

---

## **Blocos de Carnaval Cariocas e as Relações com Mercado e o Poder Público<sup>1</sup>**

Fabiano Thomaz LACOMBE<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **RESUMO**

O trabalho analisa, a partir de um levantamento historiográfico de um grupo musical com atuação no carnaval do Rio de Janeiro, o debate a respeito da relação dos blocos cariocas com o mercado da música e o poder público. São apresentados e contextualizados diversos depoimentos e traçadas algumas comparações tendo como foco a importância de determinados projetos acampados pelos agentes destes coletivos musicais.

**PALAVRAS-CHAVE:** carnaval; mercado; políticas públicas; música.

### **TEXTO DO TRABALHO**

O crescimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, bem como seu impacto social, já foi abordado em diversos estudos (LACOMBE, 2014; HERSCHMANN, 2013; ANDRADE, 2012; GREGORY, 2012; PRESTES FILHO, 2010; MARQUES, 2006). De enfoques variados, indo da pesquisa de gênero em um determinado bloco (GREGORY, 2012) ao exame da toda a cadeia produtiva no carnaval (PRESTES FILHO, 2010), as análises têm em comum a percepção da força movente da música<sup>3</sup> e do seu impacto na cidade.

O presente artigo tomará como referência um bloco de carnaval carioca, o Cordão do Boitató. O grupo teve destacada presença na retomada do carnaval de rua, logo em sua “primeira onda”, no início da década de 2000 (ver HERSCHMANN, 2013), criando *territorialidades sônico-musicais* (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) que mudaram o perfil do centro da cidade do Rio de Janeiro. Hoje segue sendo um dos Blocos de grande relevância, atraindo cerca de 50 mil pessoas para seu show de domingo de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando da Escola de Comunicação da UFRJ, e-mail: [fabianolacombe@gmail.com](mailto:fabianolacombe@gmail.com).

<sup>3</sup> Para um artigo que trata especificamente da capacidade mobilizadora, ver Herschmann e Fernandes (2012), onde são ressaltadas iniciativas que envolvem sonoridades articuladas à indústria e lógica do entretenimento.

---

carnaval na Praça XV, além de realizar um cortejo de rua no fim de semana anterior à folia.

Um levantamento historiográfico conduz o texto que tem o objetivo central de analisar a uma questão premente acerca dos agentes responsáveis pela ocupação da rua durante o carnaval, qual seja, o debate intrablocos e interblocos a respeito da relação destes com o mercado da música e o poder público. Assim, são apresentados e contextualizados diversos depoimentos levantados em um trabalho etnográfico (LACOMBE, 2014), traçadas algumas comparações com outros blocos cariocas e analisadas as posturas tendo como foco a importância de determinados posicionamentos em relação às políticas públicas.

Nota-se que os diferentes tipos de ação dos blocos do Rio de Janeiro, seja em busca de soluções para sustentabilidade, seja na busca de um “projeto” que busque outros níveis de realização (ver CANCLINI, 2012), formam um cenário plural que reverbera para muito além dos principais objetivos de cada um deles. A cidade é a grande beneficiária.

### **CORDÃO DO BOITATÁ: SURGIMENTO E PRIMEIRAS DISCUSSÕES**

Os encontros que acabaram por juntar as pessoas em torno de um projeto musical conhecido como Cordão do Boitotá aconteceram em 1996. Dessas reuniões surge uma banda musical e, logo no ano seguinte, como veremos mais detalhadamente, é realizado o primeiro desfile como bloco de rua. Podemos contextualizar este surgimento, como fez Herschmann (2013), tratando das mudanças na cidade do Rio de Janeiro nesta década. Dentre diversos fatores, o cenário foi marcado por 1) uma ampliação da sensação de segurança nas ruas da cidade; 2) um ciclo virtuoso da região específica da cidade em que a música teve amplo destaque, a Lapa; 3) uma ocupação da rua por diversos grupos musicais; 4) mudanças na indústria da música, levando muitos músicos a uma reinvenção da carreira “não através das gravadoras independentes (também muito desorientadas neste processo), mas sim a partir do princípio do prazer de tocar e interagir nas redes sociais” (*Idem*, p. 278).

---

Por outro lado, o Cordão do Boitató fez parte também de uma cena<sup>4</sup> retratada em pesquisa de Elizabeth Travassos (TRAVASSOS, 2002). Ela analisa a redescoberta da música e da cultura folclórica brasileira por músicos urbanos da classe média no período de fins do século XX, e compara este cenário com tendências musicais das décadas de 1920 e 1960, sugerindo que as mudanças percebidas mostram o declínio das posturas modernistas e de vanguarda em relação à música folclórica e estabelecem novas configurações das relações entre arte e cultura popular.

