



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer

Felipe Pereira de Queiroz

DA INSURGÊNCIA À RESSURGÊNCIA:
uma cartografia do Carnaval de rua de belo horizonte entre 2009 e 2020

Belo Horizonte

2025

Felipe Pereira de Queiroz

**DA INSURGÊNCIA A RESSURGÊNCIA:
uma cartografia do Carnaval de rua de belo horizonte entre 2009 e 2020**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos do Lazer.

Linha de pesquisa: Lazer, História e Memória

Orientador: Prof. Dr. Victor Melo

Belo Horizonte
2025

Q3d Queiroz, Felipe Pereira de
2025 Da insurgência à ressurgência [recurso eletrônico] : uma cartografia do carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020 / Felipe Pereira de Queiroz. – 2025.
1 recurso online (275 f. : il.) : pdf.

Orientador: Victor Andrade de Melo

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.
Inclui bibliografia.

1. Lazer – Teses. 2. Blocos carnavalescos – Belo Horizonte (MG) – Teses. 3. Carnaval – Teses. 4. Espaço urbano – Aspectos sociais – Teses. I. Melo, Victor Andrade de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Sheila Margareth Teixeira Adão, CRB 6: nº 2106, da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
EEFFTO - COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LAZER - SECRETARIA
ATA DA 118ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

FELIPE PEREIRA DE QUEIROZ

Às **15:00** horas do dia 04 de julho de 2025, reuniu-se de maneira virtual através da plataforma *Google Meet*, a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer para julgar, em exame final, o trabalho “DA INSURGÊNCIA À RESSURGÊNCIA: uma cartografia do Carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020”, requisito final para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Victor Andrade de Melo, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para o candidato, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos(as) examinadores(as), com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovado	Reprovado
Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (Orientador)	X	
Prof. Dr. Carlos Fernando Ferreira da Cunha Junior (UFJF)	X	
Prof. Dr. Cesar Teixeira Castilho (UFMG)	X	
Prof. Dr. Francivaldo José da Conceição Mendes(UEPA)	X	
Prof. Dr. Silvio Ricardo da Silva (UFOP)	X	

Após as indicações o candidato foi considerado: **APROVADO**

O **resultado final** foi comunicado publicamente, para o candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente **ATA** que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 04 de julho de 2025.

Assinatura dos membros da banca examinadora:

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (Orientador)

Prof. Dr. Carlos Fernando Ferreira da Cunha Junior (UFJF)

Prof. Dr. Cesar Teixeira Castilho (UFMG)

Prof. Dr. Francivaldo José da Conceição Mendes(UEPA)

Prof. Dr. Silvio Ricardo da Silva (UFOP)



Documento assinado eletronicamente por **César Teixeira Castilho, Servidor(a)**, em 16/07/2025, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Victor Andrade de Melo, Usuário Externo**, em 17/07/2025, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvio Ricardo da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 17/07/2025, às 12:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francivaldo Jose da Conceição Mendes, Usuário Externo**, em 28/07/2025, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Fernando Ferreira da Cunha Junior, Usuário Externo**, em 06/08/2025, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4338082** e o código CRC **ABC1F138**.

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão, por dar mais significado a essa trajetória acadêmica, por ser inspiração intelectual, com quem aprendo cotidianamente. Sinto-me profundamente grato por compartilhar essa caminhada de vida.

À minha mãe, por ser uma referência no amar e compartilhar. Pelas conversas densas de autoconhecimento e as risadas boas da vida. Por me ensinar a ser persistente, a ter fé e a acreditar que é possível endurecer sem perder a ternura.

Ao meu pai, por ser uma inspiração de vida, sempre acreditando na importância da minha formação acadêmica e por me ensinar o valor do conhecimento.

À Quitéria, pelos cuidados de uma vida, pelas incontáveis velas acesas e pelas boas conversas ao redor da mesa.

À minha amiga Rayssa, por ser um presente que a vida me deu, um encontro que me traz alegria, inspiração e um espaço único de compartilhamento.

Ao meu irmão de vida Glauber, em quem me inspiro e com quem compartilho a vida desde a primeira série.

À minha amiga Lucinha, à qual dedico uma parte desta pesquisa. Sem sua ajuda, disponibilidade e boas conversas, essa pesquisa não seria possível.

À minha amiga Gabriela, que compartilhou comigo este caminho da tese por meio das entrevistas.

Ao meu amigo Francivaldo, que o doutorado permitiu que eu encontrasse e que, mesmo com a distância geográfica de quase 3.000km e trajetórias de vida tão distintas, pudéssemos compartilhar importantes momentos de aprendizado, tornando-se parte fundamental da minha formação acadêmica.

Ao meu amigo César, por ser inspiração acadêmica e de vida, que permeou meus caminhos desde o GEFuT.

Ao meu orientador Victor Melo, pela compreensão nos momentos difíceis desta jornada, pela disponibilidade e paciência em construir este caminho de pesquisa.

Ao Silvio, por construir as bases e fundamentos da minha vida acadêmica e ser uma referência de vida.

Ao Mateus, professor da disciplina de Sociologia Rural, que, talvez sem saber, foi um dos principais incentivadores desta minha trajetória acadêmica.

A todos os professores da PPGIEL, com quem tive a oportunidade de aprender e compartilhar momentos.

Ao Danilo, pela eficiência e carinho na condução do seu trabalho. Seu suporte e competência contribuíram para uma boa caminhada em meio às burocracias da pós-graduação.

À PPGIEL, pela compreensão e acolhimento em um dos momentos mais difíceis da minha vida.

À Flávia, pela paciência e excelência na correção desta tese.

Ao Fillipe Pinheiro, meu professor de geoprocessamento, pelas contribuições na elaboração dos mapas.

A todas e todos que participaram das entrevistas, compartilhando suas experiências de vida e de Carnaval, tornando possível a existência desta tese.

À Nayara, minha esposa, companheira de vida, pelo incentivo, pela paciência e por compartilhar dessa caminhada juntos, também como doutoranda durante uma pandemia. Por ser sorriso e força em momentos difíceis. Por compartilhar emoções curiosamente leves e intensas. Obrigado por me apresentar ao Axé e por caminhar comigo pelas ruas de Belo Horizonte durante o Carnaval.

Às minhas referências de espiritualidade. Amém e Axé.

Já pintou o verão, calor no coração

A festa vai começar... (Evandro Rodrigues, 1991).

RESUMO

A presente investigação tem como objetivo compreender as transformações socioespaciais ocorridas no carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020. O estudo busca compreender os desdobramentos históricos e geográficos da festa carnavalesca como um objeto transversal nesse contexto longitudinal, com foco na apropriação do espaço urbano e nas relações de poder que permeiam o território da cidade. Para alcançar seu objetivo, a pesquisa empregou uma triangulação metodológica, combinando revisão bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa de campo. A pesquisa documental analisou relatórios oficiais da Prefeitura de Belo Horizonte (Belotur), infográficos, estudos do Observatório do Turismo de Minas Gerais, decretos municipais e registros de eventos de defesa social (REDS). A pesquisa de campo consistiu em entrevistas narrativas com lideranças de dezesseis blocos de rua, cujos discursos e percepções foram submetidos à análise temática com o auxílio do *software* ATLAS.ti. A elaboração de mapas temáticos por meio de geoprocessamento complementou a análise espacial. As categorias de análise foram estruturadas em torno da relação com o poder público, o espaço e a cidade, e o perfil dos blocos, segmentadas nos períodos "antes de 2009", "2009 a 2012" e "2012 a 2020". Os resultados revelam que, antes de 2009, Belo Horizonte era percebida como uma cidade "sem Carnaval", mas um conjunto de fatores como a redemocratização, a estabilização econômica e políticas culturais (ex: FIT-BH, Pontos de Cultura) criou um ambiente propício para a insurgência das primeiras iniciativas. Os primeiros blocos (2009-2012) surgiram de uma geração de jovens universitários de classe média, com forte engajamento político e foco na apropriação do espaço público. O Decreto nº 13.798/2009, que proibia eventos na Praça da Estação se desdobrou em resposta social que culminou no movimento conhecido como "Praia da Estação", transformando-se em um símbolo da luta por direito a cidade e se conectou diretamente com os primeiros anos do Carnaval de Rua. A partir de 2013, o Carnaval de Belo Horizonte experimentou uma "ressurgência" exponencial, com crescimento massivo de foliões, blocos e ambulantes, conforme dados da Belotur. Essa fase foi marcada pela institucionalização da festa, com a Prefeitura buscando assumir um papel central na organização e captação de patrocínios, o que gerou tensões e disputas, como a "revolução da Catuaba" contra monopólios comerciais. A festa impulsionou a "carnavalização dos espaços", influenciando outros movimentos urbanos (ex: CURA, A Rua é Nossa) e promovendo uma nova vitalidade urbana e senso de pertencimento. A tese identifica quatro "gerações" de blocos: a primeira, "Carnaval de rua e de luta", focada na contestação política; a "sonoriza", que buscou profissionalização musical e uso de trios elétricos; a "identitária", surgida de demandas por representatividade (racial, LGBTQIA+) e diversificação musical; e a "capital", com um viés mais comercial. O crescimento da festa também impulsionou a "musicalização da cidade", com a formação de milhares de percussionistas e a consolidação de uma cadeia produtiva do Carnaval. Em conclusão, o Carnaval de rua de Belo Horizonte se transformou de um movimento insurgente em um fenômeno complexo e multifacetado, que, apesar da crescente institucionalização e comercialização, mantém suas raízes políticas e sua capacidade de reinvenção. A festa não apenas reconfigurou o espaço urbano, mas também se tornou um catalisador de debates sociais, um motor econômico e um espaço de "formação cidadã", demonstrando a vitalidade e a capacidade de adaptação da cidade e de seus sujeitos.

Palavras-Chave: Carnaval de rua; blocos de Carnaval; Belo Horizonte; lazer.

ABSTRACT

The present investigation aims to understand the socio-spatial transformations that occurred in the street Carnival of Belo Horizonte between 2009 and 2020. The study seeks to comprehend the historical and geographical developments of the Carnival celebration as a transversal object within this longitudinal context, focusing on the appropriation of urban space and the power relations that permeate the city's territory. To achieve its objective, the research employed a methodological triangulation, combining bibliographic review, documentary research, and field research. The documentary research analyzed official reports from the Belo Horizonte City Hall (Belotur), infographics, studies from the Minas Gerais Tourism Observatory, municipal decrees, and public safety event records (REDS). The field research consisted of narrative interviews with sixteen leaders of blocos de rua (street Carnival groups), whose discourses and perceptions were subjected to thematic analysis with the aid of ATLAS.ti software. The elaboration of thematic maps through geoprocessing complemented the spatial analysis. The categories of analysis were structured around the relationship with public authorities, space and the city, and the profile of the blocos, segmented into the periods "before 2009," "2009 to 2012," and "2012 to 2020." The results reveal that, prior to 2009, Belo Horizonte was perceived as a city "without Carnival," but a set of factors such as redemocratization, economic stabilization, and cultural policies (e.g., FIT-BH, Pontos de Cultura) created a conducive environment for the insurgency of the first initiatives. The initial blocos (2009-2012) emerged from a generation of middle-class university students with strong political engagement and a focus on the appropriation of public space. Decree No. 13,798/2009, which prohibited events in Praça da Estação, led to a social response that culminated in the movement known as "Praia da Estação," transforming into a symbol of the struggle for the right to the city and directly connecting with the early years of the Street Carnival. From 2013 onwards, Belo Horizonte's Carnival experienced an exponential "resurgence," with a massive growth in revelers, blocos, and street vendors, according to Belotur data. This phase was marked by the institutionalization of the celebration, with the City Hall seeking to assume a central role in organizing and attracting sponsorships, which generated tensions and disputes, such as the "Catuba revolution" against commercial monopolies. The festival propelled the "carnivalization of spaces," influencing other urban movements (e.g., CURA, A Rua é Nossa) and promoting new urban vitality and a sense of belonging. The thesis identifies four "generations" of blocos: the first, "Street and Struggle Carnival," focused on political contestation; the "Sonorizing" generation, which sought musical professionalization and the use of trio elétricos (sound trucks); the "Identity-based" generation, arising from demands for representation (racial, LGBTQIA+) and musical diversification; and the "Capital" generation, with a more commercial bias. The growth of the festival also boosted the "musicalization of the city," with the training of thousands of percussionists and the consolidation of a Carnival production chain. In conclusion, Belo Horizonte's street Carnival transformed from an insurgent movement into a complex and multifaceted phenomenon that, despite increasing institutionalization and commercialization, maintains its political roots and capacity for reinvention. The festival not only reconfigured urban space but also became a catalyst for social debates, an economic engine, and a space for "citizenship building," demonstrating the vitality and adaptability of the city and its inhabitants.

Keywords: street Carnival; Carnival blocks; Belo Horizonte; leisure.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo comprender las transformaciones socioespaciales ocurridas en el carnaval callejero de Belo Horizonte entre 2009 y 2020. El estudio busca comprender los desdoblamientos históricos y geográficos de la fiesta carnavalesca como un objeto transversal en este contexto longitudinal, con foco en la apropiación del espacio urbano y en las relaciones de poder que permean el territorio de la ciudad. Para alcanzar su objetivo, la investigación empleó una triangulación metodológica, combinando revisión bibliográfica, investigación documental e investigación de campo. La investigación documental analizó informes oficiales de la Prefectura de Belo Horizonte (Belotur), infografías, estudios del Observatorio del Turismo de Minas Gerais, decretos municipales y registros de eventos de defensa social (REDS). La investigación de campo consistió en entrevistas narrativas con líderes de dieciséis blocos de rua (comparsas callejeras), cuyos discursos y percepciones fueron sometidos a análisis temático con el auxilio del software ATLAS.ti. La elaboración de mapas temáticos mediante geoprocésamiento complementó el análisis espacial. Las categorías de análisis se estructuraron en torno a la relación con el poder público, el espacio y la ciudad, y el perfil de los blocos, segmentadas en los periodos "antes de 2009", "2009 a 2012" y "2012 a 2020". Los resultados revelan que, antes de 2009, Belo Horizonte era percibida como una ciudad "sin Carnaval", pero un conjunto de factores como la redemocratización, la estabilización económica y las políticas culturales (ej: FIT-BH, Pontos de Cultura) crearon un ambiente propicio para la insurgencia de las primeras iniciativas. Los primeros blocos (2009-2012) surgieron de una generación de jóvenes universitarios de clase media, con fuerte compromiso político y foco en la apropiación del espacio público. El Decreto nº 13.798/2009, que prohibía eventos en la Praça da Estação, se desdobló en una respuesta social que culminó en el movimiento conocido como "Praia da Estação", transformándose en un símbolo de la lucha por el derecho a la ciudad y conectándose directamente con los primeros años del Carnaval Callejero. A partir de 2013, el Carnaval de Belo Horizonte experimentó un "resurgimiento" exponencial, con un crecimiento masivo de juerguistas, blocos y vendedores ambulantes, según datos de Belotur. Esta fase estuvo marcada por la institucionalización de la fiesta, con la Prefectura buscando asumir un papel central en la organización y captación de patrocinios, lo que generó tensiones y disputas, como la "revolución de la Catuaba" contra los monopolios comerciales. La fiesta impulsó la "carnavalización de los espacios", influyendo en otros movimientos urbanos (ej: CURA, A Rua é Nossa) y promoviendo una nueva vitalidad urbana y sentido de pertenencia. La tesis identifica cuatro "generaciones" de blocos: la primera, "Carnaval de calle y de lucha", enfocada en la contestación política; la "sonoriza", que buscó la profesionalización musical y el uso de tríos eléctricos (camiones con sonido); la "identitaria", surgida de demandas por representatividad (racial, LGBTQIA+) y diversificación musical; y la "capital", con un sesgo más comercial. El crecimiento de la fiesta también impulsó la "musicalización de la ciudad", con la formación de miles de percusionistas y la consolidación de una cadena productiva del Carnaval. En conclusión, el Carnaval callejero de Belo Horizonte se transformó de un movimiento insurgente en un fenómeno complejo y multifacético que, a pesar de la creciente institucionalización y comercialización, mantiene sus raíces políticas y su capacidad de reinención. La fiesta no solo reconfiguró el espacio urbano, sino que también se convirtió en un catalizador de debates sociales, un motor económico y un espacio de "formación ciudadana", demostrando la vitalidad y la capacidad de adaptación de la ciudad y de sus sujetos.

Palabras clave: Carnaval callejero; bloques de Carnaval; Belo Horizonte; ocio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem do espetáculo <i>Bivouac</i>	57
Figura 2 – Apresentação do espetáculo <i>Bivouac</i> , que integrou a programação da 1ª edição do FIT-BH em 1994	60
Figura 3 – Desfilando ritmos tradicionais africanos “Aguto”, Amlima – Togo/África	60
Figura 4 – Espetáculo de rua da Cia. Efêmera (SP), <i>Café</i>	61
Figura 5 – Espetáculo Clake – Circo Amarillo (Argentina).....	61
Figura 6 – Espetáculo francês <i>Les Girafes</i>	62
Figura 7 – Espetáculo do FIT em 2016	62
Figura 8 – <i>O Último Ato</i> encerrou as atividades do FIT-BH 2016.....	63
Figura 9 – Mapa da região do baixo centro de Belo Horizonte.....	66
Figura 10 – Mapa do hipercentro de Belo Horizonte	75
Figura 11 - Imagens da prisão de Márcia	76
Figura 12 - Imagem da emissora TV Alterosa	76
Figura 13 – Mapa das regionais do município de Belo Horizonte	81
Figura 14 - Foto da Praça da Estação	93
Figura 15 - Imagens da Praia da Estação.....	96
Figura 16 - Imagem da Praia da Estação, com detalhe do jato de água do caminhão pipa.....	97
Figura 17 - Imagem da <i>Praia da Estação</i>	102
Figura 18 - Edição de 10 anos da Praia da Estação	102
Figura 19 – Distribuição dos cortejos os blocos entre 2009 e 2010	117
Figura 20 – Mapa com a localização dos bairros Concórdia e Lagoinha.....	124
Figura 21 – Foto da tradicional intervenção artística anual realizada na Vaquinha da Leopoldina	130
Figura 22 - Foliões do primeiro desfile do bloco Tico Tico Serra Copo em fevereiro de 2009	133
Figura 23 - Estandarte do primeiro desfile do bloco Tico Tico Serra Copo em fevereiro de 2009	134
Figura 24 - Primeiro desfile do bloco Tico Tico Serra Copo em fevereiro de 2009	134
Figura 25 - Postagem "Minha carne é Carnaval, meu coração é igual!"	135
Figura 26 - Comentários da postagem "Minha carne é Carnaval, meu coração é igual!"	135
Figura 27 – Mapa temático de contextualização geográfica do bloco Então Brilha	138
Figura 28 - – Mapa temático de contextualização geográfica do bloco Então Brilha.....	139

Figura 29 – Identidade Visual do bloco Então Brilha	139
Figura 30 - Foliônibus em Belo Horizonte.....	167
Figura 31 - Informativo sobre o trajeto do foliônibus	168
Figura 32 - Trajeto foliônibus Contorno	168
Figura 33 - Trajeto foliônibus Pampulha.....	169
Figura 34 - Carnaval de rua de Belo Horizonte.....	171
Figura 35 - Mapa da distribuição dos blocos contendo as regiões administrativa	178
Figura 36 - Mapa das incursões no território do bloco Filhos de Tcha Tcha.....	194
Figura 37 - Bloco Filhos de Tcha Tcha na ocupação urbana Eliana Silva, no Barreiro.....	195
Figura 38 - Mapa da distribuição dos cortejos do bloco Tico Tico Serra Copo.....	196
Figura 39 - Momentos do cortejo do bloco Tico Tico Serra Copo no túnel da Lagoinha.....	197
Figura 40 - Festa da Luz Edição 2024 Viaduto Santa Tereza	200
Figura 41 - Mapa da Festa da Luz 2024, região do baixo centro de Belo Horizonte.....	200
Figura 42 - Painéis do CURA - Circuito de Arte Urbana de Belo Horizonte	201
Figura 43 - Mapa de distribuição espacial do Projeto a Rua é Nossa.	204
Figura 44 - Bloco da Bicicletinha durante o Carnaval de Belo Horizonte	206
Figura 45 - Bloco Abalô-caxi	207
Figura 46 - Cristal Lopez, desfilando no bloco Angola Janga	221
Figura 47 - Desfile do bloco Angola Janga no Carnaval de Belo Horizonte	221
Figura 48 - Desfile do bloco Pisa na Fulô no Carnaval de Belo Horizonte	227
Figura 49 - Cortejo bloco Volta Belchior.....	227
Figura 50 - Chico César conduzindo a multidão de foliões do bloco Pisa na Fulô.....	228
Figura 51 - Vannick Belchior na parte superior do trio do bloco Volta Belchior	228
Figura 52 - Toninho Horta cantando no trio da banda do Bloco da Esquina	229
Figura 53 - Toninho Horta na ala de xequerês da bateria Fé Cega Faca Amolada	230
Figura 54 - Toninho Horta cantando junto com a banca do Bloco da esquina	230
Figura 55 – Carnaval de rua	242

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Número de ambulantes cadastrados	149
Gráfico 2 – Blocos cadastrados	149
Gráfico 3 – Estimativa de foliões	150
Gráfico 4 - Dias de atuação do COP-BH.....	151
Gráfico 5 - Horas de atuação do COP-BH	151
Gráfico 6 - Total de ocorrências registradas durante o Carnaval	152
Gráfico 7 – Ocorrências por folião	153
Gráfico 8 – Ocorrências por natureza.....	154
Gráfico 9 – Ocorrências por natureza do fato.....	154
Gráfico 10 – Total de roubos	155
Gráfico 11 – Total de furtos	155
Gráfico 12 – Furtos por folião	156
Gráfico 13 – Vias de fato/agressão.....	157
Gráfico 14 - Lesão corporal.....	157
Gráfico 15 – Resíduos sólidos em toneladas – coleta convencional	158
Gráfico 16 – Número de garis trabalhando durante o Carnaval	158
Gráfico 17 - Número de contêineres distribuídos pela cidade nas regiões em que houve Carnaval	158
Gráfico 18 - Número de catadores de material reciclável	159
Gráfico 19 – Material reciclado em toneladas.....	159
Gráfico 20 – Descarte de vidro em toneladas.....	159
Gráfico 21 – Meio de transporte utilizado pelo visitante para chegar à cidade – 2015 a 2017	170
Gráfico 22 - Meio de transporte utilizado pelo visitante para chegar à cidade – 2017 a 2020	170
Gráfico 23 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2017	173
Gráfico 24 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2020	174
Gráfico 25 - Distribuição detalhada origem dos participantes - Relatório de pesquisa 2017	175
Gráfico 26 - Distribuição dos participantes, Relatório de Pesquisa 2018	175
Gráfico 27 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2019	176
Gráfico 28 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2020	176
Gráfico 29 - Distribuição dos participantes por região - Relatório de pesquisa 2017.....	177

Gráfico 30 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2017	178
Gráfico 31 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2018	179
Gráfico 32 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2019	179
Gráfico 33 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2020	179
Gráfico 34 - Distribuição dos participantes por grau de instrução - Relatório de pesquisa 2017	180
Gráfico 35 - Distribuição dos participantes por grau de instrução - Relatório de pesquisa 2018	181
Gráfico 36 - Distribuição dos participantes por grau de instrução - Relatório de pesquisa 2019	181
Gráfico 37 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2017	182
Gráfico 38 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2018	183
Gráfico 39 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2019	183
Gráfico 40 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2020	183
Gráfico 41 – Criação de blocos com pauta política	222
Gráfico 42 -Estilos musicais presentes nos blocos	226

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição anual de ambulantes, blocos cadastrados e estimativa de foliões	147
Tabela 2 – Análise correlação de Pearson	147
Tabela 3 – Número de ocorrências registradas.....	153
Tabela 4 – Furtos a cada ano	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 BELO HORIZONTE, UMA CIDADE SEM CARNAVAL?	51
2.1 BH nos anos 90 e 2000	51
2.2 Que cidade é essa? Que espaço é esse?	56
2.3 O fazer coletivo e o momento vivido: a busca por uma genealogia ontológica dos primeiros blocos	77
3 INSURGÊNCIA.....	91
3.1 Ei, Chapolin, joga água em mim!	92
3.2 A praça é nossa e a rua também	107
3.3 Você tem um surdo aí?	124
4 RESSURGÊNCIA	145
4.1 Entre o fomento e a tutela	145
4.2. O povo quer rua, meu filho! O povo quer festa!	187
4.3. Do coletivo insurgente ao empreendimento carnavalesco.....	212
5 CONCLUSÃO.....	243
REFERÊNCIAS	255
APÊNDICES	267
ANEXO.....	270

1 INTRODUÇÃO

Uma pesquisa nasce muito antes da proposição de um projeto, começa no conjunto complexo de vivências que nos afetam ao longo da nossa trajetória pessoal e acadêmica. A presente tese não foi diferente. As minhas primeiras conexões com Carnaval começaram antes mesmo do meu nascimento; as experiências carnavalescas dos meus pais se tornaram histórias que ouvi desde pequeno.

