



# Práxis sonora e habitus de classe: a ocupação do espaço público no carnaval do Rio de Janeiro\*

*Marcelo Rubião de Andrade\*\**

## **Resumo**

Este artigo apresenta algumas considerações desenvolvidas em um estudo etnográfico sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro, tendo como foco um processo de ocupação do espaço público pelas comemorações carnavalescas, que se torna evidente a partir dos anos 2000. Desta forma, propõe uma reflexão crítica sobre a relação entre a prática musical, processos de resignificação de determinados espaços, e a formação de categorias sociais que condicionam o entendimento sobre a cidade.

## **Palavras-chave**

Música no Brasil – carnaval – práxis sonora – hábitus – espaço público.

## **Abstract**

This article presents some considerations developed in an ethnographic study about the street carnival of Rio de Janeiro, focusing on a process of occupation of public space by the Carnival celebrations, which becomes apparent from the years 2000. In this way, proposes a critical reflection on the relationship between musical practice, processes of resignification of certain spaces, and the formation of social categories that affect the understanding of the city.

## **Keywords**

Música no Brasil – carnival – sound praxis – habitus – public space.

---

\* Este artigo apresenta parte das reflexões presentes em minha tese de doutorado “‘O maior carnaval do mundo’: discursos e repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro”, defendida no ano de 2018, fruto de um estudo sobre o carnaval carioca que teve início em 2004, sendo desde o princípio orientado pelo professor Dr. Samuel Araújo. Agradeço pela generosidade, amizade e orientação, durante a graduação, mestrado e doutorado.

\*\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marcelorubiao@gmail.com.

Artigo recebido em 25 de outubro de 2018 e aprovado em 12 de novembro de 2018.



No início da década de 2000 o carnaval na cidade do Rio de Janeiro começa um processo de mudança na sua relação com o espaço público. As práticas envolvidas na celebração do carnaval, em um momento anterior, concentradas nos desfiles das escolas de samba e bailes privados, começam a ter seu foco progressivamente deslocado, com uma crescente ocupação do espaço público. Nesse período, é possível observar um aumento progressivo no número de participantes nos festejos carnavalescos em locais públicos, bem como no número de grupos atuando nestes eventos.

Com isso, o carnaval de rua carioca foi ganhando espaço no contexto da festa, e as celebrações e festejos passaram a contar com novos atores e categorias sociais. Articulados entre uma produção pulverizada em um maior, e mais heterogêneo, número de performances. Um deslocamento tanto no tipo de produção simbólica, como no tipo de espaço ocupado, e que tem a música como elemento gerador, organizador e delimitador.

O artigo a seguir tem como objeto esse processo de ocupação do espaço público pelo carnaval de rua do Rio de Janeiro, e aborda a relação entre o surgimento de um campo de produção musical intrínseco aos desfiles, e processos de ressignificação e disputa por determinadas áreas da cidade.

### **CARNAVAL: APROXIMAÇÕES, DISPUTAS E UM BEIJO ROUBADO**

Ao definir o carnaval de rua do Rio de Janeiro como foco de observação para este trabalho, uma primeira questão que precisa ser abordada é: O que é o carnaval? E por consequência desta primeira questão, ainda poderíamos perguntar: O que o carnaval tem de específico que o diferencia da vida cotidiana?

Estas questões comportam inúmeras respostas diferentes, e dependem muito de qual carnaval estamos falando. Desta forma, para iniciar o tratamento destas questões de uma maneira contextualizada com o carnaval de rua carioca, proponho a análise de um caso observado durante o trabalho de campo, e descrito a seguir.

Em 2011, poucos dias antes do carnaval, eu estava voltando para casa, após assistir a apresentação pré-carnavalesca de um bloco no centro do Rio de Janeiro, quando me deparei com outro evento pré-carnavalesco. Esse outro evento, ocupava toda a rua e eu teria que atravessá-lo para continuar meu caminho. Havia muitas pessoas, e a travessia não seria uma tarefa fácil, ou rápida.

Nesse momento, chamou-me a atenção uma cena que acontecia ao meu lado.



Havia um rapaz conversando com uma moça, visivelmente tentando uma aproximação amorosa, e parecendo ter certo êxito neste sentido. Ele se esforçava para ser ouvido, apesar da música alta, e ela correspondia com sorrisos e respostas curtas. O flerte era evidente. O casal aparentava ter algo entre vinte e trinta anos de idade.

Em determinado momento o rapaz saiu, voltando em pouco tempo com uma garrafa de cerveja e dois copos de plástico. Serviu a bebida para ela, e em seguida encheu o próprio copo, ficando com a garrafa ainda pela metade.

O rapaz tentava retomar a conversa quando se aproximou um senhor, aparentemente um morador de rua<sup>1</sup>, que estendendo seu próprio copo, pediu um pouco da cerveja.

A negativa foi imediata, e o rapaz, irritado com a interrupção ordenou que o senhor se retirasse: “– Vaza maluco!”.

A reação um tanto acalorada, de corte do contato, chamou a atenção das pessoas que estavam em volta, e não foi bem aceita pela moça, que reclamou. Ficou claro que para ela, tal reação não condizia com o contexto carnavalesco que condicionava aquele momento.

O rapaz, vendo que sua atitude a havia desagradado, e possivelmente posto fim às suas chances com a moça, não reagiu quando ela tomou a garrafa de sua mão e serviu a cerveja ao senhor.

Nesse momento, para a surpresa de todos, após ter o copo cheio pela moça, o senhor, apresentando uma agilidade inesperada para a idade que aparentava, com um rápido movimento roubou um beijo na boca.

Na verdade, toda a ação foi inesperada e a expressão da vítima do “roubo” poderia ser definida como uma mistura de surpresa e repulsa.

