
Do Carnaval carioca ao neofanfarrismo brasileiro: a popularização de um movimento musical ativista e de rua¹

Victor Belart²

Cíntia Sanmartín Fernandes³

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

A popularização do neofanfarrismo pelas ruas de diferentes cidades do Brasil é tema central do presente artigo. Surgido no Rio de Janeiro em meados dos anos 2000, o movimento é uma proposta de ocupação das ruas protagonizada por grupos musicais e ativistas. Incorporando referências dos blocos de rua, do circo e da cultura pop, elas aproximam juventudes do trânsito afetivo de festejar nos espaços públicos em diferentes capitais brasileiras. Além de normalmente conectadas ao Carnaval, essas manifestações assumem vida independente e organizam festivais, mobilizações políticas e intercâmbios ao redor do país e no exterior. A partir de experiências empíricas e revisão bibliográfica escavando os primeiros estudos realizados sobre esses grupos, buscamos compreender a popularização de tais fanfarras no Rio de Janeiro e seus desdobramentos por outras cidades do Brasil e exterior.

PALAVRAS-CHAVE: fanfarras; neofanfarras; neofanfarrismo; honk; festivais de música; fanfarras ativistas

Introdução

A partir de um olhar que parte do Rio de Janeiro e avança por outras capitais do Brasil, o presente artigo apresenta algumas considerações iniciais acerca da ascensão do movimento neofanfarrista. As chamadas *neofanfarras* integram um movimento cultural surgido na Capital Fluminense, mas que popularizou suas práticas e performances para algumas outras cidades do Sudeste, Centro Oeste e Sul. Neste trabalho, dedicamo-nos especialmente a compreender alguns desdobramentos desse processo no Rio e, em

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, música e entretenimento, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade. Bolsista CAPES. E-mail: belart.victor@gmail.com

³ Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora adjunta da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade. Pesquisadora CNPq e PROCÊNCIA-UERJ. E-mail: cintia@lagoadaconceicao.com

seguida, estabelecer algumas considerações iniciais sobre a popularização do mesmo entre as metrópoles de São Paulo, Brasília, Porto Alegre e Belo Horizonte, consolidando-se no desenvolvimento do encontro internacional de fanfarras *HONK* por essas respectivas cidades.

Nos últimos dez anos, diferentes pesquisas sobre Carnaval de rua do Rio de Janeiro foram realizadas onde, muitas delas, chegam a citar o movimento neofanfarrista como parte integrada ou em comunicação com o mesmo. Heschmann e Fernandes, desde o início da década de 2010, identificavam uma intensa movimentação musical e ativista nas ruas do Rio, considerando também o surgimento de tais neofanfarras. Nesse mesmo período, outros pesquisadores, como Rodrigues (2016) e Freitas (2017), investigavam, respectivamente, as gentrificações causadas pelos megaeventos⁴ que aconteciam no Rio e também os desdobramentos dos grandes festivais de música que a cidade recebia. Em contrapartida à essas pesquisas, os já citados Heschmann e Fernandes, debruçavam-se sobre os microeventos e pequenas intervenções musicais e ativistas que aconteciam nas ruas. Com olhar atento perceberam que os microeventos musicais de rua, ao longo da década de 2010, nasciam como uma resposta ativa e muitas vezes engajada frente aos projetos institucionais dos governos Estadual, Municipal e Federal de transformação e gentrificação dos espaços urbanos. Em todo esse contexto turbulento, popularizava-se na cidade o movimento neofanfarrista, que hibridizava o modo de tocar, festejar e produzir eventos nas ruas. Esses grupos tinham intensa comunicação com blocos de Carnaval da cidade, mas também assumiam vida própria. Coordenavam oficinas musicais, participavam de protestos políticos e produziam diferentes formas de experimentação do corpo como veículo de ocupação e movimento sonoro e visual nas ruas.

Trabalhos de diferentes áreas de conhecimento como geografia, museologia, música e urbanismo produziram algumas breves reflexões posteriores a respeito dessas fanfarras. Destacamos as produções de alguns artigos científicos, como os de: Martins (2015), Cabanzo e Heschmann (2016), Santos (2015), Snyder (2018), Sezerat e Andrade (2015), e Moreaux (2018). Alguns desses trabalhos citados, curiosamente foram publicados em sua totalidade ou em coautoria por pesquisadores oriundos de países estrangeiros, com vivências nas ruas ou em universidades do Brasil. O fato coincide com

⁴ Entre 2007 e 2019, o Rio de Janeiro recebeu uma sequência de eventos que geraram transformações urbanísticas e muita especulação imobiliária na cidade.

o corriqueiro relacionamento em rede que algumas neofanfarras cariocas e brasileiras passaram a ter com bandas de rua de outros países, especialmente da França e dos Estados Unidos.

