
Contribuições do grupo musical *Songoro Cosongo* para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI

Micael Herschmann ¹
Maria Pilar Cabanzo ²

Resumo: Tomando como base a pesquisa empírica realizada nos últimos anos (construída não só a partir da coleta, seleção e análise de matérias veiculadas na mídia impressa tradicional e material postado nas redes sociais, mas também de observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com os atores), buscou-se – a partir do estudo da trajetória do grupo musical *Songoro Cosongo* – analisar a relevância das sonoridades latinas para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras nos últimos anos na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: comunicação; música; cultura urbana; latinidade.

Abstract: Based on the empirical research conducted in recent years (built not only from the collection, selection and analysis of conveyed material in traditional print media and material posted on social networks, but also field observations and semi-structured interviews with the actors), sought to - from the study of the trajectory of the musical group *Songoro Cosongo* - analyzed the relevance of latin sounds to the growth of street carnival and fanfare in recent years in the city of Rio de Janeiro.

Keywords: communication; music; urban culture; latinity.

Antes de mais nada, algum leitor poderia questionar qual seria a relevância do “gênero musical” (NEGUS, 2005) das fanfarras no contexto sociocultural da cidade do Rio de Janeiro no início do século XXI. Matérias jornalísticas como esta abaixo publicada no jornal *O Globo* passou a ser cada vez mais comum nos últimos anos e vem chamando a atenção do público para a importância dessa produção cultural.

¹ Pós-Doutor. Coordenador do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação vinculado ao PPGCOM da UFRJ (líder deste grupo de pesquisa, fundado em 1992). E-mail: micaelmh@globo.com.

² Doutoranda no Programa de Pós graduação em Antropologia na Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). E- mail: pilarcabanzo@gmail.com.

Artistas que tocam em fanfarras entendem que a música de rua une as pessoas [...] querem ocupar com a sua arte os espaços urbanos que estão vazios, sem vida [...] estão ajudando o poder público a dar uma lufada de ânimo no Rio de Janeiro [...]. A ideia de reunir música, performance e atitude política representa muito bem a emergente arte de rua carioca.³

Um pouco diferente das fanfarras militares do passado - com uma “performatividade” (BEEMAN, 1993; BAUMAN, 1984; ZUMTHOR, 2000) mais teatral quase carnavalizada - as fanfarras cariocas estão organizadas em redes (quase como um movimento) e vem cativando um segmento expressivo do público, especialmente mais jovem. Isso pode se constatar examinando não só o destaque dado ao circuito de festivais internacionais de fanfarras – em eventos como o *HONK!*⁴ e o *Cirque et Fanfares Festival International*⁵ –, mas também frequentando os concertos realizados regularmente por bandas notórias como *Funkymuppets* (em Paris), *Pink Puffers* (em Roma), *Perhaps Contration* (em Londres) ou *The Original Big 7* (em Nova Orleans), que cada vez mais este universo musical vem mobilizando um público expressivo nos espaços públicos de diferentes localidades do globo. Poder-se-ia mencionar ainda o sucesso e a repercussão alcançada pela banda dos *Os Siderais* em turnê nos EUA e o êxito junto ao público alcançado pela *Orquestra Voadora* na edição 2013 do Rock in Rio, tocando em um dos palcos alternativos. Todos estes acontecimentos colocam em evidência a necessidade de se refletir *como* e *porque* a fanfarra – enquanto uma forma de expressão cultural de rua – vem ganhando tantos espaços institucionalizados e não institucionalizados no Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo, no último festival *Honk!*, realizado em agosto de 2015 pela primeira vez no Rio de Janeiro, pode-se contatar a contrariedade dos organizadores que queriam poder contar com uma presença de grupos latino-americanos ou para usar uma categoria nativa, diziam que gostariam de poder

³ GONZALEZ, Amélia. Músicos querem tocar para alegrar espaços urbanos vazios. In: *O Globo. Revista de Domingo*. Rio de Janeiro, 07 de setembro de 2012, p. 7.

⁴ Sobre o *Festival of Activists Street Bands*, cf. o link: <http://honkfest.org>, último acesso: 03/01/2014.