A coesão dos primeiros encontros do Cordão do Boitató dava-se, de fato, por fatores geracionais, de classe e por afinidade de gosto musical: eram jovens universitários de classe média que compartilhavam interesses comuns pela cultura musical popular (a nomenclatura utilizada pelos integrantes para designá-la varia: “música de raiz”, “música tradicional brasileira”, “música folclórica”) que, naquele momento, segundo os integrantes, não era difundida por veículos de comunicação de massa<sup>5</sup>.

Os encontros iniciais descritos pelos integrantes do Cordão do Boitató, nota-se, estavam mais associados à diversão que ao exercício metódico do profissional de música. A expressão “levar um som”, utilizada por alguns dos entrevistados(as), indica este caráter descontraído. Não havia muitas obrigações e nem cobranças ou expectativas na maneira de se executar a música. Tampouco existia uma organização que definisse qual seria a melhor formação para o conjunto. Ainda assim, nota-se, alguma coordenação foi possível para que, em pouco tempo, o grupo estivesse se apresentando em um circuito alternativo, ligado às universidades que frequentavam.

Pode-se argumentar, como fez Travassos, que esses encontros estavam inscritos em um contexto sócio-histórico específico que fez surgir, de forma sincrônica, em

---

<sup>4</sup> O conceito de cena é usado aqui em consonância com o sentido dado por João Freire Filho e Fernanda Fernandes, que o empregam para analisar “espaços localizados de produção e consumo cultural (...), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 4). Reconhece-se que “graças ao seu caráter flexível e antiessencialista, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana”. (*Idem*, p. 5).

<sup>5</sup> Ressalva-se que, com a indicação desses marcadores sociais em comum, não se pretende aqui diminuir a ideia de agência dos atores sociais. Pablo Vila (VILA, 2012), partindo do questionamento basal “por que diferentes atores sociais (...) se identificam com um certo tipo de música, e não com outros?” (*Idem*, p. 250), ressalta os problemas da adoção de posicionamentos como o da escola subculturalista inglesa, onde “estilos musicais específicos se conectariam, necessariamente, com atores sociais também específicos, e o fariam através de uma espécie de ‘ressonância estrutural’ ou ‘homologia’ entre posição social, de um lado, e expressão musical, do outro” (*Idem*, p. 251). Afinal, como afirma Vila, “uma mesma performance musical, dada a sua polissemia, relaciona-se complexamente (às vezes contraditoriamente, às vezes não, dependendo do tipo de identificação de que se trata) com distintos esboços identitários” (*Idem*, p. 271).

distintos lugares no Brasil, grupos semelhantes. Travassos se apropria da expressão “juventude enraizada” (contida em uma reportagem de jornal do ano de 2000) para identificar estes musicistas com gosto pelo folclore e cita dois grupos deste contexto: *A Barca*, de São Paulo e *Mundaréu*, de Curitiba. Estes conjuntos, segundo ela, “envolvem estudantes universitários e aliam às atividades artísticas a pesquisa de campo e bibliográfica sobre cultura popular” (TRAVASSOS, 2002, p. 92).

Neste sentido, Travassos indica que o sincronismo entre a formação desses grupos pelo Brasil (e de outros, pelo mundo) pode advir não só da conexão intramusicistas, mas também da globalização, via indústria cultural. Nota-se que, com este argumento, Travassos quer negar também a sugestão de que o movimento surge como reação à globalização. Esta explicação, segundo ela, “não daria conta de fenômenos que são indícios da própria globalização” (*Idem*, p. 93).

Não obstante, quando o Cordão do Boitatá começa a fazer apresentações remuneradas, surge uma discussão interna, segundo alguns ex-integrantes, sobre a inserção do grupo no mercado da música. Adriana Schneider, por exemplo, ex-integrante do grupo que esteve presente neste período inicial, afirma que havia uma discussão sobre

o aspecto comercial e aspecto não comercial da coisa. Tinha uma galera que defendia de uma forma romântica, xiita [não comercial]. Mas que naquele momento era necessário, porque acho que a gente estava tendo que ter um entendimento ético: como vamos ganhar dinheiro de uma coisa que os próprios mestres não ganham?<sup>6</sup>

Essa divisão interna aparece no depoimento de outro ex-integrante, Gustavo Pacheco<sup>7</sup> – que enxerga duas fases demarcadas no grupo, uma amadora com a qual ele se identificava (informal e com ênfase no relacionamento de amizade interno) e outra profissional (com CD gravado, página na web, produtor) – em oposição ao discurso atual dos integrantes do Cordão do Boitatá que dizem que “o grupo tinha desde o seu surgimento como intenção, e condição inerente ao seu desenvolvimento, criar um espaço dentro do mercado da cultura.”<sup>8</sup>. Veremos a seguir como essa discussão ecoou nos tipos de performance do grupo durante o carnaval.