Por aqui, em nossa investigação, utilizaremos de métodos híbridos que combinam a escuta de atores e revisão de bibliografia especializada para estabelecer algumas breves considerações sobre a popularização das neofanfarras até alcançarem maior projeção pelo país junto dos desdobramentos de sua trajetória política. Neste nosso processo de escuta investigativa, algumas entrevistas foram realizadas via Whatsapp ou por ligação telefônica durante a interrupção dos eventos nas ruas entre os anos de 2020 e 2021.

Pretendemos identificar alguns desdobramentos desse movimento que já tem uma história de mais de dez anos já estabelecida no Rio tornado-se mais conhecido pelo Brasil. Investigamos, especialmente, as transformações que essas manifestações provocam nos modos de fazer política e festa nos espaços públicos. Com isso, apresentamos também breves interconexões desses grupos com uma possível cultura pop de rua, que reinventa o modo de habitar e compartilhar os espaços urbanos.

O que são fanfarras e neofanfarras?

Durante o turbulento processo de reformas do Rio de Janeiro para as Olimpíadas ao longo da década de 2010, uma cena tinha se tornado corriqueira: cortejos musicais acontecendo no Boulevard Olímpico. Após as obras, esse enorme corredor foi inaugurado.⁵ Abrindo-se para a circulação e mobilidade da cidade, conectando a Pça XV à Zona Portuária, estendendo-se até a Rodoviária, formava-se um grande corredor e circuito turístico englobando dois museus, galpões destinados à grandes eventos de cultura e negócios e ampliando a possibilidade do Rio de Janeiro ser mais explorado como uma capital de turismo de negócios. É importante sublinhar que na mesma localidade há também um ponto estático de convívio dos militares, que historicamente estão ali posicionados naquele que é um dos portos mais importantes do país.

Regularmente, então, cenas do colorido dos blocos, fanfarras e cortejos que ali passaram a acontecer, dividiu espaço com fardas e uniformes de militares que ali fazem plantão. Como a área é um ponto de trabalho ligado ao Exército e Marinha, em momentos diurnos, é possível observar por algumas vezes também a música tocada e ensaiada pelas

⁵ Na visão de muitos movimentos sociais, esse espaço da cidade foi reformado para atrair e ampliar a circulação de turistas mais do que cariocas.

bandas de recrutas em quartel. Apesar do perfil das fanfarras cariocas que costumam tocar nas noites no Boulevard Olímpico ser esteticamente oposto ao penteado comportado e institucionalizado desses grupos militares que tocam em período diurno naquele espaço, é perfeitamente possível encontrar conexões entre o colorido das bandas de rua ativistas do Rio e aquelas tradicionais bandas de fanfarra do Exército ou Marinha que formaram desfiles ao longo da história do Brasil.

No trabalho de Baldaia (2018), podemos perceber, por exemplo, a secular e híbrida relação das bandas e fanfarras baianas também com uma certa tradição dos músicos de bandas militares, combinando movimentos sociais e pelotões do exército na festa de Independência do Brasil na Bahia. É mais ou menos nesse sentido, que o documentário “Morro da Conceição”, de Cristina Grumbach⁶, revela o sincretismo musical dessa mesma localidade portuária do Rio. No passado, a região do bairro da Saúde hibridizava a trajetória musical de moradores marinheiros, que também conviviam com estivadores e outros membros de comunidades diaspóricas do Rio dando origem a um território musical com muitos cortejos festivos na história da cidade. Exército, Terreiros de umbanda e candomblés, Portugal e várias outras referências e identidades ajudavam a formar processos musicais cariocas do passado.

Ao comentar sobre esse traço também militar na história de algumas bandas de rua do Brasil, seria, em princípio, difícil imaginar que o jovem Arre Colares⁷- integrante da (neo)fanfarra⁸ Charanga Venenosa e do bloco de Carnaval carioca Planta Na Mente - pudesse ter certa relação com fanfarras e bandas do Exército. Mas o jovem musicista, ao descrever as (neo)fanfarras cariocas - movimento pelo qual se orgulha de fazer parte - identifica semelhanças com a perspectiva do termo “banda de fanfarra”, que é também muito utilizado tanto para descrever os grupos que tocam no exército, quanto também em bandas escolares do Brasil. “Fanfarras”, portanto, são manifestações de origem complexa, mista e diversificada que podem unir tradição militar, religiosidade, diásporas e várias outras origens e desdobramentos.

Herschmann e Fernandes (2014, p.109) vão além dessa descrição e apresentam exatamente que a origem do termo “fanfarra veio provavelmente do “fanfa”, em espanhol,

⁶ Morro da Conceição”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LbGoGICpmuE> Acesso em: 7/8/2021

⁷ Entrevista realizada via rede social Whatsapp, em agosto de 2020.