⁵ Mais informações sobre *Cirque et Fanfares Festival International*, cf. o link: <http://www.cirqueetfanfaresadole.com>, último acesso: 03/01/2014.

contar com a presença mais efetiva de “latinos” no evento, já que esses teriam influenciado – segundo eles – em alguma medida, o movimento das fanfarras cariocas atual.

Este sentimento de frustração dos organizadores deste evento⁶ nos motivou a elaborar este trabalho que busca justamente procurar entender como os músicos de fanfarras veem a questão da “latinidade”. Sem a ambição de dar conta das inúmeras questões que envolvem as o debate da “latinidade no Brasil” – extremamente complexo e bastante idealizado, num país que sempre se definiu como um produtor de “sonoridades latinas” e “aberto” à recepção de estrangeiros – buscou-se compreender as potencialidades e limitações da disposição dos grupos musicais locais de fanfarras em se articularem com artistas provenientes do contexto latino-americano. Procurou-se também compreender o nível de interesse e envolvimento dos consumidores em relação à “música latina” e as dificuldades de se consolidar na cidade do Rio de Janeiro um “circuito musical (e cultural) latino”. Afinal, quase sempre que se toma contato com a literatura especializada ou que comentamos a relação do Brasil com a “latinidade” reitera-se uma “dinâmica curto-circuitada”. Parte-se da convicção que este breve estudo vai, de certo modo, além disso, identificando uma trama entre os atores que, em algum momento, foi potente e rendeu interessantes desdobramentos socioculturais na cidade do Rio.

Emergência das fanfarras

Antes de prosseguir é necessário caracterizar o universo das fanfarras ou das neofanfarras cariocas que muitos talvez não conheçam. Este universo é tradicionalmente associado à sonoridade de instrumentos de sopro e percussão, sempre se priorizando as facilidades de mobilidade e instrumentos que pudessem ser acusticamente consumidos pelo público no ambiente ruidoso da cidade.

6 Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, chegou a afirmar que lamentava isso, pois não só as fanfarras são uma modalidade da música latina, mas também especialmente porque o movimento das fanfarras e até o carnaval de rua carioca (um dos maiores do país) foram influenciados notadamente por um grupo latino-americano, o *Songoro Cosongo* (entrevista concedida à pesquisa no dia 10 de agosto de 2015).

O que foi possível notar na pesquisa que estamos realizando nos últimos anos é que, cada vez mais, as rodas de grupos de fanfarras tais como *Dama de Ferro*, *Os Siderais*, *Orquestra Voadora*, *Cinebloco* ou *Sinfônica Ambulante* (para mencionar os grupos musicais mais populares) vêm mobilizando recorrentemente um público interessado em consumir, de forma praticamente gratuita, a “cultura de rua carioca” (e, assim, os concertos desses grupos podem chegar a reunir até dois mil jovens nos eventos que realizam pelos espaços públicos da cidade).

Outro aspecto a ser ressaltado no universo das fanfarras é a dimensão política, de um novo tipo ativismo que se articula com essas práticas culturais. A principal preocupação dos músicos que atuam nas fanfarras cariocas é com a inclusão social, com a construção da cidadania. Esses artistas de certo modo desestabilizam o ritmo e a lógica funcionalista urbanos ao ocupar de forma recorrente as ruas de forma nômade, lenta, promovendo trocas e encontros interculturais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014). Nos últimos anos, foi possível constatar a presença dos membros das fanfarras na maior parte das manifestações políticas juvenis que tem ocupado os espaços públicos do Rio de Janeiro: seja nas “manifestações de junho de 2013”, seja nas “manifestações Anti Copa do Mundo” ou na resistência dos índios na remoção da Aldeia Maracanã (que ocorreu em 2014).

Portanto, uma das principais preocupações dos atores envolvidos com as fanfarras cariocas é com a inclusão social, com a construção da cidadania que se daria pelo ato de ocupar as ruas de forma nômade e lenta (com tempo para a sociabilidade).

O neofanfarrismo foi uma ideia que a gente começou a usar já no final de 2008. Fui um dos abraçou logo este rótulo. Tem um babado político nesta ideia [...]. A gente defendia a ideia de que é “neo” porque somos diferentes politicamente das fanfarras tradicionais. Não é só uma reformatação das fanfarras, mas um posicionamento mais crítico perante o mundo. Assim, qualquer artista ou pessoa que trabalha com o grande público, tem uma responsabilidade ao atuar no espaço público. Tem uma

responsabilidade histórica, social e ecológica com o mundo que o cerca⁷.

