológico de Néstor García Canclini e do teórico cultural Stuart Hall.

O movimento de globalização apresenta implicações em praticamente todas as esferas da vida social e faz-se necessário retomar estas discussões para demarcar o referencial teórico adotado. Todavia, o foco desta reflexão é pensar em que medida isto reflete nas práticas culturais em contexto urbano, ao problematizar as características fundamentais que moldam a cultura globalizada e a paisagem cultural que a sociedade contemporânea constrói e frui.

1.1. Cidades contemporâneas: um cenário multicultural.

O crescente e acelerado fluxo de pessoas, mercadorias e informações aliado à diminuição entre as distâncias incita a emergência de novas práticas culturais, explicadas unicamente a partir do contexto de globalização. O caráter multicultural da sociedade contemporânea é, por conseguinte, um tema indissociável das discussões acerca da globalização, aqui balizadas pelos teóricos Canclini e Hall.

Anjos (2005) aponta que, usualmente, surgem análises que associam a homogeneização cultural à globalização, sobre a qual seria creditado, nos espaços de difusão midiática, o soterramento de diversas tradições pela hegemonia cultural (europeia ou estadunidense). Hall (2014) sugere que o argumento da homogeneização cultural seria um “entendimento angustiado” daqueles que estão convencidos de que a

globalização ameaça solapar as identidades e a suposta “unidade” das culturas nacionais. Este panorama homogeneizante é muito simplista, haja vista a necessidade hermenêutica de considerar a complexidade dos mecanismos de contato, reação, adaptação e transformação das culturas.

As relações que se estabelecem, no contexto globalizado, engendram formas novas e muito específicas de pertencimento ao local e, igualmente, articulam-se com o fluxo global de informações. Uma perspectiva expandida possibilita compreender, de maneira crítica, como a reprodução ou recriação de diferenças pode ser funcional à ampliação e diversificação de mercados de bens e símbolos que a própria globalização demanda.

A conexão entre distintas localidades ofusca gradualmente as fronteiras simbólicas que estabelecem seus limites e distinções e, como consequência, impulsiona cada comunidade a refazer continuamente seus laços imaginados de pertencimento. Tal interpretação acerca das novas conformações concebidas pela globalização é a lente utilizada para focar o objeto de pesquisa, haja vista a multiplicidade de referências culturais e de relações identitárias que os grupos de fanfarra carioca agregam.

Nesse sentido, destaca-se a grande variedade dos repertórios executados, que contemplam gêneros como rock’n’roll, representado pelos grupos Hey Ho e Metais Pesados, versões de música brasileira, pelo Ataque Brasil, ritmos latino-americanos incorporados pela Fanfarrada. Bem como é possível demarcar o estabelecimento de relações identitárias e propostas ideológicas, a partir da fanfarra Damas de Ferro, composta unicamente por mulheres, e do grupo Mulheres Rodadas, cujo teor das apresentações sugere a reflexão sobre o feminismo e a atuação das mulheres na sociedade contemporânea. Para além destes elementos, destaca-se também o relacionamento que se estabelece entre os grupos locais e as fanfarras estrangeiras, com a articulação de festivais, cujo objetivo é promover a integração e a troca entre os mesmos.

Anjos (2005, p.16) considera o termo “transculturação” adequado para descrever os encontros promovidos pela globalização, pois invoca a “contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes separadas por conjunturas históricas e geográficas”. Outro termo corrente nas discussões sobre transculturação e de longo emprego nos estudos antropológicos é “sincretismo”, que seria uma estratégia de participação ativa nas afirmações de identidade. Mesmo a

“antropofagia”¹² pode ser associada a uma conceituação e uma prática sincrética. Pois, ao invés de meramente combater a influência da cultura moderna europeia, ou se submeter por completo a ela, os modernistas reconheceram sua força política e simbólica e propuseram a incorporação e reelaboração, desde uma perspectiva nacional, de alguns de seus pressupostos, criando assim uma arte própria do Brasil. Além de enfatizar a ideia de não neutralidade do campo de construção identitária, o conceito de “sincretismo” destaca, portanto, a agência de grupos subordinados que subvertem os sentidos originais das culturas dominantes a partir de perspectivas locais (ANJOS, 2005).

Tais termos são úteis para refletir sobre a presente pesquisa e para pensar o mundo contemporâneo, no qual ideias de pertencimento são formuladas por meio de contatos interculturais e as significações locais de códigos elaborados nas culturas hegemônicas são feitas no âmbito da globalização. Isto sugere a elaboração de outra cartografia de produções culturais, em que não haja rigidez das divisões geopolíticas e os provisórios contornos identitários traçados pelos habitantes sejam devidamente problematizados (ANJOS, 2005).

Ao conjecturar sobre identidade cultural é necessário reconhecer que sua construção está em constante e permanente estado de reformulação, sempre relacionada com um contexto histórico e social específico. Assim, é possível ampliar a compreensão acerca dos sentidos de lugar, cultura e identidade. Para repensar teórica e criticamente acerca destas relações culturais e identitárias, Hall (2014) sugere o surgimento de paradigmas explicativos que sejam relacionais e centrados em ideias de “contato” e “interconexão” e não mais atreladas somente ao meio físico em que determinada sociedade se encontra.

Para o referido autor, não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, que esteja alheia ao campo das relações de poder e de dominações culturais. Não se pode analisar uma forma cultural, qualquer que seja ela, isolada de um contexto que a influencia diretamente, pois as formas culturais só existem se colocadas em perspectiva a partir das relações estabelecidas, as quais podem ser muitas vezes tensas e conflituosas.

Entende-se que as identidades contemporâneas estão sendo alargadas, uma vez que o sujeito comporta expressões e referências de múltiplas identidades. Este

¹²Termo adotado para o âmbito da cultura e operacionalizado pelo movimento modernista brasileiro, na década de 1920.

processo de fragmentação de códigos culturais se deve também à globalização, no bojo da qual as identidades se desintegram para a construção de novas “identidades híbridas” (HALL, 2014). A leitura sugerida neste trabalho a partir do viés da globalização, enunciado pelos referidos autores, não desconsidera um processo identitário dinâmico no decorrer da história, mas salienta as possibilidades de contatos culturais inseridas na contemporaneidade, permeada pelas novas tecnologias comunicacionais e pelo rápido acesso às informações de outras localidades.

Sendo assim, por mais que os espaços geográficos permaneçam fixos, os locais nos quais se criam os contatos culturais e se estabelecem os sistemas de representação sofrem um processo permanente de influências e trocas. O fator que distingue uma cultura local de outras não estaria somente em sua origem ou tradição, mas nas formas específicas pelas quais uma comunidade estabelece relações com o outro, considerando este contexto globalizado.

Novamente, destaca-se a existência de apresentações com o formato de fanfarra em outras localidades, no entanto, a especificidade do movimento carioca encontra-se justamente na profunda relação com o carnaval, seus blocos e apropriações ritualizadas do espaço. No capítulo seguinte, será abordado este retorno ao aspecto tradicional do carnaval de rua, que remete fortemente à localidade, apesar dos repertórios e performances adotados indicarem influências de outras regiões do globo.

Os grupos de fanfarra demonstram e destacam as possibilidades de atualização de um formato tradicional de banda, a partir das inúmeras variações de apresentação e repertório. Tal relação simbiótica está representada na fala de um dos entrevistados, o saxofonista André Ramos:

O carnaval acaba sendo uma época importante para qualquer fanfarra, com certeza (...) no caso da Orquestra Voadora é uma loucura você juntar 300 músicos para tocar junto com o pessoal de perna de pau, de circo, é muita coisa pra gente pensar. Não só de organizar do ponto de vista logístico, mas de pensar, de fazer, de trabalhar, de criar (RAMOS, 2017).

Destaca-se aí a influência das práticas locais, afinal cultural e historicamente há uma relação identitária do carnaval com a cidade do Rio de Janeiro, sendo este um momento de protagonismo das fanfarras. É justamente por isso que os grupos locais se distinguem de outros, sejam brasileiros ou estrangeiros, ainda que, originalmente haja entre eles elementos comuns.

Outro fator singular das fanfarras é a relação estabelecida com o outro, com a cidade institucionalizada e normatizada, em que se colocar no espaço público, de maneira festiva e carnavalesca, significa elaborar outras possibilidades de sociabilidade, lazer e ação política, como é possível apreender no relato de Edson Mattos:

A ideia é esta! Somos ambulantes e prontos para a rua [...] Estamos nas ruas para o que der e vier. O ambulante pode estar nas praças, pode estar nas quebradas [...] Podemos estar nas manifestações e protestos de rua [...] queremos participar da vida pulsante da cidade (HERSCHMANN, 2014, p. 8).

Em função das mudanças provocadas pelo processo de globalização, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser original e atrelado ao território para o campo aberto do que é constante reinvenção, gerando “a recriação do local sob o impacto das forças homogeneizantes da globalização” (ANJOS, 2005, p.14).

As identidades culturais são resultado da expressão humana discursiva e performativa, por intermédio da qual se estabelecem e elaboram diferenças entre grupos variados. O estabelecimento de identidades requer a manifestação continuada das características que definem uma comunidade e também daquilo que, diante das circunstâncias de cada lugar e momento, ela não mais comporta (ANJOS, 2005).

Canclini (2010) complementa estas análises e propõe refletir sobre os mecanismos da globalização e cultura associadas aos estudos sobre “cidadania cultural”, afinal ser cidadão não tem relação apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em determinado território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento.

Os objetos de estudos culturais, portanto, não devem estar limitados às análises e constatações de diferenças, mas focados nas relações de “hibridização”. Tal conceito é fundamental para pensar sobre o crescente “movimento neofanfarrista carioca”, pois, nesta perspectiva, as cidades se convertem em cenários multiculturais, onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam.

A partir da perspectiva da geografia urbana, a cidade não é mais o território física e politicamente delimitado, mas se relaciona aos movimentos de comunicação e à economia internacionalizada. Aspectos comunicantes entre si e geradores de outra

configuração das culturas urbanas, que considera não só a definição espacial da cidade, mas sua definição sociocomunicacional (CANCLINI, 2010).

A globalização supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais, bens e serviços, no qual é mais importante a “velocidade com que percorre o mundo do que as posições geográficas a partir das quais está agindo” (CANCLINI, 2010, p.32). Com base neste contexto global de relacionamento, entende-se que a industrialização e as migrações, que induziram a cidade a aumentar de maneira enfática seu número de habitantes, são parte da mesma política de modernização que concentra o desenvolvimento cultural na expansão dos meios de comunicação de massa.

Atualmente, são estes meios que, com sua lógica vertical e anônima, conformam os “vínculos invisíveis da cidade” (CANCLINI, 2010, p.80), a qual é vista como uma cena multicultural, conectada com as redes mundiais de economia e comunicações. A cidade é, portanto, apropriada nesta pesquisa, como espaço globalizado e como cena multicultural, sendo os discursos que imaginam a cidade registros dos dramas citadinos e, também, marcas do que nela se perde e se transforma.

Algumas políticas públicas promovem tradições locais e conservam determinados laços e características históricas, que distinguem os habitantes de uma localidade em relação à outra. Indubitavelmente, os imaginários urbanos continuam sendo constituídos pela memória de cada cidade, por cenários idealizados, rituais em que os habitantes se apropriam do território urbano, por meio de narrativas que o consagram. Essa relação tênue de influências e cumplicidade nutre movimentos e festas locais - como é possível verificar no caso do Rio de Janeiro com a consagração do carnaval e a crescente consolidação do “movimento neofanfarrista”.

As criações locais são feitas com ênfases e especificidades históricas que localizam e diferenciam práticas criativas no âmbito da produção cultural contemporânea. As relações entre as categorias do “global” e do “local” configuram uma extensa rede de comunicação destinada à “negociação da diversidade, da qual fazem parte a mídia, o discurso acadêmico, os museus, dentre outras instâncias institucionais” (ANJOS, 2005, p.15).

Baseando-se nas ideias apresentadas acerca da globalização, seus efeitos sobre as relações estabelecidas no ambiente urbano, somadas à teoria de

“hibridização cultural” proposta por Canclini e Hall, será adotado o termo “cultura popular urbana”, para referir esta cultura híbrida surgida no meio urbano globalizado. Entende-se que é no domínio das “culturas populares urbanas” que as manifestações artísticas e sociais identificadas como “intervenções urbanas” podem ocorrer.

Há a necessidade metodológica de contextualizar o objeto investigado, uma vez que manifestações e formas culturais podem ser espontaneamente associadas à cultura popular, como podem ser absorvidas e utilizadas pela cultura hegemônica. Cabe aqui ressaltar esta dicotomia pelo viés do turismo, sendo este um veículo que utiliza a ideia de que as “paisagens culturais” ou sua vivência podem ser comercializadas. Soares (2017) aponta para a conveniência de indagar como o turismo e seus imaginários vêm contribuindo para modelar a cultura e as paisagens.

Tal discussão é válida para pensar como o “movimento neofanfarrista” tem sido legitimado durante o carnaval, com o reconhecimento oficial de determinados cortejo e blocos pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Alguns grupos assumem uma atitude alheia à oficialidade, ao adotar uma postura alternativa de “clandestinidade”, elemento de grande apreço para muitos músicos, pois permitem cortejos mais tranquilos, fluídos e exclusivos, sem o apelo da mercantilização da festa.

Soares (2017) afirma que a “cultura do turismo” diz respeito à criação de imaginários que, em geral, são mais rapidamente assimilados do que aqueles gerados pelos museus, por exemplo. Devendo, portanto, ser avaliado com cautela e atenção nas discussões acerca de patrimônio cultural.

Yúdice (2006), por seu turno, sugere que o consumo, o turismo e as atividades culturais tornaram-se aspectos fundamentais da economia política urbana, sendo que a cultura como recurso extrapola seu valor mercadológico, tornando-se o eixo de uma nova estrutura epistêmica, que é absorvida por uma racionalidade econômica de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento em “cultura” e seus resultados tornam-se pauta de discussões relevantes.

Assume-se aqui, de maneira crítica, o contexto da formação e do desenvolvimento dos centros urbanos, bem como a configuração de práticas culturais híbridas, definidas como “cultura popular urbana”, bem como seu potencial turístico. A compreensão da relação entre a cultura hegemônica ou oficialmente legitimada e as diversas formas de culturas populares propicia uma investigação mais comprometida

com as intervenções artísticas urbanas, entendendo as nuances de seu potencial, seus limites e a tensão que envolve suas relações com o poder vigente.

É sabido que existem variadas maneiras de perceber, olhar e sentir a cidade e o elemento que o presente trabalho busca realçar é como os artistas de rua, no caso, os integrantes das fanfarras cariocas, atraem a atenção para logradouros públicos, possibilitando que transeuntes extrapolem a rotina objetiva de circulação pela cidade e se permitam interagir e sociabilizar de maneira espontânea, criativa e festiva.

É flagrante a simbiose entre cidade e cultura e a compreensão do espaço da cidade como um texto cultural a ser escrito e interpretado também por artistas e produtores de cultura na atualidade. São inúmeras as possibilidades criativas de apropriação do espaço da cidade, quando adotado como esfera pública e arena (multi)cultural.

O meio urbano é o cenário constitutivo desta trama, é o *lócus* que organiza e dissemina esta rede de comunicação. Este ambiente está impregnado dos valores e sentidos da comunicação na medida em que promove a visibilidade de indagações sobre movimentação, acessibilidade e fluidez dentro dos contextos urbanos. Entende-se que os artistas de rua, de forma geral, nutrem-se deste vigor, ao abreviar seu encontro com o público pela escolha do espaço público como palco.

Dessa forma, a produção artística se orienta: pelo valor da comunicabilidade de seus valores, estéticas e intenções, pela cadência diferenciada quando inserida no fluxo urbano, pela interferência no cotidiano dos cidadãos e pela própria dinâmica que assume. Em suma, as intervenções artísticas urbanas se orientam através da visibilidade da performance artística num universo repleto de competições para com a atenção do observador, com uma sociedade permeada pelos valores da espetacularização.

Para esclarecer esta interação competitiva e espetacularizada, Chauí (2014) define que a indústria cultural determina a cultura como lazer e entretenimento, de modo que aquilo o que nas obras de arte significa trabalho criador e expressivo da sensibilidade, imaginação criativa, inteligência e reflexão crítica não possui interesse de mercado.

A partir deste contexto de atuações e possibilidades das cidades contemporâneas, observa-se a relevância da intervenção como procedimento estético,

artístico e social, afinal, sugere novas possibilidades para a arte e o artista frente ao mundo atual, frente às cidades multiculturais e globalizadas. A intervenção artística urbana funde os âmbitos da arte e urbanidade, promovendo o questionamento prático e enfático sobre o espaço urbano.

Interessa aqui destacar que o fluxo de informações que permeiam o tecido urbano configura um elemento bastante instigante e sedutor para estimular e desafiar a criatividade do artista, pois requer a habilidade de elaborar estratégias de negociação, atuação e condução de suas práticas poéticas. A compreensão acerca das formas de percepção da velocidade e distâncias na contemporaneidade evidencia a relevância da produção descentrada e autônoma, haja vista as pressões estabelecidas no território urbano.

A partir destas considerações, é possível compreender que o movimento produzido pela arte no cenário multicultural das cidades contemporâneas é efêmero porque se estabelece em movimento, em trajeto. É sob a égide das mesmas pressões e questões, que arte e meio urbano entrelaçam-se para além do artístico, preocupando-se com a comunidade e a produção coletiva.

1.2. “Espaço”: para pensar sobre relações de pertencimento e experiência.

A cultura popular urbana apresenta em seu conteúdo intrínseca conexão com o espaço, com as qualidades e questões do entorno urbano, com as paisagens dos centros da atualidade, que as significam e, de certa forma, validam sua existência. As intervenções artísticas, portanto, não estão desconectadas da paisagem urbana. Justamente ao contrário, a especificidade da paisagem urbana, seja pela sua geografia, sentido de espaço, lugar ou pertencimento atua como terreno e amálgama das propostas artísticas.

A reorganização do espaço, por meio de um acelerado movimento de urbanização, geram incontáveis efeitos, os quais são objetos de estudos de inúmeros teóricos. Para uma análise sobre intervenção urbana e seu papel dentro da sociedade atual, é fundamental compreender o ambiente e o contexto social onde ela se insere. Para tanto, a Geografia, através do pensamento de Milton Santos, apresenta alguns

conceitos básicos da noção de “espaço” como constructo social, sobretudo acerca do espaço urbano, onde se desenrola o tipo de manifestação artística aqui evidenciada.