⁸ Neste texto, nosso sujeito de pesquisa será grifado de diferentes formas: fanfarra, (neo)fanfarra, fanfarras ativistas e neofanfarra. Essa característica se dá pela variedade de nomenclaturas dedicada por pesquisadores a esses grupos, mas também pelos próprios membros dessas manifestações. Normalmente, o termo neofanfarra será mais utilizado.

que se relaciona com a “ostentação” e também da palavra “fanfar”, que remete à ideia de falante e inconstante”. Os autores concebem, portanto, traços históricos e contemporâneos que destrincham a existência internacional das fanfarras, especialmente na França, quando as mesmas teriam assumido uma estética rejuvenescida e ativista (desde o século XIX). Além disso, destacam a aproximação estética desses movimentos também com as *brass bands* estadunidenses e o som afrodiáspórico de Nova Orleans. Por fim, os mesmos também citam alguns tradicionais grupos de fanfarra no Brasil, como, por exemplo, “os grupos Boi de Orquestra (de São Luiz, no Maranhão) ou a Fanfarra de Anguera” (FERNANDES, HERSCHMANN, 2014, p.112).

Consideramos que os autores traçam uma importante genealogia das fanfarras brasileiras e ao redor do mundo para, enfim, concentrarem-se no movimento então chamado por eles de (neo)fanfarrista carioca, que naquele momento próximo da Copa do Mundo e Olimpíadas, conquistava cada vez mais adeptos no Rio. É interessante perceber, portanto, o quanto que a partir de uma manifestação popular com certa tradição no Brasil e no exterior, grupos culturais cariocas passaram a se interessar por assimilar esse nome, mas modificar sua performance, processo esse que pode ser explicado se observamos atentamente trajetória das transformações também do Carnaval de rua do Rio.

Percursos entre Carnaval Carioca ao neofanfarrismo brasileiro

Trabalhos como os de Lacombe (2014) e Rita Fernandes (2019) investigam alguns blocos de rua do Rio de Janeiro oriundos de uma possível retomada desse movimento entre os anos 80 e 90⁹. Esse processo acaba criando as bases para o movimento de neofanfarras no Rio que surgiria anos mais tarde. Nesse sentido, portanto, é possível afirmar que já existia uma movimentação festiva e Carnavalesca entre as casas coloridas e ruas labirínticas do bairro carioca de Santa Teresa quando, em 2001, foi fundado o icônico bloco Céu na Terra, que também é um núcleo de cultura popular.

Essa manifestação teve intensos desdobramentos no Carnaval de rua da cidade, inspirando muitos grupos subsequentes e ajudando a construir muitas redes de socialidade e contato. Consequentemente, algumas das neofanfarras de rua que foram surgir em meados da década de 2000, apareceram especialmente motivadas pelos constantes

⁹ Este trabalho não articula exatamente uma passagem linear de tempo, afinal, há um constante trânsito de acontecimentos e reconstruções na cidade que fazem movimentos nascerem, mudarem e se transformarem de modo cíclico-forma caleidoscópica. Ainda assim, será necessário produzir uma reflexão a partir da retomada de alguns fatos ocorridos nas ruas do Rio de Janeiro no passado que nos ajudam a compreender a recente explosão das fanfarras.

encontros musicais que começavam a se popularizar cada vez mais no Rio daquele período. Destaca-se, junto disso, o papel de algumas casas de show do bairro vizinho, a Lapa, como a Fundação Progresso e o Circo Voador. Essas duas instituições, como revela o mestre de cerimônias e produtor Lencinho Smith¹⁰, tiveram papel importante nas transformações do bairro e também na comunicação com muitas manifestações culturais militantes e de rua que o Rio de Janeiro reverberou.

Não é por acaso, que os mesmos Herschmann e Fernandes (2014), ao analisarem o surgimento das neofanfarras ao longo dos anos 2000, escutam muitos atores que fazem referências a grupos que tocavam entre a Lapa e Santa Teresa. Costa (2017, p.5) também atribui a proximidade de alguns grupos como estando inspirados no que havia sido construído em torno de blocos como o Céu na Terra e de toda essa efervescência que o Rio dos anos 2000 e 2010 estabelecia nas ruas.

A partir dessa movimentação cultural, destaca-se o surgimento gradual de muitos grupos, em movimentos híbridos que mesclavam ensaios de Carnaval e festas e manifestações noturnas, especialmente entre os bairros de Santa Teresa e Lapa. Outro fator de destaque nesse movimento, é a proliferação de alguns grupos que começam, em pleno Carnaval carioca, a desvincular-se por algumas vezes da tradição das marchinhas e do samba para incorporar outros ritmos. Com destaque, Herschmann e Cabanzo (2016, p.13), destacam os ritmos latinos do grupo Songoro Cosongo, que, segundo eles, “costumava organizar concorridas festas em locais emblemáticos da Lapa”. É importante destacar que esse grupo, que não se considerava uma fanfarra, acabou influenciando muitas manifestações que ajudaram a impulsionar o neofanfarrismo carioca, como o bloco Orquestra Voadora e posteriormente neofanfarras, como Os Siderais, Fanfarra Black Clube, Damas de Ferro ou Ataque Brasil.