O Carnaval, para os meus pais, tinha um significado e fruição geográfica peculiares. Meu pai, nascido no Santo André e criado na Lagoinha, dois bairros de classe baixa da região noroeste de Belo Horizonte, vivenciou o carnaval ainda adolescente nos idos de 1970. Na ocasião, o bloco que ele estreou também estreava (abria) tradicionalmente o carnaval da capital mineira desde 1947. O Leão da Lagoinha, primeiro bloco de rua de Belo Horizonte¹, começava seu desfile na rua Itapecerica e ia arrastando multidões, normalmente homens vestidos de mulher, até seu destino, a Avenida Afonso Pena no centro da capital mineira. A participação no bloco era tradição passada de pai para filho e meu avô Anibal Ferreira também participava com os filhos. A preparação era feita com ajudas das mães dos foliões, mesmo que de forma reticente pela consciência dos excessos que se anunciavam adiante.

Nesse mesmo período, minha mãe vivenciava o Carnaval a 584km de Belo Horizonte, em um município do interior de Minas Gerais: Grão Mogol. A tradição passada pelo meu avô paterno, em Belo Horizonte, era também vivida pela minha avó materna, em Grão Mogol. Além de foliã em seus tempos de juventude, nos anos 20, nos bailes de máscara, era costureira, estilista e responsável pelos prêmios de melhor fantasia. Naquela época, já na década de 1970, minha família materna já residia em Belo Horizonte, mas participava do Carnaval em Grão Mogol. Apesar de hoje ser mais fácil a viagem, naquela época era uma jornada épica chegar para o carnaval. Longos trechos de estrada de terra, horas de viagem, mas isso era apenas o detalhe. O que estava por vir compensava todo o caminho percorrido até o destino final, ou melhor, inicial.

Essas histórias permearam meu imaginário junto com as minhas primeiras experiências com carnaval. A minha estreia aconteceu no carnaval em Grão Mogol que, tradicionalmente, antecede a quaresma. O feriado do Carnaval, apesar de curto e da longa de distância entre as duas cidades, marcou meus anos iniciais de vida. A cidade da minha família materna sempre

¹ Ver publicação da Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte denominada *#BH122: a história do Carnaval e da Capital*.

foi carnavalesca, com escola de samba, blocos caricatos desfiles. Os shows de *axé music* foram incorporados nos anos 2000.

Curioso é o fato que fica na minha memória mais antiga, a traquinagem da guerra de espumas. Era uma disputa entre infantes que resvalava nos adultos, intencionalmente. O melhor de tudo, o território de ação contemplava toda a cidade. Desfilei no bloco do Saco, ouvia a explosão da música baiana dos anos 90 e me perdia no meio da multidão, que parecia ainda maior pelas minhas proporções de criança. Quando eu ficava com fome, raras as vezes, me lembro de procurar meus pais em algum lugar comendo tira-gosto e tomando cerveja.

Os anos se passaram, chegou a adolescência, a juventude e o Carnaval em Grão Mogol foi se direcionando para show de *axé music*. Eu dividia meu tempo entre a cidade e os momentos junto a natureza, na roça da minha família que ficava a 15km do “agito”, como dizia meus pais.

Após esse período, me juntei a outros belorizontinos que viajavam para interior do estado para os carnavais das cidades históricas. Depois disso, mais adiante no tempo, passei a viajar para as cidades que promoviam um Carnaval fechado, com grandes atrações. Sinto que fui perdendo a conexão com o Carnaval até o fatídico ano de 2016, meu primeiro Carnaval em Belo Horizonte. Posso me considerar um folião tardio desse Carnaval que renasceu, com sua “velha guarda” nos anos 2009 e 2010, mas sinto que estava no ponto de inflexão desse Carnaval e vi parte dessa explosão acontecer diante e em meus olhos.

A desconexão se transmutou logo no primeiro bloco e eu simplesmente fui tomado por aquela experiência pública. É como se, de alguma forma, tivessem sido apresentados a mim uma outra cidade e um outro Carnaval. Uma festa de dia que iluminava Belo Horizonte de uma forma que não havia sentido antes. O hino de um dos meus blocos favoritos sintetiza essa sensação:

Um raio de luz
Se abriu no clarão
Estrela da manhã
Me dê a mão
O sol te seduz
Feito um farol
Magia tropical
Do cigano amor [...]
(Trecho do hino do bloco Então Brilha)

O ano de 2016 me impactou de tal maneira que me lembro de ter dito à minha mãe que não iria mais para Grão Mogol, que meu carnaval agora tinha outro destino. De lá para cá o meu amor só aumentou por esse momento do ano que agora se mostra como um ritual de

passagem. Organizo-me para viver esses cinco, sete ou 10 dias, ou ainda meses, se considerar a minha participação na bateria do Bloco da Esquina.

Várias questões me atravessam quando penso no Carnaval e, nesta pesquisa, a música é uma delas. Durante os solitários momentos de escritas, nos intervalos de saturação mental, o que mais me fazia ter fôlego para continuar era a minha *playlist* que contava, principalmente com a axé dos anos 90. A cada bloco de tempo escrevendo, Dodô e Osmar, Banda Mel, Daniela Mercury, Luiz Caldas, Caetano Veloso, Durval Lelis, Chiclete com Banana, Ivete Sangalo, Olodum e tantos outros me davam um sopro e empurravam em direção ao objetivo final, a tese.

Pensando agora na minha trajetória acadêmica, sempre me interessei por fenômenos de massa que envolviam e mobilizavam muitas pessoas. Durante o mestrado busquei investigar o futebol, mais especificamente o torcer em estádios. A ideia de diversões com grande apelo de público me encanta desde infância.

Eu me perguntava: o que faz com que tanta gente diferente se reúna? Quais motivações? Qual importância desses momentos para vida dessas pessoas? O que estamos compartilhando? Perguntas que ainda me faço com frequência, mas o que me faz mais pensar são as transformações, usos e contra usos da cidade dentro dessas temporalidades diferentes que se sobrepõem.

Mudanças efêmeras no espaço que desorganizam e organizam a cidade e me colocam sempre questões sobre o território e as múltiplas formas de apropriação do espaço. E nesse momento os meus interesses acadêmicos se cruzaram com minha vivência com carnaval de rua de Belo Horizonte. As inquietações que me acompanham se manifestam nessa festa popular em proporções exponenciais ao longo de toda cidade.

Chego, então, ao problema dessa tese, porém antes de delinear os propriamente os caminhos da pesquisa, se faz necessário um olhar regressivo, uma digressão histórica, ainda que breve, para o Carnaval como festa popular.

As pesquisas e a própria historiografia sobre a festa como categoria da experiência humana são amplas e hoje configuram-se como um campo consolidado de investigação da ciência. Para o momento inicial, diante da vasta produção sobre o tema, partimos da ideia da festa com um fenômeno dinâmico e único, às vezes disruptivo na individualidade e/ou da coletividade. Um campo privilegiado de compreensão da condição e organização humana da e na vida em sociedade. Nessa perspectiva, para Albuquerque Júnior (2011, p. 146), “as festas nem são tradições, nem são restos, indícios ou sinais de outros tempos, mas construções e

invenções práticas e discursivas de cada temporalidade na qual elas se deram ou ocorreram e na qual foram nomeadas, instituídas e legitimadas”.

Essa amplitude reflexiva e sistemática, no campo das ciências humanas, quando pensamos a festa, é um fenômeno mais recente na produção científica (Albuquerque Júnior, 2011). Percebe-se, de forma geral, desde as abordagens iniciais, datadas na primeira metade do século XX, conforme a obra de Mikhail Bakhtin (1987), *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, que há uma distinção ontológica, constitutiva do lugar da festa na análise social. De um lado, autores defendem o espaço da festa como lugar de contestação da ordem, com potencial revolucionário, possibilidade de desconstrução e embate da hegemonia posta, como demonstra Soihet (1999) em suas reflexões sobre a historiografia do Carnaval. Entretanto, outros autores percebem nessa estética contestatória de comportamentos transgressores, localizada histórica e culturalmente, um viés mais conformativo e, até mesmo conservador, na medida em que pode ser vista como um espaço de alívio das tensões, uma desordem ordenada e controlada pelo poder hegemônico.

Soihet (1999) pondera que esses autores não tomam conhecimento da noção de resistência, assumida por inúmeros historiadores. Embora essa noção não implique na imediata tomada do poder, supera a leitura unilateral de um poder sobre os dominados passivos. A autora percebe a necessidade de olhar para as estratégias de resistência, próprias, engendradas pelos populares, muitas delas se fazendo sentir no terreno cultural, campo privilegiado para a expressão dos seus anseios mais recônditos.

Nesse contexto, podemos compreender o Carnaval como uma das maiores representações no grande escopo das festas, quando pensamos na história do mundo ocidental e o carnaval dentro de um subgrupo de festas populares em que a dimensão pública e o espaço ocupam uma centralidade. De início, é necessário fazer uma breve contextualização histórica, que se inicia com a teoria mais aceita sobre a origem do Carnaval.

Reconhecendo-se as influências das práticas citadinas e das festas que compunham a vida nas sociedades greco-romanas, no início do período medieval, o Carnaval tem seu nascimento etimológico e uma correlação mais evidente como o fenômeno observado atualmente. Naquele período, a Igreja ocupava um lugar central na organização da vida social e na determinação de condutas morais entendidas como adequadas a uma lógica cristã da época. Dentre as medidas registradas, a iniciativa do Papa Gregório, em 601, que instituiu um período de 40 dias para reclusão e dedicação religiosa e espiritual, é o fato mais direto ligado ao Carnaval (Ferreira, 2004,). Durante esse período, não havia determinações específicas, mas

previam-se comportamentos aceitáveis. Diante da capilaridade geográfica da Igreja e de seu projeto de moral cristã, a imposição desses comportamentos tornou-se cada vez mais efetiva.

No século XI, foi definido que o período da Semana Santa seria 40 dias a partir da Quarta-Feira de Cinzas. Essa determinação temporal gerou um comportamento no qual as pessoas começaram a realizar festas e comemorações que envolviam uma construção estética de abuso e fartura de comportamentos moralmente condenados pela Igreja antes dos 40 dias que antecedem a Semana Santa. A vigília deveria ser mais acentuada durante a quaresma.

Segundo Ferreira (2004, p. 27), esses últimos dias de fartura antes dos 40 dias de penúria começaram a ser chamados de dias do “adeus à carne”, que, em língua italiana se diz *carne vale* ou do *carnavale*. Surge, assim, a palavra para se definir o período do ano onde os excessos são regra, e que acabaria por se tornar uma espécie de antônimo da Quaresma: o Carnaval.

Essa postura reativa, que ocorreu na Europa, foi transformando-se e sendo apropriada pela cultura popular como esse espaço de transgressão, herdando e sendo influenciado por performances de festividades pagãs e da cultura greco-romana. Conforme Albuquerque Junior (2011), o autor Júlio Caro Baroja também identifica na etimologia da palavra carnaval referências à história ibérica.

Porém, dentre as hipóteses para a origem do Carnaval, a mais aceita e compartilhada pela historiografia emerge desse contexto e defende a tese de que a festa foi resposta social ao disciplinamento moral imposto pela Igreja Católica na Idade Média. Tal fato nasce de uma reação às exigências de reclusão e abstinência de condutas condenadas pela instituição por um período determinado (quaresma), no qual festividades eram organizadas, em períodos anteriores a tais determinações, produzindo diferentes formas de expressão do corpo e apropriação do espaço (Soihet, 1999).

Quando pensamos na realidade brasileira, sob influência católica e da cultura portuguesa durante o processo de colonização, somadas às influências dos povos originários e da diáspora africana, percebemos como as festas populares e seu disciplinamento moral, observados na Europa, foram sendo trazidos e transformados no território nacional.

Festividades como o Entrudo² começam a ser observadas com maior relevância a partir de século XVI no Brasil (Ferreira, 2004). Essa expressão cultural sofre os efeitos do sincretismo envolvidos no processo colonizatório. Nesse contexto, percebemos culturas diferentes em

2 O Entrudo foi uma manifestação festiva tipicamente portuguesa que acontecia três dias antes da quaresma e se dividia entre espaços privados e públicos, nos quais as brincadeiras, o conhecido jogo do Entrudo, marcado pelo lançamento pós e líquidos nos demais participantes, onde apesar de uma certa desorganização estética apresentava regras de funcionamento próprias (Ferreira, 2004).

relações complexas de dominação e resistência, que, historicamente, transformam essas festividades no que hoje compreendemos como Carnaval.

No Brasil, o uso do espaço público e a sua apropriação por diferentes sujeitos dessa festividade foi marcado por conflitos, tensões e disputas. As relações de poder, assim como as resistências exercidas na sociedade brasileira, expressam-se espacialmente nos registros desse fenômeno³.

Quando pensamos na história colonizadora brasileira, sua dimensão, ao mesmo tempo expropriadora, violenta e escravocrata, também sincrética, intercultural e fruto de um processo histórico de resistência, vemos que o Carnaval é consequência desse contexto e assume contornos próprios.

Além de uma abordagem epistemológica e historiográfica das interpretações e pesquisas vinculadas ao Carnaval brasileiro, cabe um breve resgate histórico dos registros envolvendo a festa. No que se refere ao Carnaval, foram encontrados, ainda no século XVI, registros históricos que atestam a celebração da Quaresma e de algum tipo de atividade festiva nos dias que o antecederiam no Brasil. Entretanto, foi apenas no início do século XVII que ficaram recorrentes os registros de brincadeiras nos chamados “dias gordos” em áreas brasileiras eminentemente urbanas (Ferreira, 2004, p. 27).

O Entrudo, como manifestação festiva tipicamente portuguesa, mostra-se como principal formador e influenciador do que é hoje o Carnaval. A festa acontecia três dias antes da quaresma e dividia-se entre espaços privados e públicos, nos quais as brincadeiras, o conhecido jogo do Entrudo, marcado pelo lançamento de pó e líquido nos demais participantes, apesar de uma certa desorganização estética, apresentava regras de funcionamento próprias. Tais práticas eram observadas em diversas cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, mas a partir da vinda da família real, a festa se intensifica e ganha proporção ao longo do século XIX na então capital (Ferreira, 2004).

Duas importantes influências nesse contexto, mostradas por Ferreira (2004), para formação do Carnaval brasileiro foram as influências europeias século XIX e os folguedos. A primeira trata de vinculação pós-colonial ao modo de vida europeia que influenciava diversos contextos da vida social, como a arquitetura da cidade e as manifestações festivas, como, por exemplo, o carnaval de Nice, na França. Os folguedos são manifestações festivas populares influenciadas por dimensões da cultura e diversas práticas religiosas que têm características

3 Ver Miguez, P. (1999); Pereira (2020) e Santos (2023).

próprias em cada região e localidade brasileira. Os folguedos podem ser vistos como práticas que se consubstanciaram com carnaval.

Nesse contexto, cabe trazer as contribuições de Albuquerque Junior (2011) sobre a origem do carnaval, na medida em que se, de um lado o Carnaval tem essas influências de cultura popular em sua formação, por outro ele também é fruto de um processo de institucionalização e controle do poder público e de notória participação de uma elite cultural, principalmente a partir do século XX.

Assim, ao invés de o Carnaval ser visto como expressão da cultura e das tradições populares, surge também como resultado do controle e da disciplinarização do Entrudo e de outras formas de brincadeiras carnavalescas que passam a ser perseguidas, desestimuladas e canalizadas para outros tipos de manifestações.

Por isso, para Albuquerque Junior (2011), essa tensão observada na ontologia do carnaval o coloca como uma festividade inseparável da luta pelo controle dos espaços urbanos pelos diferentes agentes sociais. O Carnaval moderno seria fruto das mudanças nas sociabilidades e nas relações sociais requeridas pela vida nas cidades, no contexto da urbanidade. O autor faz uma reflexão sobre as manifestações festivas.

Estamos longe, aqui, de tomar as festas como manifestações autênticas do povo, como espaços de um mundo cultural à parte, paralelo ou resistente à dominação, mas aqui as festas são espaços de negociação, de tensões, de conflitos, de alianças e de disputas entre distintos agentes, que se conflitam e se debatem em torno não só dos sentidos e significados a serem dados à festa, como também em torno das práticas que as constituirão, dos códigos que as regerão, das regras que estabelecerão permissões e proibições, que definirão limites e fronteiras entre o que pode ser admitido e o que deve ser excluído. As festas podem não só ser campos de lutas concretas, de enfrentamentos entre pessoas e grupos, em torno dos valores e preceitos que definem o viver em sociedade, mas elas são campos de luta simbólica, de luta entre projetos, sonhos, utopias e delírios, mas são acima de tudo momento de invenção da vida social, da ordem social e da própria festa e seus agentes (Albuquerque Junior, 2011, p.148).

No Carnaval de Belo Horizonte isso não foi diferente. A nascente capital mineira foi marcada na história brasileira por ser a primeira cidade planejada e, por isso, diversas influências urbanísticas e culturais são percebidas no espaço.

A primeira delas diz respeito ao ideal moderno e ao intuito de reproduzir um modelo europeu, mais especificamente francês, no qual a “arquitetura e urbanismo são pensados sobre uma lógica racional-instrumental, privilegiando a ordem e monumentalidade, disciplinando e higienizando o espaço” (Dias, 2015, p. 92). Este contexto histórico demonstra que as práticas socioespaciais da população e a apropriação dos espaços sempre buscaram ser controladas e

organizadas, quando não ignoradas, pelo poder público e por suas instâncias de planejamento (Dias, 2015).

O ordenamento urbano belo-horizontino, marcado por esse controle e organização, recaiu diretamente nas práticas cidadinas e, consequentemente, no carnaval. Ao longo do século XX e início do XXI, diversas expressões dessa festividade foram submetidas pelo ordenamento urbano: desde os entrudos e bailes de máscaras das primeiras décadas do século XX, até o carnaval de rua⁴, a partir de 2009, passando pelos blocos caricatos, influenciados pelo Rio de Janeiro, bem como manifestações em um suposto período de ausência, se comparado a outros períodos pujantes, nos 90 e 2000.

O Carnaval brasileiro, ou os “carnavais”, apresentam atualmente uma grande diversidade de performances, estrutura e manifestações ao longo de todo país. Apesar de compartilhar a mesma origem, em diferentes cidades tais como Rio de Janeiro e Salvador, o carnaval apresenta contornos próprios que, quando detalhados, demonstram a amplitude dessas manifestações.

O Carnaval de Belo Horizonte não é diferente desse contexto e, para compreender suas especificidades, pensemos em uma periodização histórica que, de maneira geral, expresse o conteúdo idiossincrático dessa festividade. Para tanto, o que se propõe é, a partir dos trabalhos de Pereira Filho (2006) e Dias (2015), uma separação em quatro momentos que reúnem consigo características que justificam essa divisão.

O primeiro deles vai da fundação da cidade, em 1889, a 1936, quando ocorre a presença dos Entrudos e dos bailes de máscaras como práticas festivas de uma capital planejada e influenciada pelo Rio de Janeiro e pela Europa. A pretensão de vinculação do carnaval a valores eurocêntricos, expressos nas referências urbanísticas de Belo Horizonte, é observada nos discursos da elite da época e recai sobre as manifestações festivas aceitáveis e legítimas entendida por essa classe dominante.

Para Pereira Filho (2006), apesar de existirem discursos pretensamente elegantes e civilizados para a realização das manifestações carnavalescas na recente capital mineira, pode-se notar a presença de variadas expressões culturais desses festejos de rua.

O que se observa são, na verdade, embates, tensões e acordos que se estabeleciam entre o modelo de carnaval almejado e a multiplicidade de sentidos que emergiam das festas. Para

4 Denominação entendida como aqueles blocos de rua que acontecem no espaço público e que não apresenta estruturas físicas que limitem o acesso do folião mediante pagamento do valor de entrada.

além de um simples antagonismo de visões polarizadas entre classe dominante e a ideia construída de uma manifestação periférica, o que se tinha na época eram variados posicionamentos com relação às festividades carnavalescas, que foram sendo construídos e ressignificados pelos diferentes atores sociais: integrantes dos clubes carnavalescos, representantes dos poderes públicos, cronistas, literatos, boêmios, estudantes e trabalhadores, atores que teciam novos sentidos dinâmicos ao carnaval. Significados esses que permeavam o viver cotidiano da cidade, revelando muito das facetas políticas, sociais e culturais dos belo-horizontinos (Pereira Filho, 2006).

O segundo momento, entre 1936 e 1991, foi um período marcado pela forte influência do carnaval carioca, quando a cidade de Belo Horizonte tinha diversos blocos caricatos e desfiles de escolas de samba. De acordo com Dias (2015), surgido no Rio de Janeiro na década de 1930, o modelo de escolas de samba foi incorporado ao contexto belo-horizontino em fins dessa mesma década. A partir de meados da década de 1930, passa a ser visível o processo de decadência dos clubes carnavalescos belo-horizontinos, além do desaparecimento gradual das brincadeiras do Entrudo nas ruas da cidade e de certo esvaziamento das formas populares de folia, fruto de um processo de repressão observado desde o fim do século XIX.

Segundo Dias (2015), essas transformações estão inseridas em um contexto no qual o samba ascende com símbolo da identidade nacional e influencia as já enfraquecidas expressões carnavalescas observadas até então. Com o tempo, os blocos caricatos tornaram-se a expressão maior do Carnaval de Belo Horizonte, que teve o seu apogeu na década 80, quando, além de grande apelo popular, foi oficializado e financiado pela Prefeitura, através da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.