As proposições das áreas da Geografia e também do Urbanismo colocam em perspectiva elementos como valores locais e globais, o sentido das distâncias, das dimensões praticadas em decorrência dos incrementos tecnológicos, suas tensões, etc. O estabelecimento do modo de produção capitalista e as relações oriundas das práticas de globalização influenciam na maneira como se estabelecem as relações sociais na atualidade, pois definem processos econômicos, culturais e políticos que atuam de forma direta nas transformações urbanas.

Milton Santos propõe uma fértil discussão acerca da formação do espaço, da paisagem e do território, tema pertinente para a problematização do objeto de estudo. Será utilizada a concepção de “espaço” apresentada na obra “A Natureza do Espaço”, amplamente aderida na geografia urbana. O autor também incorpora as reflexões sobre globalização aos seus estudos, bem como analisa seus impactos e transformações no espaço, sendo assim, torna-se coerente sua adoção. Ao promover a melhor compreensão desta dinâmica formação do espaço social, contextualiza-se melhor a questão da intervenção urbana, fenômeno que dialoga fortemente com as transformações do espaço.

Santos (2006) entende o espaço como o conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações humanas, colocados em perspectiva histórica e, por isso, em constante transformação. De acordo com o autor, paisagem e sociedade articulam-se de maneira complementar, sendo sua síntese o próprio “espaço humano”. A cultura, entendida como forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o seu entorno, é uma herança, mas também um constante processo de atualização das relações entre o homem e o seu meio (SANTOS, 2006).

A complexidade do conceito de “cultura” expressa a limitação da influência geográfica sobre os fatores culturais, afinal os grupos produzem culturalmente em termos de suas relações e contatos e não somente de sua localização espacial. O patrimônio é, portanto, construído e reconstruído nestes espaços fronteiriços, permeado pelas relações com o exterior, dependendo das interações e das relações sociais, as quais estão sempre permeadas pelas negociações culturais (SOARES, 2017).

Este entendimento apresenta que o espaço não é apenas um objeto ou atributo de localização, mas constitui-se como o resultado das vivências humanas e das formas de relações estabelecidas com o local ocupado. Ou seja, o espaço é entendido como resultado de construções e significados desenvolvidos e pautados na experiência. A paisagem é cultural na medida em que é culturalmente definida pelo olhar do observador, sendo sempre uma construção identitária. Como objetos socialmente construídos e culturalmente determinados, as paisagens se apresentam em constante processo de transformação a partir das negociações simbólicas e materiais dos grupos que as produzem (SOARES, 2017).

A atual relação do homem com o mundo é balizada pelos fatores “local-global”, o que provoca uma relação dinâmica, onde globalização, localização e fragmentação são termos de uma dialética que se atualiza frequentemente (SANTOS, 2006). Cada lugar representa o mundo, mas também difere dos demais; a relação entre local e global é, portanto, proporcional, pois uma maior globalidade corresponde a uma maior individualidade. Para apreender esta configuração do lugar, não basta adotar um tratamento localista, haja vista a abrangência dos efeitos da globalização.

Santos (2006) também ressalta a relevância de atentar para a experiência e relações intersubjetivas, as quais caracterizam determinado lugar ou situação, pois é desse modo que se constroem e refazem os valores, através de um processo incessante de interação. Para geógrafo,

na experiência comunicacional, intervêm processos de interlocução e de interação que criam, alimentam e restabelecem os laços sociais e a sociabilidade entre os indivíduos e grupos sociais que partilham os mesmos quadros de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado comum (SANTOS, 2006, p. 206).

O meio torna-se dotado de sentido por ser esse objeto comum, determinado pelas relações de reciprocidade que, ao mesmo tempo, produzem a alteridade e a comunicação. É apropriado dizer que a relação espacial é inteligível como um princípio de coexistência da diversidade, e constitui uma garantia do exercício de possibilidades múltiplas de comunicação (SANTOS, 2006).

Em linhas gerais, as representações e apropriações acerca do espaço, paisagem cultural e patrimônio cultural devem ser qualificadas em termos culturais e históricos, ou seja, devem ser contextualizadas. Ao abordar a dimensão não oficial do patrimônio, é possível qualificar o patrimônio enquanto processo dependente da

afetividade, aspecto gerador do sentimento de pertencimento que define as identidades e que opera como força unificadora dos grupos sociais.

Esta sensação de pertencimento é fundamental para o entendimento do conceito de “ressonância”, largamente utilizado por José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) e que seria uma espécie de vibração comum que perpassa certa comunidade, definidora de um consenso acerca de uma valoração de determinado patrimônio cultural.

No lugar, considerado como signo de pertencimento e ressonância, cooperação e conflito são a base da vida em comum, afinal a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é um cenário multicultural das “paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da criatividade” (SANTOS, 2006, p. 218), a exemplo das intervenções artísticas urbanas.

No âmbito das grandes cidades há intensa mobilidade e deslocamentos, os quais geram possibilidades de encontros e contatos, como se observa claramente na cidade do Rio de Janeiro. Nesta conjuntura, a cultura popular não está mais imersa numa geografia restritiva, mas encontra um palco multicultural. As cidades tendem a abrigar, simultaneamente, uma cultura de massa e uma cultura popular, que colaboram e se atritam, interferem e se excluem, somam-se e se subtraem dialeticamente. A cultura de massa corresponde à uniformização, a cultura popular simboliza o homem e seu entorno, sem romper com o lugar, que instala em uma *práxis* inventiva e libertadora, que Lefebvre (2001) aborda.

1.3. Direito à cidade e o exercício da cidadania cultural.

Conforme comentado anteriormente, a globalização, o mercado e o consumo estão imbuídos de elementos culturais, afinal as relações sociais, por mais diversas que sejam, existem e se transformam porque lhes são atribuídos significados em sociedade. O discurso acerca do entorno, do meio urbano, elabora-se a partir da relação imaginária de sentidos entre o sujeito e o espaço.

Ao abordar a cidade como suporte e cenário das culturas populares urbanas, das práticas de intervenção artística na urbe, é preciso assumir que sua paisagem é construída a partir de encontros culturais e, em seu sentido antropológico, é o resultado de impressões de um observador com um território ou cultura (SOARES, 2017). A paisagem pode configurar-se como um produto cultural, como o processo de interação social com o meio, sobre a qual Canclini comenta:

Andar pela cidade é misturar músicas e relatos diversos na intimidade do carro com os ruídos externos. Seguir a alternância das igrejas do século XVII com edifícios do XIX e de todas as décadas do XX, interrompida por gigantescas placas de publicidade onde se aglomeram informações. Tudo é denso e fragmentário. A cidade se faz de imagens saqueadas de todas as partes em qualquer ordem. Para ser um bom leitor da vida urbana, há que se dobrar ao ritmo e gozar as visões efêmeras (CANCLINI, 2010, p.123).

Careri (2013, p. 32) aponta, nesse sentido, que a prática do caminhar revela-se útil como instrumento cognitivo, como meio através do qual se pode inventar novas modalidades de intervenção nos espaços públicos, com o fito de torná-los visíveis. O autor sugere a adoção do caminhar como instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços urbanos, que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados. Para isso:

o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir como uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo (CARERI, 2013, p. 33).

Defende-se que o caminhar, apesar de não ser a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e de seus significados, ou seja, o caminhar produz lugares, é ato perceptivo e ato criativo, leitura e escrita do território. É possível assinalar que observar uma paisagem corresponde a modelá-la e interpretá-la, logo ela se configura como uma representação. A paisagem resulta da interação entre estímulos sensíveis característicos de um espaço e as expectativas configuradas pelos hábitos e a educação dos indivíduos que se percebem apropriados do lugar (SOARES, 2017).

Ao pressupor a existência de “paisagens sonoras” – elaboradas durante as performances promovidas pelos grupos de fanfarra - “olfativas ou táteis”, busca-se destacar paisagens que são marcadas pela evocação de outros sentidos e de outras

atitudes para além do olhar (SOARES, 2017). Desta forma, entende-se que as paisagens são também construídas pela experiência do sentir e vivenciar o meio através dos sentidos.

No processo de entendimento da paisagem como um objeto de estudo sociocultural, reconhecida como signo e representação, não se pode naturalizar a paisagem ou reduzir as culturas, as sociedades e seus patrimônios e enrijecer estes elementos. De todos os modos, uma paisagem é um objeto produzido pelas pessoas, considerando seu contexto, sua “biografia, sensibilidade, e os usos do espaço que lhes são próprios”, logo deve ser tratada e estudada como uma representação e apropriação do espaço (SOARES, 2017, p. 75).

Borges (2014) indica que a cidade é espaço de conflitos e disputas pelos sentidos e isto gera efeitos sobre os modos como o ambiente citadino faz sentido no e para o sujeito. Sobre esta dinâmica urbana, o referido autor aponta:

Desse movimento e dessa dialética (poder público - agentes sociais) resulta uma tessitura da cidade em que o uno (o estabelecido, o organizado, disciplinado, o que permanece: relacionado à cidade imaginária) se entremeia ao fluido (o devir, o ir significando, o que falha e escapa, o inacabado: relacionado ao real da cidade). E é nessa urdidura do uno e do fluido que a cidade vai significando e sendo significada (BORGES, 2014, p. 228).

A cidade configura-se como um espaço concreto passível de ser significado e um espaço simbólico constituído de sujeitos e significantes. É justamente a partir desta concepção que se compreende o uso e a incorporação, pelos sujeitos participantes das fanfarras, de narrativas e discursos que formulam as vivências e sentidos da urbe por meio das apresentações musicais em espaços públicos. Entende-se, assim, o espaço urbano enquanto materialidade do discurso significante da cidade.

A cidade é cenário de disputas e dissonâncias e palco para este constante processo de significação da experiência social e para a construção de “territorialidades” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014) e imaginários sobre a urbe e o patrimônio. Gonçalves (1997) aponta que os recentes discursos sobre patrimônio cultural enfatizam seu caráter “construído” ou “inventado”, cada grupo ou instituição construiria no presente o seu patrimônio, com o propósito de expressar sua identidade e sua memória. Portanto, não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado, afinal o que compõe um patrimônio deve encontrar “ressonância” junto a seu público.

Os entrelaçamentos e tensões entre democracia e cidade sugerem adotar esta última como um campo dotado de complexidade e disputas, contradições e multiplicidade de sujeitos e processos histórico-sociais. Borges (2014) aponta que é justamente nessas relações de tensão e contradição que se configura o “discurso urbano”, a partir do qual o espaço da urbe constitui-se como uma trama diversificada e multifacetada de falas e interpretações.

O padrão de aceleração urbana, um dos efeitos do capitalismo, impõe à cidade uma distinção entre uma minoria urbanisticamente bem localizada e atendida, e uma maioria com condições consideradas insuficientes. Harvey (2013, p. 63) sugere que, nesta configuração, o direito à cidade estaria “nas mãos de uma pequena elite política e econômica com condições de moldar a cidade cada vez mais segundo suas necessidades particulares e seus mais profundos desejos”.

Ainda de acordo com o autor, a expansão do processo urbano carrega consigo transformações no estilo de vida das pessoas, cuja ética neoliberal do intenso individualismo prevalece e isto é refletido nas cidades que se tornam cada vez mais divididas, fragmentadas e propensas a conflitos. O consumismo, o turismo, as atividades culturais, assim como o recurso à economia do espetáculo, tornaram-se aspectos fundamentais da economia política urbana.

O espaço público está territorial e simbolicamente ocupado pelas elites dominantes e suas respectivas redes, assim sendo, a ocupação popular representa resistência, por meio de uma ocupação também territorial e simbólica através das intervenções artísticas; ao assumir e ocupar o espaço urbano, os cidadãos reivindicam sua própria cidade, em detrimento ao controle da cidade e, por conseguinte, da vida dos sujeitos (CASTELLS, 2013). A dimensão relacional do acesso à cidade, no sentido de processos interpretativos e significantes acerca do espaço e da paisagem urbana é, portanto, central.

David Harvey (2014) aponta que o direito à cidade ultrapassa o direito de acesso individual ou coletivo aos recursos que a cidade, em teoria, oferece, seria um direito de reivindicar e reinventar a cidade em concordância com os desejos daqueles cidadãos que contestam a estrutura social e/ou encontram-se desprovidos do acesso a determinados bens culturais.

Este exercício opera, portanto, de forma coletiva, manifestado pelas reivindicações sociais, que almejam atuar sobre o processo de urbanização e expõe um desejo de cidade, por uma parcela da população. Para o autor, se o universo urbano é fruto de uma construção histórico-social, é passível de ser reinventado e refeito, consolidado nas necessidades efetivamente coletivas.

Lefebvre (2001) destaca em sua obra “O direito à cidade”, que o caminho para a mudança da vida urbana emancipatória e o real acesso à cidade é, em essência, o da mobilização social e da luta político-social. Em outras palavras, o direito à cidade deve ser tomado pelo movimento político, mesmo que seja uma tarefa difícil, a liberdade da cidade ainda precisa ser alcançada, pois representaria o igual acesso aos bens culturais (HARVEY, 2013).

Lefebvre (2001) propõe uma nova concepção acerca da forma de estruturação social, na condição de subverter a lógica centralizada e hegemônica operada pelo Estado e corporações, que atuam sobre as relações sociais, em decorrência do capitalismo. Faz-se necessário construir uma política diferenciada a partir do preceito de participação e produção coletiva. Isso exige, de acordo com o autor, ao lado da revolução econômica e da política, uma revolução cultural permanente. Com as apropriações do espaço urbano, o indivíduo se afirma enquanto cidadão produtor e criador de um significado sobre a cidade, reconhece e reivindica seus direitos.

Quando se comenta sobre a dimensão política do acesso à cidade, o que está em pauta são os direitos de cidadania e de participação dos indivíduos nas decisões e na construção das formas de viver coletivamente, o que tangencia a atuação das fanfarras nas ruas da cidade.

Chauí, ao refletir sobre as interseções entre “cultura” e “cidadania”, afirma que:

Ao definirmos a política cultural como Cidadania Cultural e a cultura como direito, estamos operando com os dois sentidos da cultura: como um fato ao qual temos direito como agentes ou sujeitos históricos; como um valor ao qual todos têm direito numa sociedade de classes que exclui uma parte de seus cidadãos do direito à criação e à fruição das obras de pensamento e das obras de arte (CHAUÍ, 1992, p. 39).

Para a autora, o acesso às produções culturais produzidas deve ser um direito do cidadão e, portanto, deve-se assegurar o direito de fruí-las, de criá-las e de participar das decisões sobre políticas culturais. Trata-se de uma política cultural definida pela noção de “cidadania cultural”, em que a cultura não se limita ao

entretenimento ou aos padrões do mercado, mas se realiza como direito de todos os cidadãos, isto é, como ato político. Afirmar a cultura como um direito é repensar a concepção da democratização da cultura e da própria democracia.

No bojo das discussões acerca de cidadania, cultura e globalização, Canclini (2010) busca compreender como as mudanças na maneira de consumir alteraram as possibilidades e as formas de exercer a cidadania. Estas sempre estiveram associadas à capacidade de apropriação dos bens de consumo e à maneira de usá-los, mas supunha-se que essas diferenças eram compensadas pela igualdade em direitos abstratos que se concretizava ao votar, ao sentir-se representado por um partido político ou um sindicato.

Os cidadãos indagam sobre seu lugar de pertença e seus direitos, sobre quais são as possibilidades de se informar, sobre quem representa seus interesses e recebem sua resposta mais através do consumo de bens e dos meios de comunicação de massa do que pelas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva em espaços públicos (CANCLINI, 2010).

Outros modos de participação se fortalecem e repensar a cidadania como “estratégia política” serve para abranger as práticas emergentes não consagradas pela ordem jurídica. Ao repensar a cidadania em conexão com o consumo e como estratégia política, Canclini procura um marco conceitual em que possam ser consideradas as atividades de consumo cultural que configuram uma dimensão de cidadania. Busca-se avaliar o papel das subjetividades na renovação da sociedade e, ao mesmo tempo, entender o lugar relativo destas práticas dentro da ordem democrática.

A insatisfação com o sentido jurídico-político de cidadania conduz a uma defesa da existência de uma “cidadania cultural”, dentre múltiplas possibilidades de reivindicações (CANCLINI, 2010). O autor questiona o motivo pelo qual o acesso simultâneo aos bens materiais e simbólicos não está diretamente associado um exercício global e pleno da cidadania, e questiona se ao consumir não se realiza algo que sustenta, nutre e, até certo ponto, constitui uma nova forma de exercer a cidadania.

Estudar o consumo como um lugar de diferenciação e distinção entre as classes e os grupos tem chamado a atenção para os aspectos simbólicos e estéticos da racionalidade consumidora. No consumo se constrói parte da racionalidade

integrativa e comunicativa de uma sociedade (CANCLINI, 2010). Exemplo disto são os gastos que se associam a rituais ou celebrações, “não só porque uma data ou aniversário do santo padroeiro justificam moral ou religiosamente o gasto, mas também porque neles ocorre algo através do qual a sociedade busca se organizar racionalmente” (CANCLINI, 2010, p.64).

Tais constatações estão profundamente relacionadas ao “movimento neofanfarrista”, que propõe outra forma de consumo da música nos locais públicos da cidade e estabelece novos espaços de sociabilidade.

Vincular o consumo com a cidadania requer ensaiar um reposicionamento do mercado na sociedade, tentar a reconquista imaginativa dos espaços públicos, do interesse pelo público. Assim o consumo se mostrará como “um lugar de valor cognitivo, útil para pensar e atuar, significativamente e renovadamente, na vida social” (CANCLINI, 2010, p.72).

Canclini constatou, ao realizar sua pesquisa sobre consumo cultural na cidade do México, nos anos 1990, que as pessoas que recorrem nos finais de semana à vida doméstica ou às distrações eletrônicas falam, nas entrevistas, de uma cidade hostil, que as inibe de desfrutar de formas de lazer na rua. O tempo livre parece ser justamente um momento de se livrar da coação da cidade e das tensões do tráfego público. A presença de multidões nas ruas de segunda a sábado está ligada principalmente a usos pragmáticos do espaço público, como trabalho e atividades básicas de consumo, pois o ruído e a fúria da metrópole desestimulam os seus usos recreativos e culturais.