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida por Adriana Schneider, ex-integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>7</sup> Entrevista concedida por Gustavo Pacheco, ex-integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>8</sup> Documento apresentado pelos integrantes do Cordão do Boitatá no contexto de edição dialógica da pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014), anexado àquele trabalho.

## APRESENTAÇÃO DOS MODOS DE APRESENTAÇÃO E BREVE HISTÓRICO DAS TRANSFORMAÇÕES DOS MESMOS

O dissenso sobre a postura do grupo – se uma atividade diletante [sem deixar de ser relevante e influente, como veremos] ou profissional<sup>9</sup>, no sentido explícito de criar “espaço dentro do mercado da cultura” – tem um episódio marcante na decisão de fazer shows (ou seja, utilizar uma estrutura de som característica de casas de show) durante o carnaval e dividir a festa da folia em duas performances distintas: na rua e no palco.

Para entender como se organizam as duas formas de apresentação no Cordão do Boitatá (no formato bloco carnavalesco, na rua; e no formato banda, em palcos) é preciso contextualizar historicamente. As primeiras apresentações realizadas pelo Cordão do Boitatá foram em um formato banda, em palcos. Mas logo no primeiro ano, surge a proposta de feitura do bloco de carnaval. O primeiro cortejo, no carnaval de 1997, funciona em alguma medida como mito de fundação do bloco: poucos amigos, vestidos com fantasias, alguns poucos instrumentos, um estandarte e horizontes sensoriais expandidos pelo álcool e outras substâncias, indo para o centro da cidade, em uma época em que a frequência ali era bastante menor que a de hoje<sup>10</sup>.

Os desfiles carnavalescos do Cordão do Boitatá seguem lógica parecida durante os primeiros anos, mantendo inclusive o formato acústico, sem amplificação. O número de foliões atraídos pelo desfile, no entanto, cresce a cada carnaval. Esse aumento é o que justifica algumas mudanças na organização do bloco, com foco na segurança e no bom funcionamento do cortejo (como atenção aos obstáculos no trajeto, por exemplo).

Assim, Oliveira afirma que eles tiveram que “assumir a responsabilidade e o respeito ao público que vinha brincar. A gente tinha que se organizar cada vez melhor”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Entende-se aqui a profissão *musicista* como “uma atividade determinada – geralmente com implicações econômicas” onde são cumpridos “procedimentos convencionais, de acordo com noções e parâmetros compartilhados na própria área de atividade social” (SALGADO, 2005, p. 221). Ressalva-se ainda que a noção de profissionalismo em música é “multifacetada, algo rarefeita e sujeita a ambiguidade” (*Idem*, p. 243).

<sup>10</sup> Havia naquele ano de 1997 (e ainda há, até os dias de hoje), não obstante, um foco de concentração na Avenida Rio Branco, onde diversos blocos tradicionais da zona norte desfilavam. O maior deles, que saía (e ainda sai) sozinho no sábado de carnaval, pela manhã, é o Cordão da Bola Preta. Outros desfilavam durante os outros dias à tarde e à noite, como o Cacique de Ramos, por exemplo, com o qual o desfile do Cordão do Boitatá se encontrou em determinado momento daquela tarde do primeiro desfile.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Thiago Oliveira, integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

---

Já Horta explica que depois de vários anos, nesse contexto de público crescente, o diálogo com o governo municipal é iniciado (sem que sejam as críticas sejam refreadas):

dizer que a prefeitura é uma merda é mole (...) [Mas] como é que eu vou fazer um cortejo, que já tem 10, 15 anos que acontece, que todo mundo sabe, que enche o centro da cidade, no centro histórico, e que vai ser divulgado, naturalmente, sem ter o mínimo de diálogo com o poder público? (...) Não que eu esteja satisfeito com a forma de atuação deles.<sup>12</sup>

Outro plano de mudança no desfile de rua do Cordão do Boitatá pode ser visto como parte da conformação do projeto artístico-profissional do grupo, associado à evolução e apuro técnico e mudança de repertório. Assim, canções mais complexas podem ser executadas e há a necessidade de seleção dos integrantes para que o nível da execução não seja prejudicado.