O terceiro momento dessa periodização ocorre no intervalo entre 1991 e 2008, quando Belo Horizonte, na sua memória e no seu imaginário recente, se constrói como uma cidade que não tem Carnaval. Segundo Dias (2015), o fim do financiamento público culmina na não realização dos desfiles em 1991. Além disso, a própria desmobilização popular fez com que a década de 1990 seja marcada por um esvaziamento no que se refere às manifestações carnavalescas em Belo Horizonte, já que a festa passou a contar com poucas iniciativas, como desfile pelas ruas da Banda Mole no pré-Carnaval, bailes privados, manifestações localizadas em contexto periférico e iniciativas pontuais em bares da cidade.

E, por fim, chegamos ao quarto momento, fenômeno entendido como ressurgimento, reflorescimento, renascimento (ou outros termos discutidos e problematizados por diversos

atores envolvidos) do carnaval de rua Belo Horizonte, com os primeiros cortejos ocorridos em 2009.

Essa contextualização histórica cumpre uma função introdutória e traz relações que se mostram, em alguns momentos, mais difusas e abstratas para o momento atual, mas que se apresentam como necessárias para uma primeira aproximação do tema. Além disso, possibilitam estabelecer linhas históricas em um jogo de continuidades e discontinuidades que envolvem o fenômeno carnaval e a cidade de Belo Horizonte.

O fio condutor desse processo histórico, ao qual a presente pesquisa se dedica, se constitui no desejo de experimentar no espaço social, geográfico, nas relações com a cidade, em sua dimensão pública ou privada, uma possibilidade de diversão. A complexidade socioespacial e cultural envolvida nas transformações históricas e suas consequências nos diálogos com outras áreas parecem perdurar para além do período da festa.

São as relações de poder no território, os arranjos formais e informais, a materialidade e a apropriação do espaço público que produzem o campo de interesse da presente pesquisa. O título do trabalho, mais especificamente o binômio insurgência e ressurgência, tem um propósito: um diálogo etimológico e metafórico geofísico, que nos ajuda a refletir sobre o fenômeno proposto, que é o Carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020.

O conceito de insurgência tem sua origem na palavra insurgente, do latim *insurgens*, com uso historiográfico similar ao atual (Jordán, 2008). Trata-se de revolta contra um poder estabelecido, rebelde, que se levanta contra algo (Houaiss; Villar, 2009). Os sinônimos sugeridos ajudam a compreender o seu campo semântico: amotinado, revoltoso, insurrecto.

Já a ressurgência é um “processo de afloramento das massas de águas profundas e frias do oceano à superfície, o qual desencadeia um espetacular crescimento das populações de peixes na região” (Leite; Dourado; Candella, 2006, p. 2). Trata-se de um fenômeno geofísico que, a partir de uma pressão pela implosão, produz uma erupção de consequências importantes para biodiversidade local. Sendo assim, essas duas palavras descrevem, a princípio, a imagem do fenômeno observado em Belo Horizonte durante o Carnaval na última década.

Inicialmente, há um conjunto mais restrito de pessoas buscando uma outra forma de lidar com tempo e o espaço na cidade, nos quais a postura combativa e de ocupação da dimensão do território urbano ganhou contornos contestatórios, um grupo de insurgentes. Além disso, um processo sócio-histórico espacial que desencadeia, ao longo dos anos, por diferentes sujeitos, um aumento exponencial de foliões, os quais nutrem uma nova atmosfera, ainda contestatória, mas com mais contornos e interpretações possíveis diante à explosão quantitativa.

Nesse contexto, a pesquisa propõe questões que permeiam essa reflexão: qual foi a proporção e extensão do aumento de número de blocos e foliões entre 2009 e 2020? Qual foi a distribuição espacial desses blocos? É possível perceber movimentos espaciais de centralização e descentralização do espaço público da cidade? Por que eles ocorreram? Quais foram as percepções sobre as transformações espaciais observadas pelas lideranças dos blocos de rua? De que forma as decisões institucionais e do poder público foram materializadas no espaço? Quais são os resultados das tensões observadas entre o poder público e os blocos? É possível pensar uma análise da geograficidade dos blocos e do próprio carnaval? Onde ele acontece na cidade e para além da cidade no seu sentido simbólico? Quais cantos ele ressoa? Onde e de que forma blocos alteram a espacialidade? Onde são os ensaios e como isso altera a lógica espacial da cidade para além do carnaval? Como são construídos os espaços de sociabilidade? Existe uma articulação política para além da festa? O território influencia construção da identidade dos blocos e de seus integrantes?

Nesse sentido, creio que o aprofundamento na compreensão do carnaval de Belo Horizonte, pautado em um equilíbrio metodológico quantitativo e qualitativo, subsidiou uma compreensão importante de um fenômeno marcado por seu diálogo histórico e popular com os aspectos econômicos, políticos e culturais, associados.

Diante do que foi visto, a tese apresentada buscou a realização de um estudo que possa trazer respostas à seguinte pergunta: Quais foram as transformações socioespaciais ocorridas no carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009-2020? O objetivo foi realizar uma análise desse período do carnaval, tendo em vista as transformações socioespaciais observadas. O debate central é a apropriação do espaço urbano e sua trama de tensões que envolvem essas relações de poder no território da cidade, a partir de uma perspectiva longitudinal, tendo a festa carnavalesca como objeto transversal desse contexto.

Em pesquisa para elaboração da tese, verificou-se uma bibliografia sobre Carnaval com trabalhos e livros publicados em diversas áreas do conhecimento, como história, antropologia, sociologia, economia e o lazer. A maior parte da literatura está ligada ao Carnaval do Rio de Janeiro, em sequência ao de São Paulo, de Recife e de Salvador. Existem também trabalhos específicos sobre o Carnaval em cidades do interior como, por exemplo, as dissertações defendidas no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer (PPGIEL) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): *“Bahia de Minas”: o Carnaval de Itabirito (MG) de 1990 até 2010* (Silva, 2017) e *O Carnaval de Ouro Preto: mercado e a tradição (1980-2011)* (Soutto Mayor, 2012).

Quando se trata especificamente do Carnaval de Belo Horizonte, até 2019, identifiquei duas dissertações de mestrado sobre o tema: *Sob a lente do espaço vivido: a apropriação das ruas pelos blocos de Carnaval na Belo Horizonte contemporânea* (Dias, 2015) e *Glórias, Conquistas, Perdas e Disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899 - 1936)* (Pereira Filho, 2006). Uma tese de doutorado *Ruas Livres: Insurgências do Uso, Desvios do Espaço e Direito à Cidade na Belo Horizonte Contemporânea* (Andrade, 2019), que discute os conflitos socioespaciais na capital mineira, na qual dedica o capítulo 3, dentre outras análises, ao bloco Filhos de Tchá Tchá e a algumas questões do Carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2010 e 2013. Há também uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no PGGIEL: *A festa ocupa a cidade! Cortejos de lutas e de festas no Carnaval de Belo Horizonte (2010 a 2019)* (Falcão, 2020). Além disso, dois artigos: *Da carnavalização do Planejamento Urbano para Belo Horizonte-para-a-guerra: da política ao político e vice-versa* (Canuto, 2016) e *Estudo do impacto econômico do Carnaval de 2018 em Belo Horizonte – MG* (Cruvinel, 2019).

A partir de 2019, as produções sobre o Carnaval de rua de Belo Horizonte começam aumentar no âmbito da pós-graduação, sendo possível identificar quatro dissertações, duas teses e 13 artigos em um período de quatro anos, em diferentes campos do conhecimento, como arquitetura e urbanismo, economia, comunicação social, educação e estudos do lazer.

Chaves (2023) buscou identificar, a partir de um estudo caso no bloco Pisa na Fulô, as formas de apropriação e expressão da festa tendo em vista a tensão existente entre uma lógica espetacularizada e um movimento contracorrente da espetacularização.

Na dissertação *Insurgências Juvenis no carnaval de rua em Belo Horizonte: o bloco Seu Vizinho e a luta pela afirmação do território*, Domingues (2019) buscou, através de um olhar localizado no bloco Seu Vizinho, as possibilidades de luta de uma juventude inserida em contexto urbano periférico.

Rodrigues (2021) analisou os conflitos envolvendo a organização do carnaval, tendo como referência uma articulação das percepções dos blocos de rua, do poder público e da imprensa, no ano de 2019.

A tese *Carnaval das “mina”: resistência feminista no Carnaval de Belo horizonte* (Rocha, 2022) almejou compreender de que maneira os blocos formados exclusivamente por mulheres se organizam e ocupam os espaços do Carnaval para reivindicá-lo como um espaço de luta feminista.

Campos (2021) buscou compreender as interfaces entre lazer e o direito à cidade a partir de uma problematização da ludicidade inserida no espaço urbano, tendo o carnaval como expressão dessa dimensão lúdica.

Por fim, a tese de Rezende (2022) volta seu olhar para os blocos de rua “afro” do Carnaval de Belo Horizonte, na busca de compreender as práticas organizadoras que envolvem esses coletivos.

Como foi possível perceber, os temas e os objetos de pesquisa orbitaram questões como espaço urbano, gênero, raça, classe, sexualidade em contextos localizados e inseridos no Carnaval de rua de Belo Horizonte.

Entretanto, quando se trata do período proposto para essa pesquisa, 2009 a 2020, que envolva uma análise socioespacial e histórica do Carnaval, pouco ou quase nenhum estudo foi dedicado a essa problemática.

Nesse contexto, uma vez observado um aumento das produções científicas e a natureza complexa do fenômeno, o recente crescimento do Carnaval de Belo Horizonte, considerando a história da festa na cidade, o tema merece um devido cuidado. Apesar do desafio de se fazer história do tempo presente, propósito dessa pesquisa, o acesso aos dados, assim como a própria produção das fontes, a partir do relato das lideranças dos blocos, indicam a potencialidade dessa tese.

Em uma discussão sobre o tema, Ferreira (2000) traz as reflexões de Roger Chartier (1993), quando diz que o autor rompe com algumas premissas e sustenta argumento contrário ao compartilhado por uma historiografia dominante, ao afirmar que

Na história do tempo presente o pesquisador é contemporâneo de seu objeto e divide com os que fazem a história, seus atores, as mesmas categorias e referências. Assim, a falta de distância, ao invés de um inconveniente, pode ser um instrumento de auxílio importante para um maior entendimento da realidade estudada, de maneira a superar a descontinuidade fundamental, que ordinariamente separa o instrumental intelectual, afetivo e psíquico do historiador e aqueles que fazem a história (Chartier, p.120-121 *apud* Ferreira, 2000).

Ainda segundo Ferreira (2000), para Chartier (1993), a história do tempo presente permite uma acuidade particular para equacionar o entendimento das relações entre a ação voluntária, a consciência dos homens e os constrangimentos desconhecidos que a encerram e a limitam. Assim, “a história do tempo presente constitui um lugar privilegiado para uma reflexão sobre as modalidades e os mecanismos de incorporação do social pelos indivíduos de uma mesma formação social” (Ferreira, 2000, p.121).

Portanto, apesar de o Carnaval ser um tema amplamente difundido nos mais diversos contextos da sociedade brasileira, do ponto de vista acadêmico, existem lacunas que precisam ser exploradas na compreensão desse processo.

Além de um espaço de reflexão e entendimento de um fenômeno, a presente pesquisa também pode, com seus resultados, possibilitar um maior subsídio na tomada de decisões de setores da sociedade como o poder público, sociedade civil organizada e interessados no carnaval que buscam, no reconhecimento de outras formas de uso do espaço público como dimensão importante e constitutiva da cidade, uma afirmação e/ou transformação nas possibilidades de fruição no espaço.

Para o alcance do objetivo apresentado, qual seja compreender as transformações socioespaciais do Carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020, buscou-se uma triangulação de métodos que permitiram um aprofundamento no fenômeno proposto por meio da conjugação de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa de campo.

A pesquisa bibliográfica acompanhou todo o processo, na medida em que foi, ao mesmo tempo, base teórica para orientar e suplementar o olhar durante a pesquisa das fontes documentais e de campo, e subsídio na análise dos dados.

A pesquisa documental contemplou os documentos oficiais produzidos pelos órgãos competentes ligados diretamente ao Carnaval. Para tanto, temos os relatórios realizados pela Prefeitura de Belo Horizonte entre 2015 e 2020, os infográficos e estudos realizados pela Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur), além dos documentos produzidos pelo Observatório do Turismo de Minas Gerais como as produções principais.

Ainda na esfera do executivo, foram analisados os decretos municipais, como por exemplo o Decreto n. 13.798/2009, que restringiu o uso do espaço público urbano, assim como o Registro de Evento de Defesa Social (REDS), mecanismo responsável pelos registros de fatos ocorridos no âmbito dos órgãos de segurança pública.

O foco principal da pesquisa de campo foi a elaboração de entrevistas narrativas com lideranças de blocos de rua, na medida em que o discurso e as percepções desses atores sociais estão, muitas vezes, expressos de forma difusa e não sistematizada. Essa metodologia permitiu uma forma de acessar uma percepção mais aprofundada das transformações observadas no Carnaval.

Optou-se pela entrevista narrativa como procedimento de coleta de dados e pela pesquisa de campo, partindo da definição proposta por Bauer e Jovchelovitch (2003), que a considera um método de pesquisa qualitativa que permite uma compreensão mais aprofundada

das informações oferecidas pelos sujeitos de pesquisa. Esta compreensão de entrevista visa não impor ao pesquisado a ordenação de respostas, uma vez que ele é convidado a narrar sobre sua experiência. Buscou-se, no caso da presente pesquisa, a percepção das transformações socioespaciais do Carnaval de rua de Belo Horizonte.

Durante o desenvolvimento das entrevistas, pretendeu-se conhecer as histórias dos entrevistados a respeito de suas experiências com carnaval, na tentativa de perceber como os sujeitos compreendem as transformações espaciais na prática. Assim como compreender as implicações sociais do bloco diante aos diversos desafios, conflitos e tensionamento vividos durante os anos de carnaval de rua.

A escolha dos blocos e das lideranças a serem abordados ocorreu a partir de pesquisa exploratória prévia, que identificou, a partir do registro dos primeiros blocos, um núcleo de atores que se articularam ora mais intensamente, ora de forma mais individualizada nesses primeiros anos.

Durante o processo de entrevistas, foram feitas muitas menções a lideranças importantes. Devido à quantidade de menções, foi aplicada a técnica de amostragem, que se utiliza de redes de referências. Devido à diversidade temporal e às características particulares de cada bloco, foi possível aproximar da polifonia de narrativas que envolve o Carnaval.

Esse momento da pesquisa não propôs a realização de um censo. O que se buscou foi uma análise qualitativa com intuito de nos aproximar das múltiplas percepções sobre o carnaval, sistematizando essas análises de tal forma que permitisse dialogar com os outros dados da pesquisa.

Foram entrevistadas as lideranças dos blocos: Mama na Vaca, Peixoto, Filhos de Tcha Tcha, Tico Tico Serra Copo, Samba do Queixinho, Então Brilha, Angola Janga, Cuequinha do Papai, Bloco da Calixto, Monobloco, Fera Neném, Seu Vizinho, Todo Mundo Cabe no Mundo, Bloco da Esquina, Abalô-caxi e Havaianas Usadas. Essas lideranças também mencionaram suas percepções sobre outros blocos dos quais fizeram parte, ou mesmo que não existem mais, o que permitiu ampliar ainda mais o alcance da pesquisa.

O bloco Mama na Vaca, fundado em 2010, teve como representantes seus criadores, Geraldo Borges Junior e Augusto Rodrigues Borges. Em seguida, o bloco Peixoto, estabelecido em 2009, contou com o depoimento de Nian Pissolati Lopes, antropólogo e surdista, um de seus fundadores. Para os Filhos de Tcha Tcha, formados em 2010, a entrevista foi conduzida com Rafael Barros Gomes, antropólogo e fundador do coletivo.

No que tange ao Tico Tico Serra Copo, também criado em 2009, a pesquisa contou com a colaboração de Augusto Carvalho Borges, músico, historiador, professor e regente de bateria, pertencente ao seu núcleo fundador. O Samba do Queixinho, instituído no mesmo ano, teve como interlocutor Gustavo Caetano Matos, seu fundador e regente da bateria. O bloco Então Brilha, cujo primeiro cortejo em Belo Horizonte ocorreu em 2011, foi representado por Christiano de Souza Oliveira, músico, professor de percussão e regente.

Avançando na cronologia, o Angola Janga, inaugurado em 2015, teve como entrevistada Nayara Garófalo, uma de suas fundadoras. O Cuequinha do Papai, com sua primeira experiência carnavalesca em 2001, foi abordado por meio de Regina Magalhães, uma de suas fundadoras. O Bloco da Calixto, criado em 2014 pela cantora e sambista Aline Calixto, teve a própria idealizadora como interlocutora. O Monobloco, originário do Rio de Janeiro nos anos 2000, foi representado pelo regente Celso Alvim da Gama e Souza.

Na sequência, o Fera Neném, cuja formação inicial data de 2014, contou com o depoimento de seu fundador, músico e advogado. O bloco Seu Vizinho, fundado em 2014, teve como representante a cantora Bárbara Luísa Ribeiro, uma de suas fundadoras. O Todo Mundo Cabe no Mundo, idealizado por Renato Sérgio Gonçalves Machado e lançado em 2016, também integrou o levantamento. O Bloco da Esquina, criado em 2013, foi representado por Ana Luiza Braga Simão, regente, professora de percussão e mestre em música.

Por fim, o Abalô-caxi, bloco fundado em 2017, contou com o depoimento do cantor Rafael Henrique de Souza, e o Havainas Usadas, também de 2017, teve a participação do músico Heleno Augusto Fernandes Campos.

O procedimento de coleta de dados por meio da entrevista narrativa foi analisado a partir da técnica de tratamento de dados denominada análise temática, proposta por Bardin (1977). As entrevistas gravadas foram transcritas em sua íntegra, buscando, a partir disso, a categorização de informações que foram organizadas por eixos temáticos em torno das transformações socioespaciais observadas durante o recorte proposto.

Foram elencadas três categorias de análise, quais sejam relação com poder público, espaço e cidade e perfil dos blocos, no intuito de captar as diferentes expressões dentro do recorte temporal “antes de 2009”, “de 2009 a 2012” e “de 2012 a 2020”.

Para tanto, as análises das entrevistas foram realizadas através do software de análise de dados ATLAS.ti versão 24.1, a partir da identificação das unidades de significação (citação ou *quotation*) e atribuição de um rótulo (código ou *codes*), baseado nas categorias de análise elencadas e o recorte temporal. Dessa forma, foram codificadas todas as citações pertinentes

ao objetivo da pesquisa, no intuito de transformar os dados brutos, qual seja a transcrição das entrevistas, em uma representação do conteúdo (Bardin, 1977).

O software Atlas.ti consiste em uma ferramenta para a análise de dados qualitativos podendo a sua utilização, segundo Cantero (2014), ser útil na formação em pesquisa qualitativa, visto que atribui maior visibilidade e transparência à análise de dados que, muitas vezes, representa a parte mais obscura do processo para os estudantes [...] O Atlas.ti pode ser empregado em diferentes tipos de pesquisa, pois é flexível, podendo ser adaptado conforme os dados, objetivos e estratégia da pesquisa. Contudo, é mais bem aproveitado em pesquisas qualitativas e subjetivas que sejam, no mínimo, um pouco estruturadas (Walter; Bach, 2015, p. 276).

A utilização de *softwares*⁵ de geoprocessamento⁶ permitiu a elaboração de mapas temáticos inéditos que têm a intenção de materializar sobre uma perspectiva cartográfica o objeto de pesquisa e sua distribuição espacial. Além disso, os gráficos e tabulações feitas a partir dos dados obtidos durante elaboração da pesquisa complementam a interpretação espacial quantificando parâmetros relevantes para pesquisa.

Como dito, o objetivo dos dados e mapas, assim como a análise das entrevistas, documentos e o próprio diálogo com a bibliografia, foi compreender, do ponto de vista histórico e geográfico, quais os foram os desdobramentos, as transformações socioespaciais do Carnaval de rua de Belo Horizonte. Buscou-se, em suma, perceber como se comportaram espacialmente os conflitos, tensões, fruições, apropriações e relações de poder no espaço público da cidade durante o período proposto.

Para tanto foram utilizados como marco teórico principal os conceitos trazidos por Milton Santos, Henry Lefebvre e Michel de Certeau. As obras desses autores se mostraram como subsídio para a metodologia da pesquisa, assim como para análise dos resultados. As

⁵ Dois softwares foram utilizados para processamento das informações espaciais, sendo eles o Qgis e Google Earth. O QGIS (Quantum GIS) é um software livre e de código aberto para sistemas de informação geográfica (SIG). Ele permite a visualização, edição, análise e publicação de dados espaciais que fornece ferramentas baseadas em padrões para realização de análise espacial, armazenamento, manipulação e mapeamento (Gonçalves; Peçanha; Raimundo, 2017). O Google Earth é Software desenvolvido e distribuído pela Google de modelagem 3D, construído a partir de mosaico de imagens de satélite, imagens aéreas (fotografadas de aeronaves), imagens terrestre e SIG (Sistema de Informações Geográficas).

⁶ Para Gonçalves, Peçanha e Raimundo (2017, p. 129) no Brasil, convencionou-se denominar de geoprocessamento esse conjunto de operações realizadas em softwares específicos. Segue citando Moura, Oliveira e Leão (2006,78), o geoprocessamento é a compreensão de atividades de aquisição, tratamento, análise e representação dos dados especializados, ou seja: georreferenciados por um sistema de representação da Terra, e engloba várias tecnologias, como SIG, no qual processa e analisa os dados em forma de mapas digitais. O SIG é a constituição de dispositivos automatizados, para aquisição, gerenciamento, análise, síntese, e apresentação de dados georreferenciados que interessam ao espaço, objeto de estudo geográfico, monitorados no tempo, além de proporcionar simulações de eventos e situações complexas da realidade (Gonçalves; Peçanha; Raimundo, 2017, p.129).

obras de Henry Lefebvre utilizadas foram: *O direito à cidade*; *A revolução urbana*; *A vida cotidiana no mundo moderno*; e *A lógica formal/lógica dialética*. Dentre as obras de Michel Cearteau, o livro *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer* mostrou-se como a principal referência do autor. E por fim, duas obras de Milton Santos estruturam a análise, quais sejam: *Por uma Geografia Nova*; e *A natureza do espaço*.

Ainda que não seja o objetivo central da tese um aprofundamento epistemológico ou mesmo uma revisão bibliográfica sistemática, a articulação e aproximação dos três autores que ancoram a base teórica da pesquisa demonstram a fronteira disciplinar em que se insere a presente a análise.

São atribuídos a Milton Santos, Henry Lefebvre e Michel de Certeau o que podemos chamar de um rótulo disciplinar biográfico, mesmo que diversas áreas do conhecimento operacionalizam suas teorias. Sendo a produção mais proeminente e de maior apropriação por seus interlocutores, uma forma de denominar a filiação de campo desses autores.