O autor sugere que as massas frequentam pouco os espetáculos pela cidade porque há uma tendência internacional para que não cresça a participação em instalações públicas, enquanto cresce a audiência da cultura a domicílio. Há outra explicação que surge do crescimento territorial e demográfico da cidade, pois além das desigualdades econômicas e educacionais, que em toda a sociedade limitam o acesso das maiorias a muitos bens culturais, na capital mexicana o irregular e complexo desenvolvimento urbano dificulta a ida a espetáculos públicos (CANCLINI, 2010).

O perceptível movimento de isolamento, que é a realidade do urbanismo, contém também uma reintegração controlada dos trabalhadores, segundo as necessidades da produção e do consumo, dessa forma, os espaços de encontro são

as fábricas, os condomínios fechados, os centros culturais, organizados de acordo com uma lógica de “pseudo coletividade” (DEBORD, 1997).

Nas sociedades urbanas, desenvolvem-se ações e movimentos sociais que buscam interferir diretamente na política sob a forma de pressão e reivindicação. A democracia exige a constante ampliação da representação pela participação e a descoberta de outros procedimentos que garantam a participação como ato político efetivo (CHAUÍ, 2008). Desta forma, ao remeter aqui o tema da democracia é a este entendimento que se faz referência.

É justamente a partir destas discussões que o “movimento neofanfarista carioca” é entendido, como prática de ocupação e manifestação da cultura popular urbana, geradora de crítica e significação do espaço urbano compartilhado, cujas dinâmicas de construções propõem, de forma direta ou indireta, um repensar sobre o espaço urbano e sobre as práticas de cidadania cultural.

Chauí (2008) aponta que, por vezes, a democracia é reduzida a um regime político eficaz, baseado na noção de cidadania organizada em partidos políticos e se manifesta no processo eleitoral de escolha dos representantes, na rotatividade dos governantes e nas soluções técnicas para os problemas econômicos e sociais. No entanto, esta concepção, gerada no cerne do liberalismo, possui mais profundidade.

Para a autora, uma sociedade é democrática quando, além de eleições, respeita a vontade da maioria e das minorias e promove a ampliação de direitos existentes e a criação de novos direitos. Destarte, a sociedade considerada efetivamente democrática não está fixada numa forma determinada e eterna, pois não cessa de trabalhar suas diferenças internas e de orientar-se pela própria práxis e dinâmica social.

Ao lançar o olhar para as cidades do século XXI, é possível observar que os movimentos sociais urbanos espalharam-se, invadiram as ruas e obtiveram destinos variados, que incluem conquistas, massacres, concessões e guerras (CASTELLS, 2013). É necessário salientar que a mera constatação da existência empírica de manifestações populares não autoriza conclusões acerca de sua função política ou social, pois estão referidas a contextos histórico-sociais específicos.

No entanto, ao refletir acerca do espaço urbano, entende-se que tais manifestações evocam a reflexão acerca do “direito à cidade” (HARVEY, 2014), pois

representam a tomada do espaço público pelos cidadãos em prol de seus direitos, o que está presente nas discussões acerca das práticas artísticas em ambiente urbano, bem como no teor da fala dos entrevistados.

Castells (2013) sugere que, de maneira geral, no âmago da configuração destes recentes movimentos sociais, há a proposição de reinventar a democracia e adotar a confiança como a marca da vivência e do compartilhamento na esfera pública. No Brasil, especialmente desde 2013, com os protestos que ficaram conhecidos como as “Jornadas de Junho” (nesse sentido, é válido mencionar a participação de algumas fanfarras atuantes nos eventos propostos no bojo das manifestações políticas), observa-se uma recorrência das manifestações de rua, as quais provocam férteis debates acerca da apropriação do espaço público e da democracia (ROLNIK, 2013).

É digno de destaque que o “direito à cidade” é reivindicado também por coletivos atrelados à produção cultural¹³, com objetivos e métodos pautados na retomada do ambiente urbano com a finalidade de determinar diretamente os fluxos e usos da cidade. Segundo Harvey (2013), há uma variedade de movimentos sociais urbanos em evidência, cujo objetivo é o de superar o isolamento, provocado pela disciplina produtiva do capitalismo, e reconfigurar a cidade de modo que esta represente uma imagem distinta da construída pelo aparato estatal amparado pelo capital empresarial.

O tema da ocupação, no sentido de controle do espaço, tem ressonância no sentimento de alheamento por parcela significativa da população, no que tange os processos decisórios na política, pois mesmo num modelo democrático de representatividade, as desigualdades sociais e de oportunidade têm relevo.

Não se almeja aqui realizar uma discussão acerca da constituição ou atuação de movimentos sociais; considera-se, todavia, de suma importância a compreensão de que o “movimento neofanfarrista” também está inserido neste efervescente contexto de discussões e reivindicações sociais e de manifestações políticas, pois reivindicam para si um caráter de “ativismo social”.

O “movimento neofanfarrista”, quando visto em sua face reivindicativa, não parece capaz de grandes transformações, mas quando analisado como expressão de

¹³No caso da cidade do Rio de Janeiro, podem-se destacar o movimento “Ocupa Carnaval” e o “Grupo Tá na Rua”.

uma nova identidade cultural, gera possibilidades de pensar numa dinâmica social de apropriação do espaço e também do patrimônio. E, ao considerar estas perspectivas é que será orientado este estudo.

CAPÍTULO 2: A FANFARRA COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO

2. CAPÍTULO 2: A FANFARRA COMO VALOR DE EXPOSIÇÃO

No presente capítulo, busca-se realizar um apanhado geral do movimento de retomada do carnaval de rua carioca, que ocorre com mais vitalidade no início do século XXI. Para tanto, utilizei os trabalhos de CABANZO, M; HERSCHMANN, M (2016), SAPIA, J; ESTEVÃO, A. (2012) e MARQUES, M. (2005), que focam justamente neste processo. Por intermédio desta contextualização é possível conjecturar e avaliar a constituição do movimento de fanfarras na cidade do Rio de Janeiro, intimamente relacionado às festas carnavalescas de rua.

Em seguida, propõe-se a construção e adoção das apresentações de fanfarra como dotadas de um valor de exposição, dada sua potencialidade de mediação e comunicação com os transeuntes, para além da sensibilização para música, performance ou para a própria cidade. Para amarrar estas reflexões, apresenta-se a conceituação de “territorialidades sônico-musicais”, apresentada por FERNANDES, C; HERSCHMANN, M. (2014).

2.1. Serpentinhas, confetes e inquietações: sobre a retomada do carnaval de rua carioca.

Eu sempre fui bicho de rua. Eu sempre adorei estar na rua (TYRELL, 2017).

As palavras descontraídas da trombonista e percussionista Helena Tyrrell, uma das entrevistadas durante a realização desta pesquisa, sugere a tônica que ronda o trabalho: o ato de estar na rua e experimentar o meio urbano. Entende-se aqui a rua como um lugar comum, compartilhado, ambiente onde se constitui o público e se elaboram encontros, trocas de saberes, afetos e conhecimentos, para além de ser também uma arena de disputas e conflitos.

Ao pensar a partir das intervenções artísticas urbanas, a rua agrega os valores da democracia e da resistência, na medida em que se configura como um espaço que os artistas transformam em palco, sem deixar de esbarrar em adversidades. É democrática para o público, pois apenas o interesse pela obra faz com que o transeunte opte por parar e fruir do conteúdo apresentado e para os artistas, pois oferece inúmeras possibilidades quanto à criação artística. Os elementos de resistência relacionam-se às estruturas de poder, que por vezes sufocam e inibem tais práticas, e às artes hegemônicas, leia-se, consagradas ou legitimadas por espaços institucionalizados.

As referidas considerações são de suma importância para entender o projeto de apropriação do espaço, da elaboração de outra noção e percepção de ritmo¹⁴ que as intervenções de artes de rua ocasionam e do florescimento de uma forma cultural que se estabelece como conteúdo diferenciado nas tramas do cotidiano urbano.

Com o fito de melhor compreender a atuação das fanfarras cariocas na atualidade e sua relação com o espaço público, faz-se necessário contextualizá-las em consonância com a retomada do carnaval de rua no Rio de Janeiro. De acordo com Cabanzo e Herschmann (2016), compreender a vitalidade da brincadeira carnavalesca dos blocos no Rio de Janeiro significa entender a festividade como formadora de identidades e sociabilidades para além dos dias que configuram o calendário do carnaval.

No início do século XXI, o carnaval, que se encontrava minorado, é reavivado com a intensificação dos blocos e grupos musicais nas ruas da cidade, cujas referências encontram matriz na tradição do Carnaval do século XIX e XX. Desde os anos 1980 e 1990, nota-se um lento processo de fomento à retomada do carnaval nas ruas da cidade e, na origem desta recuperação do espaço público se encontram o Bloco do Barbas, em Botafogo e o Bloco Simpatia é Quase Amor, de Ipanema, ambos criados em 1984. Já, em 1991, foi fundado o Bloco das Carmelitas, no bairro de Santa Teresa e, em 1993, o bloco Escravos da Mauá passa a ocupar o largo de São Francisco da Prainha, próximo à Praça Mauá (SAPIA, J.; ESTEVÃO, A., 2012). Esses blocos, de acordo com os autores, embora não exclusivamente, estão na base do processo de revitalização do carnaval de rua.

¹⁴ Henry Lefbvre elabora a conceituação de “ritmanálise”, no livro “Elementos de ritmanálise – Introdução ao conhecimento dos ritmos”. O autor elabora a reflexão sobre a polirritmia do espaço urbano e sobre as possibilidades de ruptura dos ritmos cotidianos citadinos.

Herschmann (2013) sugere possíveis razões para este processo de retomada a partir da década de 1990, dentre elas a revitalização da Lapa com o início de um novo circuito cultural¹⁵, com o surgimento de casas de samba e a criação de blocos com um “perfil jovem e renovado”, que colocou em evidência tanto os blocos temáticos, como os blocos das fanfarras e os cortejos de rua que incorporam outros ritmos, não apenas o samba, a exemplo do Bangalafumenga¹⁶, Sargento Pimenta¹⁷, Orquestra Voadora, Cinebloco¹⁸, dentre tantos outros.

Com o ressurgimento e fomento do carnaval nas ruas do Rio é possível atestar que há uma expansão temporal e espacial da festa, sendo que esta se torna praticamente um evento de veraneio, invadindo a cidade com serpentinas, confetes e foliões. O carnaval de rua mostra, assim, a força que a brincadeira tem ao ampliar o calendário carnavalesco (CABANZO, M; HERSCHMANN, M., 2016) e influenciar a constituição de diversas bandas de fanfarra atuantes no decorrer do ano todo.

Dessa nova configuração, participam atualmente quase 500 blocos oriundos de diferentes lugares e territórios do Rio de Janeiro. Os questionamentos que surgem a partir desses dados quantitativos indicam a relevância política e social dessa nova manifestação cultural da cidade. A evidente multiplicidade de manifestações culturais recolocou uma série de questões relativas a disputas pela utilização do espaço, provocando impactos e dilemas e abrindo novas perspectivas e oportunidades (SAPIA, J.; ESTEVÃO, A., 2012).

A redescoberta do carnaval de rua na cidade despertou o interesse de diversos atores que disputam esta arena festiva, são eles: “a população jovem urbana; indústrias ligadas à área de hotelaria e turismo; a mídia que produz um olhar particular

¹⁵ Cenário analisado nos trabalhos da pesquisadora Cíntia Sanmartin Fernandes.

¹⁶ O grupo surgiu como bloco de carnaval no verão de 98, e foi aos poucos ganhando espaço na zona sul, onde invariavelmente as apresentações acabavam em grandes festas nas ruas. Com o sucesso do carnaval, os principais integrantes ficaram motivados a seguir com o trabalho durante o ano, fazendo shows com uma formação reduzida, mas sem perder a sonoridade e a característica festiva do bloco. Disponível em: <<http://www.fundicaoprogresso.com.br/centro-cultural/11>>. Acesso em: 17 de maio de 2017.

¹⁷ Bloco de [Carnaval](#), fundado em [2010](#), que desfila no bairro do [Flamengo](#), na [Zona Sul](#) da cidade do Rio de Janeiro. O nome é uma referência ao álbum [Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band](#), e o repertório do bloco é formado principalmente por [versões](#) de músicas dos [Beatles](#), interpretadas com arranjos de [samba](#), [marcha](#), [maracatu](#) e outros ritmos brasileiros. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sargento_Pimenta>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

¹⁸ No Rio de Janeiro, desde 2012, um grupo de amigos músicos apaixonados pela sétima arte formaram o Cinebloco, a *fanfarra* temática inspirada nas tradicionais fanfarras francesas que não apenas no carnaval, mas durante o ano inteiro, proporciona ao seu público uma viagem musical ao mundo do cinema através do seu teatral e performático show. Disponível em: <http://www.ochaplin.com/2014/01/cinebloco-um-encontro-de-cinefilos-em-ritmo-de-carnaval.html>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

sobre o fenômeno; diversas marcas comerciais, em particular, da telefonia e do setor cervejeiro; além, é claro, do poder público” (SAPIA, J.; ESTEVÃO, A., 2012, p. 59). Os autores apontam que os benefícios gerados pela atuação dos blocos chama atenção do poder público, que atua no sentido de apoiar, normatizar as manifestações de rua com o objetivo de atrair visitantes e recursos ao Rio de Janeiro.

É a partir desta conjuntura que se desenrola a prática do carnaval de rua contemporâneo na cidade. Os blocos carnavalescos reúnem tanto grupos quantitativamente pequenos de amigos e interessados, como são capazes de agregar centenas e milhares de foliões e, junto com eles, promover a circulação de um significativo investimento monetário.

Com distintos níveis de organização e profissionalização, o carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro é, na atualidade, uma das expressões da cultura popular urbana que mais mobiliza pessoas no espaço público, configurando um megaevento anual da cidade.

O significativo crescimento da fundação dos referidos blocos ilustra bem a vitalidade e a redescoberta que esta manifestação popular está apresentando, desde o início dos anos 2000, como comenta Juba Pires:

O Songoro Cosongo e a Orquestra Voadora fundaram este momento das fanfarras cariocas. O Songoro Cosongo é o irmão mais velho da Orquestra Voadora. Foram os primeiros a se organizar também como bloco. Quer dizer, este grupo tinha banda, mas o bloco estava dentro desse contexto carioca no qual surgiu o Céu na Terra, lá em Santa Teresa, e o Boi Tolo, aqui no Centro. Esses blocos foram importantes para o renascimento do carnaval de rua carioca. Essa mesma galera, que tocava nos blocos, formou a Orquestra Voadora, e, aí, o pessoal que também tocava lá (que não estava na Orquestra Voadora), foi formar depois Os Siderais. Então, Os Siderais também é irmão mais novo da Orquestra Voadora [...]. E, depois, foram surgindo outras fanfarras (CABANZO, M.; HERSCHMANN, M., 2016, p.6)

A partir deste relato, compreende-se a relação umbilical das fanfarras com o carnaval de rua carioca e é possível mensurar o cenário efervescente em que estas se encontram na atualidade.

2.2. Percursos e passagens: como ressoam as intervenções artísticas urbanas.

Estava à toa na vida/ O meu amor me chamou/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor.

A banda. Chico Buarque.

A canção “a banda”, de Chico Buarque é aqui utilizada como alegoria para pensar as relações de espaço e lugar geradas por intervenções artísticas urbanas. A letra incita a imagem de um momento em que sujeitos, inseridos em seus espaços compartilhados, rotinas e contextos individuais - como “o homem sério que contava dinheiro, o faroleiro que contava vantagem e a namorada que contava as estrelas” - param seus afazeres com o fim de “ver a banda passar, cantando coisas de amor”. Tal situação, narrada de forma poética pela música, remete à ruptura de um momento para a elaboração de outro, momentâneo e ritualizado, constituído pela visualidade e sonoridade da passagem da banda.

As práticas artísticas de intervenção urbanas podem ser interpretadas como formas de comunicação não hegemônicas, sendo a cidade o cenário dessas atuações. Os espetáculos de rua, no formato dos cortejos promovidos pelas fanfarras, atuam como exposições em movimento, pois possuem o potencial de questionar o habitual e o corriqueiro ao estimular os transeuntes a reagir frente à intervenção artística.

Sendo assim, o cidadãos/transeuntes são convidados a estabelecer outro uso do espaço e adotar outro comportamento, ao menos no período de duração das apresentações. Ao trabalharem com o ordinário da cidade, os artistas de rua intervêm no cerne das relações constitutivas do espaço público (REIA, 2014).

O cotidiano apresenta diversificadas possibilidades de práticas, mesmo que possa ser considerado como um lugar alienante, também contém potentes condições de resistência. As práticas artísticas pontuais e efêmeras podem até sugerir um aspecto de banalidade e insignificância quando inseridas no processo de metropolização do espaço. Todavia, ao considerar a dimensão cultural deste mesmo processo de metropolização, os momentos, oriundos das intervenções artísticas de rua parecem se integrar de fato aos debates sobre os usos e direitos à cidade. Tais

manifestações culturais urbanas se estabelecem, em potência, como rupturas dos ritmos do cotidiano (MOREAUX, 2013).

A proposição de observar e detectar as práticas pouco convencionais ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções das cidades possibilita a construção de outra espacialidade, composta pela experiência poética e mítica do lugar. Assim, uma cidade metafórica insinua-se no texto claro da cidade planejada e visível (CERTEAU, 1998), afirmando-se como descontinuidades nos fluxos do cotidiano ao sugerir possibilidades de um espaço relacional, num contexto regido por lógicas normatizadoras em que as relações tendem a ser atrofiadas.

O cotidiano das cidades contemporâneas submetido às injunções da sociedade do espetáculo e do consumo se vê momentaneamente interrompido por um evento relativamente imprevisto, que suspende ou modifica, mesmo que seja por um instante, as trajetórias dos transeuntes. Observa-se aí a reconfiguração do espaço e das relações entre os sujeitos (MOREAUX, 2013).

Em certa medida, tais alterações dos ritmos do cotidiano propõem uma redefinição do urbano como lugar da simultaneidade e do encontro. As intervenções de artes de rua podem ser consideradas como momentos, situações e eventos que modificam as trajetórias e os fluxos do cotidiano e tendem a atribuir outros significados aos lugares, aos próprios sujeitos e à experiência urbana.