Já as apresentações em palcos, as primeiras a serem realizadas, como dito acima, continuam acontecendo paralelamente. Estas, associadas diretamente ao plano profissional e inseridas no contexto do mercado musical, ocorrem durante todo o ano, em outras festas, eventos ou casas de show. Nota-se que a projeção do nome do grupo, mais associada ao sucesso do bloco de carnaval, serve também como forma de divulgação da modalidade show e ainda como divulgação dos trabalhos individuais como musicistas.

Voltemos então à decisão de fazer uma apresentação no formato show durante o carnaval. Em 2006, no âmbito de discussões acaloradas a respeito de “visões divergentes sobre o que deveria ser o bloco”<sup>13</sup>, é introduzido o palco na festa momesca. Um integrante relata certa frustração por parte dos que eram do grupo, mas não participavam tocando na banda:

essas pessoas todas que já tinham aquele carnaval, já saiam de casa com aquela ideia de brincar daquele jeito, quando chegaram lá, mudaram a modalidade da parada. A reação foi ruim para as pessoas. Talvez para as pessoas mais próximas. Essa turma que é meio termo: que fazem parte da organização do bloco, mas não são da banda. Como o Boitatá foi virando banda, cada vez mais a banda mandava na festa. (...) [Pois] respondia pelo trabalho [do ano todo]. Aquela galera que era antropóloga, jornalista [ia apenas ao cortejo]. (...) Passava o carnaval, a gente continuava lá com o Boitatá. A gente tinha que pensar no trabalho<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida por Kiko Horta, integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Gustavo Pacheco, ex-integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>14</sup> Entrevista concedida por Ricardo Cotrim, integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

---

Explicando os motivos da implementação do palco, Cotrim ressalta a intenção de, além de mudar o repertório, amplificar o som para um público crescente, tendo determinadas características:

a gente pensou de que forma a gente poderia dar vazão a esse público pensando num formato que não fosse o trio elétrico. Pensamos no formato do coreto. O Baile na praça. E não só isso. Tem a questão da potência do som e a vontade de levar um outro repertório pro carnaval<sup>15</sup>.

Vemos então neste episódio um claro conflito polarizado, de um lado, pelos os que pensam em colocar o palco na festa de carnaval, ligados ao caráter profissional da execução musical – musicistas da banda que tocam todo o ano em eventos diversos não associados necessariamente ao carnaval – e, de outro, pelos que não estavam exercendo funções dentro da banda, e que tinham preferência pela manutenção exclusiva do cortejo de rua.

Uma ferramenta conceitual que pode ajudar a pensar essa divisão é a classificação de Thomas Turino (2008) para os campos de prática musical. Mais especificamente, a performance participativa e a performance de apresentação<sup>16</sup>.

A performance participativa teria como principal característica, segundo Turino, o foco na interação social, onde o som é importante na medida em que inspira a participação de todos. Os envolvidos no contexto desta performance podem (e devem) contribuir efetivamente (seja tocando, cantando ou dançando), fazendo com que a distinção entre musicistas e plateia se dissipe. Nos termos de Turino, a música participativa “tem mais a ver com as relações sociais presentes na performance do que com a produção de arte que pode de alguma forma ser abstraída dessas relações sociais” (TURINO, 2008, p. 35). A performance participativa, ainda segundo Turino, é marcada, no som, por formas variantes (abertas), curtas, previsíveis e repetitivas (cíclicas).

A performance de apresentação seria uma espécie de contraponto à participativa. Este modo, segundo o autor, será marcado pela clara divisão entre musicistas e plateia e terá foco voltado para uma música rica em detalhes, com contrastes. Assim, “os musicistas devem oferecer uma apresentação que sustente o interesse de uma plateia que

---

<sup>15</sup> Idem à nota anterior.

<sup>16</sup> Há outros dois campos de prática musical sugeridos por Turino, que envolvem gravação: *alta fidelidade* e *arte sonora de estúdio*. A alta fidelidade refere-se à realização de gravações que se destinam a “indexar ou ser icônica da performance ao vivo” (TURINO, 2008, p. 26). Já a arte sonora de estúdio envolve a “criação e manipulação de sons em um estúdio ou em um computador para criar um objeto de arte gravado (uma “escultura sonora”), que não tem a intenção de representar uma performance ao vivo”. (Idem, p. 27).

não está contribuindo com a produção sonora, nem com dança” (TURINO, 2008, p. 35). Turino situa este modo de apresentação como parte do desenvolvimento das sociedades capitalistas.

É importante notar aqui que as performances descritas por Turino, são *tipos ideais*. O autor prevê que haja misturas nas manifestações musicais, mas afirma também que elas sempre tenderão para uma performance ou outra: “dependendo da tradição musical, provavelmente haverá muitos conjuntos que combinam atitudes de performances participativas e de apresentação, embora (...) uma ou outra orientação acabará por brotar como mais fundamental (*Idem*, p. 55).