A Milton Santos, ainda que atuante em áreas distintas como os demais, é atribuída por ele e seus pares a condição de geógrafo. Henry Lefebvre, filósofo marxista de formação, tem também na sociologia o seu *locus* nominativo. E por fim, Michel de Certeau, visto como historiador. As três áreas, somadas ao campo do urbanismo compreendem quadro geral disciplinar da tese.

Michel de Cearteau apresenta, em sua biografia, caminhos que explicam seus os interesses de pesquisa. Os conceitos principais do autor adotados, que acompanharam a análise feita na tese, foram tática e estratégia.

Chamo *estratégia* o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir de um momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações como uma exterioridade de alvos ou ameaças [...] chamo de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe oferece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto [...] a tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado (Certeau, 1994, p. 99-100).

Em linhas gerais, Cearteau é visto como um teórico que buscou, no rompimento com as noções de cultura popular construídas no século XIX, através de uma epistemologia sistematizada, compreender as “práticas” ou “maneiras de fazer” cotidianas, em sua

complexidade, não reconhecidas até então. A ideia de um cotidiano que nos oferece não um pano de fundo para constituição social, e sim seu elemento analítico central (Santos, 2018).

Em um olhar amplo para o campo das ciências humanas, duas perspectivas possíveis se apresentam, uma dimensão que parte do indivíduo e outra da estrutura das relações sociais. Obviamente, um conjunto amplo de teorias desdobram ambas, porém Certeau procura transcender a dimensão interpretativa, possivelmente vista como reducionista, de partir ou mesmo regressar ao indivíduo para evidenciar a relação, o entre.

Para Gamalho (2016), a obra *A invenção do cotidiano* (Certeau, 1994) pode ser aplicada para análises da atualidade, na medida em que oferece às ciências humanas alternativas ao marxismo e estruturalismo predominantes, sem com isso romper com os mesmos. Com esse intuito, Santos (2018, p. 42) diz que cada questão tratada na pesquisa feita por Certeau se refere “aos esquemas de ação, aos modos de operação, ou seja, às maneiras de fazer e não diretamente ao seu autor, o sujeito”.

Para Santos (2018, p. 93-94), Certeau se “propunha a questionar o determinismo que explicava a ação dos indivíduos pelas estruturas que a produziam, recusando a ideia de alienação”. Buscava refletir a respeito de como os usuários se apropriavam dos bens culturais, e lhe interessava mais perceber como utilizavam o que lhes era imposto do que investigar quadros estatísticos a respeito da circulação e produção dos bens de consumo.

Segundo Certeau (1994, p. 41), essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Em diálogo com Foucault (1987), essas práticas apresentam questões análogas e contrárias a este autor que são vistas por Certeau (1994) a partir de duas perspectivas principais.

A primeira delas, trata-se do olhar para as operações microbianas que, a partir dessa escala, disseminam dentro da estrutura tecnocrática e mudam seu funcionamento através de táticas inseridas nos detalhes do cotidiano.

A segunda delas, em dissonância com Foucault (1987), o autor se distancia da análise da violência da ordem e suas formas de operar dentro da tecnologia disciplinar, transferindo olhar para criatividade dispersa, a tática dos indivíduos inseridos nas redes de “vigilância”. Esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores compõem, no limite, a rede de uma antidisdisciplina (Certeau, 1994).

Certeau propunha lançar o olhar a uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada de “consumo”, mas que gosta de dar o nome de “uso”, reconhecendo neste uso a ação de “reemprego”. Segundo o autor, como uma arte de utilizar aquilo que lhe

é imposto, que tem por características a astúcia, as piratarias, a clandestinidade e uma quase invisibilidade, pois ela não se faz notar nos produtos, mas no uso por si mesmo (Santos, 2018, p. 94).

Como dito, o par de conceitos principais utilizados por Certeau em sua análise, tática e estratégia, emergem de uma compreensão da realidade, a partir de um jogo, um campo de disputas onde existe uma assimetria de forças. A existência dessa condição, desses elos, atribuídos por esse autor como fracos e fortes, produzem uma tensão devido à natureza dessa relação, na medida em que a fricção do que Certeau chamara de sistemas impostos e a arte de utilizar concentram seu foco analítico.

Visto dentro de um modelo polemológico, as categorias de análise estratégia e tática são denominadas por Certeau como a arte dos fortes e arte dos fracos, respectivamente. A primeira, concebida a partir da existência de um sujeito de querer e poder circunscrito em lugar que serve como base para gestão das relações exteriores. A análise estratégica possui características tais como: disciplina, norma, controle, visão global e totalizante (Santos, 2018).

Em contrapartida, a segunda, a tática, opera sobre as práticas cotidianas, sem local definido previamente, na dimensão do instante, da oportunidade, da astúcia. Uma dimensão inventiva nasce dessa condição assimétrica de poder, que exige ferramentas subversivas à norma em favor de uma reapropriação da condição dominação dada.

Certeau ainda distingue tática e estratégia a partir das relações espaciais e temporais. Explica que as estratégias são ações que, graças a um lugar de poder (da instituição, da empresa, do governo), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Localizáveis, as estratégias privilegiam, portanto, as relações espaciais. Já a tática não tem um lugar se não o do outro, ela se move “dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado”. Se vale da pertinência que dá ao tempo – “às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço”, as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo (Santos, 2018, p. 96).

Santos (2018), em diálogo com a temática do urbano e com as contribuições de Jacques (2012), traz ideia da noção de tática como algo diretamente relacionado à experiência do corpo em contato com a cidade, do “embaixo” ou do “corpo a corpo amoroso”. Através das práticas cotidianas, resistentes, astuciosas, teimosas, a tática contraria um sistema de poder que busca ordená-la ou suprimi-la.

As duas lógicas de apreensão da cidade, a estratégia e tática, coexistam em contexto complexo, assimétrico de poder e dinâmico. De um lado, a estratégia do planejamento urbano hegemônico que opera em uma lógica condicionamento do espaço a partir de uma visão de

cima. Do outro, a tática daqueles que operem no espaço-tempo do cotidiano através da sua astúcia, subvertendo a condição hegemônica vigente (Santos, 2018).

Em se tratando do conjunto de conceitos de Henri Lefebvre, fizeram parte da elaboração e análise da presente tese, em especial, a produção do espaço e o que podemos chamar das dialéticas lefebvrianas, quais sejam, como exemplo, o espaço vivido, concebido e percebido.

É importante notar a condição plural dos termos, pois se trata de um conjunto de elementos que operam de forma indissociável no espaço, tanto em seu componente abstrato analítico, como prático material, nos quais ancoram uma abordagem em tríade. Como notaremos a frente na articulação, também, em tríade entre prática espacial, representações do espaço e os espaços de representação.

Pode-se supor que a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação intervêm diferentemente na produção do espaço: segundo suas qualidades e propriedades, segundo as sociedades (modo de produção), segundo as épocas. As relações entre esses três momentos – o percebido, o concebido, o vivido – nunca são simples, nem estáveis, tampouco são, mais “positivas”, no sentido em que esse termo opor-se-ia ao “negativo”, ao indecifrável, ao não-dito, ao interdito, ao inconsciente (Lefebvre, 2006, p. 45).

Para Pires (2018), Lefebvre indica, através de suas tríades, que a produção do espaço pode ser compreendida em três dimensões ou processos dialeticamente conectados, reconhecendo, portanto, que a realidade social é marcada por contradições e que só será entendida através da compreensão dessas contradições.

Em um exercício de aproximação dessa tríade, percebido, vivido e concebido, podemos elencar fatores principais que os constituem cada termo dessa tríade. O espaço percebido traz a dimensão dos sentidos como elemento de apreensão da realidade, ou seja, a partir da percepção sensorial, o indivíduo capta o que podemos chamar de dimensão material ou da disposição dos objetos constituintes do espaço.

O concebido indica o pressuposto abstrato, o pensamento que orienta uma organização prévia que está indissociada da percepção ora apresentada. Já o espaço vivido é considerado a terceira dimensão da produção do espaço, lugar da experiência vivida. Este espaço significa o mundo como ele é experimentado pelos seres humanos através de sua prática social, sua vida cotidiana (Pires, 2018).

Em diálogo com a outra tríade apresentada, podemos olhar para as práticas espaciais como a dimensão social expressa, projetada no espaço social que se encontra em paralelo ou em correspondência com espaço percebido. O espaço social é compreendido ao mesmo tempo

como espaço físico, social e mental, uma simultaneidade das atividades, o espaço da experiência e percepção a partir do prático-sensível (Pires, 2018).

Já as representações do espaço dialogam com espaço concebido, na medida em que opera sobre uma lógica instrumental, ligada ao espaço dos arquitetos, urbanistas, entre outros que Lefebvre denomina como tecnocratas. A linguagem utilizada está ancorada em contextos e pressupostos de uma racionalidade em que o espaço é descrito, organizado e direcionada através de mapas e plantas.

Pode-se rebater que as representações do espaço tenham um alcance prático, que elas se inserem, modificando-as, nas texturas espaciais, emprestadas de conhecimentos e de ideologias eficazes. As representações do espaço teriam assim um alcance considerável e uma influência específica na produção do espaço. Como? Pela construção, ou seja, pela arquitetura, concebida não como a edificação de tal “imóvel” isolado, palácio, monumento, mas como um projeto se inserindo num contexto espacial e numa textura, o que exige “representações” que não se perdem no simbólico ou no imaginário (Lefebvre, 2006, p.42).

E, por fim, nos espaços de representação, uma inversão do termo anterior, a dimensão simbólica, a multiplicidade de apropriações, a subjetividade, as emoções e significados incorporados em nosso cotidiano, operam em uma tentativa de insubordinação (Pires, 2018).

Como visto, Lefebvre, em sua obra, procura transpor o olhar, ou pelo menos elevar a condição do espaço como dimensão analítica e constitutiva das relações sociais, distanciando-se de epistemologias nas quais o tempo é o elemento fundante das transformações sociais e direção para reflexões sociais.

O espaço deve ser, portanto, para Lefebvre uma categoria analítica que supere uma visão reducionista que se restringe ao palco ou receptáculo das relações sociais. Para o autor, o espaço é ao mesmo tempo produto e produtor das relações sociais, encontrando-se sempre em perspectiva com o tempo, com a história.

Se há produção e processo produtivo do espaço, há história; assim, pode-se formular a quarta implicação. A história do espaço, de sua produção enquanto “realidade”, de suas formas representações, não se confunde nem com o encadeamento causal de fatos ditos “históricos” (datados), nem com a sucessão, com ou sem finalidade, de costumes e leis, de idéias e ideologias, de estruturas sócio-econômicas ou de instituições (superestruturas). As forças produtivas (natureza, trabalho e organização do trabalho, técnicas e conhecimentos) e, obviamente, as relações de produção, têm um papel – a determinar – na produção do espaço (Lefebvre, 2006, p.45-46).

Pires (2018) articula essa abordagem construindo um paralelo entre a produção do espaço e as tríades lefebvrianas, na medida em que ressalta o espaço como meio, condição e produto das relações sociais de produção, estando sempre aberto, em permanente devir.

O espaço não é apenas um receptáculo, o espaço pode ser localização física e ao mesmo tempo local geográfico da ação e uma possibilidade de se engajar na ação (fragmentação, homogeneização e hierarquização.). A produção do espaço não só engloba a produção, mas também a reprodução das relações sociais, envolvendo três dimensões do real: o concebido, o percebido e o vivido, que, consequentemente estão articuladas a outras tríades, dentre elas 'práticas espaciais, representações do espaço e espaços de representações' (Pires, 2018, p. 92).

Para Schmid (2012), Lefebvre não fornece um modelo pronto e, ao se perguntar sobre como espaço social é produzido, o autor também retoma a tríade do espaço somando a ela a percepção de uma síntese dessa série paralela (percebido/prática espacial; concebido/representações do espaço; vivido/espacos de representação) que aponta para uma abordagem dupla: uma fenomenológica; outra linguística ou semiótica.

Na obra de Lefebvre, entretanto, essas três dimensões existem em um estado de incerteza. Fiel às suas premissas epistemológicas, Lefebvre as introduz primeiramente como aproximações. Ele elabora seus intervalos de validade e as modifica ao longo de suas incursões (Schmid, 2012).

Além disso, do ponto de vista do objeto, existe uma condição central do urbano e da cidade como eixo fundamental das reflexões do autor e que direcionaram o olhar para o fenômeno estudado na tese. A cidade é um elemento fundante da análise lefebvriana, um lócus de onde partem e ancoram suas reflexões sobre as formas de organização socioespacial. Uma periodização histórica, proposta por Lefebvre (2006), contempla três fases da cidade e suas respectivas características.

O objetivo do autor foi construir modelos que pudessem ajudar na sistematização e análise do fenômeno urbano ao longo do tempo, além de articular sua epistemologia ao longo da desse processo. A partir dessa digressão histórica pretende-se aqui aproximar um pouco mais das ideias de Lefebvre.

Para tanto, cabe ressaltar que, como todo processo histórico não é unidirecional e reducionista, mas sim tecido por assimetrias, interrupções, coexistências e por uma complexidade própria de cada momento, que Lefebvre (2006, p.15) chama de "transformações descontínuas". Além disso, trata-se de uma reflexão majoritariamente voltada para realidade ocidental, com influência preponderante da experiência europeia.

A primeira delas é a cidade política, marcada no período da Antiguidade clássica grega pelo espaço do encontro, da festa, dado que a constituição majoritária da produção ocorria no espaço agrário. Para Araújo (2012), esta cidade é o centro do poder dos homens livres e tem sua centralidade na Ágora. Na cidade política, a divisão social do trabalho já é clara porque se de um lado havia sacerdotes, príncipes, chefes militares e escribas, de outro havia artesãos, camponeses e escravos.

Em sequência, a cidade, aos poucos, foi ganhando uma complexidade maior, intensificando as trocas e assumindo um protagonismo comercial. Esta nova realidade, implantada por sobre o que restou da “cidade política, estrutura-se a partir de circuitos comerciais nos quais a riqueza, aos poucos, vai deixando de ser só imobiliária, terras, para ser também mobiliária, dinheiro” (Araújo, 2012, p.134).

Ao longo do período medieval, a cidade centraliza as decisões políticas. A moradia cidadina começa a ter representatividade do ponto de vista populacional, tornando-se também um espaço de habitação de número maior de pessoas que não só a nobreza e o clero.

Sendo um objeto concreto, a cidade contém os sentidos da prática social de diferentes grupos que lutam entre si, mas que pertencem a sua cidade. Para Araújo (2012) o valor de troca, já presente nas mercadorias, ainda não dominou a prática social, pautada no valor de uso e nos costumes, o que permite com que a festa, a reunião, a apropriação da rua ou da praça aconteçam de acordo com as possibilidades de emprego de tempo e segundo éticas e estéticas próprias aos grupos sociais

A modernidade, marcada por diversas características econômicas, políticas e filosófica, é vista, nesse contexto, como uma profunda revolução técnica, na qual o domínio de um certo modo produtivo, industrial, reconfigurou o espaço, as relações sociais e com a natureza, assim como a própria forma de organização do tempo.

A cidade industrial é marcada por sua objetividade na instrumentalização do espaço como forma de estruturar a reprodução do capital e das relações produtivas. Existe, nesse momento, uma inflexão do agrário para o urbano que rompe com relações historicamente construídas. A cidade assume o protagonismo como espaço de decisão e aprofunda a dominação do campo.

Para Araújo (2012), a indústria negou a cidade e também a estrutura social presente nela. Isso equivale a dizer que uma profunda descontinuidade histórica se instalou sobre a cidade comercial. Primeiramente, a industrialização negou a centralidade na cidade, fenômeno que Lefebvre identifica como “implosão”, pois, o conteúdo político e comercial perde sua

potência social. Depois, ocorre a “explosão” da cidade ou projeção de fragmentos da malha urbana disjuntos por uma vasta região, as periferias.

Desse duplo processo (implosão-explosão) uma anticidade foi produzida, negando, com extrema potência, a cidade política-comercial. “Esse contexto socioespacial teve como fundamento a generalização das relações pautadas no valor de troca sobrepujando-se ao valor de uso e, conseqüentemente, a substituição da obra pelo produto” (Araújo, 2012, p.135).

Tal fundamento esvaziou a qualidade dos costumes e das relações espaço-tempo, aplainando-as a uma condição quantitativa cuja melhor expressão está contida no cotidiano. Para Araújo (2012) um exemplo desse processo seriam as festas, outrora ricas de significações, que se tornaram uma repetição de signos destinados ao consumo. É como se a cidade fosse compelida a se transformar em uma gigantesca empresa. Obviamente, essa imposição estrutural está posta sobre um contexto complexo de tensões e relações que o poder hegemônico homogeneizante e estrutural que impera do e no processo de industrialização é atravessado de resistências.

As características evidenciadas nessa periodização proposta por Lefebvre (2002) reúnem um certo tipo de identidade hegemônica, o que não significa que o processo anulou as tipologias anteriores.

O que se percebe é uma complexificação das relações e dos significados, evidenciando um espaço de disputa que não sucumbe completamente o valor de uso da cidade para festas e encontros, mas marginaliza essa apropriação social em detrimento de hegemonia industrial, por exemplo. As relações de poder que marcam esse processo são observadas e determinadas pelo território e definem o alcance da mobilização de forças produtivas de reprodução e dominação de um capital industrial.

Segundo Dias, (2015, p. 76), “nem a cidade antiga, nem sua realidade urbana morreram nesse processo”, pois, ao mesmo tempo em que ocorre essa explosão dos fragmentos do urbano para as periferias e subúrbios, detecta-se a reinvenção das centralidades tradicionais que são restituídas de importância.

A cidade contemporânea pode ser compreendida, a partir da obra de Lefebvre (2002), como a radicalização e o aprofundamento de um processo totalizante, uma virtualização do urbano, associada à ideia de processo em curso de financeirização das cidades (Harvey, 2012). Entretanto, esse fenômeno não trata de uma hegemonia e sim de um espaço que envolve relações de poder e tensão, sendo um espaço de disputa de formas e possibilidades de fruição, assim como de formas e possibilidades de apropriação da cidade. A experiência material no

espaço indica como tais relações operam e efetivam-se, sendo um contexto profícuo para refletir sobre o momento atual.

Nesse contexto, Lefebvre, quando pensa na condição da cidade e suas especificidades, nos apresenta a seguinte perspectiva.

Entretanto, as transformações da cidade não são resultados passivos da globalidade social, de suas modificações. A cidade depende também e não menos essencialmente das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e grupos que compõem a sociedade (famílias, corpos organizados, profissões e corporações etc.) ela não se reduz mais à organização dessas relações imediatas e diretas, nem suas metamorfoses se reduzem às mudanças nessas relações. Ela se situa num meio termo, a meio caminho entre aquilo que se chama de ordem próxima (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relação desses grupos entre eles) e a ordem distante, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado), por um código jurídico formalizado ou não, por uma “cultura” por conjuntos significantes (Lefebvre, 2016, p.55).

Diante disso, é possível traçar um paralelismo com a tríade lefebvriana, sendo ordem distante o concebido, o percebido ordem próxima, e resultado desse, o “entre”, o vivido. Para tanto, pode-se pensar a cidade como uma mediação entre mediações. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas (Lefebvre, 2016).

O autor operacionaliza o materialismo histórico e dialético, na medida em que trabalha a contradição posta do valor de uso e valor de troca da cidade e na cidade ao longo do tempo. Na busca por uma genealogia do espaço, a própria tipologia proposta pelo autor, cidade política, comercial, industrial e a ideia da virtualização do urbano, nos traz a dimensão do pensamento lefebvriano aplicado na interpretação geral desses ciclos.

Tomando o termo produção num sentido amplo (produção de obras e produção de relações sociais), houve na história uma produção de cidades assim como houve produção de conhecimentos, de cultura de obras de arte e de civilização, assim como houve, bem-entendido, produção de bens materiais e de objetos prático-sensíveis (Lefebvre, 2016, p. 56-57).

O pensamento de Marx insere-se a todo tempo no diálogo direto e indireto que Lefebvre faz, ora corroborando e avançando em alguma temática, ora refutando e desdobrando limitações da teoria. Dentre as questões levantadas por Marx, duas são pertinentes à presente pesquisa, sendo a primeira delas a ideia de que inscrevem na cidade formas, dado o produto dialético das relações sociais e o espaço. A segunda, a dimensão, como dito anteriormente, ou condições históricas de dado tempo e sua relação com o espaço.

A cidade foi e continua a ser objeto, mas não a maneira de um objeto manejável, instrumental: este lápis, esta folha de papel [...] se comparo a cidade a um livro, a uma escrita (a um sistema semiológico), não tenho o direito de esquecer o seu caráter de mediação. Não posso separá-la nem daquilo que ela contém, nem daquilo que a contém, isolando-a como se fosse um sistema completo. No máximo, na melhor das hipóteses, a cidade constitui um subsistema, um subconjunto (Lefebvre, 2016, p. 57).

Desde suas contribuições iniciais para a sociologia rural, na tese de doutorado sobre o campesinato nos Montes Piranaicos, Lefebvre demonstra uma preocupação com a necessidade de um movimento, uma digressão histórica sistemática e dialética, que busca investigar e explicar condições modernas de existência humana e organização das sociedades.

O objetivo de citar esses autores é não só o de um dimensionamento do caminho teórico percorrido, mas também uma possibilidade de estabelecer diálogos entre eles, a partir de seus pontos de convergência e divergência, os quais relacionam-se com a presente pesquisa.

Na busca por pontos de convergência e divergências, mas essencialmente no diálogo entre Michel de Certeau e Henri Lefebvre, Gamalho (2016) constrói uma abordagem, um paralelo teórico entre os autores, no qual o espaço, sobre perspectivas próprias, ocupa a centralidade da análise.

Certeau e Lefebvre demonstram compromisso com as discussões sociais e com os espaços possíveis de transformação. Percebe-se, a partir da análise que os autores são marcadamente ecléticos e produtores de teorias originais e complexas. O que leva a defesa de que suas teorias não estão em polos discordantes, possuem convergências e divergências ambas favoráveis ao problema concreto que é analisar a sociedade contemporânea em suas relações com o espaço e suas práticas espaciais e microbianas (Gamalho, 2016, p. 40).

Portanto, uma primeira aproximação entre os autores acontece a partir do espaço e das práticas, as quais Lefebvre denomina como espaciais e Certeau como microbianas. O espaço é mais problematizado e desenvolvido em Lefebvre, sendo que para Certeau o “espaço tem existência nas práticas, assim a rua é transformada em espaço pelos pedestres que ali constroem incalculáveis e anônimos percursos cotidianos” (Gamalho, 2016, 39-40).

Gamalho (2016), buscando uma síntese do pensamento Lefebvrino em sua abordagem comparativa, parte da dialética já abordada entre o espaço vivido, percebido e concebido e sua indissociabilidade das representações do espaço, espaços de representação e as práticas espaciais. Para o autor, Lefebvre apresenta o desafio de construção de uma teoria ampla, não fragmentária, que considere essa perspectiva dialética, em que as espacialidades prescrevem,

proscurem, normatizam, mas também são vividas, apropriadas, ora em consonância com o sistema ordenador da ordem distante, ora nas lógicas da ordem próxima (Gamalho, 2016).