As referidas práticas podem gerar impacto em seu público, desta forma, a capacidade comunicativa das performances das intervenções artísticas é capaz de instaurar “ressonância” nos transeuntes. A emergência destas práticas visa uma transformação da política relacional do espaço e atua na formação de novos espaços de representação. Sendo assim, atendem à constituição de micropolíticas, que se relacionam tanto à prática da performance, quanto a uma certa “ética do partilhar dos afetos, vislumbrando a elaboração de novas formas espaciais” (MOREAUX, 2013, p. 33).

A instauração de um momento regido pela “passagem da banda” elabora momentos lúdicos, experimentais e poéticos; o entendimento do momento vivido através da arte de rua se revelou muito interessante para estimular o entendimento acerca do potencial expositivo dos cortejos das fanfarras, haja vista adoção do percurso e do cortejo como dotados de um estatuto de ato estético, sendo o caminhar e observar o entorno uma forma de intervenção urbana.

Careri (2013, p. 31) compreende o termo “percurso” como “o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)”. Propõe, ainda, o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem e, acrescento aqui, do patrimônio.

É possível adotar as práticas de artes de rua como práticas urbanas, no sentido que estas permitem elaborar outros significados, ao menos momentaneamente, às relações sociais. Estabelecidas num controle do espaço e do tempo, promovem a interação dos corpos por intermédio de afetos, assim como desenvolvem outra maneira de experimentar o urbano e introduzem outra qualidade à experiência urbana cotidiana.

Compreendem-se as práticas de artes de rua como exemplo de apropriação do espaço e de relacionamento entre os corpos. Além disso, vislumbra-se a existência de artistas que parecem refletir exatamente sobre essa articulação entre o vivido e a teoria, questionando as relações espaciais interpessoais (MOREAUX, 2013).

Da Matta (1997) sugere que o cotidiano é também composto de momentos e espaços de passagens, as quais são marcadas pelo ritmo dialético da casa e do trabalho, ou seja, pela marcha que conduz o indivíduo do seu local de partida para o local de chegada. Tal ritmo está profundamente arraigado com os modos de produção capitalista e os processos de globalização.

No “mundo ritual”, categoria elaborada pelo referido antropólogo para pensar o carnaval, a marcha se torna importante e, nesse contexto, é menos importante o sair e o chegar do que a própria caminhada. É possível vislumbrar um *continuum* que contempla as caminhadas banais e inconscientes e as andanças quase épicas, as jornadas de uma peregrinação. O autor aponta que:

O caminho cotidiano é funcional, racional e operacional, pois tem um alvo específico: o trabalho, a compra, o negócio, o estudo. Mas no caminho ritual, ou melhor, no caminho consciente do ritual, o alvo e a jornada se tornam mais ou menos equivalentes (DA MATTA, 1997, p. 105).

Há variados tipos de caminhada capazes de criar ou inventar momentos rituais diversos. Tal compreensão da caminhada ou do “desfile” são categorias interessantes para se pensar sobre as fanfarras, afinal pela característica da mobilidade, as bandas

musicais saem em cortejo pelas ruas, convidando os transeuntes a participar da festa, rompendo assim seu ritmo de passagem para a instauração de outro.

Da Matta, ao estudar a ritualização dos espaços de sociabilidade dos brasileiros, propõe como instrumento de análise deste mundo social a oposição entre casa e rua. Para o autor a categoria “rua” indica o mundo dotado de imprevistos e paixões, movimento e novidades, ao passo que a “casa” está atrelada ao universo controlado e íntimo. Pode-se dizer que nesta dualidade casa/rua, aquela é constituída pela intimidade e menos distância social; a rua, por seu turno, é o local corriqueiramente considerado espaço da “dura realidade da vida”, é o local público, controlado pelo “Governo” ou pelo “destino”, e sobre tais forças impessoais o indivíduo tem um controle mínimo (DA MATTA, 1997). É importante ressaltar aqui que a rua é uma categoria de análise inserida no contexto urbano globalizado, impregnado por contatos constantes e pela mobilidade identitária.

Sobre a impressão de “estar na rua”, uma das características do desfile carnavalesco no Rio de Janeiro é a distinção entre “carnaval de rua” e “carnaval fechado”, realizado em clubes ou lugares privados. Na rua, a festa assume a forma de um encontro aberto, que, na cidade, dá-se pelos blocos de carnaval. Este, seja na rua ou nos espaços privados, requer um espaço próprio, construído por fantasias, decoração e outras formas de interação pessoal, grandes avenidas e ruas são transmutadas em passarelas que abrigam desfiles, adquirindo um movimento próprio, em que o deslocamento das pessoas se dá de forma ritualizada e festiva.

O Rio de Janeiro, então, cotidianamente visto como uma megalópole, intensamente integrada por meio de vários sistemas, subitamente fica articulada num grande número de subdivisões carnavalescas, cada qual com seu coreto, sua banda e sua população. Todos brincando e se relacionando nessa reinvenção do espaço citadino que, “de impessoal e inarticulado, passa a ser pessoal, comunitário e, sobretudo, criativo, permitindo que se dê vazão a individualidades de bairro, classe e categoria social” (DA MATTA, 1997, p.116). As fanfarras, por sua vez, estão impregnadas destas intenções e “ressonâncias”, afinal possuem uma relação intrínseca com a retomada do carnaval de rua, dada a sua origem estar atrelada aos blocos de carnaval.

Ao remeter sobre a discussão acerca da sociedade urbana e da globalização, é possível inferir que, como manifestação artística e festiva, bem como outras, a fanfarra propicia, mesmo que sob o efeito de “passagem da banda”, a possibilidade de

sensibilizar, pois, fazendo uso da alegoria musical: “a minha gente sofrida/ despediu-se da dor/ pra ver a banda passar”, ou seja, há a suspensão do ritmo cotidiano para a apreciação da passagem e a possibilidade de aderir ao percurso da banda.

Ao intervir no espaço público, ocorre a possibilidade de contato com a diversidade que as cidades possuem e atua-se diretamente no cotidiano das pessoas. Um olhar criativo sobre a cidade, percebendo espaços e situações onde se possa intervir, permite não só a transformação do local por meio da intervenção urbana, mas também a modificação do olhar do público sobre o cotidiano, que pode se tornar mais lúdico e experimental e menos rígido e impessoal.

2.3. A fanfarra como valor de exposição.

Ao apurar esta reflexão acerca da intervenção urbana e a cidade que se cria neste ambiente lúdico da prática artística, é possível pensar na fanfarra como valor de exposição, dada a sua potencialidade de comunicação com os transeuntes, para além da sensibilização para música, performance ou mediação com a própria paisagem da cidade.

Ao refletir acerca do aspecto comunicacional e do valor expositivo das fanfarras, as proposições de Cury (2009), ao abordar o aspecto da comunicação e sua relação com a área da Museologia, são muito relevantes. A autora defende que a abordagem contemporânea da comunicação define o lugar do público como sujeito do processo comunicacional. Na abordagem da Nova Museologia, cujo foco é atender as novas demandas para além dos muros dos museus tradicionais, há um ternário para a realização de um exercício reflexivo, sendo este constituído por “sociedade – patrimônio – território”.

A Museologia pode ser considerada aquela em que o objeto de estudo aborda a referida tríade, mesmo que considerando uma de suas partes, sem perder, no entanto, a perspectiva do todo. Sendo assim, coaduno com a compreensão da autora quando esta afirma que “o “lugar” da museologia é onde estão as relações do homem com o patrimônio cultural” (CURY, 2009, p. 272).

A Museologia está ampliando a concepção de cenário e da ideia do que seja museu ao abordar a relação do homem e a realidade, com o objeto no museu, com o patrimônio musealizado, com o próprio homem. Sendo, portanto, a pesquisa museológica sobre a recepção de público de exposição e de outras ações de comunicação (CURY, 2009, p. 276).

No decorrer desta dissertação, buscou-se problematizar a contemporaneidade a partir da abordagem de uma sociedade capitalista e globalizada, cujas consequências são o alargamento das fronteiras simbólicas, a reinvenção das tradições, as consequências da indústria cultural, dentre outros. Entende-se a fanfarra no epicentro desta conjuntura de fatores, pois provoca a reflexão acerca do direito à cidade, dialoga diretamente com o corpo social e comunica ideias. Os fluxos, as experimentações, as passagens e a efemeridade figuram na performance musical e salientam a interação que o artista propõe na mediação entre o público e a sua obra.

Entendo que à medida que as obras de arte se emancipam do seu ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas, e o seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística' é colocada em segundo plano. Nas fanfarras mais importa a confraternização, o cortejo e o momento do que a execução musical correta e impecável do repertório. Um aspecto sublinhado pelos artistas nos seus depoimentos é que as performances realizadas pelos músicos devem priorizar o resultado sonoro na rua, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica (HERSCHMANN, 2016).

Pode-se interpretar o atual "movimento neofanfarrista carioca" levando em conta seu valor expositivo, ou seja, a fanfarra como algo que é destinado a ser visto, acompanhado e fruído ao longo do seu percurso em cortejo pela cidade, exibindo-se ao mesmo tempo em que se desloca e executa números musicais (o *happening* ou a performance). Assim, distancia-se daquele espetáculo musical (ou artístico, de modo geral) exibido para poucos e em lugares preparados ritualisticamente para esta finalidade: as casas de espetáculo, por exemplo, uma espécie de templo para o culto da música e de outras formas de expressão artística.

Deslocando-se em relação a isso, a fanfarra exhibe-se em movimentação ou em itinerários e percursos (previamente selecionados ou aleatórios) como uma aparição-espetáculo que se consuma no próprio ato de exhibir-se naquele dia e naquele espaço público (uma forma de arte efêmera, bem a gosto da estética da contemporaneidade), mas sendo também, neste sentido, única, irrepetível e, ao mesmo tempo, autônoma.

Sendo esta uma das formas de politizar a cultura, ou seja, tratar a cultura criticamente e como forma de resistência.

O cortejo pode ser interpretado como forma estética à disposição da paisagem e do patrimônio, sendo o sujeito um ser brincante e construtor de um efêmero sistema de relações entre o meio e si próprio. Careri aponta que:

Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura, assumiu o estatuto de puro ato estético. Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se como o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico (CARERI, 2013, p.28).

Assim, ao refletir como são concebidos os espaços festivos da contemporaneidade, entende-se que estes são eventos que determinam uma ruptura da vida social caracterizada pelo cotidiano burocratizado e normatizado pelas regras de conduta social. Nessa perspectiva, o cortejo festivo promovido pelas fanfarras urbana se constitui em uma ruptura do cotidiano funcional. Marilena Chauí (2014) reconhece a importância do lado lúdico da cultura, mas destaca que essa não se deve limitar a um sentido de entretenimento ou mensurável mercadologicamente.

Chauí (2014) aponta, ainda, que a cultura possui três traços principais: é trabalho, ou seja, movimento de criação de sentido, quando a obra de arte ou pensamento capturam a experiência do mundo para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transformá-la, é a experimentação do novo. Em segundo lugar, é a ação para dar a pensar, ver, refletir, imaginar e sentir o que se esconde sob as experiências vividas ou cotidianas, transformando-as em obras que a modificam porque se tornam conhecidas, densas, novas e profundas. Em terceiro, em uma sociedade de classes, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural.

A partir desta perspectiva, a relação que se estabelece entre os sujeitos, a cidade e as manifestações culturais possui relação com o território, espaço de comunicação e arena de construção de narrativas identitárias e memoriais, onde os sujeitos performatizam sua histórias.

Se a cidade constitui-se, nessa perspectiva, como cenário, os componentes da fanfarra como os músicos, o ato do cortejo e performance atuam como a mediação entre os passantes com a própria cidade. Gonçalves (2007) aponta que o universo sociocultural da grande cidade é regido pela impessoalidade e pelo anonimato, sendo assim, torna-se relevante a contribuição daquele que se propõe a estabelecer com a sociedade uma relação de conhecimento eminentemente sensível, tendente a agir e pensar em termos de uma “poética de espaço”.

Considero, por fim, pertinente e elucidativo trazer o comentário de Fonseca (2009), que ao propor uma reflexão mais ampla sobre patrimônio cultural, incide sobre a realidade carioca ao trazer como exemplo a Praça XV – na atualidade, cenário de muitas atuações das fanfarras:

(...) quando se olha a Praça XV, no centro do Rio de Janeiro, um dos ícones do patrimônio histórico nacional, a evocação mais óbvia é a do poder real, suscitada pelo Paço Imperial, sede da Corte. Ao fundo, a antiga catedral, hoje Igreja da Nossa Senhora do Carmo, atesta a importância, no Brasil colonial e imperial, do poder da Igreja. Esses são testemunhos materiais imponentes, tanto do ponto de vista da ocupação e da permanência no espaço da cidade, quanto dos padrões estéticos hegemônicos, valorizados como expressões de cultura à época do tombamento desses bens pelo SPHAN. Essa leitura, no entanto, está longe de evocar plenamente o passado, a sociedade da época e a vida que se desenvolvia naquele espaço (...) a sociedade complexa e multifacetada que por ali circulava (FONSECA, 2009, p. 59).

Acrescento, nesta análise, que para além deste alargamento hermenêutico e histórico acerca do espaço e patrimônio, que visa contemplar outras histórias que não somente as oficiais, é também possível pensar sobre a história do tempo presente, em que manifestações da cultura popular urbana estão constantemente agregando novos valores e olhares para o entorno, para os monumentos e patrimônios. A sociedade atual se comporta também de forma multifacetada e permite outras leituras acerca da paisagem que se apresenta. Acredito que atentar para isto torna a relação com o meio mais diversificada e interessante.

2.3.1. “Territorialidades sônico-musicais”: uma categoria de análise.

Os lugares podem se transformam em espaços vistos como uma espécie de intermédio entre o mundo e o indivíduo. Os concertos de música, por exemplo, podem mobilizar esta relação, pois quando executados nos espaços públicos nutrem a possibilidade de instigar “territorialidades sônico-musicais” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014), constituídas de interpretações subjetivas e coletivas acerca da intervenção.

Com esta noção “territorialidades sônico-musicais” busca-se expressar a relevância da música no cotidiano das cidades para apropriação dos espaços na cidade. Para Santos (1978), “a utilização do território pelo povo cria o espaço”, este é, portanto, amplo e complexo, entendido como um sistema indissociável das instâncias social e histórica. Características que o diferem do território, um conceito que representa um dado fixo, delimitado, uma área. Ainda de acordo com o autor:

O espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida (...) o espaço deve ser considerado como um conjunto de funções e formas que se apresentam por processos do passado e do presente (...) o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções (SANTOS, 1978, p. 122).

O espaço constitui-se num dos objetos sociais com maior imposição sobre o homem, ele faz parte do cotidiano dos indivíduos, por exemplo, a casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem esses pontos são igualmente elementos passivos que condicionam as atividades dos homens e comandam a prática social.

O espaço é produto e condição da dinâmica social e espacial; a cidade é aqui tratada como espaço urbano de comunicação e interação que pode ser vivenciado nas dinâmicas socioculturais comunicantes de diversas identidades e nas diversas significações dos elementos da cidade e dos indivíduos, que convivem e interagem nelas e com elas.

Fernandes (2011), ao debruçar-se sobre o estudo acerca do Samba do Ouvidor e da Nova Lapa Jazz, no centro do Rio de Janeiro, sugere que as práticas de reocupação da cidade, desde os idos de 2003, vêm se consolidando e provocando impactos econômicos e sociais. A pesquisadora evidencia que há um processo de sociabilidade que surge do compartilhamento de uma:

experiência sonora presencial, que por sua vez gesta um ethos do lugar, uma estética e um modo de ocupar próprios, diferenciando-os de outros lugares da cidade, desenhando novas territorialidades (FERNANDES, 2011, p. 77).

Tais espaços tornam-se então “ruas-galerias” e configura-se uma forma territorial que emerge das interações momentâneas entre corpo e cidade, possibilitando a elaboração de um espaço construído a partir da música como elemento de ligação social.

A concepção de “rua-galeria” é perfeitamente aplicável ao estudo das fanfarras, no sentido de que os cortejos das bandas podem ser compreendidos como uma grande e descontínua exposição em movimento, que exerce o efeito “a banda” naqueles que encontram pelos caminhos e fluxos. Há um processo de sociabilidade que tem sua origem no compartilhamento de uma experiência sonora presencial, que por sua vez provoca um “ethos do lugar”, um modo de ocupar singular, permitindo a configuração de outras possibilidades de interação e significação do espaço.

Bem como um aldeamento ou uma vila, a cidade é o local onde se estabelece aquilo que é comum e compartilhado, sendo um espaço relacional dinâmico, cujos usos e práticas sociais estão em constante transformação. A cidade é constituída por núcleos de vida social e política em que se acumulam não só riquezas, mas também conhecimentos, técnicas e obras de arte e monumento (LEFEBVRE, 2001). O caráter agregador é inerente à cidade e nele reside o sentido da organização da vida social e da produção coletiva que, por conseguinte, estão intrinsecamente ligadas ao caráter político da cidade.

Refletir sobre a cidade atrelada aos movimentos artístico-sociais, particularmente sobre as “neofanfarras cariocas” sugere pensar como os artistas fazem novos usos do espaço público e experimentam linguagens distintas que pressupõem um plano de comunicação mais complexo, formado por comunidades e paisagens simbólicas diversas. É possível apreender como os indivíduos produzem sentidos sobre o território urbano, por meio de suas práticas sociais e culturais de interação com os espaços urbanos.

A cidade é encarada como laboratório vivo passível de construção de formas inovadoras de vida cotidiana. Nesse cenário, a arte interventiva significa a possibilidade de modificação do meio a partir de um trabalho sustentado nas relações estabelecidas entre artista, obra e espaço público. Essas práticas artísticas ocorrem

“além dos muros” institucionais, sendo, portanto, plurais e muitas vezes assumem uma postura ativista de estar e viver na/da cidade. Estudar esses espaços públicos significa perceber criticamente as interações entre cidadãos (sujeitos receptores e ativos, que compartilham e participam), os lugares em questão e as ações e práticas que derivam destas relações.

Para além dessa função prática de retomar a cidade dos interesses meramente utilitários para o interesse público, existem também importantes questões subjetivas que são ativadas por meio da intervenção urbana, concernentes às questões de sociabilidade e convivência cidadã entre o indivíduo e o espaço urbano por onde circula cotidianamente, reativando nas cidades sua função coletiva. Isso se dá por meio do caráter lúdico que algumas intervenções possuem ao apresentar uma forma de olhar diferente para aquela paisagem cotidiana.