É preciso, portanto, cautela ao associar de forma direta os modos de apresentação do Cordão do Boitató aos campos de prática musical de Turino. Tanto o cortejo rua, quanto o show em palco demandam uma análise detalhada dos hibridismos implicados.

Desta forma, podemos supor que, embora tivessem um formato que indicasse divisão entre público e plateia, separados pela presença do palco, muitas das apresentações em formato de show pudessem ser marcadas, em grande medida, pelo espírito participativo, dado o contexto de certas apresentações: as festas populares (como festas juninas, por exemplo), cujo objetivo principal da banda, muitas vezes, é fazer as pessoas dançarem.

O caminho profissional e o surgimento de apresentações em casas de espetáculo, em um contexto já estabelecido pelo mercado, por outro lado, podem marcar uma mudança de foco da performance deste formato, passando a ser mais ligada à performance de apresentação.

Já o cortejo de rua, nos primeiros anos de desfile, era sim uma performance participativa praticamente sem traços da performance de apresentação<sup>17</sup>. Ricardo Cotrim classifica estes primeiros desfiles como tendo as características de um ‘bloco de sujo’: “bloco que você marca a hora e a esquina, aquele bloco arrastão que é formado pelas próprias pessoas... Que vão se juntando. (...) Tem uma organização mínima e vai se constituindo ao longo do processo”<sup>18</sup>.

Com o sucesso do bloco e o conseqüente aumento do número de foliões, o grupo optou por aumentar a organização do cortejo, como vimos, com foco na segurança e no

---

<sup>17</sup> Ver documentário de Snir Wein (WEIN, 2003) filmado no carnaval de 2002 ou 2003 (Wein foi perguntado por mim, mas não soube precisar).

<sup>18</sup> Entrevista concedida por Ricardo Cotrim, integrante do Cordão do Boitató, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).



bom funcionamento do desfile, mas também com o intuito de uma execução musical mais apurada. Se nos primeiros anos, havia a liberdade de experimentações e de descobertas do entendimento do cortejo, em um momento isso muda: a “brincadeira” passa a ser diferente da do “folião que está ali só para pular o carnaval”<sup>19</sup>.

Fica aparente, com a justaposição do quadro teórico de Turino aos modos de apresentação do Cordão do Boitatá, a associação de um projeto profissional, ligado ao mercado, à defesa da implementação do palco no carnaval. Da mesma forma, a associação do grupo que não participava da banda ao caráter participativo, mais focado nas relações sociais ali contidas do que com a produção de um produto artístico acabado.

Ainda assim, é importante analisar que os envolvidos nas modalidades participativas também podem ser, como afirma Canclini (2012), *trendsetters*, ou seja, empreendedores que, independentemente de estarem trabalhando formalmente no meio da música, promovem tendências. Seus “projetos”, mesmo não sendo sustentáveis, em termos econômicos, permitem outros níveis de realização que tem efeitos em todo entorno das *territorialidades sônico-musicais* criadas. A agência desses atores, portanto, para as políticas públicas (e mesmo para o mercado da música) não devem ser subestimadas.

## CATEGORIAS NATIVAS: PIRATARIA CULTURAL E AÇÃO CULTURAL

Hoje, os atuais integrantes Cordão do Boitatá, mesmo dizendo-se ainda engajados na criação de “um espaço dentro do mercado da cultura”, se enxergam como praticantes de uma “pirataria cultural”, que seria a tomada do dinheiro das empresas apoiadoras para um uso deste fora da lógica mercantilista: “o apoio que é conseguido é usado de forma utópica, baseada em princípios totalmente diferentes dos que regem o pensamento capitalista destas empresas. Consideramos uma ação de pirataria cultural”<sup>20</sup>.

Em outra tentativa de definição da sua atuação, um dos integrantes, Kiko Horta, afirma que o projeto tem caráter de uma “ação cultural”:

acho que ação cultural é isso: não tem foco no lucro. Não pode ter, senão ela começa a dançar. Isso não quer dizer que a gente não vai correr atrás, que a gente não vai batalhar e essa bola [de déficit financeiro no carnaval] um dia não possa

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Kiko Horta, integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>20</sup> Documento apresentado pelos integrantes do Cordão do Boitatá no contexto de edição dialógica da pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014), anexado àquele trabalho.

---

mudar. Mas a ação é voltada pra música, pra festa. Todo esforço que a gente puder fazer, a gente vai fazer<sup>21</sup>.