Além das releituras de grandes sucessos musicais, outro aspecto sublinhado pelos artistas com frequência nos seus depoimentos é que as performances realizadas pelos músicos devem priorizar o volume e o resultado sonoro na rua – num ambiente marcado pelos desafios de fazer ouvir nas cidades polifônicas, dispondo só de instrumentos acústicos –, muitas vezes em detrimento da qualidade e da técnica.

Como sugere Juba Pires, trombonista da *Orquestra Voadora* e *Os Siderais*, para compreender de forma mais densa e clara a dimensão cidadã e política das fanfarras é preciso rever um pouco da sua história. Segundo Guibert (1998) a origem das fanfarras está relacionada às bandas militares que emergiram no início do século XIX na França e eram compostas por músicos que tocavam instrumentos de sopro e percussão. A etimologia do termo “fanfarra” veio provavelmente do “fanfa” em espanhol, que se relaciona à “ostentação” e também da palavra árabe “farfar”, que remete à ideia de falante e inconstante. Além da França, a estrutura e dinâmica musical da fanfarra foi adotada, aos poucos, em outros países da Europa. Em outros lugares, como os EUA ganhou outra roupagem – ficaram conhecidos como *brass bands* – e se articulou mais diretamente as bandas marciais (BURNS, 2006).

Poder-se-ia perguntar a esta altura como surgiram as fanfarras populares e irreverentes? Pierre e Bridenne argumentam que esta mudança pode ter se iniciado com uma fanfarra conhecida como *Fanfare des Beaux-Arts*, entre 1889 e 1892. Segundo os autores, um grupo de estudantes da Faculdade de Artes decidiu levar este estilo de música tradicional e “burguês” para a rua, atribuindo uma linguagem mais lúdica ao gênero. Tradicionalmente ligadas às cornetas e trompetes, as fanfarras foram com o tempo reunindo mais instrumentos, como a tuba e o saxofone, e aqueles que estivessem disponíveis e de fácil mobilidade. Ao longo do século XX, as fanfarras populares – voltadas para uma atmosfera de diversão (para a construção de um “pequeno carnaval”) – começaram a se

⁷ Entrevista com Juba Pires, trombonista dos grupos *Orquestra Voadora* e *Os Siderais* concedida a pesquisa no dia 01 de outubro de 2013.

proliferar no âmbito universitário europeu (PIERRE; BRIDENNE, 2007). No Brasil, o estilo da fanfarra – com características tradicionais - está articulado ao das bandas militares. Sua prática está espalhada pelo país e pode ser encontrado em desfiles cívicos, apresentações em estádios esportivos e celebrações especiais na maioria das cidades brasileiras.

Evidentemente, as fanfarras (ou neofanfarras) cariocas analisadas aqui têm uma formatação e uma atuação no espaço urbano distintas deste universo das bandas militares e fanfarras tradicionais. É um movimento que emergiu como muita força na segunda metade da primeira década do século XXI. Como recorda Juba Pires:

O Songoro Cosongo e a Orquestra Voadora fundaram este momento das fanfarras cariocas. O Songoro Cosongo é o irmão mais velho da Orquestra Voadora. Foram os primeiros a se organizar também como bloco. Quer dizer, este grupo tinha banda, mas o bloco estava dentro desse contexto carioca no qual surgiu o Céu na Terra, lá em Santa Tereza, e o Boi Tolo, aqui no Centro. Esses blocos foram importantes para o renascimento do carnaval de rua carioca. Essa mesma galera, que tocava nos blocos, formou a Orquestra Voadora, e, aí, o pessoal que também tocava lá (que não estava na Orquestra Voadora), foi formar depois Os Siderais. Então, Os Siderais também é irmão mais novo da Orquestra Voadora [...]. E, depois, foram surgindo outras fanfarras⁸.

Contribuições das fanfarras para o “renascimento” do Carnaval de rua no Rio

Durante a pesquisa realizada pode-se constatar que a festa do Carnaval até o final dos anos 1990, em certo sentido encontrava-se de alguma forma “esvaziada”⁹, isto é, à exceção de alguns blocos mais tradicionais que continuavam realizando seus cortejos, o Carnaval carioca chegou ao final do século XX como uma celebração circunscrita ao desfile da escola de samba do sambódromo e a um punhado de bailes de Carnaval realizado em clubes.