A realidade cotidiana é transformada e deslocada e isso pode também estimular o público a procurar alternativas criativas para a paisagem já conhecida. Ao transformar em arte aquilo que é comum, rotineiro, transforma-se também o olhar do público sobre aquela paisagem, antes sem novidades, recebida por ele com indiferença e distanciamento, ativando seu interesse sobre o espaço e estimulando seu olhar criativo e sensível para outros espaços.

A reconfiguração do espaço significa construção de uma “territorialidade sônico-musical”, objetivamente o espaço não se transforma, as pessoas se transformam e isso faz com que, naquele momento breve, um espaço geralmente evitado por ser perigoso, fator notável em muitos lugares da cidade do Rio de Janeiro, é vivido com alegria e deleite, pois as preocupações com a violência são superadas pelo efeito de estar em grupo desfrutando da performance.

Cabe aqui recorrer à reflexão de Bauman (2009) acerca do medo na cidade. Ao realizar uma análise sobre as relações interpessoais nas cidades modernas, o autor indica que estas se configuram como centros propulsores de insegurança. São sugeridos dois termos para pensar as relações de confiança e medo na urbe, que seriam: “mixofobia”, como sendo o receio de estar em presença física com desconhecidos e “mixofilia” como sendo justamente o oposto, isto é, a obtenção de prazer através da experiência de convivência com outros. Para Bauman, estas características coexistem de forma difícil não somente em cada cidade, mas também em cada cidadão.

É possível atestar que as intervenções artísticas na urbe, justamente pelo fato de atuarem nos cenários ordinários que compõem o cenário urbano, direta ou indiretamente exacerbam as relações estabelecidas entre cidadão e seu meio, pois desestabiliza um fragmento de vida cotidiana e convida para as novas possibilidades do que pode ser feito em público, definido pelo efeito banda. Desta forma, entende-se que os espetáculos de rua incitam novos usos do espaço e comportamentos, ao menos enquanto duram as intervenções.

Exercer a cidadania é também vivenciar a cidade e experimentá-la por meio dos sentidos, apropriando-se e reinventando o cotidiano por meio do exercício de práticas de resistência e de ocupação urbana. Considera-se aqui que a atuação de grupos artísticos na cidade do Rio de Janeiro promove a inserção de diferentes atores no debate em torno da necessidade de ampliação da cidadania, como orienta a concepção de Chauí.

Evidencia-se a pauta de repensar as diretrizes políticas dos planejamentos urbanos ao promover diferentes modos e formas de ocupar a cidade. Assim as festas, as performances, o teatro, os espetáculos musicais, os bailes, o carnaval, por exemplo, têm a potência de reinventar, mesmo que momentaneamente, a experiência urbana.

As relações interpessoais estabelecidas em torno da música em espaços públicos, tais como as fanfarras, provocam uma experiência sonora associada ao ambiente em seu entorno. A este respeito Herschmann relata uma experiência pessoal de pesquisa de campo com a Orquestra Voadora, em apresentação realizada em 2014, na região da Praça da República, na cidade do Rio de Janeiro:

Nesse dia a equipe (que acompanharia este concerto de rua) estava um pouco apreensiva porque a atividade estava programada para ser realizada num final do dia (num sábado) na Praça da República: área considerada pela população do Rio de Janeiro como “perigosa” (...) – vista pelos atores como marcada pela presença de usuários de crack, por assaltos e, em geral, pela violência urbana – e, por conta disso, muito “esvaziada”, se comparada a outras localidades do Centro, especialmente nos fins de semana. Assim, a equipe tomou grande cuidado com a dinâmica não só de mobilidade e acesso ao local (...). Apesar de assistir a isso recorrentemente na pesquisa (seja na Pedra do Sal, no Castelo, na Lapa/Largo da Carioca/Praça Tiradentes, nos Jardins do MAM ou na Praça XV), a equipe de trabalho foi mais uma vez surpreendida pelo processo de “reconfiguração do espaço” (a construção de uma “territorialidade sônico-musical”) que foi constituído ao longo do show do grupo Orquestra Voadora, na Praça da República.

Evidentemente, mesmo antes do concerto os fãs e artistas foram se agrupando na praça e foi se criando um ambiente de intensa sociabilidade (...). Contudo, com soar dos primeiros acordes, há uma transformação profunda do espaço, pode-se atestar que a experiência corporal do medo vai cedendo gradativamente espaço para outras sensações estéticas (sic) sedutoras e poderosas (HERSCHMAN, 2016, p. 47).

É possível constatar, a partir do relato acima, que ao retomar a esfera pública por meio de manifestações artísticas, são reveladas novas possibilidades de interação. A música ao vivo promove condições para a potencialização de encontros e afetos, quando articulada com a geografia dos lugares constitui condições favoráveis não só para o desenvolvimento de atividades de entretenimento, mas também para a ressignificação das “territorialidades” e do cotidiano urbano. Em outros termos, incorporar ao espaço outros sentidos estéticos e estruturais, significa um desafio cujo cerne é composto pelas complexidades sociais, geográficas e políticas do urbano.

A prática da intervenção urbana encontra-se na intersecção entre arte e política, afinal são manifestações artísticas, das mais variadas linguagens, que ocorrem em espaços públicos, utilizando, portanto, a própria cidade e seus elementos como plataforma para a sua realização. Sendo assim, os elementos da paisagem urbana - naturais ou construídos, os transeuntes, a arquitetura e os fluxos urbanos - compõem a prática, direta ou indiretamente. Trata-se de uma forma de comunicação, através da qual é possível atingir o público diretamente sem a necessidade de intermediários, que seriam os espaços institucionalizados dedicados à arte, como museus, centros culturais, casas de espetáculos e afins.

Barja (2008) sugere, ao pensar sobre estas práticas, a possibilidade de compreender a cidade como um receptor variável e de caráter transitório, capaz de promover interatividade entre os componentes espaciais e humanos, afinal agrega os fluxos urbanos coletivos, o trânsito, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura e os demais fenômenos ocorrentes nesse espaço público. Entender a cidade, seus atores e seus equipamentos públicos como um suporte flexível, onde ocorrem interações e reações diretas ou indiretas é também entender uma manifestação artística relacional com o seu meio, considerando o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural.

Gonçalves (2012) aponta que a arte associada ao espaço público guarda em si o potencial de instaurar redes de afetos e produzir formas de organização geradoras de uma dissonância apta a questionar modelos convencionais de usos dos espaços da cidade. Refletir acerca dos processos de produção de sentidos, redes de conexões e

afetos e adotar as relações entre arte e cidade como um objeto de estudo é também pensar de forma crítica sobre os processos comunicativos de que a prática se nutre. Afinal a paisagem das cidades transforma-se em forma de mídia para a difusão de ideias e narrativas. Por meio de um processo criativo e produtor de performances culturais, há a produção de um processo de comunicação de seus próprios patrimônios. A arte urbana possui um caráter “ativador de relações sociais e comunicativas, deflagrador de experiências de significação das relações dos cidadãos com os espaços da cidade” (GONÇALVES, 2012, p.15).

O que algumas práticas artísticas urbanas fazem é propor uma “experiência de lugar”, em que a ocupação e o uso dos espaços da cidade se organizem em função da articulação entre o espaço vivido e o significado construído e atribuído a partir dessa experiência de uso (GONÇALVES, 2012). A ativação dos espaços da cidade é a capacidade de produzir interessantes dinâmicas entre pessoas e lugares, mesmo que de forma precária e efêmera, expressas aqui por meio do efeito “a banda”. O importante no processo é a ativação, a dinamização, o contágio de criação, é, por fim, catalisar um processo de ocupação e de prazer.

CAPÍTULO 3: FANFARRA ATIVISTA E LUGAR DE ENCONTRO

3. CAPÍTULO 3: FANFARRA ATIVISTA E LUGAR DE ENCONTRO

Para a pesquisa foram realizadas entrevistas com integrantes das fanfarras, bem como foram utilizados relatos com músicos e público consumidor das mesmas, compilados e disponibilizados pelos pesquisadores do NEPCOM (Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação), da Escola e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro do CAC (Comunicação, Arte e Cidade), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no site “Cartografia Musical de Rua do Centro do Rio de Janeiro”.

As publicações relativas às manifestações musicais de rua carioca dos pesquisadores Cintia Fernandes e Micael Herschmann foram de suma relevância para o desenvolvimento da pesquisa, afinal os autores realizaram entrevistas com diversos sujeitos com envolvimento no movimento de fanfarra na cidade e tais relatos foram também incorporados à análise.

O caminho investigativo adotado aborda a “ressonância” das práticas musicais de rua para seus atores, sempre com foco na perspectiva da relação dos sujeitos e da cultura popular urbana com a paisagem da cidade e com o patrimônio cultural. Ademais, buscou-se sintetizar o teor das entrevistas ao realizar um recorte temático das falas dos entrevistados, com a finalidade de demonstrar a tônica das vivências nas apresentações de rua.

Muitas vezes, as falas dialogaram intimamente com as indagações da pesquisa, esclarecendo assim os questionamentos iniciais e fortalecendo o entendimento do movimento neofanfarrista. Os temas suscitados pelas entrevistas e análise foram: a performance dos músicos nas apresentações em espaços públicos e a própria relação com a rua e sua ocupação.

3.1. Entrevistas: o que os integrantes das fanfarras têm a dizer.

A discussão proposta anteriormente acerca das relações entre lugar e espaço (SANTOS, 2006), sugere a possibilidade de apreender os sentidos da cidade nas interações sensíveis entre o corpo e o próprio espaço citadino. Ou seja, tais atribuições de sentidos e valores são constituídas por meio da experimentação e da interação entre o corpo e o espaço, entre o cidadão e a cidade.

Com a noção de “territorialidades sônico-musicais” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014), busca-se valorizar a importância da música no cotidiano das cidades no sentido de sustentar os processos de interação e sensibilização para paisagem cultural da cidade e a renovação das relações interpessoais entre os cidadãos, transeuntes e consumidores.

As referidas territorialidades são temporárias, dada à efemeridade das apresentações musicais ou dos cortejos propostos pelas fanfarras. Mas, é justamente no bojo desta configuração que os espaços ganham outros significados e são dotados afetos. Concebem-se as intervenções de artes na rua como a expressão de um ritmo bastante singular, pois as performances promovem a quebra da rotina e dos fluxos urbanos que se manifesta momentaneamente pelas presenças e relacionam os transeuntes/consumidores através da música e dos afetos.

A postura investigativa de “colocar-se à deriva” pela cidade do Rio de Janeiro e fruir das apresentações das fanfarras nas ruas sugere a aproximação da metodologia da pesquisa-ação, uma forma de investigação participativa e colaborativa (TRIPP, 2005). A adoção de tais atributos ocorreu, principalmente, durante a ação de voluntariado no Festival de Fanfarras Ativistas, o HONK, ocorrido entre os dias 24 a 28 de novembro de 2016, onde foi possível, mesmo que de forma diminuta, contribuir e compreender a dinâmica do evento e de interação social entre os participantes e o público. Desta forma, foi possível realizar considerações acerca do objeto de pesquisa a partir da experiência de foliã e observadora e, no contexto do referido evento, como colaboradora junto com os demais.

O festival Honk Rio surge em uma conjuntura de efervescência do movimento fanfarrista e se propõe a agrupar fanfarras de repercussão no cenário carioca, brasileiro e internacional. Os organizadores apresentam como princípio a integração

de artistas e cidadãos, que pode ser observado no processo de produção do evento, pautado na cooperação e no voluntariado, nas apresentações em espaços públicos e no discurso de ativismo social.

O festival de bandas ativistas Honk tem origem nos Estados Unidos e acontece em várias cidades do país, há aproximadamente 10 anos. O evento não tem fins lucrativos, sendo que o próprio financiamento se dá por meio de doações, a estrutura de hospedagem de músicos ocorre de forma voluntária, bem como as bandas participantes não são remuneradas.

Caracterizar o festival como composto por bandas ativistas refere-se, ao menos na justificativa oficial do evento, ao entendimento de que estas estão socialmente engajadas, seja pela participação direta em protestos políticos ou por meio da realização de apresentações em diferentes espaços da cidade, geralmente de graça, sem amplificação de som e com aproximação entre o artista e o público¹⁹.

Em 2015, ocorreu a primeira edição do evento no Brasil, o Honk Rio, realizado na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 6 a 9 de agosto, havendo a participação de aproximadamente 20 fanfarras e três blocos de carnaval, com cerca de 350 músicos envolvidos. A iniciativa ocorreu por meio dos integrantes da banda de fanfarra Os Siderais, que representaram o Brasil no festival internacional, em 2013, oportunidade em que vivenciaram e experimentaram o modo de fazer coletivo, através das parcerias musicais e a partir da organização do evento. Assim, a conexão com os músicos de outras regiões fomentou o desejo de realização do Honk no Brasil²⁰.

A realização do evento representa, de certa forma, o fortalecimento do movimento fanfarrista na cidade, haja vista a proposição do festival de reunir bandas em espaços de debates e apresentações musicais. Em sua primeira edição, os organizadores do Honk Rio escolheram o bloco Céu na Terra para ser homenageado, dada a relevância do bloco na formação de muitos músicos que criaram e difundem suas próprias fanfarras pelas ruas cariocas, para além da atribuição de valor que os músicos creditam ao Céu na Terra para a retomada do carnaval de rua, cuja justificativa é atribuída a uma espécie de “ativismo musical” (HERSCHMANN, 2011).

¹⁹ Informações disponíveis em: <<http://honkfest.org/>>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

²⁰ Informações disponíveis em: <www.neofanfarrismo.wordpress.com>. Acesso em: 09 de julho de 2016.

3.2. Performance

E os caras ensaiavam na rua, faziam umas performances, abaixavam, levantavam. Eu nunca tinha visto isso antes. As pessoas sempre tocando na rua daquela forma meio orquestra, meio acadêmica (SCHAVAROSKY, 2017).

Elemento de destaque na fala dos entrevistados e observado durante as minhas experiências de fruição das apresentações das fanfarras foi o da singularidade das performances dos músicos, no sentido de desenvoltura nas apresentações nas ruas e na relação com o entorno. Músicos com seus instrumentos de sopro se equilibram sobre pernas-de-pau, elaboram danças e passos sincronizados, atuam com vivacidade contagiante e bom-humor e carregam à frente dos cortejos estandartes coloridos e enfeitados que anunciam a passagem da banda pela cidade.

Em geral, as performances realizadas pelos músicos priorizam a desenvoltura e relação com o público, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica musical. A performance é, portanto, basilar na experiência que envolve a música de rua e requer prática e sensibilidade para perceber o entorno e suas possibilidades.

É válido pontuar que a maioria dos músicos das fanfarras não tem formação específica na área e não atua como músico profissional. Muitas vezes, despertaram o interesse para aprender o instrumento justamente através das fanfarras e oficinas propostas por integrantes mais antigos das fanfarras, em especial da Orquestra Voadora. Ainda a partir dos relatos, é perceptível como as performances auxiliam no desempenho individual ao aprender um novo instrumento, conforme corrobora o excerto abaixo:

O que eu posso dizer é que a gente horizontaliza o palco. Não há necessidade de uma pessoa, para ver uma fanfarra, comprar um ingresso e entrar num teatro. E eu acho que é isso que tem feito o movimento aumentar de tamanho tão rápido. É como se a gente retroalimentasse o movimento porque a pessoa vem, nos assiste e pensa 'poxa, eles estão tocando na rua, eles não são super músicos profissionais e isso é visível. Então por que eu não posso aprender um instrumento também?'. E, dá um ano e essa pessoa está com um instrumento tocando com a galera na rua (SCHAVAROSKY, 2017).

A prática de um instrumento não tem atalho, você demora pra caramba pra maturar, você demora pra tocar e é todo um amadurecimento do teu corpo, da tua respiração, então não é

rápido (...) esse processo a gente não vai abreviar (...) acho que a diferença é a seguinte, no outro ensino [o formal] os alunos desse nível [iniciante] estariam escondidos em saletas estudando (RAMOS, 2017).

Entende-se, portanto, as práticas de artes de rua com seu potencial de práticas políticas que afirmam a cidadania no espaço público e instigam a inclusão daqueles que almejam aprender determinado instrumento e se integrar de forma atuante e participativa no movimento fanfarrista da cidade.

A partir de tudo isso, conclui-se que cabe aos artistas de rua suscitar o interesse dos transeuntes, disseminar uma certa “energia”, o que requer a habilidade e exercício para manter o interesse ou provocar até o entusiasmo do público, pela formação de uma roda, seguir um cortejo, trocas de afetos ou participação no chapéu.

As intervenções propostas pelos artistas de rua são resultado de um trabalho repetitivo, de ensaios e também o fruto de trajetórias que se refletem em experiências e participa do surgimento dos momentos. O cotidiano, a partir destas performances, transmuta-se no lugar de encontro e da criatividade.

De acordo com Clemente Momberao, trombonista do grupo Bagunço:

Agora, com o Bagunço, eu estou na rua menos pela grana (...) mais para treinar, mesmo. Tem toda essa parada de ter um show atrativo para tocar na rua, então você não pode ficar sozinho tocando música super bem e sem nenhuma ligação com o público. A rua te esforça a se ligar com o público, a trabalhar números, além da música. E, é por isso que eu acho importante com o Bagunço continuar tocando frequentemente na rua (MOMBERAO, 2017).

Entende-se que a valorização da vivência corporal relacionada à música nas cidades, especialmente aquelas nômades, como no caso das fanfarras com seus cortejos, espécies de exposições em movimento, como se propõe aqui, trazem à baila a experiência da alteridade, da mobilização social e dos encontros (HERSCHMANN; FERNANDES, 2010). A ação performática dos músicos seria, em essência, a prática cuja questão central é o corpo e sua capacidade de afetar e ser afetado, de estabelecer uma relação dialética entre artista e público, conforme aborda o relato acima.

As intervenções artísticas de rua têm o potencial de instaurar a interação e a festa por intermédio da ação dos corpos em movimento, da mobilização gerada pelos encontros; os músicos devem aperfeiçoar a desenvoltura para corresponder ao público

e agir frente às adversidades da rua, sejam elas as condições físicas e climáticas do meio, a repressão policial ou as mais variadas reações do público, positivas ou não.