Neste momento (começo dos anos 2010), podemos perceber o quanto o movimento de rua do Rio de Janeiro, especialmente do Centro, crescia em progressão geométrica, unindo blocos e fanfarras com as “rodas de samba, *jam sessions* de jazz ou discotecagens de *soundystem*” (BELART, 2020, p. 8). Com destaque, podemos observar o depoimento de Maíra Oliveira, hoje integrante da linha de percussão de um bloco carioca.¹¹ Ela comentou que, depois de um tempo morando fora do Brasil, quando

10 Entrevista realizada em agosto de 2020, por telefone.

11 Maíra é integrante do bloco Ibrejinha, que não é uma fanfarra, mas no final dos anos 2010 foi criado por jovens que frequentavam esses mesmos espaços. Entrevista realizada em agosto de 2020, por Whatsapp.

retornou ao país em meados da década, “decidiu que não pagaria mais para entrar em lugar nenhum”, tamanha a oferta de manifestações musicais gratuitas ou nas ruas que aconteciam pela cidade.

Um dos maiores vetores de desenvolvimento dessa cultura carioca de suporte às neofanfarras, blocos ou shows na rua, com enorme relevância, eram também os regulares ensaios de verão da Orquestra Voadora, que durante vários anos seguidos, uniu centenas de pessoas entre os jardins do Museu de Arte Moderna e o Aterro do Flamengo, mesclando músicos, pênaltas, público fiel e vendedores ambulantes. Os ensaios de Carnaval do bloco reuniram por várias vezes mais de 500 participantes e boa parte deles oriundos desse movimento neofanfarrista. Já seus desfiles no próprio Carnaval, chegaram a superar a marca de 50 mil pessoas.¹²

O sucesso desse grupo em terras cariocas estimulou turnês nacionais, internacionais e várias apresentações no Carnaval de rua de São Paulo. Identificamos que essa comunicação entre grupos musicais cariocas e outras manifestações musicais e de rua entre capitais brasileiras aconteceu em diferentes oportunidades recentes. O músico Thales Browne – referência no Carnaval de rua - destaca, por exemplo, influências do Carnaval de Belo Horizonte em seu trabalho com blocos de Carnaval no Rio.¹³

O trabalho de Weiller (2018), que analisa as fanfarras ativistas de Porto Alegre, foi identificado como uma das raras pesquisas que investigue uma dessas versões dessas manifestações para além do Rio. Não por acaso, em entrevista a uma participante do próprio Carnaval de Porto Alegre¹⁴, foi comentado sobre os desfiles da própria Orquestra Voadora, no MAM, como tendo sido uma influência estética para os ensaios de algumas bandas e fanfarras na capital riograndense.

Esses fatores revelam um trânsito nacional (e internacional) articulado das neofanfarras para além das fronteiras do Rio. Destacam-se, pelo Brasil, alguns grupos como: Calando Careta (Brasília), Tropicaos (Brasília), Fanfarra Clandestina (São Paulo), Unidos do Swing (São Paulo), Sopra que Sara (Belo Horizonte), Bloka (mulheres de várias cidades do Brasil), Vanguarda (Distrito Federal), Vai que Fica (Distrito Federal), Axé que Enfim (Porto Alegre), Bate & Sopra (Porto Alegre), entre diversas outras. Percebemos também que todas essas manifestações têm relação com o Carnaval de suas

¹² Informação transmitida por Lencinho Smith, em agosto de 2020, via entrevista por telefone

¹³ Informação transmitida por Thales Browne, em agosto de 2020, via entrevista por telefone.

¹⁴ Entrevista com Gabriela Schmitz, em agosto de 2020, via rede social Whatsapp.

respectivas cidades, mas também constroem trajetórias independentes, como o festival Honk que veremos a seguir. Para além disso, destaca-se que há manifestações de fanfarras ativistas em outras cidades do Brasil não listadas aqui, mas que ainda não chegaram a produzir em suas cidades encontros nacionais ou internacionais para esses grupos como fizeram as localidades comentadas acima.

É notório que todos esses elementos hibridizam-se também com o maior desenvolvimento das redes sociais e novamente as articulações em rede estabelecidas pelos grupos. Com isso, explodiam nas ruas, quase diariamente, uma multiplicidade de shows, cortejos e apresentações festivas no Rio entre os anos 2000 e 2010, mas também podemos identificar que despontavam ano a ano de maneira mais intensa essas manifestações por outras cidades brasileiras. A maioria dessas apresentações, expandia seus horizontes entre gêneros e estilos: inclusive entre neofanfarras e manifestações carnavalescas que experimentavam variados ritmos e possibilidades.