É possível enxergar aqui uma brecha na postura “não mercantilista” das categorias nativas “pirataria cultural” e da “ação cultural”. Horta explicita essa possibilidade: “não quer dizer que (...) uma ação cultural (...) não possa, em alguma medida, gerar lucro”<sup>22</sup>. Desta forma, o Cordão do Boitató se coloca, ao mesmo tempo, como um projeto crítico à lógica mercantilista mas sem abdicar da batalha por verbas – vendendo seus shows ou negociando com os apoiadores do carnaval, por exemplo –, concebendo mesmo a geração de lucro.

Nota-se ainda que as características não mercantis são também parte do *capital cultural* (BOURDIEU, 1986) do Cordão do Boitató e fomentadoras da inserção do grupo no mercado musical. Os integrantes do grupo afirmam que, para além do prestígio que têm como bons musicistas, há um reconhecimento da postura política implicada em suas performances:

não é só o prestígio musical via qualidade técnica que traz nossos parceiros da música para junto de nós. A proposta cultural e a forma inovadora e independente dos padrões vigentes no mercado, fazem com que o Cordão tenha uma grande adesão por parte do meio musical. A própria ação (...) de “pirataria cultural”, no sentido de conseguirmos canalizar um capital para realização de um projeto cultural de excelência, libertário e utópico, faz com que o palco onde realizamos o nosso show no domingo de carnaval na Praça XV seja tão valorizado, amado e respeitado por todos músicos e artistas que se apresentam lá, acima de tudo por amor à cultura do carnaval carioca. O cuidado extremo com o equipamento de som, e uma produção voltada exclusivamente para as melhores condições possíveis da realização musical, também é um fator diferencial.<sup>23</sup>

Neste mesmo sentido, a conclusão de Cristiane Cotrim, quando perguntada sobre a possibilidade de ganhos financeiros no grupo, aponta para o acúmulo de *capital cultural* (com as performances realizadas no carnaval) que pode ser revertido em ganho material, em um momento posterior, assumindo que o trabalho pode render frutos durante o ano. A conclusão é a mesma para Horta: “se a gente tem uma festa que é muito bonita, a tendência é essa festa irradiar outras coisas”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida por Kiko Horta, integrante do Cordão do Boitató, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>22</sup> Entrevista concedida por Kiko Horta, integrante do Cordão do Boitató, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>23</sup> Documento apresentado pelos integrantes do Cordão do Boitató no contexto de edição dialógica da pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014), anexado àquele trabalho.

<sup>24</sup> Idem à nota 22.

---

O capital cultural serve por fim como argumento em negociações com agentes governamentais. Horta conta que, em uma reunião realizada para o carnaval de 2014, com a Riotur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, responsável por produzir e/ou apoiar grandes eventos na Cidade, com destaque para o Réveillon e o Carnaval), onde se discutia a autonomia do grupo no palco da Praça XV durante o carnaval, foi argumentado às autoridades que “é um grupo cultural. Não é um grupo mercantil. A gente faz um trabalho cultural muito importante pra essa cidade”<sup>25</sup>.

Para além das contradições presentes nos depoimentos, ora não mercantis, ora plenamente associado ao mercado musical, podemos enxergar diversos níveis de realização – dentro do “projeto” do qual fala Canclini (2012) – e de posturas políticas implicadas na ação do grupo. Se em algum momento do passado, os integrantes do Cordão do Boitatá poderiam ser associados aos *prosumidores* (*Idem*), que ainda estão em início de carreira e conseguem manter um projeto sem pressão para garantir sua sustentabilidade econômica, agora eles já conseguem manusear o *capital cultural* a seu favor, seja por objetivos políticos, seja para obtenção de retornos financeiros.

Podemos aqui fazer algumas comparações do Cordão do Boitatá, por contraste<sup>26</sup>, com um outro bloco pertencente ao contexto de retomada dos cortejos de rua no carnaval do Rio de Janeiro, o Monobloco. Herschmann aponta este como pertencente a uma “segunda onda”, que começa

na segunda metade da década inicial do século XXI, que veio se somar ao movimento sociocultural existente, e que colocaram no epicentro os blocos temáticos, os blocos das fanfarras, os cortejos de rua que incorporam outros ritmos (e outros gêneros musicais atípicos do mundo do samba) e, ainda, os blocos que estão ligados à trajetória de músicos profissionais (HERSCHMANN, 2013, p. 276).

Segundo o estudo de Jonathan Gregory, o projeto comercial do Monobloco tem importância central, desde sua concepção. Gregory usa a nomenclatura *bloco-show* para falar de seu objeto de estudo, explicando que este é uma referência

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida por Kiko Horta, integrante do Cordão do Boitatá, para a pesquisa desenvolvida por Lacombe (2014).