⁸ Entrevista concedida à pesquisa no dia 01 de outubro de 2013.

⁹ Tomam-se como importantes referências as pesquisas realizadas sobre o Carnaval carioca, por especialistas como Prestes Filho (2010), Cavalcanti (2006) e Pimentel (2002). Sobre o ritual do Carnaval e sua dimensão dionisíaca e irruptiva, ver também Bakhtin, 2010; Matta, 1997.

Entretanto, no início do século XXI, o Carnaval carioca impulsionado pela iniciativa espontânea dos atores sociais volta a ganhar força com os blocos e grupos musicais que tomam as ruas da cidade. Para muitos dos seus frequentadores e especialistas, este *boom* do Carnaval de rua carioca representa a retomada da tradição do Carnaval do século XIX e XX, isto é, uma retomada da festa espontânea dos entrudos, ranchos, cordões e das sociedades carnavalescas (Marques, 2006). Sem entrar no mérito do debate sobre a tradição do Carnaval local, é possível constatar algumas diferenças neste novo contexto do Carnaval e que dizem respeito à expansão da temporalidade dessa celebração e ao número de atores sociais envolvidos, especialmente de classe média. Para que se tenha uma ideia da importância dos blocos de rua no Rio de Janeiro: a celebração desses cortejos (e a sociabilidade que proporcionam) passou a ocupar os meses de verão (mais especificamente o período após o réveillon) – foi convertida em importantes atividades de entretenimento de veraneio – e, como consequência, ampliou-se officiosamente a festa de Carnaval de uma semana para quase dois meses (os de janeiro e fevereiro).

Crescentemente mais sensível aos benefícios que são gerados pela atuação dos blocos, 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. É comum encontrar matérias publicitárias nomeando o Carnaval do Rio como o maior do mundo, em função especialmente da escala de ocupação dos espaços públicos pelos blocos. Segundo estudo realizado por Prestes Filho, o Carnaval do Rio de Janeiro vem movimentando uma economia superior a 700 milhões de reais e gerando 500 mil empregos, diretos e indiretos (Prestes Filho, 2010). Na última década, a prática do Carnaval de rua na cidade do Rio não para de crescer, mobilizando moradores e turistas.

Portanto, parte-se do pressuposto de que o crescimento do Carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro desde meados da primeira década do século XXI está em alguma medida relacionado (mas não de forma exclusiva) a um ativismo musical realizado nos espaços públicos desta localidade pelos grupos de fanfarras e suas redes de “prosumidores” (GARCIA CANCLINI *et al.*, 2012; JENKINS, 2010). Contudo, a esta altura, poder-se-ia indagar: como este quadro

foi alterado? Como foi que os atores locais se reapropriaram e ressignificaram mais uma vez essa importante festa da cidade?

Poder-se-ia destacar dois momentos de retomada do Carnaval de rua no Rio, após o seu “esvaziamento” nos anos 1970 e 1980. Há um primeiro momento de retomada do Carnaval de rua: quando ainda era um processo tímido, capitaneado por atores sociais de classe média e que começou a dar outro dinamismo ao Carnaval do Rio (até então praticamente restrito à semana da festa de Carnaval e aos blocos da Zona Norte que desfilavam no Centro). À exceção da Banda de Ipanema (que atuava praticamente sozinha desde 1965, na Zona Sul) é o momento em que aparecem grupos como *Suvaco do Cristo*, *Simpatia Quase Amor*, *Bloco da Segunda*, *Bloco do Barbas*, *Escravos da Mauá*, *Clube do Samba* e *Carmelitas*.

O segundo momento inicia-se na primeira década do século XXI, quando há efetivamente um *boom* do Carnaval nas ruas do Rio: é possível atestar que há uma expansão temporal (o Carnaval se torna uma festa praticamente de veraneio) e espacial da festa (a sensação para muitos que não apreciam o Carnaval – especialmente o de rua – é de que a cidade está quase “sitiada” pelos foliões). É importante destacar que se este crescimento do Carnaval de rua carioca segue sendo resultado de um engajamento de foliões jovens, (inclusive nota-se que a faixa etária dos envolvidos na festa vem caindo significativamente nas últimas décadas) e a maioria deles é procedente da classe média local: a sensação que se tem ao assistir à festa é a de que esses cortejos de rua estão se convertendo, cada vez mais, em uma forma de entretenimento “juvenil”.