Desta vez o rapaz foi mais enfático: “- Porra maluco, vaza! Senão vou te quebrar”. A moça não reclamou. O senhor não discutiu. Foi embora.

Um ponto comum, destacado na grande maioria dos trabalhos que estudam questões relacionadas aos mais diferentes carnavais, é que durante o carnaval é possível, e até desejado, que se tenha uma série de comportamentos diferentes do que é esperado cotidianamente. Ações que normalmente seriam evitadas, e mesmo repreendidas, podem ser aceitas, e permitidas nesse contexto. Assim, durante os dias de carnaval, existiria uma

---

<sup>1</sup> Não é possível precisar a classe econômica de uma pessoa simplesmente pela aparência. Em casos de extrema pobreza, ou riqueza, é um pouco mais fácil. Assim, mesmo sem poder precisar a classe econômica dos envolvidos, é possível afirmar com segurança que ambos, o rapaz e a moça, pertenciam a um extrato socioeconômico diferente, e mais abastado, do que o senhor que pediu a cerveja.



mudança na forma como as relações sociais se estabelecem, em relação à forma cotidiana. Ou seja, durante o carnaval haveria a possibilidade de que as relações cotidianas, já hierarquizadas, sobretudo em espaços públicos, fossem reestruturadas de uma maneira própria.

Essa é uma perspectiva importante para entender o caso descrito, e que se apoia, sobretudo, no trabalho de Bakhtin (1987). Segundo esse autor, as festas e comemorações com atos cômicos, de exagero, e inversão, cumpriam um papel importante na vida do homem medieval, como um elemento de ligação, por oposição, entre a cultura popular e a oficial. A partir da linguagem do riso, seria possível a construção de uma visão de mundo deliberadamente oposta a oficial, de forma a criar um “segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da idade média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas” (p. 4).

Assim, Bakhtin entende que, durante esses períodos, quando as práticas e relações oficiais são provisoriamente postas em xeque por expedientes de exagero, deboche, e troça, as próprias hierarquias sociais e modos de comunicação entre os diferentes extratos da sociedade poderiam se dar de forma diferente.

Seria possível, então, a instauração de um tipo particular de comunicação na praça pública. Um tipo de comunicação na qual os indivíduos seriam menos distantes, e que, a partir de uma linguagem carnavalesca, possibilitaria o surgimento de interseções entre a cultura popular e a oficial, em um contexto em que a segunda se colocava de maneira oposta a primeira. Não se trata, então, de uma simples inversão ou eliminação de hierarquias sociais, mas um tratamento destes momentos, como possibilidades de interlocução que não seriam bem aceitas cotidianamente. Este é um primeiro ponto importante para pensar o carnaval do Rio de Janeiro, pois é possível entender que, ao instaurar determinadas possibilidades de ação e comunicação deliberadamente opostas às oficiais, o carnaval subentende um diálogo político e estabelece um caráter para o espaço público.

Stallybrass e White (1986, p. 6) apontam que o trabalho de Bakhtin (1987) sobre a linguagem carnavalesca funcionou como um catalisador para que o carnaval se tornasse um tema caro tanto para os estudos literários quanto aos culturais, sendo incorporado não como um simples ritual da cultura europeia, mas como um “modo de entendimento”.

Os autores destacam que o próprio carnaval, como festa, já não poderia ser considerado um ritual tão importante na Europa, mas que a linguagem Carnavalesca poderia extrapolar o momento que lhe nomeara, sendo uma categoria importante para



entender outros momentos. Assim, o carnaval, como modelo analítico, como entendimento, poderia ser uma ferramenta importante para compreender também outras situações.

Carnaval no seu sentido mais amplo, e geral abrangeu espetáculos rituais como feiras, festas populares e vigílias, procissões e competições (Burke, 1978, p. 178-204), shows cômicos, shows de farsa e danças, diversões ao ar livre com fantasias e máscaras, gigantes, anões, monstros, animais treinados e assim por diante; isso incluía composições verbais cômicas (orais e escritas) como paródias, travestis e farsa vulgar; e incluía vários gêneros de 'Billingsgate', pelos quais Bakhtin designou maldições, juramentos, gírias, humor, truques populares e piadas, formas escatológicas, na verdade todos os tipos 'baixos' e 'sujos' de humor popular. Carnaval é apresentado por Bakhtin como um mundo de Topsy-Turvy, de heteroglossia exuberante, de incessante transbordamento e excesso onde tudo é misturado, híbrido, ritualmente degradado e profanado. (Stallybrass; White, 1986, p. 8, tradução nossa<sup>2</sup>)

Desta forma, é possível pensar em duas respostas para a pergunta inicial, sobre o que é o carnaval. A primeira é que o carnaval é um modo de entendimento, uma possibilidade de relação com o mundo, que compreende um conjunto de comportamentos, um conceito. E a segunda é que o carnaval é uma festa específica, um momento.

Ferreira (2004) aborda essa questão, e aponta que, em termos históricos, sempre houve momentos de ruptura da ordem cotidiana com festas e celebrações ligadas ao exagero, atos cômicos e de inversão, nas quais seria possível um conjunto de comportamentos, de certa forma opostos à ordem cotidiana. Assim, para este autor o carnaval não deve ser confundido com esses outros momentos, mas entendido como uma

---

<sup>2</sup> "Carnival in its widest, most general sense embraced ritual spectacles such as fairs, popular feasts and wakes, processions and competitions (Burke, 1978, p. 178-204), comic shows, mummery and dancing, open-air amusement with costumes and masks, giants, dwarfs, monsters, trained animals and so forth; it included comic verbal compositions (oral and written) such as parodies, travesties and vulgar farce; and it included various genres of 'Billingsgate', by which Bakhtin designated curses, oaths, slang, humour, popular tricks and jokes, scatological forms, in fact all the 'low' and 'dirty' sorts of folk humour. Carnival is presented by Bakhtin as a world of topsy-turvy, of heteroglot exuberance, of ceaseless overrunning and excess where all is mixed, hybrid, ritually degraded and defiled."



data comemorativa específica. Uma festa específica, cujo início remonta ao “estabelecimento, pela Igreja, de uma data fixa para a Quaresma, no século XI. Isso quer dizer que a festa carnavalesca se estabeleceu não como um tipo de festejo único (seja de inversão, de deboche ou de exagero), mas sim como um período do ano” (Ferreira, 2004, p. 68).