Assim como em Lefebvre, Certeau percebe as relações sociais em múltiplas escalas, todavia reforça a necessidade de apreender aquelas práticas despercebidas, mas que correspondem a formas de resistir aos processos de dominação.

Nesse contexto, o espaço torna-se relevante a partir da ação da experiência que nele se desenvolve e, para ambos os autores, o espaço está relacionado às práticas de atores: em Lefebvre na articulação entre diferentes atores e em Certeau focado nos atores do cotidiano (Gamalho, 2016).

A elaboração teórica de Lefebvre enfatiza a análise nos múltiplos níveis e escalas (de ação, poder) presentes nas tríades. Os espaços vivido e percebido estão em estreita relação com as táticas e espertezas dos sujeitos comuns delineadas por Certeau. As construções relativas ao espaço vivido, percebido e concebido apresentam proximidades, consolidando a possibilidade de diálogos teóricos. Se por um lado podem estar associados os espaços vividos e percebidos às práticas e astúcias, desconstruindo-os como condicionados, por outro lado, o espaço concebido, cuja característica é a dominação, é para Certeau um simulacro teórico [...] Assim, articulado às escalas de análise que a proposta conceitual de Lefebvre oferece (desde a generalização da urbanização no sistema capitalista até a experiência no urbano e o cotidiano), tem-se o acréscimo que a perspectiva de Certeau oferece em ler os desvios e insurgências microscópicas no próprio sistema que se quer homogêneo (Gamalho, 2016, p.41).

Nesse caso, é como se Certeau nos oferecesse uma maior acuidade, uma atenção mais a essa escala da ordem próxima a de Lefebvre, ainda que Lefebvre apresente em sua análise o espaço para invenção, a ideia de utopia espacial, ou mesmo o devir, a possibilidade da reinvenção. O protagonismo teórico analítico que *a força do fraco* de Certeau e sua reapropriação do espaço concebido e percebido, de Lefebvre, pelo sujeito nos conduz a outros olhares possíveis para o espaço vivido.

As relações de poder e processo de dominação são vistas por Lefebvre vinculadas a um campo de luta e transformação do espaço e da sociedade, ainda que sofram condicionamentos. Para Certeau é essencial reconhecer que a dominação não se “faz de forma hegemônica e arrasadora, mas que em seus interstícios vislumbra-se as microresistências e microliberdades” (Gamalho, 2016, p. 45).

A desconstrução dos espaços de apropriação cresce conforme predomina no espaço o valor de troca, restringindo o valor de uso e transformando os sujeitos em usuários da cidade. Os espaços de dominação são produzidos na ordem distante, é o espaço concebido, as abstrações técnicas, revestidas de simbolismos e significados, em uma aproximação com a teoria de Certeau, correspondem às estratégias tecnocráticas que

antagonizam com as táticas [...]. Já o espaço de apropriação vincula-se aos usos do espaço, como no espaço percebido, das práticas espaciais e o espaço vivido, sensorial, afetivo e às vezes opressivo. Nessa perspectiva, é possível inferir em práticas microbianas constituindo-se como práticas de apropriação. A distinção proposta por Lefebvre articula elementos presentes no mundo contemporâneo: condicionamento e rebeldia e com isso abre uma perspectiva para as pluralidades de práticas contidas no cotidiano (Gamalho, 2016, p.47-48).

As práticas espaciais são compreendidas no diálogo entre a produção do espaço (Lefebvre, 2013) e as práticas e astúcias microbianas (Certeau, 1994). Certamente essas teorias têm diferenças conceituais que, no entanto, não são irreconciliáveis. Ambas oferecem possibilidades de compreensão da sociedade moderna: a primeira na sua densa análise da produção do espaço; e a segunda na necessidade de desconstrução do homogêneo e das passividades cotidianas. O constante conflito e a articulação presentes na tríade do espaço concebido, percebido e vivido convergem para as possibilidades de insurgência e teimosias propostas por Certeau. Tomá-los como inspiração possibilita também a liberdade de talvez avançar por caminhos diversos dos esperados, em realidades plurais e complexas.

Nos conceitos de espaço social e práticas microbianas encontram-se, em diferentes e complementares perspectivas, diálogos entre estruturas, práticas e significados. As estratégias tecnocráticas são um paralelo do espaço concebido, e as táticas próprias dos espaços vividos. Essa articulação potencializa o espaço possível, aquele da criação, da apropriação. Esse desencaixotar, desengavetar e conversar com autores de correntes e perspectivas teóricas diferentes possibilita traçar outros olhares, não menos comprometidos ou rigorosos, mas em consonância com a complexidade da cidade contemporânea (Gamalho, 2016, p. 50).

Para este momento, ainda alguns conceitos que foram utilizados merecem um delineamento, uma apresentação introdutória. O primeiro deles é a cartografia, termo que se apresenta logo no título da tese.

A palavra cartografia apresenta hoje uma polissemia teórico-prática, abstrata-material, subjetiva-objetiva, habitando campos semânticos muitas vezes distintos. O que se percebe é uma operacionalização do termo em diferentes áreas do conhecimento, como a geografia tradicional, a cartografia, passando por campos da geografia crítica e da sociologia urbana, até a filosofia. Sua origem como palavra da língua portuguesa remete diretamente a ideia de mapas e cartas.

O conceito da Cartografia, hoje aceito sem maiores contestações, foi estabelecido em 1966, pela Associação Cartográfica Internacional (ACI): 'A Cartografia apresenta-se como o conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, tendo por base o resultado de observações diretas ou da análise da documentação, se voltam

para a elaboração de mapas, cartas e outras formas de expressão e representação de objetos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos, bem como sua utilização' (IBGE, 1999, p.12).

Ainda que os mapas, como recurso analítico, cumpram nessa pesquisa uma função descritiva-interpretativa, o que se propôs como abordagem foi um diálogo com outros conceitos de cartografia. O objetivo foi ampliar o olhar de tal forma que o uso da palavra se aproxime das pretensões de uma análise socioespacial⁷, conforme nos traz Souza (2015). Para o autor esse tipo de pesquisa engloba os esforços de investigação científica, filosoficamente embasada, em que as relações sociais e o espaço são, ambos, devidamente valorizados e articulados entre si com densidade (Souza, 2015).

Nesse sentido, alguns conceitos emergem como categorias analíticas para interpretação dos resultados observados durante a pesquisa. O primeiro deles é o espaço, e mais especificadamente o espaço geográfico, como categoria central, objeto de estudo da geografia. Diante de uma extensa bibliografia sobre o tema, considerou-se para a pesquisa o conceito de Milton Santos, somada às contribuições de Souza (2015) em seu exercício de síntese dessas discussões epistemológicas do campo.

Aqui, o espaço geográfico é, portanto, um espaço verdadeira e densamente social, e as dinâmicas a serem ressaltadas são as dinâmicas das relações sociais (ainda que ser perder de vista as dinâmicas naturais e seus condicionamentos relativos). Feitas essas ponderações, é possível valorizar o conceito de espaço social sem, por outro lado, abrir mão do de espaço geográfico. Da perspectiva da pesquisa sócio-espacial, é como se tivéssemos duas “camadas” ou dois níveis de conceitos primordiais, sendo o conceito de espaço geográfico um pouco mais amplo, e o de espaço social (que equivale a uma qualificação do espaço geográfico) podendo ser compreendido como mais específico e, a rigor mais central (Souza, 2015, p. 95).

Milton Santos debruça-se sobre o conceito de espaço no campo da geografia de forma direta e indireta ao longo das suas principais publicações. Cabe ao momento a definição, “espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente” (Santos, 2008, p. 46).

Para Costa (2014), os sistemas de objetos influenciam os sistemas de ações, os sistemas de ações influenciam os sistemas de objetos. Ambos os sistemas estão indissolúvelmente juntos, compreendendo o espaço como resultado, produto dessa interação. O estudo do espaço tem

⁷ Para Souza (2015), é importante ressaltar a grafia do termo com ausência de hífen, ou seja, socioespacial em detrimento de socioespacial. Catalão (2011) propõe uma discussão ampliada do ponto de vista conceitual e ortográfica da proposição de Souza (2015). Ver *Socioespacial ou sócio-espacial: continuando o debate*.

como preceito analisar as articulações e influências entre o sistema de ações e os sistemas de objetos.

Em paralelo com uma perspectiva Lefebvrina, o espaço também pode ser visto como força produtiva e através do espaço que a sociedade se reproduz. O espaço não pode e nem deve ser concebido como vazio, como receptáculo e sim como socialmente produzido, aberto, em constante (re)construção, em devir (Lefebvre, 2006).

Em Lefebvre a construção conceitual do espaço é complexa, fornecendo uma densa estrutura de análise, da qual são articulados os diálogos com Certeau nas relações vinculadas às práticas do espaço, em que o autor fornece indispensável contribuição a análise para pesquisas com enfoque no espaço vivido e no esforço de desmistificá-lo em suas homogeneidades e passividades (Gamalho, 2016, p. 41).

O segundo deles diz respeito à dimensão simbólica e material do exercício do poder sobre o espaço, o território. Para Souza (2015), esse conceito pode ser essencialmente compreendido por um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder.

A palavra território, assim como outros termos, sofre de seu uso cotidiano e sem rigor científico, uma apropriação que a esvazia de significado e que muitas vezes dificulta sua compreensão. O espaço como categoria já abordada anteriormente apresenta uma dimensão no qual o poder é inserido nas interpretações da realidade. O território é então esse intercruzamento complexo entre espaço e poder. Cabe para o momento uma breve elucidação sobre o poder. Esse conceito foi objeto de uma extensa análise de autores como Michel Foucault e Hannah Arendt. Souza (2005) em diálogo com Arendt (1983) nos traz a ideia de que o poder não é uma coisa que pode ser armazenada e ele só existe na sua efetivação.

Parte das discussões mais recentes sobre território orbitam em torno das reflexões do geógrafo Claude Raffestin (1983) e, mais recentemente, dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre o território, estendendo o foco - originalmente mais político - às territorialidades vividas, para compreender as diferentes formas de territorialização. Essas perspectivas apontam caminhos possíveis para o conceito de território, ora por uma dimensão materialista, abordagem de Milton Santos (2020) e Claude Raffestin (1983), ora mais cultural, como Deleuze e Guattari (1996).

Entretanto, a ideia não é refletir sobre a epistemologia e o aprofundamento dessas visões teóricas. Trata-se na verdade, de um alargamento do olhar para realidade socioespacial, no intuito de compreender as relações de força, poder e tensão que emergem desse encontro,

essencialmente dialético, dos sujeitos no espaço. As duas perspectivas de território nos permitem compreender os fluxos do fenômeno, a partir de dois prismas, materialistas e cultural.

Nesse sentido, o conceito de práticas espaciais de Souza (2005) agrega a discussão sobre território quando pensamos o carnaval de rua e suas características de fenômeno social com uma preponderância espacial. “[...] as práticas espaciais, repito, são sociais. Práticas espaciais são sociais em que a espacialidade (a organização espacial, a territorialidade, a ‘lugaridade’) é um componente nítido destacado da forma de organização, do meio de expressão e/ou dos objetivos a serem alcançados” (Souza, 2005, p. 241).

Por fim, o conceito de evento de Milton Santos mostra-se relevante nesse cenário, na medida em que sintetiza e explica condições únicas presentes em um dado espaço e tempo que merecem atenção devida diante a sua condição de catalização e ruptura de um contexto para outro. Para Milton Santos (2020), os eventos mudam as coisas e transformam os objetos, dando-lhes novas características. Não há evento sem ator e sem sujeito. Os eventos históricos supõem a ação humana. De fato, evento e ação são sinônimos (Santos, 2020).

Em suma, o exercício posto, a partir desses autores, foi compreender na empiria, na realidade socioespacial do fenômeno como todo esse arcabouço poderia ser operacionalizado. O objetivo é entender de que forma a estrutura teórica permitiria olhar com mais profundidade para o carnaval de rua de Belo Horizonte como expressão complexa de um fenômeno que articula essas dimensões espaciais. Com isso, pretendeu-se um foco nessas contradições e tensões trazidas no espaço e seus desdobramentos nos mais diversos campos da vida humana.

A tese é dividida em três capítulos os quais organizam temporalmente o fenômeno estudado em três momentos. O primeiro momento aborda o contexto de Belo Horizonte nas décadas 1990 e 2000, no intuito de levantar elementos que permitem compreender o que antecedeu e, de certa forma, deu condições para insurgência dos primeiros cortejos dos blocos de rua em 2009.

A ideia foi trazer a ambiência da política municipal, alguns elementos da política estadual e federal que puderam contribuir para a compressão destas relações com cidade e o espaço urbano. Assim como, no histórico relatado pelas lideranças dos blocos, levantar elementos narrativos que pudessem estabelecer um perfil desses primeiros atores e suas conexões com as indagações da pesquisa.

Algumas brincadeiras como “a gente podia deitar na Afonso Pena⁸ de dia que não passava um carro” / “não tinha uma alma viva na praça sete⁹”, algumas questões que surgiram nesse contexto suscitam algumas perguntas: de fato, Belo Horizonte era um deserto no Carnaval no início dos anos 2000? Existia algum movimento, ainda que residual, que se mostrava como resistência, como um contra uso da cidade? Existia alguma tradição em curso? É possível notar alguma conexão, um elo, entre o carnaval das escolas de samba e dos blocos caricatos da década de 1980 e o carnaval de rua visto a partir de 2009?

Um dos grandes objetivos do capítulo foi o de tentar descrever e, se possível, explicar essa indagação: porque Belo Horizonte ficou conhecida nos anos 2000, por seus moradores, como uma cidade deserta no Carnaval e quais os acontecimentos durante esses anos na cidade que indicam e/ou oferecem sustentação para o Carnaval.

O segundo capítulo dedica-se a construir uma síntese das entrevistas narrativas somada à revisão bibliográfica e à contextualização do momento histórico de Belo Horizonte, em suas diversas escalas. O recorte desse momento compreende os primeiros cortejos em 2009 até o início do segundo mandato do prefeito Márcio Lacerda em 2013.

Esse período foi marcado por um conjunto de experiências denominadas no início da introdução que dá nome à tese, vistas com característica proeminentemente insurgente. Tratou-se de um momento em que a linguagem de ação território urbano foi pautada no corpo que reivindica a cidade em um momento de cerceamento de direitos. Contudo, esse período também foi marcado por um processo de gestação de formas de convivência entre blocos, foliões e os espaços da cidade, além de ser o início de um movimento que podemos denominar de musicalização e formação das primeiras baterias. Um momento marcado por uma experimentação de novos caminhos e formas de fruição na cidade de Belo Horizonte.

O terceiro capítulo compreende o momento denominado ressurgência, ainda que o termo tenha seus limites empíricos. A ideia foi sintetizar e dar forma à experiência estética vivida exponencialmente a partir do ano de 2014 até o fim de 2020.

O que percebemos naquele momento foi uma outra postura dos órgãos públicos municipais, da iniciativa privada dos foliões e blocos que colocaram Belo Horizonte na lista dos maiores carnavais do país. Diversos fatores desdobram desse crescimento exponencial e o capítulo buscou captar a polifonia de discursos das lideranças de blocos, assim como as

⁸ Uma das principais avenidas da cidade, localizada no hipercentro, que inicia na praça da Rodoviária e finaliza no bairro Mangabeiras próximo à Praça do Papa.

⁹ Umas das mais famosas e movimentadas praças de Belo Horizonte, localizada no hipercentro, que compõe o cruzamento entre duas das principais avenida da cidade, Afonso Pena e Amazonas.

consonâncias e dissonâncias desses sujeitos, relação com poder público e os desdobramentos socioespaciais na cidade.

Além disso, o capítulo dedicou-se, em seu momento final, a uma apresentação dos resultados da pesquisa quantitativa, nos quais os dados se concentram a partir de 2013 e permitiram uma aproximação maior do fenômeno a partir de uma perspectiva longitudinal.

O objetivo desse momento foi trazer elementos que nos ajudem a compreender o carnaval de rua sobre uma perspectiva que se somou às interpretações e visões trazidas pelas lideranças dos blocos, as quais estruturam os dois capítulos posteriores.

A tese faz um movimento em espiral, do ponto de vista temporal, em sua construção narrativa. Ao longo do recorte proposto, três perspectivas do fenômeno se inter cruzam com a separação cronológica no interior de cada capítulo. A primeira é a relação poder público e sociedade civil, com enfoque para as lideranças. A segunda é a relação espaço e cidade e a terceira aborda as construções internas dos blocos e os sujeitos envolvidos no processo.

Essa abordagem busca compreender o fenômeno por meio de um jogo de escalas, articulando um olhar de fora e de longe – por exemplo, a partir de dados oficiais – com um olhar de perto e de dentro¹⁰, como o proporcionado pelos relatos dos sujeitos da pesquisa.

¹⁰ Ver o artigo de Magnani (2002), *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*, em que o autor trabalha os conceitos e metodologia envolvidos nas pesquisas etnográfica na cidade. Ainda que a presente pesquisa não tenha como metodologia a etnografia, a combinação de métodos proposta busca nessa perspectiva proposta por Magnani (2002) se aproximar, através das entrevistas narrativas, dessa perceptiva micropolítica e das subjetividades envolvidas na relação do Carnaval com a cidade.

2 BELO HORIZONTE, UMA CIDADE SEM CARNAVAL?

Você sabe melhor que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles (Calvino, 2003, p. 61).

A pergunta que nomeia o presente capítulo é uma premissa que pairou por aproximadamente duas décadas no imaginário dos belorizontinos, que buscavam nesse tradicional feriado um momento de diversão fora da capital. Imagens como dos longos engarrafamentos nos dias que antecedia a sexta-feira de Carnaval, assim como do vazio das grandes avenidas do centro durante a folia, marcavam o noticiário local, que se dedicava a falar dos carnavais das cidades do interior.

Apesar dessa imagem das décadas dos anos 90 e 2000, a tese buscou identificar dois elementos que marcam esse primeiro momento do recorte temporal, qual seja o período anterior a 2009. O primeiro deles traz a ambiência do contexto político, econômico, cultural e social, tendo em vista uma dimensão do espaço da cidade.

Diante a enormidade de eventos e fatos que podem estar relacionados a essa temporalidade, optou-se por centrar esforços na investigação dos elementos trazidos pelos entrevistados e suas possíveis correlações com objeto da tese. Buscou-se, assim, mapear, em meio à diversidade de apropriações e expressões no espaço da cidade, considerando o contexto político, pontos que eventualmente deram sustentação e influenciaram, de alguma forma, as experiências carnavalescas em Belo Horizonte a partir de 2009.

2.1 BH nos anos 90 e 2000

Após a análise das entrevistas, foi possível identificar que quase a totalidade dos eventos pelos quais os entrevistados se remetiam como forma de tentar explicar a emersão do Carnaval em 2009 e sua ambiência pretérita estava delimitada entre a última década do século 20 e os anos que antecederam o recorte proposto.

A partir de um contexto macro para a microescala da cidade de Belo Horizonte, percebe-se a importância dos eventos que sucederam os primeiros carnavais, como a redemocratização do país após o período ditadura civil-militar.

Dois fatores foram levantados nesse cenário pelos sujeitos da pesquisa e estão ligados ao universo econômico e social dos anos 90. Na percepção desses interlocutores, esses fatores,

localizados na infância e majoritariamente na adolescência dessa geração, foram determinantes para a retomada do Carnaval.

O primeiro deles está ligado ao plano real e à estabilização do câmbio, que trouxeram um primeiro movimento de organização econômica após os difíceis anos de superinflação. A relevância dessa realidade de recuperação econômica, ainda em um contexto muito empobrecido e desigual, está ligada aos movimentos de financiamento e retomada de uma cena cultural das cidades, e isso inclui Belo Horizonte.

Os setores da cultura, da diversão e do entretenimento, de forma geral, foram influenciados pelo momento econômico, considerando desde os eventuais financiamentos públicos diretos e por leis de incentivo até o próprio engajamento da produção cultural privada e a disponibilidade de recursos dos consumidores para fomentar esse circuito.

O segundo fator diz respeito a uma percepção mais difusa, ampla e possivelmente localizada em setores progressistas, os quais estão diretamente ligados à história do Carnaval de Belo Horizonte. O Brasil vivia um momento de reencantamento após o período ditatorial, como afirma Lopes (2022, trecho da entrevista), caracterizado pela abertura, liberdade e esperança de um país que passou por uma fase de severas restrições, violência institucional e cerceamento de liberdades.

Eu já falei várias vezes de Carnaval e nunca comecei por esse lado, assim, eu acho que é uma linha interessante, que explica algumas coisas. Então, tem essa experiência de rua, de redemocratização, que eu acho que é importante. E aí, em 94, o país começa a viver essa coisa de Plano Real e, economicamente, a gente começa a melhorar. E aí a gente chega nos anos 2000, que coincide com a ascensão do PT, finalmente, com o Lula e tudo mais. Aí que tem essa abertura, essa potencialidade da cultura também e aí a gente vive uma universidade em um momento, eu acho, de muita esperança mesmo. E é um momento que a gente começa também a se relacionar com outras cidades, justamente, que é quando a universidade começa a se abrir mais, é quando você começa a ter essas políticas que possibilitam uma inclusão maior, assim, eu acho que a gente viveu isso tudo junto (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Essa visão está diretamente ancorada na memória dos entrevistados da pesquisa, fato que dever ser ressaltado, uma vez que expressa um encontro entre uma realidade histórica e uma dimensão afetiva, sensitiva, que se acomoda na narrativa desses sujeitos, como trazido por Magalhães (2024, trecho de entrevista).

Além disso, desses grandes festivais de rua, tem a marca do ir para a rua manifestar-se politicamente, novamente. E com uma marca muito grande que a esquerda trazia naquela época: da juventude, né? Então, eu acho que isso pode ter uma correlação. A gente, assim, por uma experiência mesmo de uma sociabilidade mais de esquerda, de contestação, a gente sempre buscou agregar a contestação à alegria. E, ao enfeitar as

manifestações do PT no início da década de 80 e 90, eram sempre muito coloridas. A gente ia para a sede do PT, fazia uns standartes, fazia umas estrelinhas com uns rabichos, presas num bambu para poder ficar sacudindo, uma coisa de manifestar com um pouco mais de beleza e de alegria. Acho que isso pode ter também alguma... Sabe? Trazer a irreverência também para a dureza que é a manifestação política, né? (Magalhães, 2024, trecho de entrevista).

Além disso, cabe ressaltar a centralidade histórica da promulgação de uma constituição cidadã em 1988 que dedicou parte do texto a consolidar legalmente os direitos sociais, além das garantias individuais, trazendo consigo um importante marco jurídico, no capítulo II, com a criação de instrumentos ligados à política urbana e à organização das cidades.

Os dois principais artigos da Constituição de 88, 182 e 183, foram objeto de regulamentação posterior, como é o caso da Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001, sobre as diretrizes da política urbana, e a Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, que cria o Ministério das Cidades.

Em meio a esse contexto, cabe citar um avanço que dialoga com o objeto da pesquisa, tratado nos artigos 6º e 215º, que reconhecem o direito constitucional dos brasileiros à cultura e ao lazer. Portanto, esses temas que dialogam entre si compõem o que podemos chamar de contexto jurídico-político amplo, propiciando uma ambiência, ainda que difusa, de possibilidades e prioridades para a formação cidadã e os direitos ligados aos espaços da cidade.