Há, de certa maneira, o aguçamento da sensibilidade dos músicos e das relações entre estes e o público, no sentido de percebê-lo e adaptar-se ao mesmo, na medida do possível. De acordo com Moreaux (2013, p. 128), pesquisador e também músico da banda Bagunço, o artista de rua tem uma “postura aberta e integradora, pois mobiliza a capacidade de participação e de envolvimento do público, sabe instaurar um certo clima de festa, no limite da subversão, encarna desejos de liberdade e de união”.

Ainda sobre esta relação entre os artistas e o público, Carol Schavarovsky, trombonista do grupo Damas de Ferro, aponta:

Rola uma integração do público. É sempre positivo. De certa forma, as pessoas vão ficar felizes vendo alguma fanfarra. Até porque aqui no Rio, rola muito essa associação com o carnaval e o carioca gosta de carnaval. A gente sente falta do carnaval, a gente tenta fazer carnaval o tempo todo para compensar essa falta, essa perda (SCHAVAROSKY, 2017).

A musicista ressalta os benefícios da interação do público com os concertos e pontua a relação com as festividades atreladas ao carnaval. Nota-se a característica de expansão temporal e espacial da festividade do carnaval, antes abordada por Herschmann (2016) ao comentar sobre a conversão da festa em uma importante atividade de entretenimento de veraneio, ampliada para quase dois meses, os de janeiro e fevereiro. Tal compreensão é complementada com o depoimento de um dos consumidores da fanfarra, concedido à Fernandes e Herschmann (2014, p.104), que afirma: “é a chance de curtir um som de qualidade com os amigos num ambiente mais descontraído, quase carnavalesco”.

A imbricação com o carnaval remete à própria origem do “movimento neofanfarrista”, o qual está relacionado ao novo ânimo do carnaval de rua carioca e surge originalmente pela iniciativa de músicos participantes de blocos carnavalescos. Estas menções sugerem a identificação do carioca com a festividade de carnaval, bem como expressa o desejo de extrapolar a data e promover encontros e festas no decorrer do ano, agregando à performance a teatralização forjada no contexto carnavalesco.

Nesse sentido, Da Matta (1997) mostra que a época de carnaval é uma forma de um encontro aberto, onde as ruas adquirem ares de passarelas, nas quais ocorrem grandes desfiles. Nesta conjuntura, a rua ganha um movimento ritualizado e festivo. É possível identificar alguns desses elementos ritualísticos nas apresentações de fanfarras ao longo do ano todo, seja pela caracterização na vestimenta de alguns grupos, adesão de performances circenses, cortejos, festas e encontros.

Vislumbra-se, durante as apresentações musicais nas ruas, outra política relacional com o espaço, permeada por características identitárias do meio carioca de vinculação com o carnaval, que sugerem possibilidades muito singulares de tramar os lugares de sociabilidade e encontro. A consagração do carnaval e crescente consolidação do “movimento neofanfarrista” elaboram um terreno para a “invenção” e inventividade dos sujeitos, uma vez que fornecem uma teia de possibilidades de pensamento por meio das quais é possível se perceber individual e coletivamente.

A instauração de outro ritmo também significa uma troca afetiva que se manifesta através de outros usos do espaço, momentos de encontro, de brincadeira e de festa. A entrevistada Flávia Dias compartilha:

Esse ano [2017] foi meu primeiro ano de Biquinis de Ogodô e a proposta era a gente começar em Santa Teresa, no Largo dos Guimaraes e descer até a Lapa (...) pegamos um caminho que tinha um asilo no meio, a gente ia passar pelo asilo. Como é uma descida muito íngreme, a gente ia muito devagar, tinha muita gente, muitos músicos (...) eles começaram a trazer os idosos para fora. Foi uma coisa muito emocionante para os músicos e para os foliões, ao ponto de a gente trocar o repertório e começar a tocar “carinhoso” e outras músicas antigas porque os idosos estavam dançando muito felizes na porta do asilo. Eu acho que existe uma preocupação com o feeling que você sente dentro das fanfarras de alterar esse repertório, muitas vezes, por motivos que você sente e vê na hora, não só das pessoas como do espaço e do tempo.

Tem um grupo muito novo, que eu acho que é muito legal pensar, que é o mini seres do mar. Eles tocam músicas de criança, é uma fanfarra para criança. Eles são muito fofinhos, porque as crianças vão todas fantasiadas de peixinhos e de bichinhos e eles cantam só musiquinha infantil. Eu acho que é preciso pensar nesse nicho também. Ele surgiu por causa da Gisela, que é musicista e está com um bebê pequeno (...) eu tenho um filho pequeno, não posso me jogar nas fanfarras, então eu vou fazer uma fanfarra para criança porque não tem e as crianças também precisam escutar música de qualidade, então por que não fazer junto? (DIAS, 2017).

As práticas de artes de rua permitem propor formas temporárias, com novos conteúdos que questionam a organização do espaço e promovem inesperadas relações sociais e encontros diversos, como observado pela integração dos idosos e das crianças pequenas à mobilização musical. Santos (2006) destaca a importância da experiência e das relações intersubjetivas, que caracterizam lugares ou situações, construindo e refazendo valores, por meio de um processo de interação e adaptação ao momento e ao entorno.

Haja vista estas vastas possibilidades de encontros e diálogos, mesmo que estabelecidos por meio da música e da interação festiva, é possível compreender tais práticas como dotadas de narrativas, que atuam diretamente no imaginário urbano, através de ações efêmeras, carregadas de símbolos e intenções. A troca afetiva propiciada pelas intervenções de artes de rua agrega ao imaginário urbano e à experiência urbana.

Gonçalves (1996) corrobora que os imaginários urbanos são constituídos pela memória de cada cidade, por cenários e rituais em que os habitantes se apropriam do território urbano, através de narrativas e vivências. É conveniente salientar esta abordagem acerca do imaginário urbano para pensar sobre a atuação dos artistas de rua, pois, num primeiro momento as práticas artísticas parecem reverberar pouco sobre a materialidade da cidade, mas atuam, estruturalmente, na construção de imaginários e identidades.

Pelo intermédio do imaginário urbano, pode-se conceber a “ressonância” de tais práticas sociais, haja vista os afetos e relações interpessoais gerados. De forma mais incisiva ou informal, os artistas de rua desenvolvem um trabalho sobre os elementos simbólicos que compõe o conteúdo das suas performances. Ou seja, opera-se uma seleção da música, do figurino, dos elementos cênicos, do estandarte da fanfarra, dos textos e discursos.

As práticas de artes de rua alteram momentaneamente a cidade, interrompendo seus fluxos, apropriando-se concretamente da sua forma material, ao estar nas praças e ruas. Mas também, de acordo com esta dissertação, de forma mais contundente, propõem uma troca afetiva que promove outros valores na experiência urbana, novos usos do espaço público e repercutem na construção de novas imagens da cidade. Em suma, trata-se de demonstrar como essas práticas, manifestadas através das performances, permitem redefinir o sentido do urbano, ao significar os lugares através da ação dos corpos individuais e coletivos.

A intervenção pode ser transformadora, mesmo que temporariamente, do comportamento dos usuários do meio em que estão inseridos. Pode-se gerar um enorme impacto com estas ações e despertar muito interesse com o mínimo, colocando em discussão complexos temas e valores de um determinado lugar e de seus grupos sociais (BARJA, 2008). Reside nisto o valor expositivo das apresentações de fanfarra, os quais podem ser interpretados como exposições em movimento através dos cortejos, que apresentam um conteúdo musical e visual, através das performances, enquanto caminham, estabelecendo uma forma peculiar de comunicação com os transeuntes e com o meio.

Flávia Massa, trombonista da fanfarra Hey Ho, relata:

Eu me lembro do primeiro carnaval que o Vem Cá Minha Flor tocou e uma música muito marcante foi tocada embaixo da cobertura do MAM [Museu de Arte Moderna], um salão (...) e as pessoas que estavam assistindo (...) choravam porque aquele lugar concentrou energia e o som ficou alto e intenso. As pessoas tocavam e choravam. Foi emocionante! (MASSA, 2017).

A imprevisibilidade e a emoção podem constituir essas intervenções de arte de rua a céu aberto, desprovidas de bilheteria e acessível a todos os que passam no momento da apresentação. Esse formato de apresentação inclui plateias aguardadas ou dispersas e imprevisíveis com as quais se deve elaborar um jogo mútuo de percepção.

São estes momentos que geram um efeito “a banda”, em que há o encontro de diversas trajetórias individuais que atravessam o espaço urbano e estabelecem no lugar e no momento da “passagem da banda” uma passagem criativa e um tempo suspenso, que diferem da rotina cotidiana e provocam impacto para aqueles que produzem e que consomem o espetáculo.

Estas rupturas, mesmo que temporárias constituem-se como “territórios sônico-musicais” que possibilitam a relação do corpo individual, dotado de subjetividades e do corpo coletivo e urbano. Os efeitos da passagem “da banda” consideram os afetos, que não estão descolados da produção dos lugares e paisagens.

Este entendimento apresenta que o espaço não é apenas um objeto ou atributo de localização, mas elabora-se como o resultado das vivências humanas e das formas de relação estabelecidas com o local ocupado. O espaço é, portanto, resultado de

construções e significados desenvolvidos e pautados na experiência, como aponta Alice Pereira, tubista da fanfarra Hey Ho:

Eu gosto muito de explorar a acústica dos lugares, ainda mais quando a gente está fazendo cortejo, andando e você vê um lugar que tem o pé direito alto, que dá uma acústica diferente, ainda mais para o meu instrumento que é grave (...) eu gosto de ficar experimentando, eu sinto uma interação com a arquitetura (...) todo o lugar que eu vou eu fico imaginando como vai ser o som, a propagação ali (...) é muito legal essa experimentação (PEREIRA, 2017).

Há uma constante relação dialética entre homem e lugar, sendo a natureza do lugar e do espaço variável de acordo com seus aspectos culturais, sociais e históricos. Santos (2006) aponta que paisagem e sociedade articulam-se de forma complementar, sintetizadas pelo próprio espaço humano. A paisagem, portanto, não se resume ao seu aspecto visual ou estético, é “multissensorial, podendo-se experimentar paisagens sonoras, olfativas, táteis” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, p.42).

O relato de Alice, em certa medida, provoca a adoção de um modo experimental de se relacionar e (re)conhecer geografias intersticiais, nas quais a presença do corpo se coloca em cena. O movimento próprio do caminhar pode ser decisivo na medida em que é investido do valor do reconhecimento de territórios que não se encerram em geometrias e arquiteturas rígidas (CARERI, 2013).

Os percursos traçados, a experimentação dos ecos da cidade podem ser interpretados como atos simbólicos que modificam a paisagem. Configuram um modo de produzir conhecimento enquanto se caminha e se elaboram experiências sensíveis, pautadas em realidades efêmeras e moventes e na possibilidade de uma cidade performativa. Nesse sentido, faz necessário vislumbrar a compreensão dessa relação entre a cidade de “concreto” e a cidade de “carne”. É indubitável que há componente material da cidade, ou seja, as construções arquitetônicas e as ruas, no entanto há também a vida social, política e imaginária dos habitantes da cidade.

As fanfarras, em geral, expressam a vivência corporal que gira em torno da música nas cidades, com destaque para os cortejos das fanfarras. Afinal, seguir um cortejo e acompanhar a experiência sonora coletivamente é uma experiência corporal e sensorial. Não se trata somente da sonoridade das apresentações ao vivo, mas também dos ruídos das ruas, da arquitetura dos espaços, dos itinerários escolhidos que conformam esses encontros.

Soares (2017) sugere que um entendimento da paisagem, tanto física como simbólica, como construção histórica, o que significa que ela remete aos anseios e perspectivas de sua época. Sendo assim, a paisagem torna-se acessível por uma série de mediações materiais e cognitivas que permitem vê-la como tal, a exemplo do relato da tubista. As práticas e encontros estão profundamente relacionados à corporeidade, sendo, portanto, compreendidos como elementos intermediários entre o mundo e o indivíduo.

O espaço praticado que existe em relação ao espaço planejado pode ser uma espacialização efêmera, através do efeito “a banda”, que as fanfarras geram; estas interações atualizam e modificam culturalmente o meio. Careri (2013) propõe que “habitar a cidade de modo nômade” é algo próprio do sistema urbano, presente na cidade enquanto espaços de fluxo, o caminhar é entendido como instrumento disponível à arquitetura, para identificar e entender estas possibilidades sonoras, estéticas, artísticas e sensíveis que habitam a cidade.

Nesse sentido, Helena sugere que:

No modo fanfarra, você pode reproduzir o que quiser (...) isso foi inventado na época que não existia luz elétrica, então o poder de ter um instrumento e fazer música aonde quiser, sem precisar de uma tomada para isso, não precisa de um transformador. Você pega seu instrumento e anda por onde quiser, a energia que move aquilo é sua (TYRRELL, 2017).

As intervenções de artes de rua atuam como momentos de alento do corpo urbano, motivados pelo desejo individual e/ou coletivo de se manifestar artisticamente e transmitir uma ideia. Faz-se necessário, ainda, ter consciência quanto à “ressonância” desses momentos no espaço urbano, tanto em relação ao corpo social, quanto em relação ao corpo dos diferentes atores sociais que tomam parte destes momentos. Desse entendimento de “espaço participativo” (BARJA, 2008) decorre uma arte mais acessível, imbricada nas questões da cidadania cultural e participação social, como apontam André Ramos e Flávia Dias, respectivamente:

Eu acho que essa noção de patrimônio e essa noção de preservação também. Preservar uma coisa não é você tacar no museu, isso é uma forma e isso é importante, mas isso não cabe para uma tradição musical, principalmente (...) ainda mais a música na rua, ao vivo (...) então, a música de rua precisa estar sendo tocada para existir. Se as pessoas param de tocar, ela não difunde muito de outras formas, porque esse repertório não é muito difundido por gravação, enfim, ele acontece na rua (RAMOS, 2017)

Você percebe que, muitas vezes, a gente circula os grandes museus (...) tem muita coisa que marcam na Candelária e o CCBB [Centro Cultural Banco do Brasil] é ali do lado. Eles circundam muito, é como se fosse uma expansão mesmo. A gente não pode estar lá dentro, então a gente vai fazer o som aqui fora. Inclusive tem um evento do CCBB que se chama “madrugada no centro”, que eles fazem ali fora. Geralmente, o pessoal de fanfarra toca ali fora quando acaba o evento. Não sei se alguma fanfarra já tentou entrar ou fazer algum edital, mas eu acho que é a questão da ocupação mesmo, quando a gente se contesta, até mesmo durante um cortejo (...) vamos tocar num VLT? E daí você entra com um grupo de músicos no VLT. Ou nas barcas, como acontece muito para Niterói (DIAS, 2017).

A Orquestra Voadora, desde 2009, realiza seus ensaios e encontros nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, geralmente “no final de tarde de domingo, em uma espécie de *happening* musical, que mobiliza em média, fora do período de carnaval, aproximadamente mil pessoas” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, p. 115). Durante os concertos são realizados piqueniques, oficinas de música e atividades circenses. De acordo com Fernandes e Herschmann (2014, p.116), “para os integrantes do grupo o mais importante é que os jardins do aterro do Flamengo transformem-se em um ambiente de festa, com integração de atividades culturais”.

A linguagem da intervenção aborda, na contemporaneidade, a questão da “cidadania cultural” (CHAUÍ, 2008), democratização e do livre acesso à cultura, de certa maneira. A arte pode estar nas ruas para assimilação direta do público, independente de instituições legitimadoras e intermediárias, como apontam os relatos. Meneses (1985) sugere que as áreas e objetos do tecido urbano podem ser apropriados e percebidos não apenas em sua carga documental, mas em sua capacidade de alimentar as representações urbanas. Assim o território urbano deveria ser compreendido não só o campo de atuação do museu, mas ingrediente de sua ação, por exemplo.

Nesse sentido, entende-se que as categorias Patrimônio e Museu são construções simbólicas e processos de experiências e, portanto, se o museu se realiza em processo, como instância porosa e relacional, faz-se necessário identificar como a sociedade desenvolve suas representações, e compreender como tais representações contribuem para a significação das propostas econômicas, políticas e culturais.

Os artistas pensam a cidade, seja através de uma prática política ativista, ou unicamente na prática concreta do ofício, ao elaborar suas apresentações em conformidade com o meio. Isso tudo provém do fato que o artista de rua deve dar

conta do imprevisto, o que requer habilidade e destreza no momento da atuação, bem como reflexão crítica e contínua sobre sua prática. A partir do entendimento de que os sentidos do meio também podem ser atribuídos às interações sensíveis entre o corpo e a cidade, é possível reconhecê-la e pensá-la a partir de sua “potência sensorial” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014) e é justamente esta potência que é destacada pela performances musicais pela cidade.

3.2.1. Sociabilidade, lugares e afetos.

No cenário contemporâneo em que o espaço público está em constante disputa, as intervenções artísticas urbanas sugerem olhares alternativos para a cidade, afinal buscam promover outras formas de exercer cidadania, a sociabilidade e a vida pública. No bojo destas variantes, as fanfarras e suas apresentações e cortejos estabelecem momentos e situações em que os encontros são propiciados e os laços de sociabilidade reafirmados, seja entre os próprios integrantes ou entre eles e o público espontâneo. Percebe-se, então, a as ruas da cidade como *lócus* do encontro entre seus habitantes, mas também de variados ritmos, saberes, culturas, tradições, etc.