O autor explica sua posição em diferenciar o carnaval de outros momentos, que poderiam ser entendidos como carnavalizados, como uma forma de não essencializar um modelo específico de comemoração ou entendimento. Assim, Ferreira aponta que o carnaval, como um momento: “não é uma festa que possua uma forma específica. Ele é [...] um período que os diferentes grupos da sociedade concordaram em determinar como o grande momento festivo do ano” (Ferreira, 2004, p. 69).

A importância de entender o carnaval como uma data, para Ferreira, está no fato de que, a partir do estabelecimento desta data como um momento em que há a possibilidade de diferentes formas de ação, os diferentes grupos da sociedade teriam nele um campo de disputas no qual “cada um dos grupos procura ocupar o espaço da festa e impor seu ponto de vista e sua forma de brincar” (Ferreira, 2004, p. 69). Para Ferreira este é o ponto central no entendimento do carnaval, pois coloca a festa como um campo específico de disputas.

O entendimento do Carnaval como um momento e um espaço de tensão faz com que possamos entender as muitas festas que compõem a grande festa. O Carnaval não deve ser considerado apenas como um tempo de inversão, mas sim como uma tensão criadora que acontece num momento especialmente reservado para esse tipo de disputa (Ferreira, 2004, p. 71).

É interessante notar que a posição de Ferreira (2004) não é, na verdade, contrária à de Bakhtin (1987), pois estes autores não tratam exatamente do mesmo carnaval, e a visão de cada um, tende a privilegiar a própria realidade de cada autor.

Para Bakhtin, que escreve de uma perspectiva onde o carnaval não se destaca como festa, o momento do carnaval não é o ponto mais importante, mas sim os conceitos de inversão envolvidos. O carnaval seria um momento de aproximação.

Para Ferreira, que escreve da cidade onde acontece o maior carnaval do mundo, as diferentes possibilidades de formas de ação e de ocupação do espaço, figuram como um elemento de tensão e construção social. Adquirindo um papel de destaque na própria definição do que é o carnaval. O carnaval seria um momento de disputa.



É importante destacar que, apesar de um foco diferente na concepção de cada um destes autores, um ponto comum no entendimento dessas concepções, é a ideia de o carnaval condicionar uma forma diferente de interação entre extratos sociais distintos.

Para Bakhtin, a dicotomia entre o “baixo” e “alto” aparece como um elemento central na ideia de inversão da linguagem carnavalesca, até porque, esta trata justamente da “quebra” de hierarquia entre dois “lados”, com uma forma de comunicação mais próxima.

Para Ferreira, a relação de disputa pelo controle do espaço, e das formas de ação inerentes ao carnaval, também funciona como uma “tensão criadora” entre diferentes grupos. E dessa maneira, também entre diferentes extratos sociais.

Voltando ao caso descrito anteriormente, é importante ressaltar ainda que apesar de não ser carnaval, se tratava de um evento que propunha uma linguagem carnavalesca, na semana anterior ao carnaval. A perspectiva de Bakhtin de uma linguagem carnavalesca que pode extrapolar os limites do próprio carnaval torna-se extremamente pertinente neste caso. Em outro contexto, que não o carnavalesco, essa situação provavelmente não aconteceria ou terminaria de forma bem diferente.

Havia ali uma ideia de proximidade entre classes sociais distintas, que remonta à proposta de Bakhtin, mas o que fica evidente nesse caso (quase uma alegoria), é que essa relação envolve duas partes, e as duas tem papel ativo. Não é apenas os que estão em “cima” que se colocam mais próximos dos que estão em “baixo”. Na verdade, essa proximidade muitas vezes aparece como um elemento conquistado, ou até mesmo tomado à força. Há uma proximidade, mas que se estabelece em forma de disputa.

## **DISPUTAS CARNAVALESCAS**

Como Ferreira (2004) aponta, o carnaval é um campo aberto a disputas, e o controle das formas de brincar é também o controle sobre o espaço. No contexto do carnaval de rua carioca, as situações de disputa, que podem ser entendidas como disputas pelo espaço, são muito comuns. Podendo ser percebidas em diferentes instâncias. Tanto em uma perspectiva micro, quando diferentes grupos disputam diretamente determinados espaços; quanto em uma perspectiva macro, quando a ocupação do espaço pelo desfile se relaciona com a formação social daquele espaço, e inclui políticas públicas de ordenação da festa e da cidade, bem como a formação de campos de produção e grupos sociais.

Esse tipo de abstração sobre o âmbito de atuação das disputas tem valor puramente analítico. Não é possível prever todas as implicações e desdobramentos desse tipo de



acontecimento, não sendo possível também estabelecer uma secção real no tipo de atuação de cada grupo. Assim, esta secção analítica, tem sua importância principal no fato de ampliar a ideia de Ferreira, de uma disputa pela festa onde “cada um dos grupos procura ocupar o espaço da festa e impor seu ponto de vista e sua forma de brincar.” (p.69), para a uma ideia de disputa pelo próprio uso da cidade. Desta forma, serão destacados dois casos observados no trabalho de campo, que exemplificam as possibilidades de disputa pelo espaço, durante o carnaval, atuando (ao menos de forma mais evidente) em uma perspectiva que vai do micro ao macro.