<sup>26</sup> Poderíamos também fazer uma comparação por semelhança, com, por exemplo, um bloco inserido na mesma “primeira onda” da retomada do carnaval de rua (HERSCHMANN, 2013), o Céu na Terra. Em discurso relatado por Salgado, a tentativa de inserção no “mercado” [do integrante do Céu na Terra] “se dá em conjunção com uma valorização (...) da ação coletiva sobre a dispersão individualista. Imaginação e paixão não operam, portanto, em território vedado à racionalidade econômica” (SALGADO, 2005, p. 255). Nota-se ainda que a similaridade acontece com um grupo que também tem atuação marcada pela performance participativa.

---

às "baterias-show" (...) originalmente introduzidas pelas escolas de samba para se apresentarem em outras datas e espaços, com formações reduzidas. Portanto, os termos que fazem menção à palcos e shows me parecem mais apropriados para definir os grupos que participam deste novo circuito, com é o caso do Monobloco, que se distingue pelo fato de ser um bloco profissional, criado com esse intuito, de ser um negócio, de show (GREGORY, 2012, p. 17).

A inserção na indústria cultural é o que determina mesmo o caráter profissional do Monobloco e sua reputação perante musicistas. Sua etnografia aponta um “prestígio profissional” alcançado pelo grupo que advém do grande número de apresentações realizadas durante o ano (dez a cada mês), significando assim que o grupo gera um montante de dinheiro capaz de sustentar seus integrantes<sup>27</sup> (*Idem*, p. 51).

No Cordão do Boitatá, como já foi mostrado aqui, não houve uma motivação comercial que ensejasse os primeiros encontros. Para usar a nomenclatura empregada por Gregory: o grupo não surge de uma iniciativa que visava criar um *negócio*. Talvez isso explique porque o desenvolvimento do carnaval de rua do Monobloco esteja mais próximo de uma performance de apresentação e o Cordão faça questão de manter viva sua performance participativa. De todo modo, não se faz aqui um juízo de valor das posturas adotadas, apenas a demarcação de projetos mais ou menos conectados, diretamente, ao mercado.

No Rio de Janeiro, no polo oposto ao do *bloco-show*, estão os blocos que têm características mais próximas ao conceito de *Zona Autônoma Temporária* de Hakim Bey: “uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área” (BEY, 2001, p. 15). Existe mesmo um debate crescente provocado pela crítica feita por alguns destes blocos – quase sempre de pequeno porte (que reúne não mais que algumas centenas de foliões) – que, além do caráter não comercial, tem como norma a recusa a qualquer abertura de diálogo com instituições, públicas ou privadas. Os alvos dos julgamentos seriam os grupos de médio ou grande porte que buscam verbas dos apoiadores privados e agentes públicos. O próprio Cordão do Boitatá, por exemplo, já foi alvo de achincalhamentos, com gritos que acusavam seus integrantes de postura mercenária, em uma premiação ligada ao carnaval de rua. A matéria “Verba oficial para blocos gera polêmica e abre discussão” (BARBOSA, 2014), publicada no jornal ‘O Dia’, aponta algumas das disputas entre blocos cariocas.

---

<sup>27</sup> Quando me refiro à obtenção de sustento financeiro, estou considerando somente alguns integrantes e não todo o grupo. Segundo Gregory, há no Monobloco diferenciações internas marcantes, com projeção, cachês e tratamento distintos entre os que são da “diretoria” e os outros musicistas.

Para além desta contenda, acredita-se que a postura política de total independência têm a virtude de dar lugar ao não planejado. Podemos pensar aqui na ideia de serendipidade (ou seja, encontrar algo que não se estava procurando) utilizada por Vivant (2012) no debate sobre políticas públicas, para pensar na atuação desses agentes:

a criatividade se alimenta da serendipidade. Ao gosto das associações inéditas e dos encontros fortuitos, os criadores fazem emergir novas ideias, propõem novas formas e maneiras de fazer. Um cenário formatado e planejado não viabiliza tal espaço de imprevisto. Mais do que conceber uma cidade criativa, o desafio do urbanista é criar condições de serendipidade e de criatividade, deixando espaço para o desconhecido e aceitando que apareçam na região práticas não planejadas, até mesmo não autorizadas, que tornam possíveis encontros imprevistos e improváveis (VIVANT, 2012, p. 84).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece claro que estamos hoje em um momento em que as manifestações artísticas musicais dos blocos cariocas já são percebidas como importante via *polinizadora* (MOULIER-BOUTANG, 2012), que espalha *externalidades positivas*: “um recurso invisível que atua e é incorporado na produção de mercadoria, sem que esta produção o leve em conta” e sem que seja necessariamente monetizada (*Idem*, p. 78).