Além do Ministério da Cidades, uma pasta relevante para pensar o contexto ampliado do Carnaval é a agenda nacional da cultura. Uma política pública nacional mostrou-se relevante para pensar essa ambiência do início dos anos 2000, qual seja os pontos de cultura.

[...] toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de do-in antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país (Gil, 2003, p. 3).

Essa iniciativa ocorreu a partir de 2003, quando então Ministro Gilberto Gil, apresentou uma política cultural voltada para o modelo de gestão compartilhada, denominada Programa Cultura Viva. O programa propôs novos modos de produzir políticas culturais, e os pontos de cultura se destacaram como grande expoente desse novo paradigma (Nunes, 2014).

A gestão do Ministro Gilberto Gil formulou uma política pública focada na diversidade cultural e no diálogo com a sociedade civil. A agenda se desvinculava da

política cultural determinada por “uma identidade nacional” e garantia estar na pauta temas como a gestão compartilhada e a transversalidade das políticas públicas culturais (Nunes, 2014, p. 2).

O foco do programa era o reconhecimento do protagonismo social, de modo que buscava estabelecer mecanismos para uma gestão compartilhada, ao invés de conceber as produções, o governo deveria reconhecer e potencializar as produções culturais dos grupos. Borges (2023, trecho de entrevista) avalia o contexto das experiências nos anos 2000, que se conectam com a reflexão sobre um panorama maior, no qual se insere o Carnaval em sua fase anterior a 2009.

Porque, coincidentemente, por um lado eu estava nesse campo da universidade, por outro, eu começo a ingressar nesse campo da cultura. Porque meu papel até então era um pesquisador e discotecava às vezes na casa de amigos e tal, tinha um gosto pela música assim. Mas eu faço essa banda com os meus amigos e me deparo com um país também envolvido num redesenho da cultura com o ministério do Gil, com os pontos de cultura. Eles chamavam na época de do-in antropológico; na época eu ri dessa definição, mas hoje, para mim, é maravilhoso, que são os pontos de ativação no território nacional. Você falou do corpo aí, da saúde etc., fazer a energia brasileira circular por todo o território nacional (Borges, 2022, trecho de entrevista).

A legislação e as políticas públicas ora apresentados, somadas a outras tantas, de ordem nacional e local, expressam o momento em que os temas da cidade, da cultura e da vida urbana começam a figurar do debate público.

Na esfera pública municipal, nos anos 90, a eleição de Patrus Ananias¹¹, da chapa Frente Popular BH (PT, Pcdob e PSB), foi mencionada nas entrevistas como um importante marco para a cidade de Belo Horizonte.

Ainda tem isso, na Belo Horizonte dos anos 90 tem ainda a prefeitura do Patrus, que pessoalmente também me marca muito pelo envolvimento que eu tinha. Desde a escola que eu estudava, eu estudei no Einstein e depois na Escola da Serra; escolas bastante envolvidas com a Prefeitura, especialmente do Patrus, e com a militância do PT mesmo em Belo Horizonte (Borges, 2022, trecho de entrevista).

A eleição que levou Patrus Ananias à prefeitura da cidade ocorreu em 1992 e a gestão do então prefeito foi marcada por uma reestruturação da administração pública, sendo que as políticas sociais e a busca por uma democracia direta foram centrais durante o mandato.

Em 1993, Patrus Ananias, do Partido dos Trabalhadores (PT), assume a prefeitura de Belo Horizonte e cria algumas diretrizes que irão impactar diretamente a área cultural.

11 Ver <https://patrusanancias.com.br/blog/trajetoria>

Como balizares de sua estratégia de gestão, o prefeito adota os princípios da inversão de prioridades, participação popular e descentralização regional que, entre outras ações, tiveram como resultados práticos a criação do orçamento participativo e de diversos conselhos consultivos e/ou deliberativos, além da divisão da cidade em nove regionais administrativas. Como prioridades foram destacadas a área sociocultural, de um lado, e o investimento na economia da cidade, de outro. Nesse período, há um fortalecimento institucional da cultura com o delineamento de algumas estratégias de ação, que refletem a centralidade que a pasta passa a ganhar no projeto de governo municipal (Ziviani, 2020, p. 36).

Cabe citar, além do que será analisado na agenda cultural da cidade Belo Horizonte posteriormente, a criação do Orçamento Participativo, política pública que buscava integrar a população da capital mineira aos processos decisórios da cidade, voltada para uma atuação local.

Eu acho que a administração do Patrus aqui em Belo Horizonte tem um marco para a ocupação cultural de rua para Belo Horizonte, cultural. Aí eu acho que... Eu acho não, eu vivenciei isso. A administração do Patrus, que comecei em 93, trouxe uma dimensão, uma mudança de chave na gestão da cultura em Belo Horizonte, principalmente na cultura de acesso a todos. Você tem o Festival Internacional de Teatro, o FIT; você tem o Festival de Arte Negra, o FAN; tudo como festivais, né? De novo um apoio ao Carnaval de rua, que a Prefeitura estava se isolando disso. Estava aquele *boom* do axé na Bahia, trouxe uma micareta para cá, um Carnaval tardio, mas de rua. Embora ainda tivesse essa coisa de comprar abadá, aquelas coisas bem da Bahia, mas também trouxe isso. Acho que o FIT e o FAN foram uma marca fortíssima para a ocupação de rua com experiências culturais. Ambos abriam com um grande desfile de rua, isso é bem interessante. E eu acho que a palavra era desfile de abertura, ia todo mundo para a rua e, nessa cena do acompanhar, só não tinha ninguém com instrumento, mas era acompanhar quem vinha tocando e trazendo a alegria. Eu acho que isso tem uma marca. Além disso, desses grandes festivais de rua, tem a marca do ir para a rua manifestar-se politicamente, novamente (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Ziviani (2020), em diálogo com Cravero (2017), afirma que a implantação de centros culturais em áreas periféricas ocorreu, muitas vezes, por deliberação da população, via orçamento participativo. Do ponto de vista histórico, essa realidade compõe a ambiência que permitiu que os festivais entrassem para o conjunto das atividades prioritárias de governo (Ziviani, 2020).

A permanência dessas políticas públicas no campo da cultura impactou a dinâmica da cidade, favorecendo o processo de formação cidadã, dentre outros elementos, que propiciaram, na história política da capital mineira, uma aproximação entre a sociedade civil e as diferentes formas de apropriação do espaço da cidade.

Por fim, esses pontos, fatos e eventos de um contexto geral nacional e local foram compreendidos por esses atores do Carnaval como relevantes para pensar a ambiência que antecede os primeiros cortejos.

Obviamente, não se pretendeu esgotar os temas tratados, mas demonstrar, como ressaltado por Lopes, em entrevista, que o Carnaval está imerso em um fenômeno complexo da cidade, que articula escalas em que diversos acontecimentos operam e dialogam, de modo que possibilitaram a existência dos primeiros cortejos no Carnaval de 2009. Borges ressalta que a formação e o financiamento gerado no início dos anos 2000 estão conectados com esse contexto político, que intercalava escalas geográficas e trânsito cultural.

[...] cara vai circular e vai conhecer tudo, você começa a enxergar mais o local. E o efeito aí também das políticas culturais, do Ministério da Cultura. Aí você vai falar que a cultura não gera renda e não sei o que? Porque olha o investimento! Uma geração que circulou volta com esse apetite de local e boom! Algo eclode daí. Enfim, com várias pontas etc., mas uma consequência, é a ideia da energia, né? Algo dessa energia retorna também (Borges, 2022, trecho de entrevista).

2.2 Que cidade é essa? Que espaço é esse?

Vistas de longe, as cidades são o acúmulo de grandes edifícios, grandes populações e grandes áreas, pra mim isso não é real. O real é a cidade tal como ela é vista por seus habitantes, o verdadeiro retrato está nas frestas do chão e entorno dos menores pedaços da arquitetura onde se faz a vida do dia a dia (Eisner, 2019).

Um conjunto de fatores e iniciativas na história da cidade de Belo Horizonte conformam a complexa realidade ou ambiência dos anos que precederam os primeiros cortejos e que contribuem para explicar essa insurgência do Carnaval de rua.

Nesse sentido, em meio à uma diversidade de eventos e fatos que serão abordados ao longo desse capítulo, vale destacar o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua (FIT). A seleção desse evento como um lugar iniciático para a história do Carnaval da cidade justifica-se por sua expressão internacional ou mesmo sua representatividade na cultura. Entretanto, considerando o universo da investigação, dois fatores mostram-se mais relevantes, quais sejam, o tempo e o espaço.

O primeiro FIT aconteceu por iniciativa do Grupo Galpão¹² e do Teatro Francisco Nunes, em parceria com o interesse da Secretaria Municipal de Cultura de criar um evento bienal para a cidade de Belo Horizonte.

¹² História do grupo Galpão, referência do teatro de rua, é marca registrada da cultura belorizontina, com expoentes da dança, como o Grupo Corpo, e da música, com o Clube da Esquina.

Os festivais são tanto produto quanto causa da cultura da cidade. Belo Horizonte possui uma variedade enorme de atores, grupos e coletivos de teatro, espaços de formação, um verdadeiro celeiro das artes cênicas. Nesse sentido, atrelar a história de surgimento do FIT-BH a um dos grupos de teatro mais tradicional da cidade, cuja trajetória da companhia está ligada ao teatro de pesquisa, ao teatro popular e de rua,¹² não seria contrassenso. Criado em 1982, o Grupo Galpão promoveu, a partir de 1990 e com o apoio da SMC, duas edições do Festival Internacional de Teatro de Rua (Festin), que viria a se tornar o embrião do FIT-BH (Ziviani, 2020, p. 38).

A primeira edição¹³ do FIT ocorreu entre os dias 02 e 12 de junho de 1994, no mandato do prefeito Patrus Ananias, e teve um alcance internacional, com a representação de países como França, Bolívia, Argentina e Espanha.

Figura 1 – Imagem do espetáculo *Bivouac*



Fonte: Ziviani, 2020, p. 42.

Para Ziviani (2020), em diálogo com Cunha (2008), o impacto do evento em Belo Horizonte tem registro já na sua primeira edição. Na ocasião, o evento gerou transformações no espaço da cidade durante o festival, de modo que se instaurou o chamado “estado FIT na cidade”. Cabe destacar o espetáculo *Bivouac*, do grupo Générík Vapeur, da França, bem como

¹³ Ver a história do FIT e suas influências no espaço da cidade a partir do site oficial da prefeitura de Belo Horizonte: <https://portalbelohorizonte.com.br/fit/historico>.

os desdobramentos da peça na memória afetiva dos espectadores de 1994, conforme apresentados por Ziviani (2020), a partir do depoimento de Bartolozzi (2016).

Difícil esquecer da horda azul “Bivouac”, do Générík Vapeur. Uma verdadeira invasão. A cidade tomada por uma ação artística transgressora das normas ordinárias da polis, com homens levantando fogos de artifício, pulando, gritando, andando, correndo, dançando em cima das árvores, grades, monumentos, prédios. Nas ruas, homens marchando, batendo tambores, juntamente com um cachorro incandescente e um trio elétrico que davam o tom de uma pujante mudança a ser conquistada pela arte e pelos cidadãos na cidade. As pessoas, ao mesmo tempo que se assustavam, ficavam maravilhadas e sacudidas por tamanha força anárquica. O público interagiu ensandecido com a horda disposta aos mesmos objetivos. O delírio final se deu ao se fazer desmoronar uma torre de barris sucedida por uma chuva explosiva de fogos de artifício, que simbolizou a conquista da cidade. Se não me engano, era a primeira edição do FIT, e simbolizou um prenúncio de empoderamento artístico de Belo Horizonte (Ziviani, 2020, p. 40).

Para Ziviani (2020), o FIT-BH estabelece uma relação, desde o seu início, com a rua, por meio da oferta de espetáculos nos espaços públicos da cidade, provocando momentos de reflexividade próprios da potencialidade da cultura. Para autora, o festival conferiu vitalidade ao espaço urbano ao promover o deslocamento do olhar, a reelaboração e a apropriação da cidade. Esse impacto configura-se, a princípio, como efêmero, provocado pela realização direta do evento na cidade, tendo em vista características que transcendem o cotidiano, mas com desdobramentos que extrapolam a temporalidade do festival.

Outra análise possível consiste na avaliação de sua programação e da capacidade dos espetáculos de causar reflexão pela possibilidade dada ao público e aos artistas de repensar a sua prática, de expandir o olhar. Quando é capaz de atingir tal quesito, o festival deixa de se configurar como uma concentração no tempo (a data da sua realização) e cria uma unidade de tempo própria, de reiteração do efêmero que se manifesta a qualquer tempo, ou seja, pode ser constantemente acionado pela memória da cidade, nos rastros que deixa na história do teatro mineiro – os relatos sobre o espetáculo Bivouac, do grupo Générík Vapeur, são exemplos dessa potência (Ziviani, 2020, p. 41-42).

Os dois fatores considerados de maior relevância para nossa análise, o tempo e o espaço, configuram-se como duas características do festival, que levou 11 espetáculos para as ruas da cidade naquele ano.

A cidade estava sob uma gestão que buscava aumentar o diálogo com os diversos setores da sociedade, na busca por maior participação popular. Nesse sentido, o FIT promoveu um encontro da cultura com a rua, com espaço público, como menciona Lopes:

A minha relação com a cidade-rua, com a rua, essa experiência mais próxima de uma civilidade urbana é muito a partir de eventos culturais, principalmente o FIT. E que é justamente ali o momento de encontro de pessoas de vários lugares da cidade em torno de um evento cultural e, geralmente, os momentos de abertura do FIT, ali no centro da cidade. E, aos poucos, o FIT vai se expandindo para a cidade, você começa a ter apresentação de peças no Barreiro, em vários lugares que não estão no centro-sul da cidade. Então, eu tenho uma formação, a minha experiência com a cidade, ela se dá muito nesse lugar (Lopes 2022, trecho de entrevista).

A segunda característica do festival, em diálogo com a tese, está em se localizar no início do recorte temporal deste capítulo, o início dos anos 90. Fato que, somado à sua ontologia espacial, onde a rua é palco e o palco é a rua, promove uma experiência estética e sensível desse corpo na cidade, que produziu, em diversas gerações, encantamento e reflexão, mesmo que difusa, nesse espaço urbano, mais especificamente público.

Eu acho que esse período, cara, tinha uma coisa da ocupação do espaço público, sabe? Da cidadania, da revisão das situações da cidade. Acho que isso era muito forte, já vinha anterior a isso, assim. E várias coisas eu acho que influenciaram muito, sabe? Uma delas, por exemplo, o FIT, por exemplo. Os primórdios do FIT, eu lembro que estava na faculdade ainda, em 99, aquelas grandes coisas. Eu lembro de um grupo muito louco, aqueles caras azuis entrando no Parque Municipal (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

Imagens de diferentes anos do festival, que se tornou, a partir de 2008, evento oficial no calendário da cidade¹⁴, revelam a relevância do evento para a cidade. Já em sua primeira edição o FFIT se posicionou como um marco na história de Belo Horizonte. As fotos aqui apresentadas foram extraídas do site Facebook, perfil oficial¹⁵ do evento, vinculado à Fundação Municipal de Cultura e tem como objetivo trazer a dimensão espacial e a ocupação do espaço público pelos espetáculos de rua, com seus diferentes conteúdos e abordagens. A análise das fotos representa uma forma de se aproximar das experiências de cidade que produziram encantamento no espaço público da cidade, como nos traz Nicácio:

É engraçado porque, como eu fui criado em Oliveira, eu lembro que a primeira vez que eu olhei para Belo Horizonte, eu falei: “Nossa, cara, essa cidade é massa demais!”. Eu lembro que foi numa coisa do FIT. Não foi nem essa do azul, essa foi depois, eu lembro que foi uma coisa lá na Praça Sete, cara. Era uma dessas aberturas malucas, assim, eu lembro que foi chegando coisa de tudo quanto é lado, era um encontro ali na Praça Sete. Aquele monte de gente e tal! E era a coisa do espaço festivo e de arte, tudo. Foi quando eu falei: “Nossa, que massa é essa cidade!” (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

¹⁴ A decisão foi definida pela Lei 9.517/2008, que instituiu a obrigatoriedade de o poder público municipal promover com periodicidade bienal o FIT.

¹⁵ Disponível em: https://www.facebook.com/fitbelohorizonte?locale=pt_BR.

Figura 2 – Apresentação do espetáculo *Bivouac*, que integrou a programação da 1ª edição do FIT-BH em 1994



Fonte: foto Eugênio Sávio.

Figura 3 – Desfilando ritmos tradicionais africanos “Aguto”, Amlima – Togo/África



Fonte: foto Guto Muniz.

Legenda: o espetáculo contagiou o público do FIT-BH em 1998, trazendo danças e acrobacias em um desfile de rua que contava mitos e rituais de vudu celebrados em festas populares africanas.

Figura 4 – Espetáculo de rua da Cia. Efêmera (SP), *Cafê*



Fonte: foto Glênio Campregher.

Legenda: o espetáculo *Cafê* integrou a programação do FIT-BH 2014.

Figura 5 – Espetáculo Clake – Circo Amarillo (Argentina)



Fonte: foto Kika Antunes.

Legenda o espetáculo integrou a programação do FIT-BH 2016.

Figura 6 – Espetáculo francês *Les Girafes*



Fonte: foto Gutu Muniz.

Legenda: espetáculo na Praça da Estação FIT-BH 2016.

Figura 7 – Espetáculo do FIT em 2016



Fonte: foto Glênio Campregher.

Legenda: espetáculo na praça Duque de Caxias, no bairro Santa Tereza, região Leste da cidade.

Figura 8 – *O Último Ato* encerrou as atividades do FIT-BH 2016



Foto: Guto Muniz.

Legenda: o público ocupou o Viaduto Santa Tereza. Oficinas, feirinha, apresentações teatrais e uma pista de dança animaram o público e levaram centenas de pessoas para passar o domingo ocupando a cidade.

As imagens de diferentes anos do FIT permitem uma materialização e mesmo uma espacialização do evento, que já completa mais de duas décadas de existência. As fotos expressam um pouco da diversidade e da inserção no espaço público da cidade, na rua, propriamente dito, assim como o seu apelo de participação.

Somados ao FIT, outros festivais marcaram a gestão de Patrus, como o Festival de Arte Negra (FAN) e outras iniciativas que vieram depois, conforme Quadro 1.

Quadro 1 – Festivais de cultura da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

Nome	Ano	Número de edições	Segmento	Site
Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte	1994	14	Teatro	< http://fitbh.com.br >.
Festival de Arte Negra	1995	9	Arte negra	< http://www.fanbh.com.br >.
Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte	1999	10	Artes visuais	< http://fiqbh.com.br >.
Festival Literário Internacional de Belo Horizonte	2014	2	Literatura	< http://www.flibh.com.br >.

Fonte: Ziviani (2020, p. 35).

Para Ziviani (2020), os festivais de cultura são eventos que nem sempre são compreendidos pelos analistas das políticas culturais, que costumam criticar seu custo e a

temporalidade reduzida. Entretanto, esses festivais desempenham um importante papel na dinamização da cultura, tanto da perspectiva dos circuitos culturais quanto da própria relação com a cidade.

Acredita-se que os festivais, que perduram na programação da cidade há mais de uma década, acabam por extrapolar a noção de evento cultural momentâneo, visto como uma série de espetáculos e apresentações que ocorrem durante um período determinado. Ou seja, ao longo dos anos, eles acabam por adquirir um caráter de permanência que amplia o seu quadro de sentidos. Os eventos consistem em uma interrupção do cotidiano e da rotina. Contudo, apesar do seu caráter efêmero e temporário, ou seja, de exceção, eles são experienciados muito antes da sua realização. Do mesmo modo, não findam ao término dos acontecimentos diretamente relacionados à sua concretização – por exemplo, o fim dos espetáculos programados. Isso porque o amadurecimento dos festivais acaba por catalisar novas ações e novos projetos com impactos em outros para o setor ao qual estão direcionados. A consequência de tais impactos não possui o mesmo caráter passageiro e transitório dos eventos. Ao contrário, ela é permeada por permanência e retenção (Ziviani, 2020, p. 26).

Para Ziviani (2020), a legitimidade alcançada pelo FIT ao longo dos anos está ligada à sua trajetória como iniciativa da sociedade civil organizada no campo da cultura. Para autora, o poder público percebeu no alcance do festival e em seu impacto na cidade uma oportunidade, de modo que o absorveu em sua dinâmica de gestão, transformando-o em uma produção de eventos da Secretaria de Cultura.

Como consequência, dado o processo de agenciamento inerente ao festival, bem como a porosidade própria da cultura e suas políticas – ações colocadas em prática pela sociedade civil e que são assimiladas pelo Estado no desenvolvimento de suas políticas ou mesmo atores oriundos da sociedade civil e que, dada a experiência acumulada em sua prática, passam a fazer parte do quadro de servidores do poder público –, o FIT-BH se distancia das ações do grupo de teatro que o propôs para se conformar em um evento produzido exclusivamente pelo governo municipal. Desse modo, em um jogo de forças em interação, o festival – um ser dotado de agência, portanto, formado a partir das associações – afasta e aproxima determinados atores a cada momento, remetendo a ideia de alianças, fluxos e mediações que se fazem, refazem e desfazem (Ziviani, 2020, p. 39).

Como trazido por Matos (2023, trecho de entrevista), processo semelhante ocorre com o Carnaval de rua ao longo dos anos. Houve um primeiro momento de iniciativa popular, que é percebido, inicialmente, como uma ameaça à política pública municipal da época, mas que, em seguida, é incorporado ao calendário da cidade como um evento sob a responsabilidade da Empresa de Turismo de Belo Horizonte S/A (Belotur), como veremos adiante. Além disso, Matos (2023, trecho de entrevista) destaca o fenômeno de incorporação de pessoas envolvidas

na organização dos primeiros cortejos, que passaram a figurar como quadro de pessoal da Belotur anos depois, como destacado por Ziviani (2020).

Ziviani (2020), em diálogo com Moraes (2008), ressalta que, desde o surgimento do festival, algumas premissas marcaram seu funcionamento, dentre elas podemos citar a experiência de espetáculos na rua (ônibus, metrô, árvores, parques, praças e avenidas), uma programação descentralizada nas regionais e atividades de formação e reflexão. Esses elementos também são observados quando analisamos a história do Carnaval em Belo Horizonte. Por fim, Ziviani (2020) estabelece conexões com outros fenômenos na cidade, como o Carnaval de rua, que assumem a condição de produto e produtor dessas possibilidades de apropriação do meio urbano.

A relação do FIT-BH com a cidade é característica marcante da sua história. O festival é considerado um dos precursores do debate sobre ocupação do espaço público urbano por conta do uso que faz das ruas e dos espaços alternativos como palco de espetáculos [...] Impactos desta natureza – por exemplo, a capacidade do evento de mobilizar toda a cena cultural de Belo Horizonte para garantir sua realização, inclusive com repercussões em outros setores, como a reivindicação do uso do espaço público pela cidade, por meio da retomada do carnaval de rua da cidade a articulação de movimentos sociais e culturais, as novas ocupações culturais etc. – são de difícil apreensão, especialmente, nos processos mais engessados de análise de políticas públicas. O desafio maior consiste na avaliação dos impactos simbólicos e mais sutis, que resultam da atividade, mas não necessariamente da sua data de realização. O que se quer dizer é que a complexidade do campo da cultura acaba por produzir desdobramentos tais que a análise de suas políticas requer metodologias que nos possibilitem trabalhar entre a solidez dos fatos endurecidos e seus fluxos (Ziviani, 2020, p. 43).