### **O CASO DOS HOMENS DE MAIÔ**

Dentro de uma perspectiva micro, um dos casos observados, que destaca a pertinência da concepção de disputa espacial durante o carnaval, ocorreu no dia 15 de fevereiro de 2015, e demonstra uma possibilidade de disputa musical/sonora pelo domínio do espaço.

Havia um bloco vindo de Niterói, uma cidade vizinha ao Rio de Janeiro, e que chegaria ao Rio de Janeiro na Praça XV, no centro da cidade. O Bloco, cujo desfile começou dentro da barca que faz a travessia entre as duas cidades, já saiu da barca tocando marchinhas carnavalescas, e rapidamente se formou um público em torno da banda, acompanhando o desfile. De modo a formar um espaço social específico. O desfile do Bloco. Com isso, o mesmo se deslocou por alguns metros até a escadaria da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), onde se posicionou.

Aquele espaço não estava pré-definido para ser ocupado por tal grupo, mas a prática musical permitiu que aquelas pessoas seccionassem o espaço, e criassem um espaço social específico do seu desfile. A ocupação daquele espaço não estava garantida, e foi tomada de forma arbitrária, pela ocupação sonora.

A música exerce um papel delimitador espaço-temporal muito importante no contexto carnavalesco, pois é a partir de uma prática musical que os espaços sociais se formam em torno dos diferentes grupos. A performance musical do bloco em questão transformou aquele espaço. O que antes era a escadaria de um prédio público se tornou, naquele momento, o desfile do bloco.

Entretanto, havia outros grupos naquele local e o bloco não era o único interessado no controle do espaço.



Normalmente, os desfiles de blocos carnavalescos no Rio de Janeiro têm como um expediente comum, a execução contínua e consecutiva das músicas, como uma forma de manter o elemento sonoro sempre presente. O Bloco em questão, no entanto estava realizando pequenas pausas entre uma música e outra, e neste intervalo não havia qualquer elemento que realmente seccionasse o espaço social construído ali pelo Bloco.

Aproveitando esses intervalos, um grupo de foliões presentes no desfile se posicionou em um local ao lado do Bloco, e em cada oportunidade, cantavam uma música própria, que remetia à fantasia utilizada pelos próprios foliões deste grupo. Uma espécie de maiô vermelho. Dizia a música:

- Maiô, maiô,
- Tô com o saco todo assado,
- Mas adoro usar maiô.

Inicialmente, a intromissão sonora dos homens de maiô no desfile do Bloco causou grande estranheza nos músicos, que não esperavam ter sua performance intercalada com a de outros foliões, mas esse segundo grupo também não precisou de qualquer autorização para sua performance e reivindicou o uso daquele espaço da mesma forma que o primeiro. A partir da ocupação sonora do espaço.

Esse caso demonstra uma disputa amistosa entre dois grupos, e sem qualquer consequência imediata (ou evidente). Mas ao mesmo tempo, evidencia o domínio do espaço como um elemento aberto à disputa. Um domínio efêmero, e contestável.

O bloco, vindo de outra cidade, não teve qualquer dificuldade em chegar ao Rio de Janeiro e estabelecer um espaço a partir de sua performance. Entretanto, a simples tomada do espaço não garantiu o domínio dele. Manter o controle desse espaço mostrou-se como um expediente de constante delimitação.

O grupo de foliões que interviu na performance do bloco não chegava a formar um outro bloco ou uma agremiação carnavalesca, mas demonstrava certo grau de organização, já que estavam com a mesma fantasia, possuíam uma música própria, e até um estandarte.

Na verdade, não se tratava de um grupo capaz de reunir um público em torno de sua prática musical. Não era um grupo capaz de criar seu próprio espaço performático, mas que foi capaz de intervir em um espaço criado pelo bloco.

Uma vez que aquele espaço se estabeleceu em torno da música, o silêncio do Bloco entre uma música e outra, funcionou de forma equivalente a deixar o espaço vazio. E foi esse espaço, deixado vazio pelo Bloco, que o grupo de maiô ocupou. Se o bloco parasse de



tocar e fosse embora, o espaço seria desfeito. O público não ficaria ali assistindo os foliões de maiô.

O grupo de maiô não utilizava qualquer instrumento musical, nem tampouco apresentava qualquer preocupação com os parâmetros musicais envolvidos na sua apresentação. A prática musical ali se apoiava justamente no caráter carnavalesco. O caráter cômico da música é que figurava como elemento principal.

Durante a execução da música dos foliões de maiô, toda a atenção do público se voltava para eles. De tal modo, que depois de algumas vezes, o Bloco começou realmente a esperar o fim de cada intervenção para voltar a tocar, sendo obrigado a dividir não só o espaço, mas o próprio controle de sua performance.

Conforme apontado anteriormente, as performances musicais dos grupos, e seus desfiles, demarcam um espaço social. Um espaço passageiro, tanto em relação ao tempo, enquanto duração, como também em relação ao espaço, enquanto movimento. Assim, tempo e espaço aparecem como elementos indissociáveis, e o controle do tempo se confunde com o controle do espaço.

É interessante notar ainda que, uma vez dividido o espaço da performance, e assim colocado em disputa, um terceiro grupo de foliões, vestidos com fantasias de índios, se posicionou logo abaixo do grupo de maiô, com o intuito de também interferir no desfile do Bloco com sua própria performance musical.

Uma característica do carnaval carioca que pode ser destacada, a partir desse caso, é que apesar do caráter estruturador das performances musicais, o carnaval não se limita a esses espaços, ou aos grupos organizados<sup>3</sup>. Ele continua nas ruas entre um desfile e outro, e nos transportes públicos. No folião solitário com seu tamborim, que transforma o ônibus em um bloco improvisado.