O pop político: a Rede Internacional do “HONK! Festival” e o ativismo musical nas ruas mundo afora

Omar Rincón (2016, p. 38) destrincha várias noções de uma ideia de popular na contemporaneidade, especialmente através de uma perspectiva da qual chama por vários momentos de *bastarda*. Falando em nome de localidades ou grupos subalternizados numa ordem global, ele destaca o quanto “o popular bastardizado é um quilombo ou *sancocho* de tudo: autenticidade, resistências, submissões, cumplicidades, inovações e aberrações. Este autor incorpora algumas referências híbridas, especialmente de autores dos estudos culturais latino-americanos como Martín-Barbero e Néstor Canclini, a fim de apontar como a sociedade globalizada e intercultural, é capaz de reinventar seus trânsitos narrativos, suas referências, seus modos de se (re)fazer culturalmente (e consequentemente politicamene.

A perspectiva de Rincón é interessante para pensarmos a trajetória das neofanfarras no Rio (e posteriormente no Brasil), por perceber o quanto essas manifestações têm a capacidade de mesclar, reinventar, modificar e subverter modelos tradicionais que se ressignificam em formatos híbridos. Neste sentido, o tradicional Carnaval de rua, modifica-se com novas caras, novas bandeiras, novos modos de agir e novas possibilidades sonoras, políticas, visuais. Recria-se, inclusive, a ideia de Carnaval e aproxima-se o público das ruas numa dança híbrida que, ao mesmo tempo em que

preserva tradições, abandona as mesmas com enorme facilidade e veemência. Essas considerações podem ser observadas, quando percebemos dezenas de fanfarras tocando uma infinidade de ritmos, com referências no pop, rock, feminismo, em protestos políticos, nas *brass bands* de Nova Orleans, no Nordeste brasileiro e em tudo isso junto sem precisarem apenas do mês de fevereiro para acontecer.

Com isso, apresenta-se um desafio desses grupos de neofanfarras, que passaram a atingir milhares de pessoas nas ruas identificadas com aquilo que era feito, mas nem sempre o público esteve totalmente consciente do nome, formato ou modelo que as neofanfarras estabeleciam. Como foi comentado acima, existia pelo público uma noção em torno do que era uma fanfarra (ou neofanfarra), mas muito raramente conseguia-se identificar suas distinções ou não entre bandas e blocos. Devemos destacar também, o constante trânsito de músicos dessas manifestações, tocando também em outros projetos Carnavalescos ou organizações musicais que se hibridizam entre essa festa e outros momentos do ano.

Todo esse caldeirão de nomes e formatos fortalece a complexidade de um movimento, que continua muito atrelado ao Carnaval e dialoga o tempo inteiro com ele, mas que também almejou e pretendeu por várias vezes ter também vida própria. Numa escuta a participantes da cena de rua carioca que não toquem em bandas ou blocos¹⁵, foi constatado por nós que o próprio desconhecimento do público a respeito dos detalhes desse movimento, demarca o quão potente e complexo ele é: mesmo nem sempre tendo entendidos minuciosamente seus detalhes, não deixa de gerar potências, encontros, formar público e produzir vinculações.

Moreaux (2018, p.46) apresenta exatamente uma certa preocupação de alguns musicistas de fanfarras de, em algumas oportunidades, também demarcarem suas distinções diante do Carnaval. O trabalho desse autor é interessante, uma vez que ele faz uma análise das transformações do citado Festival Honk, evento que nasceu em 2015 e do qual ele próprio participou enquanto músico e também pesquisador. Essa talvez seja justamente a maior empreitada e articulação unificada das neofanfarras enquanto movimento integrado no Rio, que posteriormente vai alcançar outras cidades do Brasil, com festivais Honk em Belo Horizonte, São Paulo, Brasília ou Porto Alegre.

¹⁵ Essas entrevistas foram realizadas entre julho e setembro de 2020, ouvindo 30 participantes de eventos de rua do Rio de Janeiro. Este material foi captado entre ligações telefônicas, Whatsapp ou v tem sido utilizado em pesquisa mais ampla em projeto de Doutorado atualmente em andamento pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Esse evento surge no Rio em 2015, com a proposta de convidar fanfarras de outras cidades para debates, ocupar diferentes regiões da cidade e fortalecer a noção de ativismo nas ruas, ou especificamente um “ativismo musical”¹⁶ (FERNANDES, HERSCHMANN, 2014, p.53). É interessante perceber que o evento nasce a partir de turnês e comunicações de bandas do Rio de Janeiro, em especial o grupo Os Siderais, que depois de tocar no Honk dos Estados Unidos, ajudou a articular a versão carioca dessa manifestação.