Notou-se, no teor das falas e na prática da vivência das fanfarras, o caráter socializante das experiências, com a configuração dos “territórios sônico-musicais” (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014). Estes ressoam como articuladores de identidades e pertencimentos, são resultado de ações coletivas e atuam no compartilhamento de ideias, sendo elemento de reforço de laços afetivos e simbólicos. Estas impressões bastante complexas e, por vezes, abstratas, podem ser bem representadas pela fala de Maurício Hirata:

Eu cheguei na fanfarra como várias outras pessoas também chegaram (...) tem a ver com uma alguma coisa geracional, eu acho. Você encontrar muita gente contando uma história que é mais ou menos assim: estava num momento da vida, que entrei em crise e tem “n” razões: tem as pessoas que se divorciaram, as pessoas que ficaram desempregadas, as que ficaram doentes, as que entraram em depressão. E, nesse momento meio perdido na vida, meio flanando pelas ruas, esbarrou com alguma manifestação musical de rua. Para muitas dessas pessoas (...) foi a Orquestra Voadora, Os Siderais, mas, é isso, em algum momento alguém tomou contato com a fanfarra. E aquilo tocou a pessoa naquele

momento de fragilidade (...) É possível encontrar algo de prazer através da música. Isso mexe com as pessoas e faz com que elas tentem se envolver com aquilo. Então, em geral, quem tá tocando em fanfarra e não é músico, passou a ser muito fã de fanfarras antes (...) Por dois anos, tudo que havia fanfarra eu ia, daí para entender que eu queria tocar foi um pulo. A Voadora abriu um espaço muito democrático que foi a oficina e chamou um monte de gente que não tocava instrumento para tocar. E eu, nesse momento, como várias outras pessoas perdidas na vida entrou naquilo e se encontrou naquilo. Vendo um espaço de expressão pessoal, de possibilidade de contato com outras pessoas, de diálogo e de encontrar um conjunto de pessoas que tinha uma sintonia parecida, um pouco pautado por essa certa falta de perspectiva maior da crise das ideologias, onde você quer intervir no mundo de alguma forma. E de repente, você encontra uma série de pessoas nessa sintonia, que querem fazer algo. E esse processo coletivo de fazer música, se não dá uma resposta a isso, pelo menos cria um ambiente em que você se sente acolhido por pessoas que tem essa mesma vontade. E de ter a possibilidade de tocar as pessoas através da música muito diretamente e muito rapidamente. Isso em geral movimenta as pessoas em torno da fanfarra (HIRATA, 2017).

Helena Tyrell complementa:

É uma rede muito forte! Eu tenho amigos desse meio (...) Amigo de carnaval e as pessoas acham que, por ser amigo de carnaval é só aquela pessoa que você encontra ali no carnaval e vai embora. Não, eu construí relações valiosíssimas (...) Formou-se uma unidade (...) Existe a ideia de que você sozinho não faz uma fanfarra, existe essa necessidade de se conectar a outras pessoas (...) O que as fanfarras convida é essa conexão entre as pessoas e isso eu acho fantástico. E aí você pega essa conexão entre as pessoas num espaço absolutamente democrático (TYRELL, 2017).

Pensar sobre os músicos, suas subjetividades e motivações, suas articulações coletivas a partir das fanfarras e relação com o público exige refletir sobre o encontro dessas pessoas em ensaio, shows, bares e tantos outros lugares de compartilhamento e trocas de experiências em torno da música. As próprias entrevistas concedidas bem expressam estas relações, sendo que foram realizadas nos mais variados lugares de encontro destes sujeitos: na Praça Paris, no bairro da Glória, depois do ensaio da fanfarra Hey Ho, num estúdio na Lapa, durante o ensaio das Damas de Ferro, num bar antes da apresentação da Metais Pesados, nos jardins do Palácio da República, com café e trombone dourado sob o sol, no ateliê onde são produzidos alguns dos estandartes das fanfarras da cidade, e assim por diante.

A música, nesse contexto, é um fator de mobilização social, pois estabelece vínculos e proporciona conhecer novas pessoas, criar relações e pautar uma parte de

sociabilidade destes agentes em questão com a trilha sonora que eles mesmos produzem. A cena das “neofafarras” é ponto focal destes encontros, é um lugar de fomento de descobertas e, é abordada na fala dos entrevistados, como um espaço que proporciona alegria e amizades, desenvolvimento da criatividade e de vínculos.

As possibilidades de gerar novos processos de apropriação dos espaços urbanos são intrínsecas às práticas mencionadas, haja vista o estabelecimento de sociabilidades erigidas em um espaço afetivo e de pertencimento. Assim, é possível perceber que a cidade não é somente um campo de operações programadas, mas também meio para a proliferação de miudezas, sentimentos e afetos.

Os cortejos, apresentações em geral e as atividades musicais executadas em espaços públicos permitem a inclusão entre os participantes e a associação com o entorno urbano. Representam caminhos que se entrelaçam nessa conjuntura, poéticas que se encontram e redes que se estabelecem e compõem uma história múltipla, moldada a partir de fragmentos de trajetórias individuais e multifacetadas.

Ao pensar sobre a cidade, é possível enveredar por uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e outros caminhos e discursos são apontados ao analisar estas práticas singulares e plurais. Uma breve leitura de Certeau (1998), ao refletir sobre a invenção do cotidiano, sugere a configuração de “figuras ambulatórias” através do processo do caminhar que vão produzir os discursos fragmentários sobre essa cidade que se apresenta múltipla.

Tais figuras seriam “árvores de gestos” em movimento, cujas “florestas caminham pelas ruas e transformam a cena” (CERTEAU, 1998, p. 182), esta metáfora se encaixa na prática do cortejo, onde músicos e público se embrenham pela ruas da cidade, colocando-se em movimento e gerando estes potentes encontros de subjetividades e desejos coletivos.

Caminhar produz uma dialética entre o lugar de onde sai, ou seja, sua origem e o não-lugar que produz: a passagem. Ao pensar sobre as fanfarras cariocas, muitas vezes, a decisão da área que será ocupada com música leva em conta o fluxo do local (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014, p.13). Sobre isso, os músicos comentam:

As escolhas dos lugares estão sempre muito ligadas a pontos de passagem, pontos de concentração de pessoas que possam se interessar pelo que a gente tá fazendo. A gente tenta fugir de áreas residenciais para não atrapalhar as pessoas e essa é sempre uma tensão da fanfarra: o quanto ela

acrescenta ao espaço público e o quanto ela atrapalha o espaço público, é a tensão permanente de qualquer fanfarra. A gente tenta sempre balancear isso, lugares que tenha uma presença grande de público, mas que a gente não constranja o público a nos ouvir se ele não quiser. Que a gente possa agregar e não atrapalhar, essa é sempre a preocupação. Raramente são lugares já pensados para apresentação musical, boa parte são lugares onde isso não é tão natural. Lugares que a gente costuma favorecer são centrais, praças públicas e lugares de trânsito, mas principalmente praças públicas em lugares centrais. Eventualmente, a gente vai para algum lugar mais distante (HIRATA, 2017).

Sobre as escolha dos lugares para tocar, não dá para traçar uma regra, cada fanfarra tem uma orientação. A Voadora (...) eu me orgulho bastante que a gente sempre teve uma cabeça de tocar em vários lugares e isso é muito marcante pra gente (...) a gente começou a ver que tinha uma banda que não precisasse amplificar, não precisasse de uma infraestrutura elétrica sequer (...) a gente pode tocar em qualquer lugar (...) (RAMOS, 2017).

As fanfarras estabelecem seus percursos e geram, em certa medida, o efeito “a banda”, enunciando possibilidades de aguçar os sentidos para a paisagem da cidade, para o entorno físico e cultural. Como afirmam Fernandes e Herschmann (2014), e é corroborado pelos resultados desta pesquisa, a música executada nas ruas é entendida como uma prática “emancipatória”, a qual possibilita mais acessibilidade à experiência musical, seja por parte do público, como dos próprios músicos. É justamente nestas ranhuras que aparecem espaços de representação que permitem contemplar a compreensão do outro e do urbano, por meio do encontro e do imprevisto.

O ato de ir às ruas, o fôlego e a disposição de se expor a um público de maneira inesperada representa um desafio para o artista, que reconhece na experiência desta ação, que o espaço-tempo da urbe é uma conjuntura de carência de relações presenciais, em que o fugaz e invisível assumem posto. Há a vontade de encontro por parte dos artistas de rua, que entram em contato com a cidade e dialogam com as atividades sistemáticas do cotidiano e o andar dos transeuntes.

Ocupar as ruas e expor-se ao público de forma inesperada representa um desafio para o artista, o qual reconhece na experiência desta ação que o espaço urbano também pode ser palco para estes rompantes de manifestação artística, em detrimento à invisibilidade que o ritmo das cidades contemporâneas gera. Estar nas ruas com esta proposta implica em um processo de auto reconhecimento, de reconhecimento do espaço e é capaz de gerar profícuas relações sociais. Há, neste

meio, a promoção da arte da rua, que uma roda de sociabilidade acerca de sua intervenção.

3.3. Ativismo

Uma questão presente nas conversas, vivências e leituras referentes ao tema é a interação entre o espaço público e as formas artísticas para além do elemento performático, mas imbuída do discurso político de ocupar as ruas. No decorrer das andanças e das entrevistas, percebe-se uma certa consciência por parte dos atores sociais acerca das intervenções, através do teor dos seus discursos e das intencionalidades relacionadas às suas práticas.

É a partir desta relação com o espaço público que os músicos das fanfarras entrevistados reivindicam a expressão cultural na cidade e manifestam:

Eu acho que é justamente essa a proposta do ativismo musical, que as fanfarras têm, é você quer fazer isso no espaço público porque você quer ocupar a cidade, você quer que a sua arte chegue para qualquer pessoa, desde a pessoa que está esperando o ônibus até a pessoa que já conhece o seu trabalho e tá indo para ver aquele grupo específico. Eu acho que a proposta das fanfarras em geral é muito essa de andar pela cidade fazendo música e ocupar esses territórios com música e com sociabilidade (DIAS, 2017).

O que as fanfarras convidam é essa conexão entre as pessoas e isso eu acho fantástico (...) a conexão entre as pessoas num espaço absolutamente democrático (TYRRELL, 2017).

A partir dos relatos, é notória a dimensão relacional e política do acesso à cidade, bem como dos novos espaços de sociabilidade e troca que são erigidos por meio das fanfarras. Tais práticas criativas carregam em si a possibilidade efetiva de relacionar o corpo individual, o corpo coletivo e o corpo urbano.

As apresentações de bandas de fanfarra pelas ruas do Rio de Janeiro constitui o que se convencionou denominar de “movimento neofanfarrista carioca”, no entanto:

É preciso conversar muito sobre essa definição do que é ser ativista tocando. Acho que, naturalmente, a partir do momento que você quer tocar na rua, mesmo se a primeira razão é a grana ou treinar o seu show ou fazer festa ou carnaval,

simplesmente pelo fato de estar na rua tocando ou não, se você quiser ou não, é de certa maneira um ato político, pois vai enfrentar a vizinhança, você vai chamar a atenção de pessoas que não pediram, então você vai mexer na sociedade um pouco. Ter um impacto direto na sociedade tocando na rua, você faz uma coisa que eu acho política nesse sentido, que mexe na sociedade (MOMBERAO, 2017).

As fanfarras costumam se enxergar como mecanismos de afirmação da natureza pública do espaço, ou seja, se a gente se apresentar lá a gente está afirmando que aquele espaço é aberto para qualquer um se apresentar, dizer e falar. Isso está vinculado ao debate sobre liberdade de expressão, ou seja, se a gente pode falar sem precisar de autorização de ninguém (...) Em torno disto, em geral, que está criado o ativismo da fanfarra (HIRATA, 2017).

De certa forma, talvez o vigor e apelo deste “ativismo musical de rua” esteja simbolizado na vitalidade e na forte presença das fanfarras nas ruas cariocas. Para Fernandes e Herschmann (2014, p. 32), isto pode “representar uma maior realização no processo de produção e consumo musical, para além de significar uma possibilidade de experiência urbana mais prazerosa e libertadora”.

Com o fito de elucidar estas questões acerca do “ativismo musical” e da conformação de um novo movimento, segue um excerto da entrevista concedida ao referidos pesquisadores por Juba Bones, trombonista dos grupos Orquestra Voadora e Os Siderais, em 2013:

O neofanfarrismo foi uma ideia que a gente começou a usar depois, já no final de 2008. Fui um dos que abraçou logo este rótulo. Tem um babado político nesta ideia [...]. A gente defendia a ideia de que é “neo” porque somos diferentes politicamente das fanfarras tradicionais, fanfarras militares e de pracinhas de cidades do interior. Não é só uma reformatação das fanfarras, mas um posicionamento mais crítico perante o mundo. Assim, qualquer artista ou pessoa que trabalha com o grande público tem uma responsabilidade ao atuar no espaço público. Tem uma responsabilidade histórica, social e ecológica com o mundo que o cerca. Se o músico se omite, está compactuando com o que já está aí. Assim, a ideia de “neo” representa uma rejeição àquela proposta anterior, não contra as fanfarras tradicionais, mas contra aquela postura do fanfarrão alienado, que não valoriza o ato político de ocupar o espaço público. Então, o “neofanfarrismo” tem este lado bem ativista. Não é só acreditar num formato musical, mas é assumir uma posição mais crítica (BONES, 2014)

É possível apreender que o discurso do integrante de fanfarra atribui ao termo “(neo)fanfarra” uma conotação fortemente entrelaçada ao movimento de retomada das ruas com o ímpeto de pensar politicamente a apropriação do espaço urbano. Por meio

de pesquisas realizadas (HERSCHMANN, 2011; FERNANDES, 2012) é possível perceber que as músicas tocadas nas ruas vêm sendo defendida pelos atores sociais relacionados ao movimento como uma prática “emancipatória” em relação à ocupação do espaço público, que pode tornar mais acessível à experiência musical aos músicos e consumidores.

Pode-se pensar essa prática emancipatória na figura do “fanfarrão” que busca subverter as tentativas de disciplinamento dos espaços públicos, promovendo, em certa medida, questionamos à percepção vulgar dada a este termo - o nomeado fanfarrão seria aquele que não se preocuparia com os problemas sociais, culturais e políticos. No entanto, na visão dos integrantes das neofanfarras, esta visão estereotipada deve ser questionada, visto o papel que estes grupos creditam às apresentações musicais pelo ato político de ocupação dos espaços públicos.

O espaço público está territorial e simbolicamente ocupado pelas elites dominantes e suas respectivas redes, assim sendo, a ocupação popular representa resistência, haja vista o entendimento de que a comunidade se baseia na proximidade; ao assumir e ocupar o espaço urbano, os cidadãos reivindicam sua própria cidade, em detrimento ao controle da cidade e, por conseguinte, da vida dos sujeitos (CASTELLS, 2013). Nesse sentido, expõem os seguintes relatos:

Muitas fanfarras vão para onde tem muitos moradores de rua e aí você cria sociabilidade com essas pessoas também, que muitas vezes estão ali num estado de, digamos que quase invisíveis para a sociedade e para o governo. E quando a gente chega com uma fanfarra, eles vem falar e dançar. Eu acho que tem muita gente do meio de fanfarra e se sente muito bem com isso (DIAS, 2017).

Quando a gente toca numa fanfarra, na rua, é muito comum vir um morador de rua para perto (...) as vezes, é o único acesso à arte que essa pessoa tem (...) existe uma questão de território, aquele território ali é dele, então se você tá ali tocando no território dele, ele vai se meter no meio da música, vai dançar. Isso me dá uma alegria muito grande (...) Acho que, no momento que a gente ocupa mais a rua, a gente tem uma tendência a enxergar essas pessoas que normalmente são invisíveis socialmente. Isso me emociona (TYRRELL, 2017).

A segregação se expressa material e simbolicamente no espaço urbano. Em contraponto a isto, o direito à cidade seria um direito de reivindicar e reinventar a cidade de acordo com os desejos dos cidadãos que contestam a estrutura social, ou que se encontram desprovidos do acesso a determinados bens culturais. Santos (2006) aponta a carência, de certos grupos sociais, a todos os tipos de consumo,

material e imaterial e também a carência do consumo político, de participação e de cidadania.

As práticas, acima relatadas, expõem um desejo de cidade, por uma parcela da população. Para o Harvey (2014), se o universo urbano é fruto de uma construção histórico-social, é passível de ser reinventado e refeito, consolidado nas necessidades efetivamente coletivas. Foi perceptível, por intermédio das associações entre as manifestações artísticas e a discussão acerca de ativismo, que o conceito de “lugar” abarca não somente os espaços referentes à materialidade, mas também os aspectos simbólicos.

A apropriação do espaço público, no que tange o exercício político, torna-se apreensível a partir do momento em que o espaço urbano de circulação se transforma num meio de apropriação simbólica do território público. A arte de rua, dotada de suas formas de ativismo (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014), pode ser uma elemento popular e espontâneo para a instauração de uma perspectiva ampliada de espaço público e para um uso mais criativo e plural das ruas.

Refletir sobre a atuação dos artistas de rua acena para o caminho de uma cidade mais democrática, uma vez que provoca e incita a ideia de pertencimento coletivo. “Em tempos de megaeventos, de reestruturações urbanas, do choque de ordem e da diminuição do espaço público nas cidades midiáticas, a arte de rua ainda poderia ser vista como possibilidade de experiência estética e reflexão política” (REIA, 2014, p.42).

A ocupação do espaço público, no que se refere ao seu exercício político, torna-se visível a partir das manifestações da cultura popular urbana, ambiente no qual a cadência das ruas passa a ser um meio de apropriação simbólica do território público. De acordo com Reia, ao refletir sobre o contexto carioca das apresentações artísticas na rua:

Olhar para os artistas de rua pode ser um passo em direção à uma cidade mais democrática, construída a partir da ideia de pertencimento coletivo, integrada de forma mais orgânica ao contexto global. É preciso ir muito além da preparação de terreno para megaeventos e suas duradouras consequências, indo além, inclusive, da supervalorização da esfera privada em detrimento da sociabilidade pública e das manifestações artísticas na cidade (REIA, 2014, p. 46)

Trata-se de pensar sobre uma política cultural definida pela noção de “cidadania cultural”, em que a cultura se realiza como direito de todos os cidadãos, isto é, como ato político. Afirmar a cultura como um direito é repensar a concepção da democratização da cultura e da própria democracia. O direito à cidade ultrapassa o direito de acesso individual ou coletivo aos recursos que a cidade em teoria oferece, seria um direito de reivindicar e reinventar a cidade em concordância com os desejos daqueles cidadãos que contestam a estrutura social e/ou encontram-se desprovidos do acesso a determinados bens culturais.

A partir dos relatos dos integrantes das fanfarras é possível perceber que há um discurso compartilhado acerca das potencialidades e intenções de fazer da rua o palco de suas performances. Sendo assim, o ativismo das fanfarras estaria de forma direta ou não imbuído de um sentido contestatório da ordem vigente, no ânimo de renovação do lugar social e que e inserem.

Trata-se, de certa forma, de uma retomada ativa e consciente do espaço público, passível tanto de ser bem acolhida pelo público, como alvo de questionamentos e até mesmo repressão. Ao refletir mais atentamente sobre a relevância social destas práticas e extrapolar sua contribuição exclusivamente como dotadas de valor de diversão e entretenimento, é possível observá-las como manifestações contestatórias e provocativas das questões da sociedade contemporânea.