Utilizando o modelo de análise dos tipos de performance musical, proposto por Turino (2008), é possível pensar que o carnaval de rua do Rio de Janeiro se encontra em um nível extremo de performance participativa, no qual muitas vezes não há secção entre músicos e público. Durante os desfiles, os foliões participam cantando, ou por vezes até com instrumentos musicais, interferindo o tempo todo nas performances.

---

<sup>3</sup> Segundo o teórico russo, “Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza existe para *todo* o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade” (Bakhtin, 1987, p. 6).



Ao mesmo tempo, é possível destacar que muitas vezes, devido ao número de foliões, os espaços físicos ocupados são tão grandes, que parte dos foliões acaba ficando além do alcance dos sons<sup>4</sup>. Com isso, se por um lado a performance musical funciona como delimitadora do espaço do desfile, é possível observar que muitas vezes a dinâmica social estruturada no desfile vai além do próprio som. Não é apenas o som que mantém as pessoas ligadas a uma determinada performance musical, é a dinâmica social que se estabelece em torno da prática. Somado a isto, a falta de barreiras concretas que delimitem a ocupação do espaço muitas vezes torna as secções entre uma performance e outra ambíguas.

Assim, é importante destacar o papel ativo do outro lado destas performances. O lado do folião. Apesar de não fazerem parte da organização dos desfiles ou das bandas dos grupos, os foliões possuem papel ativo nos desfiles como atores sociais.

Se o carnaval instaura uma série de possibilidades de atuação não cotidianas, cada ator social envolvido (músicos, foliões, vendedores de rua, agentes públicos, etc.) estipula seu papel à medida que cumpre seus próprios interesses, ou os das corporações a que representam. Ao escolher sua participação no carnaval, que área da cidade frequentar, que músicas ouvir, como se vestir, como se portar, e com quem se relacionar, esses atores (por vezes involuntários) delimitam socialmente o espaço.

Ao compor um espaço social específico, os diferentes atores envolvidos nestas performances criam novos entendimentos sobre o espaço físico que ocupam. Ressignificando estes espaços no contexto da cidade, e agindo de forma muito mais profunda sobre as relações sociais cotidianas do que pode parecer à primeira vista.

### **O CASO DA DISPUTA PELA GAMBOA**

O segundo caso destacado para análise apresenta outro contexto de disputa. Esse segundo caso já apresenta outras proporções, envolvendo um processo de disputa mais complexo, e com implicações mais evidentes sobre as possibilidades de uso e ocupação da cidade. Tendo ocorrido em 2017, este caso chegou a ser noticiado em jornais, sendo descrito na seguinte notícia:

#### **Me beija que sou cineasta e Prata Preta se estranha nas redes sociais**

---

<sup>4</sup> Sobre esse assunto ver Andrade (2012, p. 98).



Bloco da Gávea tenta se mudar para a Saúde, sofre represália e se muda para a Cinelândia

Rio- No pré-Carnaval da cidade já tem guerra de serpentina e foliões pintados de purpurina, mas entre dois tradicionais blocos o clima não é de paz e amor. Agremiações estão travando uma disputa territorial que virou alvo de polêmica nas redes sociais.

Tudo começou quando o bloco Me Beija Que Eu Sou Cineasta, que tocava parado na Praça Santos Dumont, na Gávea, decidiu transferir seu desfile para o Centro. A mudança ocorreu após a Prefeitura do Rio não renovar a autorização do bloco para sair na Zona Sul, atendendo a um pedido dos moradores. Só que a troca de região irritou membros de tradicionais blocos que desfilam na Praça da Harmonia.

O Cordão da Prata Preta divulgou “nota de repúdio” alegando que “os blocos devem valorizar os seus locais de origem e lutar para que os mesmos sejam melhorados urbanisticamente, favorecendo assim foliões e moradores.” A nota diz ainda que representantes do bloco da Zona Sul não consultaram a Associação de Moradores e Amigos da Gamboa.

Membros do Me Beija Que Eu Sou Cineasta divulgaram comunicado rebatendo as críticas. Segundo a nota, a intenção do grupo era “fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho. Se isso é ofensa para alguém, pedimos desculpas e humildemente nos retiramos.

Como solução para o impasse, o grupo criou um evento no Facebook anunciando que, após a polêmica, o desfile vai ocorrer na Quarta-Feira de Cinzas, na Cinelândia. Só que a Riotur, responsável pela organização do Carnaval, informou que o Me Beija não se inscreveu este ano — logo, não teria autorização para sair. (Me Beija, 5 fev. 2017, online)

Como a notícia aponta, esta discussão foi feita de forma pública no Facebook. Com isso, foi possível ter acesso à posição destes grupos sobre o ocorrido.



A nota de repúdio publicada pelo Cordão do Prata Preta, e citada na notícia foi a seguinte:

O Cordão do Prata Preta repudia veementemente a realização do evento do bloco "Me Beija que Sou Cineasta" nascido no Baixo Gávea para a Praça da Harmonia, no bairro da Saúde (Gamboa).

Defendemos a ideia de que os blocos devem valorizar os seus locais de origem e lutar para que os mesmos sejam melhorados urbanisticamente, favorecendo assim foliões e moradores.

A Associação de Moradores da Gávea conseguiu impedir a continuidade do bloco no bairro, logo, acreditamos que o mínimo que os representantes do bloco da zona sul deveriam fazer era consultar a Associação de Moradores e Amigos da Gamboa.

A zona sul carioca possui inúmeras praças arborizadas, com boa iluminação, segurança e grande quantidade de transportes, lugares com excelente localização e estrutura que agradariam e comportariam perfeitamente os foliões do bloco, que inclusive possuem um perfil sociocultural bem diferente da realidade dos habitantes da região portuária.

Vale destacar que os arredores da Praça da Harmonia estão cercados de obras, entulhos, são pouco iluminados, além de possuir grande deficiência de transportes públicos.