Por conseguinte, poder-se-ia dividir em “duas ondas” este segundo momento de crescimento dos blocos. Uma na primeira metade da década passada, em que claramente havia uma preocupação da juventude que frequentava o circuito da Lapa com a retomada e expansão da “tradição do samba de raiz” (HERSCHMANN, 2007): metas que vão nortear a criação de alguns blocos sempre citados como parâmetros fundamentais, tais como *Cordão do Boitatá*, *Boi Tolo* e *Céu na Terra* (que tradicionalmente arrastam centenas de milhares de pessoas pelas ruas da cidade). E, a “segunda onda”, que

começou na segunda metade da década inicial do século XXI e veio se somar ao movimento sociocultural existente, e que colocou no epicentro os blocos temáticos, os blocos das fanfarras, os cortejos de rua que incorporam outros ritmos (outros gêneros musicais atípicos do mundo do samba) e, ainda, os blocos que estão ligados à trajetória de músicos profissionais. Poder-se-ia mencionar como exemplos destes blocos os seguintes agrupamentos: *Sargento Pimenta*, *Orquestra Voadora*, *Monobloco*, *Bloco da Preta*, *Cinebloco*, *Gigantes da Lira*, *Toca Raul*, *Mulheres de Chico*, *Fogo & Paixão*, *Super Mario Bloco*, entre vários outros.

Assim, tendo em vista a pesquisa de campo que foi realizada de forma sistemática desde 2012 - que envolveu não só a coleta, seleção e análise de matérias veiculadas na mídia impressa tradicional e material postado nas redes sociais, mas também observações de campo e entrevistas semiestruturadas realizadas com os atores sociais (produtores, músicos e fãs/consumidores) – postula-se (portanto) que, como alguns grupos de fanfarras atuam também como blocos de carnaval de rua (vários bastante populares), há uma dificuldade em perceber que este ativismo musical de rua está não só alicerçando e impulsionando o crescimento desta importantíssima festa da cidade, mas também fortalecendo a “cultura de rua carioca” nos últimos anos (Herschmann; Fernandes, 2014).

Apesar da violência e das condições adversas, o carioca gosta muito de estar na rua: de beber na rua, de namorar, de encontrar os amigos na esquina. Desde criança o pai leva o sujeito na roda de samba e os cariocas estão habituados com isso [...] se sentem em casa na rua. [...] Por isso pode-se dizer que a cultura de rua do Rio de Janeiro é diferenciada, talvez única no Brasil¹⁰.

Em outras palavras, há um processo de internalização de rotinas que, apesar de não ter sido de modo geral constatado (e devidamente avaliado) pelo poder público e pela maioria dos especialistas do meio acadêmico, vem gerando resultados bastante significativos (benefícios socioculturais, econômicos e

¹⁰ Entrevista realizada com Marco Serragrande, trompetista do *Monte Alegre Hot Jazz Band*, concedida a pesquisa no dia 15 de janeiro de 2012.

políticos diretos e indiretos), dos quais o estrondoso sucesso do carnaval de rua carioca dos últimos anos é a mais forte evidência.

Latinidade e relevância do Songoro Cosongo

A essa altura poder-se-ia indagar se a cidade do Rio de Janeiro, na qualidade de metrópole globalizada, não disporia de um atraente circuito latino. De fato, na pesquisa que foi empreendida foi possível identificar um “circuito cultural” (Herschmann, 2013) bem variável na sua composição e atuação, que hoje é resultado de algumas iniciativas de jovens produtores culturais. Uma parte deste está localizado nos bairros de Copacabana e Botafogo (onde são realizadas com certa regularidade as festas *Noches de Sol*, *Copacabana Latin Fest* e *Salsa em Botafogo*); e a outra parte está distribuída em festas e eventos que são realizadas em áreas da Lapa, Centro e Santa Teresa (tais como *Club Rio Latino*, *La Cumbia* e *Rumba Tipo-Colômbia*). Sobre este circuito carioca, os atores nos informaram que é comandado por vários “agitadores”, cujos laços de amizade possibilitam o trabalho em conjunto necessário para a realização dos eventos. Não existe uma única liderança ou um espaço privilegiado (*on line* ou *off line*) em torno do qual gravitem os eventos e shows, cuja realização depende de esforços destas lideranças e suas redes (que estão dispersos pela urbe).