O Honk, portanto, é um Festival de fanfarras ativistas (por várias vezes chamadas de neofanfarras), que surgiu no Rio de Janeiro em 2015, readaptado com referências brasileiras, a partir de um festival estadunidense de bandas de rua que acontece desde 2006 na América do Norte. Podemos, assim, novamente remeter ao Rincon (2016, p.38), e dizer que o Brasil, diante do Honk! “criou uma proposta bastarda”. Esse termo se justifica entre a metáfora e o conceito, justamente por podermos perceber o quanto, em espaços subalternizados como a América do Sul, é possível reinventar e recriar movimentos de origens específicas, que aqui são aglutinados a realidades e referências locais para se potencializarem enquanto manifestações. Esse Festival de bandas ativistas e de rua, com tradição progressista, potencializa-se hibridizado ao caldeirão Carnaval carioca, encontrando-se no desafio de manter um desenho próprio para além dele. Ao mesmo tempo, percebe-se que o mesmo também flutua entre uma rede internacional, uma tradição popular e entre as demandas emergentes da política nacional que estimulam ativismos nas ruas.

¹⁶ Os autores consideram como “ativismo musical” o engajamento de atores de diversas redes musicais (e seus microeventos) compromissados especialmente com a valorização de suas demandas e identidades raciais, sexuais, de gênero, pós-gênero e transgênero, que na contemporaneidade atualizam a luta pela inclusão social e democratização do acesso aos espaços e à vida cultural da cidade. Conforme Herschmann e Fernandes (2014, p.31) “Vale salientar que há algumas diferenças entre as formas de ativismo mais tradicionais (que marcaram de forma emblemática, por exemplo, as últimas décadas do século XX) e as que vêm emergindo neste início de milênio. Em geral, na atualidade, o ativismo não emerge com uma agenda claramente predefinida (estruturada e organizada), não há claras hierarquias (com porta-vozes de movimentos) e os atores parecem se pautar sobre demandas objetivas e concretas relacionadas ao “comum” (HARDT e NEGRI, 2009). Malini e Antoun salientam também que, em geral, o ativismo hoje está caracterizado pelas dinâmicas e estratégias desenvolvidas em rede (articula-se atividades desenvolvidas na web com práticas presenciais) e, portanto, em sua maioria são iniciativas de atores articulados em coletivos e movimentos que praticam “ciberativismo” e que tentam, de alguma maneira, (re)criar uma “nova vida”. Estes autores ainda sublinham ainda que vários ativistas importantes do mundo contemporâneo precisaram se atualizar para enfrentar os desafios que emergiram em diferentes contextos recentes: inúmeros deles participaram das lutas dos movimentos sociais nos anos de 1960 e 1970 e das atividades desenvolvidas pelas ONGs nos de 1980 e 1990 (MALINI e ANTOUN, 2013, p. 137-139). Além disso, é preciso ressaltar também que há no ativismo de hoje, em geral, uma dimensão estética e lúdica muito presente. A esse respeito Szaniecki argumenta que nas intervenções do ativismo contemporâneo emprega-se a estética (e, inclusive, expressões artísticas) para mobilizar o público, para criar dispositivos expressivos mais dialógicos, discursos mais polifônicos e, assim, deslocamentos de sentidos (que promovem détournements) importantes para construção de estratégias de luta “biopolítica” (SZANIECKI, 2007)”.

Todo esse dilema ou desafio motor se apresenta, por exemplo, no trabalho de Herschmann e Cabanzo (2016, p.2), quando os autores dizem que na realização do primeiro festival Honk! Rio, em 2015, os organizadores afirmaram que “gostariam de ter contado com maior presença de latinos no evento, já que teriam os influenciado.” Ao mesmo tempo, a pesquisa de Costa (2017, p.63) revela que os grupos “escolheram o bloco Céu na Terra para ser homenageado”. Toda a proposta de resgate de uma ideia de cultura popular que esse bloco carrega, estava ali no evento mesclada também com a presença de bandas do Chile, de Chicaco, de San Francisco e de São Paulo, além de neofanfarras cariocas que tocassem rock, pop, jazz, trilhas sonoras de filmes e muitos outros ritmos. Todas essas relações, novamente, mostram o trânsito constantemente híbrido dessas neofanfarras, incorporando outras perspectivas daquilo que pode ou não ser popular nas ruas.

Para contribuir com a reflexão sobre esse processo, podemos comentar alguns estudos de pesquisadores do campo da Comunicação Social na última década, que revelam potentes desdobramentos entre o pop, a política e o ativismo nas ruas. Ao lado da perspectiva de “ativismo musical”, por várias vezes trabalhado na obra de Fernandes e Herschmann (2014), destacam-se - recentes trabalhos de pesquisas como os de: Soares (2014) e Rocha e Pereira (2017-2018), ambos numa direção que articula a potência entre o pop, o ativismo e a política. A identificação desses estudos, nos aponta os traços para uma direção reflexiva que pode vir a desenvolver futuramente uma ideia de *cultura pop de rua*, articulada pelas neofanfarras cariocas, popularizando-se numa rede internacional que constantemente se comunica. A performance popular, bastarda e hibridizada, convoca novos entendimentos e experimentações com a própria rua em diferentes cidades do planeta com intuítos e atribuições parecidas.