Dessa forma, ficam as seguintes indagações:

- 1) Por que a escolha da Praça da Harmonia para a realização do evento do bloco Me Beija que Eu Sou Cineasta?
- 2) Por que a prefeitura autoriza a realização do evento de um bloco, originário da zona sul, na região portuária e não autoriza o mesmo evento na zona sul e suas inúmeras alternativas?

O carnaval da região portuária existe e está mais vivo do que nunca, com blocos como o Cordão do Prata Preta, Escravos da Mauá, Escorrega Mas Não Cai, Fala Meu Louro, Pinto Sarado, Coração das Meninas, Banda da Conceição, Filhos de Gandhi, a Liga de blocos da Região Portuária, sem contar também os blocos anônimos como



Sambamantes, Sant's da Conceição e Teimosos Do Porto e tantas outras atividades culturais organizadas por produtores locais que resistem às intervenções urbanísticas e especulações recorrentes nos últimos anos e que abalam as características físicas e culturais dos bairros portuários.

Sem essa de "revitalizar" a região portuária. Aqui sempre houve vida!

RESISTIREMOS ao avanço desse processo de gentrificação!

Diretoria do Cordão do Prata Preta. (Cordão do Prata Preta, 3 fev. 2017, online)

E a resposta do Me Beija que Sou Cineasta foi a seguinte:

Crescemos no carnaval de Olinda e por isso sempre tivemos a impressão de ser esta a festa da democracia, da mistura de ritmos e nações.

Quando todo esse debate iniciou nós propusemos ao Senhor Fabio Sarol um encontro para tentarmos resolver a questão, em resposta veio esse manifesto, esse repúdio. Nenhuma conversa ou diálogo e onde não existe possibilidade de diálogo faltará sempre o entendimento.

Queríamos apenas fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho. Se isso é ofensa para alguém pedimos desculpas e humildemente nos retiramos. Fomos convidados para fazer o bloco na Cinelândia, palco de cinema, festas e alegria. Queremos desejar para todos um carnaval de amor, de felicidade. Que todos os blocos possam desfilarem seu entusiasmo pelas ruas dessa cidade, nosso estandarte é um só Alegria e Respeito. Bom Carnaval para todos. (Me Beija Que Sou Cineasta, 3 fev. 2017, online)

Nesse caso já é possível perceber uma importância maior, e uma relação menos amistosa, na disputa pelo espaço.



Para entender esta disputa, e também a posição de cada bloco, é fundamental que seja levado em consideração o contexto social assimétrico da cidade. A Gávea é uma das áreas com maior renda média per capita da cidade, enquanto a Praça da Harmonia se encontra em um dos bairros com menor renda média per capita, a Gamboa.

Em um ranking que mede a renda média per capita entre as regiões administrativas da cidade, a região em que a Gávea se localiza figura como primeiro lugar da lista com uma renda per capita média de R\$2.278,18; enquanto a região em que se localiza a Gamboa figura em vigésimo terceiro lugar da lista, com uma renda per capita média de R\$283,60 (Prefeitura do Rio De Janeiro, 2017, online). Levando-se em consideração ainda, que a área administrativa onde a Gávea está inserida também inclui o morro do Vidigal, um local que, como toda favela carioca concentra moradores com baixa renda, a diferença de renda per capita entre os dois bairros em questão é ainda maior do que entre as regiões administrativas.

Além da diferença de renda per capita entre os dois bairros, outro ponto importante para entender o contexto em que essa disputa acontece, é que parte da cidade do Rio de Janeiro, incluindo a Gamboa, encontrava-se em um processo de valorização, ligado à revitalização destes espaços para a realização das Olimpíadas e Copa do Mundo da FIFA.

Observando os dados divulgados pelo portal de compra e venda de imóveis ZAP<sup>5</sup>, é possível ilustrar a mudança de preços dos imóveis na região. Tendo chegado ao ápice de sua valorização em 2015, a Gamboa sofreu uma variação de 687,5% no valor do metro quadrado, entre maio de 2008 e fevereiro de 2015. A relação entre a valorização imobiliária e os referidos megaeventos internacionais é claramente perceptível pela imediata redução do preço do metro quadrado, registrada na mesma plataforma, após estes eventos.

É importante destacar que estas considerações, sobre a valorização imobiliária do local, não implicam uma intenção econômica direta destes grupos ao disputarem o espaço para o desfile, mas se relacionam diretamente com ela.

Não cabe qualquer dúvida sobre a perspectiva sustentada pelo Me Beija Que Eu Sou Cineasta de que a intenção com o desfile era “apenas fazer uma festa, encontrar amigos, celebrar a vida e os frutos do nosso trabalho”. Afinal, o interesse na área é algo perfeitamente normal, já que a Praça passa a ser “[c]elebrada como espaço público que

---

<sup>5</sup> A utilização destes dados como forma de ilustrar o preço dos imóveis se justifica pelo grande volume de anúncios contidos no portal. Os dados levantados por esse portal também são utilizados pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) para calcular os índices de preços de imóveis. Os índices FipeZap de preços de Imóveis Anunciados.



ganha destaque como espaço cultural e de entretenimento nos dias atuais (Pio; Sant’anna, 2016, p. 188)<sup>6</sup>.

A participação de um vetor econômico nesta disputa, não significa que estes grupos estejam lucrando com os desfiles, ou tornando-se donos da Gamboa, mas demonstra como diferentes campos se interpenetram neste processo. A disputa por um espaço em valorização implica num componente econômico intrínseco a qualquer campo de produção, e que amplia a definição de carnaval de Ferreira (2004), ao propor a relação de diferentes vetores agindo sobre esta disputa.