A esta altura é importante salientar que se está considerando o termo “latinidade” e “latino” como uma categoria nativa, que abrange tanto a denominação de certas formas culturais da América hispânica, quanto referências mercadológicas, nas quais o “latino” costuma ser associado a sonoridades caribenhas, festivas e dançantes. Evidentemente, que no enfrentamento desta questão é preciso levar em conta também as fortes conotações de exotismo e estereotipização do outro e a construção de hierarquias que estão associadas a esta nomenclatura, que é evidentemente um grande guarda-chuva, o qual encobre inúmeras nuances (PEREIRA, 2014a, 2014b). Cabe destacar que no Rio de Janeiro temos uma predominância de imigrantes colombianos, peruanos, chilenos e argentinos que organizam concertos, festas e eventos e, por isso, com frequência, a latinidade nesta cidade está relacionada a manifestações culturais muito presentes nestes países,

atreladas a múltiplas referências e discursos. Por exemplo, uma “festa latina” pode incluir, por um lado, a apresentação de um grupo cujo repertório é tradicional ou folclórico (como o caso de *Negro Mendes* e *Kumbiamba*, que se dedicam à música afro-peruana e afro-colombiana, respectivamente), associando a “latinidade” com identidades estrangeiras étnicas ou nacionais. Por outro lado, a mesma festa pode incluir um leque de música gravada com referências sonoras globalizantes ou transnacionais, como a salsa e o reggaeton, evocando assim uma “latinidade” menos local e talvez mais cosmopolita.

Identificamos nestes músicos e no público da fanfarra, o que Pereira chamou nas suas pesquisas sobre o circuito latino da cidade de São Paulo, de um consumo de um “cosmopolitismo alternativo” (PEREIRA, 2014a; PEREIRA, 2014b), isto é, nas redes pesquisadas há, de certo modo, um consumo efêmero e fluido de um mundo não anglófono, ou seja, foi possível identificar práticas que valorizam uma “identificação latino-americana”, difusa, contraditória e múltipla. É, portanto, um cosmopolitismo que critica, grosso modo, o processo de homogeneização cultural do mundo globalizado. Entretanto, cabe ressaltar que estamos considerando o tipo de gregarismo que envolve os atores estudados, isto é, o tipo de agrupamentos que gravitam em torno deste consumo musical, como sendo da ordem do “neotribalismo” (MAFFESOLI, 1987), portanto, os processos de identificação são constantes, plurais, efêmeros e até contraditórios. Por conseguinte, em geral não se exige desses músicos e suas redes que a experiência identitária seja exclusivista ou estável.

Evidentemente, vale destacar que uma grande parte do público que consome “música latina” no Rio de Janeiro a consome também como expressão de um “exotismo”, isto é, mesmo aqueles que a abraçam mais abertamente como uma forma de se posicionar politicamente no mundo globalizado, tem dificuldade em compreender inteiramente a língua e de se aprofundar nos respectivos universos culturais acionados nestas experiências sensíveis e estéticas. Vários “músicos latinos” que experimentam algum nível de êxito de mercado no Rio costumam salientar certo incomodo com o comportamento do público que muitas vezes se move a partir de estereótipos. Alexis Graterol, um dos líderes do grupo *Songoro Cosongo*, comenta algo nessa direção:

Sempre fomos vistos meio como extraterrestres, o público infelizmente segue nos vendo como personagens exóticos. A imagem que eles têm de grupos como o nosso são cheias de estereótipos. São realmente lamentáveis estes estereótipos. Infelizmente no Brasil, com alguma frequência, acabam colocando o latino como fora da cultura brasileira [...]. Contudo, os músicos sempre tiveram uma receptividade muito boa. Tem muito músico brasileiro interessado em aprender, que quer conhecer os ritmos de outros países¹¹.