Rocha (2017, p.13) também comenta sobre uma dimensão “pop-lítica”, que aproxima o próprio entretenimento dessa própria dimensão política e seus desdobramentos. Nesse processo, diferentes artifícios são adicionados entre signos, tecnologias e performances que geram modos de visibilidade: contestando códigos estéticos e narrativos para criar novas linguagens populares e produtos culturais engajados. Neste sentido, é interessante perceber o quanto essas manifestações de rua também se aproximam dessas características ao evocarem constantemente referências da cultura pop e utilizando as redes para estabelecer suas reinvenções de linguagens e modos de ocupar espaços públicos. Com isso, popularizam-se também essas manifestações a

novos nichos e grupos sociais que passam a interessar-se pelas mesmas e, conseqüentemente, entenderem mais valor no consumo da rua como arena de socialidades e experiências possíveis.

Iniciado no Rio, o neofanfarrismo ainda não foi muito investigado nacionalmente. Apesar disso, reiteramos o fato de que o “Festival Honk!, encontro de neofanfarras ou fanfarras ativistas, aconteça hoje em dia também em São Paulo, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte. Novamente aproximando a fala de um dos sujeitos participantes de fanfarras, destaca-se a declaração do musicista e produtor Arre Colares, que vive no Rio de Janeiro e toca na fanfarra Charanga Venenosa. Ele participou tocando no Honk de Brasília e destacou essa experiência de um intercâmbio entre estados brasileiros.

Identificamos também alguns trabalhos internacionais que tratam desse movimento de bandas de rua ativista integrado em nível global. Assim, destaca-se a recente publicação de Liebman (2021) a respeito do renascimento das bandas de rua estadunidenses, que se articulam com as brasileiras através da rede Honk. Além disso, com maior relevância, identificamos uma publicação organizada por Garofalo, Allen e Snyder (2020), que reúne textos de pesquisadores de bandas de rua e fanfarras ativistas ao redor de diferentes continentes, dando destaque ao Brasil. Um dos organizadores desse livro (Snyder) viveu aqui e produziu sua dissertação de mestrado nos Estados Unidos a respeito do Carnaval carioca, considerando também as neofanfarras cariocas e brasileiras. O trabalho de Moreaux (2018, p.46) apresenta a consolidação de uma ideia de “festival ativista de fanfarra” em torno do “Honk!” no Brasil. Esse autor demonstra a preocupação constante dos organizadores em deixarem explícita essa perspectiva nas ruas, seja no Rio de Janeiro ou em Belo Horizonte ou Massachusetts (onde o festival nasceu).

No ano de 2020, com a pausa dos eventos ao redor do mundo por conta da pandemia de COVID-19, foi apresentado na internet o “*Festival Honk United!*”, que chegou a chamar representantes de neofanfarras dessas cinco capitais brasileiras para conversas e integrações em formato de *live* com artistas estrangeiros. Todas essas considerações, novamente, revelam o fortalecimento de um movimento integrado e que, constantemente, repete em seus discursos no Brasil ou no exterior, a perspectiva política e engajada dessas manifestações.

Considerações finais

Imersas num contexto complexo, híbrido e repleto de variações, as neofanfarras (ou fanfarras ativistas cariocas) acabaram por provocar intensos desdobramentos ao redor do país. Este artigo buscou representar algumas considerações preliminares acerca de sua origem e desenvolvimento para além das fronteiras do Rio. Além de destacarmos o diálogo dessas manifestações com uma perspectiva pop e política, é notória a percepção do quanto esse movimento funciona em termos de contraste: apesar de muito popular e conhecido por seus frequentadores (e consumidores) acaba por ainda não ser totalmente enxergado pelo público como um fenômeno que seja independente do Carnaval. Por outro lado, destaca-se o quanto os músicos e integrantes desses grupos, integram-se cada vez mais intensamente a uma rede nacional e internacional que enxerga o ato de tocar, a urbanidade e a política como potências conectadas e em constante comunicação. Dessa mesma rede, articulam-se alianças, a organização de novos festivais e a solidariedade e troca de informações articuladas entre a música e o ativismo.

Destaca-se também o quanto essa manifestação musical, majoritariamente articulada por um público de classe média, consegue movimentar multidões de forma gratuita e na rua, alcançando também novos públicos e construindo novos discursos possíveis para além do conservadorismo que se estabeleceu mais estruturado entre distintas instituições do país nos últimos anos. Combate-se, especialmente, algumas referências sobre o medo, fundamentalismos e diferentes configurações a partir de uma linguagem antenada constantemente a novas referências da cultura pop.