O direito ao desfile neste espaço, um espaço que até bem pouco tempo não era valorizado na cidade como área de lazer, e jamais seria alvo de disputas, passa a ter uma importância completamente diferente com a revitalização e a valorização imobiliária do local. Mas o fato de um bloco que desfilava em uma das áreas de maior concentração de renda da cidade optar por aquele espaço indica que, além do valor imobiliário, o valor simbólico daquele espaço também foi alterado. E o carnaval, o desfile do Prata Preta, e todos os eventos culturais que passaram a ocorrer naquele espaço, ao mesmo tempo que são condicionados pelo sentido simbólico daquele espaço, também condicionam este mesmo sentido.

Isto, porque as escolhas de interação social, e ocupação do espaço público, apesar de possuírem uma margem de inventividade e improviso, também são condicionadas cotidianamente por habitus de classe (Bourdieu, 2007), e intencionalmente planejadas para lidar com o que se espera encontrar em cada um destes âmbitos, e com isso cumprir o que cada sujeito almeja para si próprio. As razões para estas escolhas são práticas, e podem ser simples como escolher um bloco no qual se terá mais chance de sucesso em abordagens amorosas, ou um bloco mais próximo de sua residência, ou que toque um tipo de música específico.

### **PRÁXIS SONORA E HABITUS DE CLASSE: A MÚSICA E A FORMAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO**

Neste ponto, já é possível destacar que os núcleos organizadores centrais neste processo de ocupação do espaço público se estruturam em torno de uma prática musical. A música se destaca neste contexto, como um elemento simbólico central nas noções de

---

<sup>6</sup> É importante destacar que a relação entre os grupos que atuam no carnaval e a festa não deve ser encarada de forma reducionista, como uma relação simplesmente econômica, política, ou social, mas como uma relação complexa onde todos esses elementos interagem de forma heterogênea, contingente e dinâmica.



pertencimento no carnaval de rua, e como delimitadora de espaços e performances, mas ao mesmo tempo tem sua prática condicionada por esses elementos. Estes não são elementos dissociáveis ou extrínsecos.

Para entendermos a relação entre a música e a formação de categorias sociais, usos e entendimentos da cidade, e mesmo com os processos de disputa envolvidos, é preciso um trabalho conceitual que supere qualquer dicotomia entre estes elementos, e que amplie o próprio sentido do conceito de música<sup>7</sup>.

Buscando superar possíveis limitações que este conceito possa apresentar, por induzir uma dicotomia entre o sentido estético e simbólico da prática musical, Araújo (1992, 2010) desenvolve dois conceitos que oferecem uma possibilidade de tratamento para esta questão.

Inicialmente, buscando contemplar elementos que seriam, a princípio, tidos como extrínsecos ao conceito de música, o autor apresenta o conceito de “trabalho acústico”. Com este conceito, Araújo propõe que a prática musical deve ser entendida como uma categoria específica de trabalho humano. Sob este entendimento, Araújo destaca que “a criação, recriação, difusão e apropriação de um repertório musical envolvem uma relação mais ou menos tensa de continuidade entre valor de uso e valor de troca” (Araújo, 2010, p. 1).

Esta perspectiva é desenvolvida em trabalhos posteriores pelo autor, e Araújo propõe um segundo conceito que busca superar a dicotomia percebida entre a música, como elemento estético, e seus sentidos simbólicos e sociais. O conceito de “práxis sonora”.

Araújo procura, com a ideia de práxis, destacar a relação intrínseca entre pensamento e ação, ou teoria e prática, buscando assim um conceito capaz de focar “o aspecto sonoro da atividade prática humana, sem isolá-lo de outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, de sua dimensão política” (Araújo, 2010, p. 10), enfatizando assim “a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro” (Araújo; Grupo Musicultura, 2010, p. 219, tradução nossa)<sup>8</sup>.

A articulação entre estes três vetores, como propõe o conceito de práxis sonora, indica a percepção de continuidade entre estes diferentes âmbitos nos mais diversos

---

<sup>7</sup> É importante destacar que o uso de conceitos com um aporte tanto social como estético, como práxis sonora, não significa o abandono do conceito música, mas um uso mais limitado. Como um constructo histórico e ideológico, e sobretudo como um campo de produção específico.

<sup>8</sup> “the articulation between discourses, actions, and policies concerning sound”.



processos em que o elemento sonoro possa estar presente, e com isso possui um papel duplo neste trabalho.

Como uma definição da própria prática musical, que engloba aspectos que em princípio seriam tidos como extramusicais, e inclui outros atores sociais como agentes na performance musical. E também como uma ferramenta de análise, na qual a própria inter-relação destes vetores torna-se o objeto de investigação.

Com isso, é possível pensar que cada um destes vetores atua como um campo detentor e gerador de sentidos. Podendo ser entendidos, da mesma forma que o habitus de classe (Bourdieu, 2007), como uma estrutura estruturada e estruturante; e que permeia os campos político, econômico e simbólico.

Ao mesmo tempo, é possível pensar que o próprio conceito de habitus de classe, pensado em relação ao conceito de práxis sonora, tem seus caracteres prático e discursivo ressaltados.

O habitus de classe exige competências que precisam ser aprendidas e praticadas. Não é uma estrutura dada de graça a qualquer indivíduo, nem pode ser reproduzido fora de seu contexto. Assim como a práxis sonora, o habitus de classe também envolve discursos, práticas e políticas.

Entendidos de maneira complementar, estes dois conceitos oferecem uma teoria praxiológica mais complexa, e que destaca o papel de agência da prática musical, em relação ao seu contexto social.

Estes dois conceitos tratam de objetos diferentes, mas se relacionam com o social em um mesmo nível categórico. O conceito de habitus de classe oferece uma perspectiva mais centrada na relação de agência e contingência na formação de classes, e formas de distinção social; enquanto o conceito de práxis sonora focaliza a relação entre agência e contingência, em um contexto de produção simbólica. Ambos abordam a atuação de estruturas complexas, geradoras e detentoras de significado, e que se encontram em processo constante de distinção e disputa.