Nesse sentido, vale sublinhar outra observação de Pereira a este respeito:

[...] este tipo de consumo no Brasil envolve lutas e negociações presentes em processos interculturais, em ambiguidades que revelam uma dupla tarefa de renegar, mas também por vezes reforçar, acionando o jogo conflituoso das identidades (PEREIRA, 2014a, p. 10).

Nesta direção também, analisando a complexidade da questão da latinidade para os próprios latino-americanos, Garcia Canclini faz algumas observações significativas:

[...] mais do que de uma identidade comum, é possível falar de uma latinidade como um espaço cultural muito heterogêneo. Nesse espaço ou rede, as línguas latinas estão ligadas a circuitos editoriais e acadêmicos, gastronômicos, turísticos e comunicacionais, todos mobilizando altos investimentos econômicos. A experiência de ser latino se modula com ênfase variada: conforme o peso histórico e as influências atuais dos europeus e norte-americanos e sua articulação com projetos nacionais e étnicos em cada região (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 77).

Portanto, Garcia Canclini sublinha o fato de que os níveis de colonialismo ou pós-colonialismo vêm historicamente “curto-circuitando” ou afetando a maneira em geral como os atores de alguns países – como é o caso do Brasil – tratam a possibilidade de se identificar ou não com aspectos da cultura latino-americana (GARCIA CANCLINI, 2008).

¹¹ Entrevista com Alex Graterol músico do grupo *Songoro Cosongo* concedida à pesquisa no dia 23 de agosto de 2015.

Parte-se do pressuposto neste artigo que o grupo de música latino-americano *Songoro Cosongo* desempenhou relevante papel na conformação em meados da década passada da nova roupagem das fanfarras e da renovação dos blocos de rua do carnaval de rua na cidade do Rio. Este grupo que era formado músicos da Argentina, Venezuela, Colômbia, Chile e do Brasil começou em 2004 (parando de atuar no final de 2015), tem dois discos gravados e os componentes misturavam em seu repertório gêneros como salsa, merengue, cumbia, chorinho e frevo¹². Além da atividade da banda que não se considerava uma fanfarra, o *Songoro Cosongo*, no auge da sua popularidade, costumava organizar concorridas festas em locais emblemáticos da Lapa como a casa de shows *Os Democráticos* e sair também como bloco de carnaval de rua no bairro de Santa Teresa (entre os anos de 2005 e 2008). O grupo chegou ainda a tocar em casas de espetáculo consideradas de consagração da música da cidade, como por exemplo, o Circo Voador. Analisando o trabalho do *Songoro Cosongo* é possível atestar que o grupo enfatiza a mistura estética e o colorido como elementos fundamentais da sua proposta. Aliás, os próprios artistas do grupo consideram que desenvolvem uma visualidade e sonoridade que denominam mais como “psicotropical” do que “latina” (apesar dos artistas não se importarem que esta categoria seja empregada para definir o trabalho deles).

Ou seja, para além das idealizações dos músicos brasileiros, buscou-se salientar aqui as contribuições deste grupo musical latino-americano como um caso pouco recorrente no Brasil que inspirou – como analisa Di Nicola – um movimento musical nos espaços públicos da cidade.

O *Songoro Cosongo* e a *Orquestra Voadora* fundaram este momento das fanfarras cariocas. Ou melhor, *Songoro Cosongo* começou antes, foi uma espécie de irmão mais velho da *Orquestra Voadora* e inspiraram os grupos de fanfarras que estão aí hoje. O grupo do *Songoro Cosongo* foi também o primeiro a se organizar também como bloco. Foi um grupo importantíssimo neste contexto carioca, de músicos que atuam nas ruas, no qual surgiram depois outros blocos de rua considerados importantíssimos tais como o *Céu na Terra* e o *Boi Tolo* e o *Boitatá*. [...] Em 2005 *Songoro Cosongo* mostrou aos cariocas que era possível fazer blocos de carnaval que não tocassem só

¹² Conferir a página do grupo (disponível no link: <<https://www.facebook.com/Psicotropicalmusik?ref=ts&fref=ts>>. Último acesso: 20/10/2015).