Por fim, destaca-se o quanto a recente formalização dessas manifestações por outras capitais brasileiras para além do Rio de Janeiro através do festival Honk pode representar uma nova fase e amadurecimento de uma circulação iniciada em formato local mais de 10 anos atrás. Neste sentido, nos termos de Susca (2019, p.72) podemos identificar que esses grupos são capazes de participar de “uma rede de jogos linguísticos onde comunicar, estar-junto e elaborar mundos se juntam”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROSO, Flávia Magalhães; BELART, Victor; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Rio de Janeiro pós-olímpico**: as reconfigurações dos espaços musicais na cidade em movimento. INTERCOM, 2020.

BALDAIA, Fabio Peixoto Bastos. A festa, o drama e a trama: cultura e poder nas comemorações da Independência do Brasil na Bahia (1959-2017). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências. Universidade Federal da Bahia, 2018.

BELART, Victor. **O Carnaval Pirata e as reformas do Centro do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

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.

CONTRERA, Malena; MORO, Marcela. Vertigem midiática nos eventos musicais. ECOMPÓS. Brasília: COMPÓS, vol. 11, n. 1, 2008.

COSTA, Fernanda Micoski da. **“Pra ver a banda passar”**: considerações sobre o movimento fanfarrista carioca. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Unirio, 2017.

DIAS, Flávia. **Performances Femininas nas Fanfarras de Rua Carioca**. Entremeios, v.13, n.1, 2017.

FERNANDES, Rita. **Meu Bloco na rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FREITAS, Ricardo Ferreira. **Da cidade espetáculo à cidade mercadoria**: a comunicação urbana na comunicação da marca Rio. Ecompós. V.20. n.3. 2017.

FRYDBERG, M. **Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro**. In: Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP. São Paulo, 2017.

GAROFALO, Reebee; ALLEN, Erin; SNYDER, Andrew (org). **HONK!**: A Street Band Renaissance of Music and Activism. Routledge, 2020.

HERSCHMANN, Micael. **Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro**. Logos, v. 2, n. 24, 2014.

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

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Repensando a relevância dos microeventos para a cidade do Rio de Janeiro**. In: Ariane Pereira; Iluska Coutinho. (orgs). Comunicação e Cidade Espectáculo. São Paulo: INTERCOM, 2017.

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

LIEBMAN, Becky. **Praxis thoug Honk**. The Rise of Politically Active Street Bands in the United States. In: DIAMOND, Beverley; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (org). Transforming Ethnomusicology: Methodologies, Institutional Structures & Policies. Oxford University Press. 2021.

MARTINS, Daniel Marcos. **Música, identidade e ativismo: a música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013-2015)**. Revista Vórtex (Dossiê Som e/ou Música Violência e Resistência – Org.: GUAZINA, Laize), Curitiba, v.3, n.2, 2015.

MOREAUX, Michel. **Performance e música: possibilidades de trocas afetivas e de ocupação do espaço público no Festival ativista de fanfarras Honk! Rio 2018**. Espaço e Cultura. UERJ, Rio de Janeiro. N.45, 2018.

RINCÓN, Omar. O Popular na Comunicação: Culturas Bastardas + Cidãanias Celebrities. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci. **Ativismos juvenis como artesanã de uma outra democracia: comunicãõ, consumo e engajamento político**. Comunicação e Sociedade, v.39, n.3, 2017.

RODRIGUES, Flávio Lins. **Rock In Rio: comunicãõ e consumo no contexto de um grande evento made in Brazil**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduaãõ em Comunicaãõ e Cultura, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SÉZÉRAT, Laurine; ANDRADE, Victor. **Influência das redes sociotécnicas na formaãõ de espaçõs autônomos**. Congresso Internacional Espaçõs Públicos, Rio de Janeiro, 2015.

SNYDER, A. **Critical Brass: the alternative brass movement and street carnival revival of olympic Rio de Janeiro**. Dissertation for the degree of Doctor in Philosophy of Music. University of California: Berkeley, 2018.

SOARES, Thiago. **Abordagens técnicas para estudos sobre a cultura pop**. Logos, v.2, n.4, 2014.

SUSCA, Vincenzo. As afinidades Conectivas. Porto Alegre. Ed. Sulina, 2019.

VARGAS, Heliana; LISBOA, Virginia S. Dinâmica espaciais dos grandes eventos na cidade: significados e impactos urbanos. Cadernos da Metrôpole. São Paulo: Observatório das Metrôpoles, vol. 13, n. 25, 2011.

WEILLER, Martin Rhade. **Memorial descritivo da performance cosmobloco: a vaca abduzida**. Projeto de Graduaãõ em Música Popular. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.