Desta forma, é possível transpor questões referentes a um conceito, para o outro, e pensar a práxis sonora a partir da ótica da distinção social, como um elemento ativo, e capaz de atuar de forma discursiva, tanto na criação, como na legitimação de práticas e categorias sociais. Como elemento gerador, atua como possibilidade de performance, e como formação simbólica e discursiva. Como elemento legitimador, atua no processo de autonomização do campo (Bourdieu, 2009), como mecanismo de avaliação, categorização, e distinção.



A resultante deste processo de gênese e avaliação é um conjunto de possibilidades delimitadas, ainda que de maneira instável, pela avaliação. Na qual as performances são categorizadas, de modo a formar um repertório simbólico e prático em constante acúmulo, transformação e disputa. Um repertório, que age discursivamente, como forma de distinção, e no mesmo sentido, como forma de identificação.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As reflexões realizadas até o momento utilizam os conceitos de práxis sonora e habitus de classe como elementos centrais na análise, e destacam um caráter político, inerente e múltiplo do carnaval de rua, como um campo de produção, e como um campo de disputas. Destacam, também, um contexto assimétrico de reestruturação urbana, no qual o uso e domínio do espaço se relacionam diretamente com uma produção simbólica e política intrínseca a prática musical.

O caráter coletivo e público dessas performances carnavalescas proporciona um enorme potencial político a elas, como um elemento simbólico capaz de interagir de forma recíproca entre diferentes tipos de ação coletiva. Sejam elas carnavalescas ou políticas.

O objeto em questão, esse processo de mudança na forma de ocupação do espaço público pelo carnaval, é um processo complexo e que já se estrutura como um processo de grandes dimensões nos últimos dezoito anos, mantendo-se em curso. E que demarca uma importante mudança nas práticas e dinâmicas sociais ligadas ao carnaval, bem como nos tipos de performance acionadas, e na relação entre essas comemorações e seus contextos.

A ocupação do espaço público pelo carnaval se mostra indissociável de uma mudança no campo de produção, com o surgimento de novas práticas, novas performances, novos espaços, novos discursos.

Juntamente com o surgimento de novos blocos de rua, é possível destacar o surgimento de uma série de práticas, atores sociais, mas também de regulamentações públicas que buscam normatizar os desfiles e apresentações. Os agenciamentos de outros campos, como o político e o econômico figuram como elementos indissociáveis da atuação dos participantes.

Como um evento capaz de enorme mobilização de pessoas e espaços na cidade, o carnaval carioca se relaciona diretamente com a construção social do espaço na cidade. Nesse processo, além de estruturar categorias que condicionam habitus de classe, possibilita o surgimento de uma série de performances carnavalescas, nas quais se



estrutura também uma práxis sonora. A partir da oposição entre os diferentes grupos que disputam o domínio desses espaços (alto x baixo), age na formação e deformação de categorias sociais. Assim, as possibilidades performáticas ligadas ao carnaval carioca apresentam uma atuação significativa sobre a formação de repertórios de ocupação do espaço público na cidade.



## REFERÊNCIAS

Andrade, Marcelo Rubião de. *Música, espaço público e ordem social no carnaval de rua do Rio de Janeiro: um estudo etnomusicológico (2009-2011)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. Disponível em <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/778102.pdf>. Acesso em 20 jan. 2013.

Andrade, Marcelo Rubião. *“O maior carnaval do mundo”: discursos e repertórios no carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, 2018.

Araújo, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro, 1917-1990*. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Illinois at Urbana Champaign, EUA, 1992.

Araújo, Samuel. *Trabalho acústico e práxis sonora; duas apropriações do marxismo em etnomusicologia*. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2010, Rio de Janeiro, 2010.

Araújo, Samuel; Musicultura, Grupo. “Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil”. In: O’Connell, John Morgan; Castelo Branco, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Urbana, IL: University Illinois Press, 2010, p. 217-231.

Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Vários tradutores. 2ª. reimp. da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

Cordão da Bola Preta. *Facebook*, 3 fev. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/prata.preta.9>. Acesso em 6 fev. 2017.

Ferreira, Felipe. *Inventando carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.



Ferreira, Felipe. *O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Me Beija Que Sou Cineasta. *Facebook*, 3 fev. 2017. Disponível em <https://www.facebook.com/mebeijaqueeusoucineasta>. Acesso em 6 fev. 2017.

ME BEIJA Que Sou Cineasta e Prata Preta se estranham nas redes sociais. *Jornal O Dia*. Rio de Janeiro, O Dia na Folia, 5 fev. 2017. Disponível em <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2017-02-05/me-beija-que-sou-cineasta-e-prata-pret-se-estranham-nas-redes-sociais.html>. Acesso em 6 fev. 2017.

Pio, Leopoldo Guilherme; Sant'Anna, Maria Josefina Gabriel. "Criação de Novas centralidade no Rio de Janeiro contemporâneo: Praça da Harmonia e seu Entorno na Gamboa". *Argumentos* (Unimontes), v. 10, p. 175-205, 2016.

Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em [http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros cariocas/index\\_cidade.htm](http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros cariocas/index_cidade.htm). Acesso em 1 set. 2017.

Stallybrass, P.; White, A. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Turino, Thomas. *The four fields of music making*. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento Música em Debate VII, março de 2008, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

ZAP IMÓVEIS. Disponível em <https://www.zapimoveis.com.br>. Acesso em 15 jan. 2018.

MARCELO RUBIÃO DE ANDRADE é doutor em música pela UNIRIO, mestre em música pela UFRJ e graduado em música pela UFRJ. A principal área de atuação é a etnomusicologia.