Neste contexto, o “poder público tem procurado apoiar, normatizar e explorar o Carnaval de rua com o objetivo de atrair visitantes e recursos ao Rio de Janeiro” (HERSCHMANN, 2013, p. 270). Para tanto, no entanto, é necessário fazer um balanço não só da competência dos atores, mas realizar estudos que mostrem como são pensadas suas estratégias e se elas demandam ou não apoio para “alavancar em alguma medida o Desenvolvimento Local Sustentável desta urbe.” (*Idem*, p. 272).

As observações de campo de Lacombe (2014) mostram o intuito do bloco Cordão do Boitató de desterritorializar/reterritorializar espaços com um objetivo sociopolítico claro: realizar uma festa popular. Cômicos do número de pessoas atraídos pela sua proposta artística, eles optam por abrir diálogo (sem deixar de lado a postura crítica) com grandes empresas e gestores públicos para que a festa tenha a qualidade e a segurança que eles entendem necessárias.

Neste sentido, os integrantes do Cordão do Boitató, não abdicando do diálogo, ou mesmo enfrentamento, com os agentes públicos e privados envolvidos no carnaval, estão alinhados com a crítica que Yúdice faz a alguns “envolvidos em estudos culturais [que] frequentemente consideram a agência cultural de maneira mais circunscrita, como se a

expressão ou identidade de um indivíduo ou grupo em particular levasse, por si só, a mudar”. (YÚDICE, 2002, p. 15).

O sucesso deste bloco (e de outros muitos) deve demandar toda a atenção dos formuladores de políticas públicas culturais para entender e atender as demandas que sejam colocadas de forma plausível.

Em suma, como afirma Herschmann, “talvez com uma participação mais efetiva do poder público, ampliando o número de editais de financiamento – dos quais alguns artistas já participam – essas redes de artistas [profissionais] e *prosumidores* poderiam vislumbrar não só a possibilidade de uma maior sustentabilidade para este tipo de iniciativa, mas também oportunidades para a ampliação da sua atuação. (*Idem*, p. 287).

## 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 de Mestrado. Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012.

BARBOSA, Caio. Verba oficial para blocos gera polêmica e abre discussão. **O Dia**, Rio de Janeiro, 16 de jan. 2014. Disponível em <<http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2014-01-16/verba-oficial-para-blocos-gera-polemica-e-abre-discussao.html>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

BEY, Hakim. **TAZ, Zona Autônoma Temporária**. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **The forms of capital**. In: RICHARDSON, John (Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Nova York, Greenwood Press, 1986, p. 241-258.

CANCLINI, Néstor G. et al. (Orgs.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid, Fundación Telefónica, 2012.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical**. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro, Uerj, 2005.

GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. **Os carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes (CLA), Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), Universidade Federal do Estado do Rio e Janeiro (UNIRIO), 2012.

---

HERSCHMANN, Micael. **Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21**. Intercom – RBCC São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez, 2013.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cintia S. **Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro**. In: RIBEIRO, Ana P. G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. (Orgs.) Entretenimento, felicidade e memória. Rio de Janeiro: Anadarco, 2012.

---

\_\_\_\_\_. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**, São Paulo, Intercom, 2014.

LACOMBE, Fabiano. **O Cordão do Boitató: relação com as noções de indústria cultural, profissionalismo, tradição e mudança**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM), Universidade Federal do Rio e Janeiro (UFRJ), 2014.

MARQUES, Márcio. **A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro**. Revista Jovem Museologia. Rio de Janeiro: Departamento de Museologia da UNIRIO, n. 1, janeiro de 2006.

MOULIER-BOUTANG, Yann. **Revolução 2.0, comum e polinização**. In: COCCO, Giuseppe; ALBAGLI, Sarita. (orgs.) Revolução 2.0 e a crise do Capitalismo Global. Rio de Janeiro, Garamond, 2012.

PRESTES FILHO, Luis Carlos. **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

SALGADO, José Alberto. **Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música**. Tese de doutoramento submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio e Janeiro (UNIRIO), 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Música folclórica e movimentos culturais**. In: Debates. Rio de Janeiro, v. 6, CLA/UNI-RIO, p. 89-113, 2002.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

VILA, Pablo. **Práticas musicais e identificações sociais**. Revista de Cultura Audiovisual Significação. São Paulo, Universidade de São Paulo, Ano 39, n. 38, p. 247-277, 2012.

VIVANT, Elsa. **O que é uma cidade criativa?** São Paulo, Editora Senac, 2012.

YÚDICE, George. **El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global**. Barcelona, Gedisa, 2002.