3.3.1. Para quem é a cidade?

Faz-se necessário trazer à baila discussões referentes a conceitos e questões sobre a relação cidade e cultura, no entanto, é de fundamental importância uma leitura crítica que considere a espetacularização e mercantilização da cultura urbana. Na trama das cidades e dos “discursos urbanos”, conformam-se relações de tensão e contradições que se configuram como uma rede diversificada e multifacetada de falas e interpretações. Considera-se interessante, a partir destas discussões, debater sobre o comentário da trombonista Flávia Massa, que compartilha:

A gente sabe que a Praça Mauá foi construída para ser símbolo dos Jogos Olímpicos e o TechnoBloco é um bloco que sai andando e não tem rumo, não tem paradeiro, mas as pessoas, de um modo geral. Respeitam (...) Antes das Olimpíadas, o TechnoBloco estava andando e (...) já umas cinco horas da manhã, as pessoas sugeriram de ver o nascer do sol ali da Praça Mauá. Quando chegamos naquele monumento no meio da praça (...) o bloco já tinha parado de tocar, os músicos sentaram na escadinha do monumento e, quando a gente olhou em volta, tinham guardas com escudos circulando a praça toda. A gente ficou cercado! Começamos a tocar carinhoso e a guarda achou que era ofensa e começou a lançar bombas de gás lacrimogênico (...) durante as Olimpíadas, tinham shows e as pessoas estavam penduradas no mesmo monumento. Quer dizer que pra gente usar não pode, mas o gringo chegou e viu que está bonito, tudo bem. Foi construído para quem esse monumento? Para quem é a cidade? (MASSA, 2017).

Recentemente, observou-se, em muitas regiões do país, movimentações governamentais para adequar as cidades para receber os megaeventos internacionais. Nos últimos anos, no Rio de Janeiro, foi possível vislumbrar a constituição de uma cidade, cujas relações são estabelecidas e organizadas a partir das demandas destes grandes acontecimentos, como a Copa do Mundo (2013) e as Olimpíadas (2016). Uma das consequências da visibilidade propiciada por estes eventos é o aquecimento da economia gerada principalmente pelo turismo.

Na capital carioca é digno de destaque a construção do Porto Maravilha, que agencia a revitalização de região portuária, com a finalidade de promover o projeto de Cidade Olímpica, em concordância com o comentário da musicista. O processo de reorganização urbana, em decorrência da realização de eventos esportivos, acarretou em obras públicas e incentivo do mercado turístico, dentre outros fatores.

Há muitas discussões e dualidades sobre as consequências de sediar eventos de grande porte, afinal sempre transformam as localidades. Tais iniciativas, como a revitalização da região portuária e a construção de dois grandes museus, como o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã, provocam o deslocamento dos residentes, mas também estão voltados para as pessoas que habitam o seu entorno. Dentre as diversas consequências destas ações, destaca-se aqui a intensificação de fiscalização pública, no que tange as atividades econômicas, autorização de eventos e o ordenamento do espaço público.

A questão acerca dos projetos de revitalização é multifacetada e, certamente, tangencia o assunto proposto nesta dissertação, pois remete à ocupação e apropriação do espaço urbano, bem como está relacionada às discussões sobre

patrimônio cultural. De forma geral, a maioria dos projetos de revitalização urbana agrega valor turístico ao meio sobre o qual atuam e opera com a noção de patrimônio como monumento, como sinaliza o relato acima.

Os marcos simbólicos e históricos são valorizados a partir destes projetos, atuam na readequação funcional, econômica e comercial do espaço e também incrementam atividades de lazer e turismo. O mercado imbuído de antagonismos, seja atuando como inimigo ou aliado, sempre esteve presente nos discursos e políticas de patrimônio. Nas últimas décadas, é possível perceber uma intensificação dessas relações, em especial no tocante ao turismo e na consequente apropriação do meio urbano.

A atuação do mercado nos discursos e políticas do patrimônio desempenha grande influência nos processos de delimitação das fronteiras e abrangências do patrimônio. Gonçalves (2015) aponta dois meios de análise desta relação, são elas: estabelecer o patrimônio cultural como mercadoria pode resultar na descaracterização do bem e resultar sua perda de autenticidade ou pode se tornar um aliado, na medida em que gera recursos favoráveis aos projetos públicos de preservação.

Indubitavelmente, o mercado é parte integrante da natureza dos patrimônios culturais modernos, haja vista o contexto contemporâneo em que o patrimônio agrega valores e torna-se alvo de interesse turístico. Observa-se isto nos relatos de alguns entrevistados, os quais expressaram ter passado o chapéu durante apresentações nas Olimpíadas, as quais se mostraram muito rentáveis pela curiosidade de turistas quanto às manifestações culturais locais.

Ainda nesse sentido, é válido mencionar que, na cidade do Rio de Janeiro, alguns exemplos de áreas do centro passaram a gravitar em torno de atividades musicais, como a Lapa e a Praça XV. Estes locais destacam-se por atrair grande visitação e reunir grande número de atividades culturais e turísticas estratégicas para a cidade (FERNANDES; HERHCMANN, 2014).

A partir destes exemplos bem-sucedidos de consolidação de uma “cena musical”, é possível mensurar que há a geração de outras atividades econômicas e sociais correlacionadas às práticas artísticas. E, é aceitável dimensionar que atividades como o turismo cultural e o desenvolvimento das artes estão facilitando a transformação das cidades na contemporaneidade.

Yúdice (2006) propõe que, na atualidade, a cultura é um recurso que gera e atrai investimentos, cuja distribuição e utilização estão relacionadas ao desenvolvimento econômico e turístico. Para o autor, o investimento em infraestrutura cultural promove a atração de turistas e fomenta o desenvolvimento de uma complexa economia da indústria de serviços, informação e cultura.

O autor aponta ainda que a cultura, dotada de valores da globalização acelerada, está sendo recentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica. Nas circunstâncias dos usos da cultura apontados por Yúdice (2006), os museus, a renovação das zonas urbanas decadentes e violentas podem contribuir muito para o desenvolvimento econômico das cidades e atrair inovações a indústria local.

Com o fito de exemplificar a discussão, ressalta-se que a partir de 2009, com a revitalização do carnaval de rua carioca, a Prefeitura começa a atuar de forma oficial nos cortejos dos blocos de rua, por intermédio de um edital para a regulamentação da realização e produção do evento. Já, em 2013 é instaurado um processo de avaliação dos blocos com a finalidade de “ordenar os desfiles, de forma a preservar as manifestações culturais representadas pelos blocos, tendo em vista as características típicas da festa para que não haja uma desconfiguração da mesma” (RIOTUR, 2013).

A partir das referidas ações, a atuação governamental assume as potencialidades comerciais e patrimoniais do carnaval de rua, da atuação das fanfarras na cidade. No que tange o auxílio financeiro muitos blocos recorrem ao Governo do Estado, o qual promove todos os anos um edital de “Seleção Pública de apoio ao Carnaval” (SAPIA, J.; ESTEVÃO, A., 2012). Determinados blocos em decorrência da repercussão durante o carnaval estendem suas atividades culturais e promovem shows e ensaios abertos ao público, o que representa a profissionalização de muitos músicos e artistas integrantes.

A conjuntura esboçada a respeito do carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro indica muitas leituras possíveis sobre o significado da festa e sua relação com a cultura, economia, política e apropriação do espaço público. A retomada do carnaval dos blocos de rua não ocorre sem os dilemas da comercialização e profissionalização dos participantes dos blocos carnavalescos. Isto atualiza a discussão teórica sobre o carnaval e, aqui se estende a avaliação para a atuação das fanfarras, como um espaço e tempo diferenciados do cotidiano, do trabalho, da cidade (MARQUES, 2005).

Para Yúdice recorrer à “economia criativa”, à cultura como recurso e promover o desenvolvimento econômico necessariamente pressupõe o gerenciamento de populações locais, e isso significa fazer uma aliança entre a cultura enquanto práticas vernáculas, noções de comunidade e desenvolvimento econômico. À medida que a identidade social é desenvolvida num contexto cultural coletivo, discute-se que a inclusão democrática deve reconhecer seus contextos.

Ao ampliar a questão, pode-se concluir que, no âmbito dos discursos sobre patrimônio cultural, apropriar-se significa preservar e definir uma identidade, o que denota que um grupo se torna o que é na medida em que se apropria de seu patrimônio. Nesta relação entre espaço e a sociedade que o ocupa, é a das práticas cotidianas do espaço, que são influenciadas pelos significados do espaço, e que a ele imputam novos significados. Tal relação evidencia fronteiras simbólicas, perspectivas de mundo, relações de poder e tantos outros aspectos da vida social. É uma crítica ao discurso sobre a cidade produzido pelo planejamento urbano, que cria espaços geometrizados, ordenados e controlados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Aspiro ao grande labirinto”.

Hélio Oiticica. 15 de janeiro de 1961.

Errar, imergir, penetrar e seguir adiante no ritmo do andar vadio pelas ruas da cidade e transformá-la em paisagem e labirinto. Este foi meu *delirium ambulatorium*, que atrelado ao olhar investigativo e científico, deram a tônica do trabalho de campo e da fruição das apresentações artísticas urbanas. As ruas da cidade, vistas como cenários multiculturais, mesclam diferentes grupos sociais e narrativas e constituem-se como locais onde se manifestam as permanências, rupturas, continuidades e relações do antigo com o novo. É justamente no bojo das variadas camadas de discursos, representações e disputa de sentidos que se torna possível vislumbrar, em cada novo olhar e ação, o patrimônio cultural.

Acredito que o ato de vagar ludicamente, no caso movido pela cadência das deambulações musicais, incita as faculdades imaginativas e celebrativas do sujeito e promove a interação por intermédio de afetos. Ao adotar o ato de caminhar ou o cortejo como práticas estéticas (CARERI, 2013), a exploração da cidade e a descoberta de realidades e paisagens mostraram-se possíveis, até mesmo no centro dos itinerários turísticos, como é o caso do Rio de Janeiro. Cabe ao transeunte observar e perceber as pulsões que os percursos urbanos provocam nos afetos, ao vislumbrar as ruas como “ruas-galerias”, verdadeiros organismos viventes e a cidade como um terreno de experiências.

O caminhar pode implicar na transformação do lugar e de seus significados, é uma forma de transformar a paisagem, sendo ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território (CARERI, 2013, p. 51). Experimentar a realidade urbana e permitir-se perder o tempo útil e transformá-lo em tempo lúdico e criativo, possibilita transformar o ambiente urbano num espaço relacional e participativo. O pressuposto deste trabalho foi o de perceber e incitar uma nova ludicidade, resignificada e atualizada na contemporaneidade, onde os “fanfarrões” brincantes dilatam perspectivas sobre paisagem urbana caminhada, percebida e vivida.

Observo que com a crescente complexidade tecnológica e geográfica conformando o espaço conhecido e estabelecido nos centros urbanos, a efetividade das ações, ideias, projetos e apresentações de intervenção artística urbana se ajustam

a esta configuração espacial globalizada. No entanto, concomitantemente ao ajuste, tornam-se também criadoras de novas possibilidades, ao questionar o espaço que devem ocupar, interagir e significar para manterem-se vivas e pulsantes na paisagem.

Ao presumir que o espaço deve ser percebido enquanto espaço vivido e apreendido através do transeunte, as fanfarras, ao realizarem suas apresentações nas ruas, possibilitam, de forma bastante eficaz, esta apreensão dos territórios e paisagens. E, muitas vezes, as cidades vivenciadas conformam novos arranjos na memória social, geram possibilidades de diálogos e de encontros e atuam na (re)elaboração das identidades.

A dimensão relacional do acesso à cidade, no sentido de processos interpretativos e significantes acerca do espaço e da paisagem urbana, demonstrou-se elemento central na pesquisa. Ao pressupor a existência de “paisagens sonoras” – elaboradas durante as performances promovidas pelos grupos de fanfarra - “olfativas ou táteis”, destacaram-se paisagens marcadas pela evocação de outros sentidos e de outras atitudes para além do olhar (SOARES, 2017). Sendo assim, foi possível mensurar que as paisagens são também construídas pela experiência do sentir e vivenciar o meio através dos sentidos e afetos, configurando-se, neste estudo, como o efeito a banda.

Utilizou-se aqui a música de Chico Buarque, intitulada “a banda”, para pensar sobre o valor expositivo das fanfarras, sobre as “visitas-excursões” realizadas no meio urbano e as relações sociais que se engendram no espaço público quando da intervenção artística. A gente sofrida despede-se da dor, a moça triste sorri, e alguns suspendem temporariamente seus afazeres e andanças para viver o momento propiciado pela passagem da banda.

Na circunstância da festa, no momento do cortejo, enquanto dura o efeito “a banda” estabelece-se um ritmo festivo e afetivo, permeado pelos valores da liberdade e do encontro. Instaure-se, de certa forma, o ritmo de carnaval, momento em que se estabelece o contato entre todos aqueles que se encontram apartados na vida cotidiana, seja pelas condições sociais ou econômicas, etc; portanto, a banda passa para todos indistintamente e estabelece em seus percursos “territorialidades” e espaços de pertencimento.

O cotidiano das cidades é momentaneamente interrompido por um evento que suspende ou modifica, mesmo que seja por um instante, as trajetórias dos

transeuntes. Reconfigura, portanto, o espaço e as relações que se tramam neste meio. Essas práticas de artes baseiam-se numa realidade conjuntural do espaço urbano, afirmando-se como descontinuidades nos fluxos do cotidiano e deixando aparecer possibilidades de um espaço relacional (MOREAUX, 2013). O mesmo ocorre com as festas, como o carnaval popular carioca, que desvela um cotidiano multifacetado e apresenta a comunidade urbana em toda sua complexidade, imersa em divisões, conflitos, solidariedade e união.

Por fim, desejo que este trabalho, de alguma forma, incite a caminhada atenta aos labirintos das cidades, a fruição amorosa das bandas que atravessam vidas e ruas e seja, também, uma singela contribuição para a área da Museologia e do Patrimônio Cultural!

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações e movimentos*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Banda*. Correio da Manhã, 14/10/1966.

ANJOS, Moacir dos. *Local/ global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2005.

BARJA, Wagner. *Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e impacto no cotidiano*. In: Revista Ibero-americana de Ciências da Informação (RICI), v.1 n.1, p 213-218, jul./dez. 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BONES, Ju. *(Neo)fanfarra*. Entrevista concedida a Michel Herschmann. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. *Música nas ruas do Rio de Janeiro* [recurso eletrônico]. São Paulo: Intercom, 2014.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. 14. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CABANZO, Maria Pilar; HERSCHMANN, Micael. Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI. In: Lumina (Juiz de Fora), v. 10, p. 1-16, 2016.

CALVINO, Italo. *As cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Néstor García Canclini: tradução Maurício Santana Dias. 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Año1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires : CLACSO, 2008.

_____. Simulacro e poder: uma análise da mídia. In: Marilena Chauí. *A ideologia da competência*. BH: Autêntiac; SP: Fundação perseu Abramo, 2014.

COSTA, MANUELA AREIAS. “*Vivas à República*”: representação da banda União XV de Novembro em Mariana – MG (1901 – 1930). Dissertação (Mestrado) Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, 2012.

CURY, Marília Xavier. *Novas perspectivas para a Comunicação Museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus*. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, v. 1, p. 269-279, 2009.

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

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Flávia. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 15 de março de 2017.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. *Música nas ruas do Rio de Janeiro* [recurso eletrônico]. São Paulo: Intercom, 2014.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Territorialidades cariocas: cultura de rua, sociabilidade e música nas “ruasgalerias” do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em cena*. Rio de Janeiro, 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e do cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*/ Regina Abreu, Mário Chagas (orgs.) – 2. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GONÇALVES, Fernando. Revisitando o lugar do poético e do político nas práticas artísticas urbanas. In: *Comunicação, arte e cultura na cidade do Rio de Janeiro*/ Organização João Maia, Carla Leal R. Helal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Museu, Memória e cidadania. Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios*. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

_____. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. In: *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol. 28, nº 55, P. 211-228, 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: *Cidades Rebeldes*. Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boi Tempo/ Carta Maior, 2013.

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

HERSCHMANN, Micael. *Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro*. Logos (Rio de Janeiro. Online), v. 2, p. 1-19, 2014.

HIRATA, Mauricio. [Entrevista] Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 12 de abril de 2017.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. Patrimônio cultural, a presentificação da história e da memória. In: *Ensaio de Sociologia e história intelectual do Paraná* José Léon Szwako, Márcio de Oliveira (Orgs.). – Curitiba: Ed. UFPR, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MARQUES, Márcio. *A Revitalização do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro*. In: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1114908790>, Março, 2005

MASSA, Flávia. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 18 de abril de 2017.

MATTOS, Edson. Entrevista concedida a Michel Herschmann. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. *Música nas ruas do Rio de Janeiro* [recurso eletrônico]. São Paulo: Intercom, 2014, p. 38.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O museu na cidade x a cidade no museu*. Revista Brasileira de História. São Paulo, 1985.

MOMBERAO, Clemente. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 15 de março de 2017.

MOREAUX, Michel Phillippe. *Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de artes de rua como ruptura do cotidiano da cidade*. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia, 2013.

ROLNIK, Raquel. *As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações*. In: *Cidades Rebeldes*. Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boi Tempo/ Carta Maior, 2013.

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

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. / George Yúdice; tradução de Marie-Anne Kremer. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

PEREIRA, Alice. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 18 de abril de 2017.

RAMOS, André. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 04 de maio de 2017.

REIA, Jhessica. *A cidade como palco: artistas de rua e a retomada do espaço público nas cidades midiáticas*. In: *Arte, novos ativismos sociais e prática participativas na contemporaneidade*. Contemporânea, ed. 24, vol. 12, nº 2, 2014.

RIOTUR. *Riotur abre inscrições para o Carnaval de Rua 2014 e anuncia novidades*. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=4321955>. Acesso em: 10 de março de 2017.

SCHAVAROSKY, Carol. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 16 de março de 2017.

SOARES, Bruno Brulon. *Paisagens culturais e os patrimônios vividos: vislumbrando a descolonização, para uma musealização consciente*. In: *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST - vol.10, no1, 2017*.

TRIPP, David. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. In: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, se./dez. 2005.

TYRRELL, Helena. [Entrevista]. Entrevista concedida a Fernanda Micoski da Costa, em Rio de Janeiro, no dia 14 de março de 2017.

VIEIRA, Joelson Pontes. *Bandas de música militares: performance e cultura na cidade de Goiás*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013.