marchinha, que é possível tocar qualquer tipo de música no Carnaval. O repertório deles era música latina que se mesclava às vezes com ritmos brasileiros. Eles fizeram uma verdadeira revolução que levou depois ao crescimento das fanfarras e a explosão atual do carnaval de rua carioca. [...] Tudo isso foi importante para que o movimento musical de rua decolasse e conquistasse o grande público. [...] Pode-se dizer que o *Songoro Cosongo* foi a fâsca, e a *Orquestra Voadora*, foi a gasolina. Ambos incendiaram a cidade!¹³

Considerações finais

Evidentemente, há outros fatores que contribuíram para o êxito das fanfarras e do carnaval de rua na cidade do Rio – como, por exemplo, o êxito do circuito do samba e choro da Lapa (nos anos de 1990) junto às gerações mais jovens, força do localismo no mundo globalizado, mais segurança nas ruas, etc. –, mas o grande mérito e inovação introduzida pelo *Songoro Cosongo* foi ter mostrado aos músicos e suas redes de fãs que era possível organizar fanfarras e blocos de carnaval, articulando com outros gêneros musicais que não apenas samba ou música brasileira.

É interessante também perceber que o crescimento deste consumo musical começou – como já foi mencionado anteriormente – como parte de um “cosmopolitismo alternativo-latino”, mas depois evidentemente foi incorporado por outros jovens dentro de outras propostas. Logo surgiram também blocos anglófonos como, por exemplo, *Sargento Pimenta*, *Bloco Cru* e *Loveblock* que incluíram no repertório o rock, pop e *black music*. Ou seja, surgiram blocos não antenados com este cosmopolitismo alternativo. Os desdobramentos dessa história muitos já conhecem: estes blocos, repletos de jovens, com um repertório renovado seja de música de inspiração “latina” ou “inglesa” viraram uma “coqueluche” na cidade e levou a expansão do carnaval de rua carioca a ponto de se tornar uma das maiores festas do país na atualidade.

Em suma, não se buscou afirmar aqui que a cultura anglófona não seja importante para o *boom* do carnaval de rua e das fanfarras cariocas, mas sim sublinhar que a despeito das idealizações dos atores sobre a latinidade, é

¹³ Entrevista com Bruno Di Nicola, trompetista do *Cinebloco*, concedida a pesquisa no dia 25 de setembro de 2013.

possível afirmar (revendo as contribuições do grupo musical *Songoro Cosongo*) que a “cultura latina” vem tendo significativa relevância na vida cultural do Rio.

Referências

- BAKTHIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. In: BAUMAN, Richard. (org.) **Verbal Art as performance**. Illinois: Waveland Press, 1984.
- BEEEMAN, William O. **The anthropology of theater and spectacle**. Annual Review of Anthropology. Nova York: vol. 22, 1993.
- BURNS, Mick. **Keeping the Beat on the Street**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor G. *et al.* **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madri: Fundación Telefónica, 2012.
- GUIBERT, Gérome. **Les Nouveaux courants musicaux**. Nantes: Éditions Sèteun, 1998.
- HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: SÁ, Simone P.; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema: Ed. Anadarco, 2013.
- _____. **Lapa, cidade da música**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- _____; FERNANDES, Cíntia S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Ed. Intercom, 2014.
- JENKINS, Henry. **Piratas de textos**. Barcelona: Paidós, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MARQUES, Márcio. **A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro**. Revista Jovem Museologia. Rio de Janeiro: Departamento de Museologia/UNIRIO, n. 1, 2006.
- MATTA, Roberto da. **Carnaval, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- NEGUS, Keith. **Géneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Paidós, 2005.
- PIERRE, Jean L.; BRIDENNE, Michel. **Guide de las Fanfares**. Paris: Irma, 2007.
- PIMENTEL, João. **Blocos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PEREIRA, Simone Luci; SANTIAGO, Sabrina. **Circuitos, cenas, cosmopolitismos: cartografias da latinidade em São Paulo.** Anais do IV COMUNICON. São Paulo: ESPM-SP, 2014a, p. 1-16.

_____. **Uma certa escuta da cidade: práticas musicais entre cubanos em São Paulo.** Revista Logos. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, vol. 2, n. 24, 2014b, p. 1-17.

PRESTES FILHO, Luís C. et al. (Coords.). **Cadeia produtiva da economia da música.** Rio de Janeiro: Instituto Gênese/ PUC-RJ, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.