A região conhecida como baixo centro¹⁶, local que também recebeu espetáculos do FIT, compreende um espaço que historicamente abrigou um processo de distinção socioespacial produzido no centro da cidade. O local passou, ao longo dos anos, por requalificações, porém os conflitos envolvendo os diferentes sujeitos e formas de apropriação desse espaço produziram uma mescla de alteração da paisagem urbana em fases de preservação do centro histórico e degradação (Minchilo; Alves; Passos, 2019).

O baixo centro é constituído por um conjunto de equipamentos públicos, monumentos históricos, vias de acesso metroviárias e rodoviárias, grandes galpões, poucas moradias e um comércio caracterizado como popular. No entanto, para Minchilo, Alves, Passos (2019), cada vez mais, diferentes práticas culturais vêm se estabelecendo nesses espaços.

¹⁶ Ver Minchilo, Alves, Passos (2019) para uma compreensão espacial e geográfica da região do baixo centro da cidade de Belo Horizonte.

Figura 9 – Mapa da região do baixo centro de Belo Horizonte



Fonte: Minchilo, Alves e Passos (2019, p.526).

Como ressaltado por Garófalo, em entrevista, a região do baixo centro, tendo como referência a Praça da Estação (Praça Rui Barbosa), que posteriormente abrigaria o movimento chamado Praia da Estação, sempre foi um lugar da população negra periférica.

E outras coisas que, até então, ninguém sabia, mas a gente ouvia dizer pelas histórias dos nossos mais velhos, né? Que construíram ali, que pegava trem ali etc. e tal, porque quem circulava naqueles espaços eram, realmente, as pessoas negras. Até pelo nome, né? Baixo Centro, né? Quem frequenta o Baixo Centro é essa população, quem frequentava na época. Então, já existia um movimento ali, acontecendo, antes de acontecer uma descoberta de que: “Meu Deus, agora temos que pagar para entrar na Praça”, sacou? É isso que eu quero dizer. E esse movimento que já acontecia ali, já previa que chegaria a esse ponto da praça (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Em uma pesquisa sobre Movimento Negro Brasileiro, suas continuidades e descontinuidades, Mayorga *et al.* (2015) identificaram, tendo como recorte as ações da juventude negra de Belo Horizonte, elementos que dialogam com o contexto trazido por Garófalo (2024, trecho de entrevista).

Os grupos participantes da pesquisa estabelecem diferentes conflitos, oposições e antagonismos com a ordem social vigente, mas também negociações. O planejamento de ações, tais como duelos de MCs, shows de dança, apresentações de teatro, cursos de formação político-cultural, debates e seminários [...] apresentam-se como forma de resistência que coloca na esfera pública a multiplicidade de experiências relacionadas à negritude. (MAYORGA *et al.* 2015, p. 102)

Tal dinâmica social vivenciada na capital mineira nos remete aos modos de fazer e agir de Certeau (1994), na medida em que evidencia possibilidades de enfrentamento no cotidiano, que operam tendo em vista uma relação de poder assimétrica, o forte e o fraco, mas que produzem frestas possibilidades de reinvenção. Para Mayorga *et al.* (2015), essa resistência possibilita deslocamentos de uma relação hierárquica subalternizada, de modo que a consciência da opressão se transforma em ação com efeitos políticos. Nesse sentido, “a construção de identidades negras positivas, através do resgate da cultura, da história e da ocupação de espaços públicos, tem redesenhado modos de vida que articulam diferentes sentidos para a ação política” (Mayorga *et al.*, 2015, p. 105).

Nesse contexto, um movimento importante de apropriação da cidade, que se estabeleceu na região do baixo centro e tem como referência o gênero *soul music*, foi o *Quartirão do Soul*. Localizada na rua Goitacazes entre as ruas Curitiba e São Paulo, inicialmente, a iniciativa transforma uma área de passagem em pista de dança aos sábados. Para Ribeiro (2008, p. 2), homens e mulheres de meia-idade, advindos das mais diversas regiões da cidade, em sua maioria negros, trabalhadores de baixa remuneração, encontram-se pelo prazer de ouvir e dançar a *soul music*.

O retorno do soul ao Centro de Belo Horizonte acontecerá somente em 2004. No dia 03 de abril de 2004, alguns amigos se encontraram no quartirão da Rua Goitacazes entre as ruas São Paulo e Curitiba, região central da cidade. A ideia do Quartirão do Soul surgiu do encontro de sete amigos no local, onde um deles, Geraldo Antônio dos Santos, o DJ Geraldinho, lava carros. De acordo com Ronaldo Black, eles estavam com a Caravan (sua marca inicial) estacionada no local e começaram a dançar. Daí surgiu a ideia de “rever os velhos companheiros”. Para Valdeci ou Abelha, “a gente quer resgatar o espírito jovem, o black não fica velho”. Os amigos fundadores da chamada “Diretoria” vieram dos locais mais distantes: Gugu, do bairro Vera Cruz, Zezinho do Planalto, Geraldinho do Casa Branca, Ronaldo Black, da cidade de Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte e O DJ Acoisa, da cidade de Betim, também localizada na região metropolitana. Abelha, do Bairro São Geraldo e Goder, do bairro Sagrada Família. A localização central propiciou um ponto de encontro em um local, até então, praticamente sem movimento aos sábados (Ribeiro, 2008, p.3).

Como trazido por Ribeiro (2008), o componente socioespacial na compreensão desse fenômeno urbano é essencial, haja vista o lugar no centro que ele ocupa, o perfil dos seus frequentadores e a origem geográfica dos fundadores. O que está posto é uma expressão material, na história da cidade, do espaço diferencial de Lefebvre.

De modo que o espaço abstrato, em que pese sua negatividade (ou melhor, em razão dessa negatividade), engendra um novo espaço, que terá o nome de espaço diferencial. Por quê? Porque o espaço abstrato tende para a homogeneidade, porque ele reduz as diferenças (particularidades) existentes, e porque o espaço novo só pode nascer (ser

produzido) acentuando as diferenças. Ele reunirá o que o espaço abstrato separa: as funções, os elementos e momentos da prática social. Ele acabará com as localizações que rompem a unidade do corpo (individual e social), do corpo de necessidades, do corpo do conhecimento (Lefebvre, 2006, p. 84).

Para Costa e Costa (2005), as contradições do espaço abstrato produzem as condições para emersão do espaço diferencial, no qual o processo de luta e sua dimensão coletiva fundamentam essas transformações socioespaciais, na busca por resgate do valor de uso do espaço em detrimento do valor de troca.

É possível observar o surgimento do espaço diferencial em fenômenos urbanos tanto de menor escala, como o Quarteirão do Soul, quanto em maiores dimensões, como o Carnaval de rua. Quando um espaço, como a região do baixo centro, projetado para viabilizar trocar comerciais e relações de trabalho, começa a ser apropriado por esses sujeitos, que veem na música e na dança uma forma de fruir gratuitamente a cultura, num espaço concebido para outros fins, uma outra possibilidade de cidade é produzida a partir da cultura.

Buscamos perceber, portanto, como os fenômenos culturais, aqui entendidos como formas simbólicas, podem se tornar objetos de identificação de determinados grupos sociais, que se apropriam dos espaços urbanos, construindo, a partir dessas relações, novas interpretações e identidades, constituindo também novas marcas ou identificadores para a cidade (Ribeiro, 2008, p. 4).

Para Santos (2020), os movimentos da sociedade atribuem novas funções às formas geográficas, transformando a organização do espaço. As formas, tornadas formas-conteúdo, adquirem uma vida renovada pelo movimento social, produzindo uma dialética com a própria sociedade, nesse processo de evolução do espaço.

Ao identificar-se com uma determinada forma simbólica, como um estilo musical, novas relações começam a se desenhar na cidade a partir do encontro com outros atores sociais que compartilham os mesmos gostos e atitudes. Ao associarem-se a um determinado modo de vida, usando roupas, expressões e frequentando lugares comuns, os participantes desse grupo social podem ter a sensação de inserção numa sociedade que os discrimina a todo tempo – seja pela cor da pele, pela renda, pelo nível de escolaridade ou pelo local de moradia. Ao se encontrar com seus “iguais” a sensação de invisibilidade tende a desaparecer – ainda que temporariamente, proporcionando a esses grupos uma nova forma de se inserirem na cidade, através dessa identidade comum (Ribeiro, 2008, p. 7).

Esse processo de identificação entre pares representa uma outra forma de se relacionar com espaço da cidade, conforme trazido por Ribeiro (2008). No contexto do Quarteirão do Soul, foi possível observar as lideranças dos blocos LGBTQIA+ do Carnaval de rua de Belo

Horizonte. Esse tema será objeto de análise posteriormente, mas cabe, para o momento, perceber as correlações existentes entre grupos subalternizados¹⁷.

A sensação de produção de um espaço que supere, pelo menos momentaneamente, a lógica excludente concebida, favorece sensações de inadequação ou mesmo o medo de usar de formas distintas o espaço, devido à repressão do estado, se tornem menores. O próprio existir desses corpos na rua ganha outros significados para eles mesmos e para essa rua, como trazido por Ribeiro (2008), tornando-se, de alguma forma, sinônimo de casa, de espaço de convívio, de alegria.

Como observado por Magnani (1998), o conceito de “pedaço”, discutido e compreendido como espaço em que se embaralhavam as separações binárias e se instalava uma situação de trânsito, de trocas e de contatos entre universos pretensamente separados e estanques, como o mundo doméstico e o mundo da rua, pode ser observado nessa resignificação que os frequentadores do *Quarteirão do Soul* fizeram das ruas do baixo centro.

Nesse contexto, podemos citar Gamalho (2016), que retoma Lefebvre (1999) e nos traz a ideia de que o espaço conforma uma totalidade que não se revela de forma imediata. O autor traz indagações sobre como e para onde olhar na busca por práticas insurgentes, tendo em vista as relações hegemônicas que imperam, mas não totalizam as formas de vida. A resposta às suas perguntas está no diálogo de Costa (2014), que busca, nas inspirações em Lefebvre (1999), a compreensão da existência das subversões e dos desvios do cotidiano, ressaltando a sua natureza e focalizando as práticas teimosas, insurgentes, silenciosas e incontáveis, que reelaboram/hibridizam a norma, a ordem e os sentidos, tornando-se emergentes e compreensíveis na sua articulação e disputa (Gamalho, 2016, p.44).

A própria generalização da urbanização revela a generalização de um modo de vida e hierarquias hegemônicas, mas não homogêneas e tampouco homogeneizantes e pasteurizadoras do espaço. Evidencia as relações de poder contidas na produção do espaço, em que esse não é passivo nas estratégias de hegemonia: O autor sinaliza nessa passagem que as relações de dominação, além de apoiarem-se no saber, não eliminam as possibilidades de desvios e insurgências. Mas onde encontrá-las? Nas possibilidades de análises críticas e integradoras? No espaço vivido e percebido, nas práticas cotidianas? (Gamalho, 2016, p. 44).

No ano de 2007, sob o viaduto Santa Tereza, região central de Belo Horizonte, na avenida dos Andradas, próximo ao Parque Municipal Américo Renné Giannetti, ocorreu o

¹⁷ Adota-se o conceito sujeitos subalternizados, de Laschefski (2011), inseridos nesse contexto de grupos minoritários na perspectiva das relações de poder e as possibilidades de apropriação do território da cidade. Para o autor, o termo está relacionado aos grupos sociais marginalizados, excluídos da tomada de decisão, de modo que componente socioespacial é determinante para compreender a condição de existência desses sujeitos.

primeiro duelo de MCs da capital mineira. O movimento, que marcou não só a história do Rap Nacional, da cultura Hip Hop, mas também uma das mais importantes ocupações do espaço público no século 21 da cidade.

O duelo de MCs, que foi objeto de pesquisas acadêmicas como a de Andrade Junior (2013), compõe um conjunto de movimentos urbanos, como o FIT e o Quarteirão do Soul, que olham para cidade e dialogam com uma ideia de ocupação do espaço público.

Já existia um movimento ali de investigação dos espaços públicos que a cidade tinha e de um questionamento de porque eles não eram utilizados. Que já utilizavam o Viaduto Santa Tereza, há muito tempo, historicamente em BH, como palco de movimentos culturais importantes da cultura negra, né? Então, ali no Viaduto Santa Tereza, embaixo do Viaduto Santa Tereza já acontecia, historicamente, o Quarteirão do Soul; já acontecia, historicamente, Duelos de MCs, pode não ser, necessariamente, o Duelo de MCs, mas já acontecia movimentos de MCs e de Slam ali debaixo lá, há muito tempo. De sambas, pode ser os sambas, exatamente, que estão acontecendo ou que aconteciam em 2009 e 2010, mas, historicamente, já tinha movimento de samba acontecendo ali naquele espaço. Então, aquele espaço sempre foi um espaço de manifestação cultural negra – o espaço abaixo do Viaduto Santa Tereza. E, por ser um espaço de manifestação cultural negra e como é o povo negro que construiu qualquer coisa nessa cidade, existiam ainda várias informações que circulavam por aquelas pessoas sobre coisas que haviam debaixo daquelas construções ali e que a gente não conhecia. Ou que nunca tinha tido acesso. Então, o movimento do Márcio Lacerda de começar a impedir as pessoas de terem acesso aos espaços públicos, ele deu uma explosão de... As pessoas reconheceram, conheceram isso de uma forma mais explosiva, quando ele teve essa atitude em relação à Praça da Estação, né? Muito antes da Praça da Estação, a população negra já havia ocupado o Viaduto Santa Tereza por várias semanas. Porque o Viaduto Santa Tereza já tinha sido fechado para reforma e nunca mais tinha sido aberto (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

A importância do Duelo de MCs para Belo Horizonte pode ser interpretada por diferentes perspectivas. A primeira delas trata-se da própria iniciativa, que, mesmo diante das adversidades, produzidas muitas vezes pelo poder público, como nos traz Andrade Junior (2013), se manteve como um processo pautado pela participação popular e pela autogestão.

No entanto, o poder público demonstra dificuldades em lidar com o Duelo de MCs. Para que o encontro possa acontecer, exige dos organizadores um alvará de funcionamento semanal. Mesmo emitindo a autorização, ao longo dos anos, a infraestrutura necessária para o bom funcionamento de eventos públicos com um número considerável de pessoas foi retirada: banheiros químicos, lixeiras e policiamento. Ao mesmo tempo, quando há a presença de policiais, os frequentadores reclamam da truculência, e os vendedores ambulantes têm dificuldades de escapar da ação de fiscais. Por outro lado, o Duelo de MCs vem sendo reconhecido pelos órgãos de cultura, com projetos aprovados pelas leis de incentivo estadual e

municipal. Portanto, a gestão dos processos culturais periféricos no centro de Belo Horizonte demonstra pouca clareza e articulação entre os órgãos públicos (Andrade Junior, 2013).

O lugar da juventude negra e sua busca por um espaço de expressão cultural são uma centralidade do Duelo de MCs, que reverbera em outras lutas, como o combate à privatização do espaço público e a gentrificação das obras urbanas na região central.

O uso da arte como ferramenta de resistência colocou as pautas e a própria agenda política dessa iniciativa em diálogo com outros movimentos sociais urbanos, como é o caso das ocupações e, mais especificamente, o Eliana Silva¹⁸ (Andrade Junior, 2013). A busca por uma sociedade mais democrática e inclusiva aproximou essas lutas urbanas, o duelo e a ocupação, conectando espaços distintos da cidade, a região central e a periferia. Apesar da sobreposição de condições de exclusão desses sujeitos, esse diálogo conecta circuitos e produz um potente trânsito urbano dessas lutas.

Nesse sentido, a análise de documentos informacionais proposta pela presente pesquisa permite dizer que o Duelo de MCs, como espaço da cultura hip-hop e de reapropriação do espaço público, fez do centro de Belo Horizonte um local de convívio entre grupos juvenis. Por outro lado, como espaço de reflexão política da juventude periférica belo-horizontina, foi reconhecido por outros grupos sociais da cidade, ligados à religião ou à política, e por outros movimentos de ocupação, como o Eliana Silva. Portanto, sob o aspecto informacional, o Duelo de MCs “reconhece a cidade e, por outro lado, é reconhecido por seus grupos sociais” (Andrade Junior, 2013, p. 251).

Para Andrade Junior (2013), o Duelo de MCs foi responsável por dar novo impulso à resistência cultural na cidade. Tal fato permitiu que outros movimentos urbanos do campo da cultura pudessem emergir e ter o espaço público como palco, a ponto de se apropriarem da cidade como referência territorial e afetiva (Andrade Junior, 2013).

O Duelo de MCs pode ser visto a partir de um diálogo entre os estudos culturais e a concepções de Michel de Certeau. Em uma discussão proposta por Albuquerque (2013), tendo como base as contribuições de Hall (2003) e Canclini (1985), é possível perceber como as

¹⁸ A Ocupação Eliana Silva, situada na região do Barreiro em Belo Horizonte, foi fundada em 21 de abril de 2012 por cerca de 200 famílias articuladas pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Após um despejo violento em maio de 2012, as famílias resistiram e reorganizaram-se, ocupando um novo terreno ainda no mesmo ano, consolidando uma das mais emblemáticas experiências de luta urbana da capital mineira. Ao longo de mais de uma década, a comunidade conquistou infraestrutura essencial — água, luz, esgoto, asfalto —, equipamentos comunitários como a Creche Tia Carminha e o Centro Cultural Minha Quebrada, e passou a ser reconhecida como Área Especial de Interesse Social (AEIS) em 2018. Para aprofundamento ver o site da Corporação de Ofício de Arquitetura e Urbanismo responsável pelo processo comunitário de parcelamento de solo e planejamento territorial.

reflexões de Certeau (1994) dialogam com a ideia desses autores, considerando o movimento de complexificar e relativizar relações de dominação que escapam das leituras totalizantes em que o poder é exercido unidirecionalmente.

O conceito de caça, trazido por Certeau (1994), diz respeito à postura dos sujeitos, que operam a partir de um conjunto de táticas que ressignificam e resistem às relações de dominação, favorecendo o diálogo dos movimentos culturais urbanos com as contribuições de Hall (2009). Para esse último autor, a dialética da luta cultural é contínua e opera em linhas complexas de resistência e aceitação que produzem um cenário de disputas permanente. Esse fato também é observado por Certeau (1994), que afirma que, tendo em vista a impermanência das posições conquistadas nesse jogo polemológico, os sujeitos usam as táticas disponíveis nas fissuras da dominação, vendo a limitação da sustentação de certas posições conquistadas.

Esse diálogo entre Certeau (1994) e Hall (2009) nos permite compreender as tensões envolvidas em movimentos como o Duelo de MCs, na medida em que esses sujeitos subalternizados, expropriados de seus direitos de acesso à cidade, produzem iniciativas que confrontam as formas de apropriação de um espaço no centro da cidade. Como visto, mesmo com a mobilização popular, o apelo de público e ausência de financiamento, o movimento ocorre e, ainda sim, a despeito de sua permanência e recorrência no tempo, passou por diversos processos de disputas com o poder público. Esse cenário corrobora o pensamento de Hall (2003), para quem o campo da cultura é transformado em uma espécie de campo de batalha permanente, “onde não se obtêm vitórias definitivas, mas há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (Hall, 2003, p. 255).

Essa permanência ou impermanência, se pensarmos na incapacidade de sustentação de muitas das conquistas desses sujeitos, mostra como operam de formas distintas a estratégia e a tática de Certeau (1994). Os sujeitos subalternizados, ainda que com recursos limitados e assimetria de poder, encontram na tática brechas que permitem superar uma relação que, em princípio, pode parecer totalizante. Porém, mesmo com o êxito, como o caso do Duelo de MCs, a materialização e o acúmulo desse resultado não se sustentam no tempo, o que coloca o sujeito subalterno num lugar de possibilidade, mas também de inconstância. Para Hall (2003, p. 255), “há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular”.

Apesar do vazio de experiências carnavalescas relatado por muitos entrevistados, o que reflete uma percepção compartilhada da opinião pública, divulgada nos meios de comunicação

entre os anos 90 e início dos anos 2000, existe um movimento que foi referenciado por diversos segmentos, a Banda Mole.

Então é isso, assim, eu sempre quis ir atrás, eu sempre gostei dessa irreverência de estar na rua, de brincar, de dançar na rua, estar com outras pessoas. E muito dessa coisa da irreverência, né? Aí a gente sem, aqui era sem, não tinha mesmo, nada! Eu não me lembro de nenhuma manifestação de Carnaval aqui a não ser a Banda Mole e que depois foi tomando outra característica também. Não me lembro mesmo, durante a minha adolescência e juventude (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

A Banda Mole nasce nos anos de 1975, por iniciativa de membros de outros blocos tradicionais, como Leões da Lagoinha e Botina, com o intuito de alterar a dinâmica mais monótona da cidade em tempos de feriado prolongado (Pereira Filho, 2006). O cortejo festivo, inicialmente, não se vinculava ao período carnavalesco, apesar de sua construção estética ter como referência as transgressões dessa festividade.

De acordo com Pereira Filho (2006), na década de 80, as vias públicas utilizadas pelos foliões foram alteradas, assim como a dinâmica festiva do cortejo, agora com a presença de trios elétricos. Esse novo formato também alterou o período do desfile, sendo definido o sábado que antecede o Carnaval como dia oficial da Banda Mole. As alterações de espaço e fluxo da festa também geraram mais adeptos e os impactos percebidos na cidade começaram ser tema de discussões no campo público e privado. Para Pereira Filho (2006), a Banda Mole passou a despertar muita polêmica em torno da sua própria realização, causando divergências entre os organizadores, corporações policiais, imprensa e moradores.

Nesse sentido, interessa sublinhar como a Banda Mole metamorfoseou-se ao longo dos pouco mais de trinta anos de existência, carregando consigo mesma o estigma de ser uma manifestação cultural nem um pouco unânime entre a população citadina. Problemas no trânsito, ocorrências de violências, desrespeitos para com os outros e falta de espaços adequados nas ruas belo-horizontinas são alguns dos pontos suscitados pelos contrários à sua realização; por outro lado, ingerência do poder público, retirada da autonomia dos foliões, insensibilidade às tradições vivenciadas e ausência de apoio dos diferentes grupos sociais apresentam-se como principais queixas dos organizadores do evento pré-carnavalesco. Os conflitos e embates emergem nesse contexto de disputas, sendo muito complicado não relevar algumas argumentações de ambas as tendências; tendo em vista que as festas carnavalescas envolvem os desejos humanos, a Banda Mole acaba lidando com as tênues fronteiras entre o permitido e o inconveniente, a liberdade e o autoritarismo, a convivência e a intolerância (Pereira Filho, 2006, p. 13).

Apesar da ausência do desfile de 2004, por questões envolvendo falta de recurso e de apoio do Poder público, conforme Dias (2015), no dia 27 de julho de 2004, foi promulgada a Lei Municipal nº 8.921, que instituiu o dia da Banda Mole como data oficial do calendário da

cidade (Pereira Filho, 2006). Para Anjos (2013), a não concessão de autorização oficial motivou a criação do Dia Municipal da Banda Mole, por meio de lei aprovada pela Câmara Municipal, que “obriga a Prefeitura a dar apoio e logística para a realização do evento” (Anjos, 2013, p. 48).

Como dito, a Banda Mole faz parte da história do Carnaval de Belo Horizonte, configurando-se como um fenômeno que, apesar de ocupar essa condição pré-carnavalesca, influenciou, em diferentes momentos e de diferentes formas, a percepção das possibilidades de apropriação do espaço da cidade, a partir de uma lógica mais ou menos transgressora, a depender do período. Para Anjos (2013), esse movimento de transformação, ao longo dos anos, dadas as circunstâncias, como o aumento do público e seus impactos, ou mesmo a possibilidade de sua exploração comercial, diz sobre um processo que foi sistematicamente objeto de regularização e controle. Os tempos e espaços, percebidos, nos momentos iniciais, como uma possibilidade instituinte no território, foram se transformando em algo instituído.

Essa característica da Banda Mole não só compõe a compreensão dos movimentos que ocuparam o espaço da cidade no período que antecede 2009, mas também constrói paralelos possíveis entre as experiências do Carnaval de rua de Belo Horizonte, como veremos nos próximos capítulos.

Diante a multiplicidade de movimentos possíveis, elencados pelos entrevistados e já analisados nesse primeiro momento, cabe discorrer sobre um fato que ocorreu no dia 06 de agosto de 2008 e que, segundo Matos (2023), representa um elemento importante para pensar, do ponto de vista do uso do espaço público da cidade, essa ambiência de Belo Horizonte próximo do final da primeira década do século 21. Como relatado por Matos (2023) e noticiado por cinco fontes jornalísticas¹⁹ da época, a designer Márcia Amaral foi presa pela Guarda Municipal de Belo Horizonte depois de tomar sol de biquini na Praça Raul Soares.

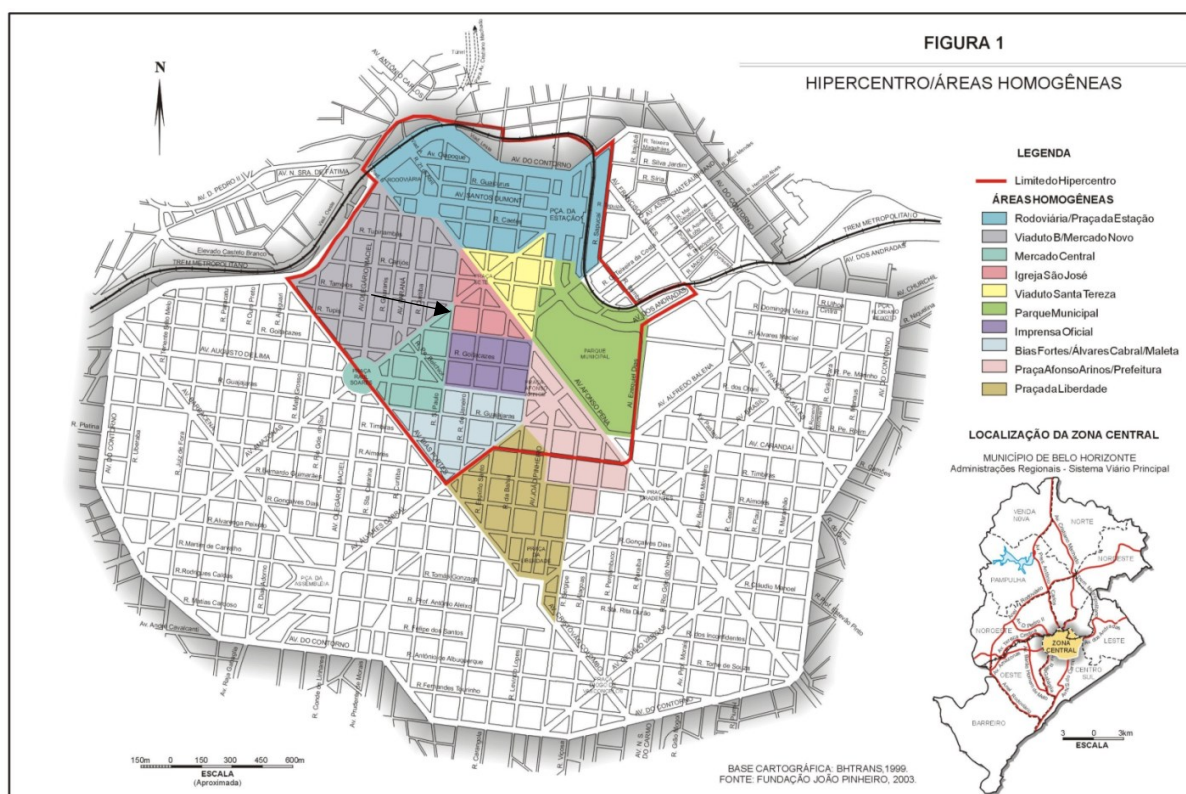
As notícias discorrem sobre uma disputa de narrativa dos fatos, tendo em vista a conduta de Márcia Amaral e a interpretação dos agentes públicos. Uma versão diz que a prisão ocorreu devido à má postura diante da Guarda Municipal, pois, logo que foi abordada, a designer tentou acessar a caixa de máquinas que controla a fonte da praça, funcionários tentaram impedir e ela resistiu, sendo presa por desacato. Outra versão diz que Marcia estava

¹⁹ Por meio de pesquisa com as palavras-chave “mulher” “tomando sol” “Raul Soares com filtro por data até 2009, foram identificadas quatro matérias dos jornais: O Tempo (2008); Jornal do Brasil (2008); Globo (2008) e Folha de São Paulo (2008), assim como uma matéria da emissora TV.

apenas tendo um momento de lazer e que foi cerceada do seu direito de permanecer de biquíni na praça pública.

O episódio, como relatado por Matos (2023), gerou grande desdobramento em setores da sociedade civil organizada, que começaram a se reunir para discutir essa postura frente ao que eles compreendiam ser um cerceamento de direitos. Os desdobramentos desse processo ainda que limitados em algumas iniciativas em dias posteriores ao fato, são vistas por Matos como um elemento fundamental para compreender a insatisfação produzida, mesmo que difusa, tendo em vista o conservadorismo limitador das possibilidades de se apropriar da cidade.

Figura 10 – Mapa do hipercentro de Belo Horizonte



Fonte: Vilela (2006, p. 15), destaque para a Praça Raul Soares.

Figura 11 - Imagens da prisão de Márcia



Fonte: foto de Charles Silva Duarte/O Tempo/AE

Legenda: Márcia Amaral sendo detida, no dia 06 de agosto de 2008, na praça Raul Soares.

Figura 12 - Imagem da emissora TV Alterosa



Fonte: foto de Charles Silva Duarte/O Tempo/AE

Legenda: foto tirada da matéria gravada no dia no dia 06 de agosto de 2008, na praça Raul Soares.

Eu acho que embrião do Carnaval está nessa história, o Carnaval de rua. Acho não, o embrião está nesse lugar. Vou te falar o que é. Porque tentam imputar que o carnaval começou a partir da Praia da Estação e não foi. O embrião desse movimento político e também... Porque uma coisa é movimento político, outra coisa é o movimento do incômodo. Surgiu a partir de quando uma menina, uma designer gráfica, quando

inaugurou a Raul Soares, se não engano foi 2006. Tenho que olhar, tem lá no Google. Em 2006 inauguraram a Raul Soares e uma menina, cara, uma mulher, ela foi tomar banho de sol lá na Raul Soares. De biquíni. E eles tinham recentemente inaugurado a Polícia Municipal, aí o que a Polícia Municipal fez lá? Desceu o pau na menina, bicho! Então não foi porque o Marcio Lacerda estava impedindo a ocupação pública do espaço, tem a ver com isso que estou te falando. Começou nesse lugar, foi nesse lugar. Se existe um pontapé inicial para a insatisfação e que gerou um movimento político, foi nesse contexto, dessa mulher. Essa menina estava lá, foi tomar um banho de sol lá na Raul Soares, de biquíni ou de maiô, não sei, e a polícia desceu o pau. Isso saiu na imprensa: “Mulher foi tomar banho...” e a galera falou: “Espera aí, tem um contexto errado aqui, tem uma coisa errada”. A menina foi lá, uma mulher, ela estava de maiô, ela se sentiu tão pertencente à cidade que ela falou: “Vou para a Raul Soares”... Que era um lugar inóspito na época, tinha muito morador... Era um lugar todo arrebitado, de repente arrumaram, ficou ótimo, aí a menina: “Vou lá”. Desceram o pau na mulher, aí: “Opa! Espera aí”. A imprensa colocou como se a menina estivesse errada: “Mulher vai de maiô”, contexto de época. Lugar conservador, tradicional. Aí todo mundo: “Espera aí”, nas rodas de conversa: “Você viu que sacanagem? A menina foi lá tomar um banho de sol”, a galera: “Que sacanagem!”. Eu me senti incomodado com isso. Por isso que eu te falo que esse foi o embrião político do incômodo (Matos, 2023, trecho de entrevista).

A atitude da designer Márcia Amaral, de acordo com o contexto analítico em questão, dialoga com Gamalho (2016), que enfatiza os modos de fazer constituidores da vida na cidade, afirmando que eles superam a lógica hegemônica, visto que o cotidiano se inventa com “maneiras de caça não autorizada”. Gamalho (2016) segue dizendo que a ordem tecnocrática e suas estratégias não consolidam espaços homogêneos, na medida em que estão também expostas a fissuras, ranhuras no exercício dessas redes disciplinares. As práticas, as maneiras de fazer, quando não condicionadas a prescrições de como agir e de como fazer permeiam o cotidiano dessas relações de poder, escapando e encontrando brechas no modelo polemológico apresentado por Certeau (2009).

2.3 O fazer coletivo e o momento vivido: a busca por uma genealogia ontológica dos primeiros blocos

As origens de um fenômeno complexo como Carnaval podem ser observadas de diferentes formas, por diferentes sujeitos e em diferentes perspectivas. O intuito desta seção foi trazer um conjunto de elementos observados empiricamente, que permitiram construir uma genealogia dos primeiros cortejos, a partir de conjunto de relatos das lideranças dos blocos.

Para tanto, a seção dedicou-se aos elementos mais locais e intrínsecos aos membros, articuladores dos primeiros blocos, com o objetivo de captar um conjunto de fatores anteriores a 2009, que contribuíram para a emergência desse primeiro Carnaval. Além disso, buscou-se correlacionar o olhar dos outros entrevistados, pertencentes a blocos com criação posterior a

2013, sobre esses “primeiros” momentos do Carnaval da cidade, na tentativa de ampliar a compreensão desse contexto sob diferentes ângulos.

É importante problematizar a palavra “primeiro”, somada a outras tantas que fazem referência ao início do fenômeno estudado ou mesmo aos momentos iniciáticos. É preciso reconhecer, de antemão, que a pesquisa buscou compreender o Carnaval de rua observado a partir de 2009.

Isso não significa que outros carnavaís, como o dos blocos caricatos, das escolas de samba ou mesmo os eventos ou expressões que foram identificados como momentos carnavalescos, que escaparam a esse escopo, não compuseram e retroalimentaram o Carnaval de rua de Belo Horizonte.

[...] era mais comum eu ouvir de alguns representantes de blocos de rua que o Carnaval de rua nasceu com a movimentação política promovida por jovens da capital, lá em 2009. Mas essa narrativa sempre foi constantemente contestada pelas lideranças das escolas de samba e dos blocos caricatos. Essas lideranças, em um tom de protesto e, às vezes, de certa revolta, sempre relembram que existia, sim, Carnaval em Belo Horizonte que, inclusive, quando todo mundo viajava para o litoral, eram eles que ficavam na cidade junto às suas comunidades, lutando para manter viva as escolas e os blocos caricatos, mesmo com a baixa oferta de recurso e o pouco interesse da própria população (Rezende, 2022, p.154)

Entretanto, o foco da pesquisa foi trabalhar com esse conjunto de blocos e dados quantitativos mencionados, considerando a existência, de fato, de um fenômeno com características distintas e únicas, que permitiriam usar as palavras: primeiro, início, nascimento e renascimento. Não foi desconsiderado, em momento algum, a existência de outras expressões que, de certa forma, podem ter dado até mesmo estrutura, mesmo que difusa, a esse Carnaval.

Mas eu estou dizendo isso tudo, porque o Carnaval em BH nunca deixou de acontecer em vários pontos da cidade, em vários lugares. Então, nesse primeiro momento, eu acho que ele diz sobre um grupo de pessoas que está entendendo... Entendendo não, mas descobrindo algo sobre a cidade, sabe? E, de novo, se a gente amplia a escala tem a ver que isso não é uma descoberta singular, porque a gente estava vivendo um contexto de cidade, o que a gente conversou da última vez, que estava caminhando para isso, né? Várias manifestações e várias coisas da cidade apontavam para isso e eu acho que o carnaval é uma dessa (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Dito isso, é relevante apresentar um dos resultados da pesquisa. A busca pela genealogia dos primeiros blocos promoveu a confluência entre quatro fatores determinantes para essa emergência: classe, política, espaço e tempo. Essas categorias se traduzem, na observação empírica, em renda, progressismo, lugar e geração, respectivamente. Ou, sendo ainda mais

específico, classe média belorizontina, esquerda, região Centro-Sul e Leste, nascidos nos anos 80, ou melhor, como dito por Borges, “filhos do centenário”.

[...] é uma questão geracional. É uma galera que não, necessariamente, era amiga; tem muitos amigos que estão envolvidos na história, mas acho que a coisa da geração transcende essas amizades mais estreitas. E ela também, muito rapidamente, acho que ela extrapola a coisa geracional. Mas eu acho que tem ali uma faísca, o começo passa um pouco por uma coisa de uma geração, justamente, que cresceu nos anos 90; numa cidade sem esse tipo de carnaval, pelo menos... E eu falo de uma geração da classe média, né? Porque tem essa característica também, né? Então é uma geração que cresceu na década de 90, nasceu na década de 80 e cresceu na década de 90 e tem o começo de... Assim, passa a primeira experiência mais próxima de um momento adulto na primeira década dos anos 2000 (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Cada um desses fatores merece ser tratado separadamente para tentar compreender o chaveamento imbricado de fatores que ajudam a explicar uma parte da história dos primeiros cortejos em 2009. Durante as entrevistas e mesmo nas pesquisas exploratórias que envolveram documentários, materiais jornalísticos e publicações em redes sociais, a menção a esse perfil majoritário das lideranças e foliões dos primeiros blocos parece ser uma unanimidade.

Isso pressupõe distintos desdobramentos dessa constatação. Se, por um lado, essas lideranças percebem criticamente esses lugares de privilégio, que, de certa forma, permitiram, somado a outros fatores, a viabilidade do protagonismo iniciático da história do Carnaval; por outro, lideranças de blocos posteriores a esse momento inicial criticam o possível monopólio dessa narrativa histórica do Carnaval, problematizando apagamentos e silenciamentos de expressões que influenciaram esse fenômeno e não figuraram nas manchetes de jornal.

Diante disso, é importante reconhecer que as condições econômicas e socioculturais, alargando o conceito de classe média além da renda, foram fundamentais no trânsito e nas vivências desses então jovens. As experiências vivenciadas formaram um imaginário, como trazido por Lopes, que narrou uma viagem para o Rio de Janeiro, no início dos anos 2000, para participar do Carnaval carioca. Muitas lideranças de blocos estavam presentes, de modo que se estabeleceu um conjunto de sobreposição de espaços e coincidências.

E aí, quando eu entro na faculdade, na FAFICH e tudo mais, aí eu começo a ter uma relação com o Rio. E aí tem uma viagem específica que eu encontrei com o Guto lá, eu acho que é 2004. Por coincidência, o Tcha Tcha estava lá também. Eu lembro de encontrar o Rafa lá. Mas isso foi uma coincidência, a gente se encontrou em Santa Teresa, no Rio, e tudo mais. Mas o Guto, a gente teve essa proximidade, a gente não foi junto, mas foi já querendo se encontrar e tudo mais. É que foi uma experiência transformadora estar ali. Era um Carnaval, claro, já era o Carnaval de rua do Rio, muito grande e tudo mais, mas um Carnaval ainda muito menor do que ele é na última década. Então, por exemplo, a gente foi em blocos pequenos, a gente foi no Boitatá

[...] Porque era isso, a onda toda... É que o Guto, a gente conversava, eu não sei se alugava ou se eles têm alguma casa lá, e ele sempre ia com o pai para esses bloquinhos e que era uma loucura. Loucura de boa, legal demais. E foi isso, de fato, foi transformador, a gente passando Carnaval juntos no Rio, cara. E é uma experiência muito, muito impressionante, fui eu e outro amigo meu também a gente foi sem lugar para ficar. A gente chegou em Copacabana, tipo sexta-feira de Carnaval à noite, sem lugar para ficar. A gente falou: “Vamos tomar uma cerveja aqui para chegar no Rio” e aí tinha uma mulher nesse bar. Ela começou a conversar com a gente, ela era mais velha que a gente, devia ter uns 50, alguma coisa assim. Ela era uma jornalista da Marie Claire, cara! E ela foi e chamou a gente para ficar na casa dela o Carnaval inteiro, deu a chave da casa dela pra gente e ela foi vivendo o Carnaval com a gente também. E apresentando o Carnaval do Rio para a gente. Foi maravilhoso, totalmente transformador mesmo, assim. Aí depois disso, isso tudo mudou. É um momento iniciático mesmo, sabe? Eu considero. Foi de fato uma transformação, de ser arrebatado por aquilo ali. É uma experiência muito impressionante (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

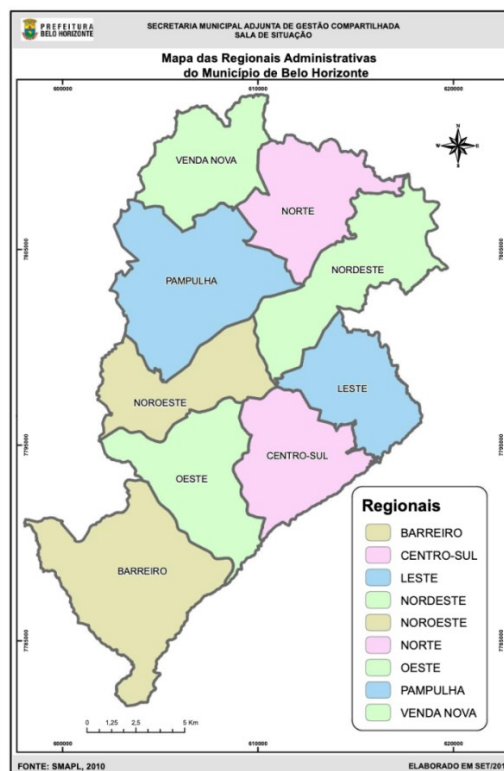
O viés político identificado nas falas dos sujeitos pode ser identificado não apenas por essa autodeterminação expressa, como também por um conjunto maior de envolvimento políticos, partidários ou não. Como dito, em vários momentos, os entrevistados trazem em sua narrativa um conjunto semântico de palavras que orbitam, majoritariamente, entorno do campo política da esquerda.

Palavras como apropriação da cidade, espaço público, cidadania, política, coletivo, luta, direitos, entre outras, foram recorrentes ao longo das narrativas, somado a essa autodeterminação expressa por Lopes, “então essa coisa geracional também é uma geração de classe média, de esquerda, de alguma forma, com muito contato com as artes”.

[...] a gente estava experienciando e propondo um movimento político na cidade. E político, antes de tudo, porque a gente estava propondo estar na cidade, no espaço coletivo e ocupar a cidade enquanto cidadãos, sabe? Eu costumo falar isso e eu acho que falei isso na primeira conversa nossa, eu acho que é uma formação de cidadania também. Eu acho que é uma experiência de formação de cidadania isso que a gente passou. E rapidamente a gente foi problematizando o nosso lugar, porque você tem essa coisa que ela começa numa área muito central da cidade, você tem ali... A gente sempre esteve mais associado mais a Leste, a gente mora na Leste, muitos amigos são aqui da Leste (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

A dimensão geográfica foi um dos fatores que produziu os encontros dessa geração, ao mesmo tempo que reforçou o lugar socioeconômico desses primeiros blocos. Nesse contexto, dois lugares mostraram-se mais relevantes, a região Centro-Sul e Leste da cidade.

Figura 13 – Mapa das regionais do município de Belo Horizonte



Fonte: Secretaria Municipal de Gestão Compartilhada (SMAPL), 2010.

Nos relatos sobre a o perfil dos primeiros blocos, muitos exemplos trazidos da cena cultural e do próprio trânsito desses jovens apontam lugares que estão inseridos geograficamente nessas regiões da cidade.

Mas, voltando, uma questão muito relacionada aí a uma classe social também. Porque os movimentos que não estavam... Eu acho que a gente pode pensar esse começo no Centro-Sul e Leste, né? Porque a Zona Leste é, especificamente, um lugar que essa geração se relaciona muito com ela, né? Eu, por exemplo, nasci na Serra, Zona Sul e tal, mas com 15 anos, alguma coisa assim, eu fui para o Sagrada Família e, desde então, eu estou lá e continuo lá. Então, tem uma galera que está ali, Sagrada Família, Floresta, Saudade, Santa Tereza. Naquela área ali. Então, eu acho, assim, falando sobre as pessoas que transitavam por esse lugar, nessa idade (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

O processo de circular nacionalmente em outros contextos, inserido na cena cultural, trouxe uma reflexão, que também foi expressa em outros momentos por outros entrevistados, sobre o seu lugar na cidade e as suas experiências restritas a uma região central.

Essa inquietação com esse espaço da cidade, o espaço conhecido, vivido e compartilhado com os pares, constitui um imaginário explorativo de outros contextos da cidade. A própria ideia de alteridade e o corpo foram variáveis que dizem sobre essa pulsão por

experiências sensíveis na cidade, fora do Magnani (1998), vai chamar de *pedaço* e seguindo com autor a o desejo descobrir outras, outros *trajetos* se mostra latente nesses jovens.

E aí, para mim, fica uma pergunta também nesse início, bastante importante, que é: bom, eu conheci Belém do Pará, conheci cenários culturais pelo mundo... Pelo mundo? Até pelo mundo, porque toquei em Berlim e Espanha e tal, mas principalmente no Brasil. E eu falava assim: “E a minha cidade? Eu não conheço minha cidade”. Eu conheço o clube aqui, A Obra, que cabe 200 pessoas, os clubes maiores. A gente lançou disco para mais de mil pessoas em BH, essa cena estava bem sólida, sabe? O Graveola, o Transmissor, a gente. A gente enchendo casas de show, mas a gente tocava para um segmento muito pequeno. Então fica uma questão, tipo assim: eu não conheço a música popular da minha cidade; eu não conheço o que minha cidade produz como cultura contemporânea, o que está se fazendo aqui. Eu conheço música estrangeira, conheço o que a Folha de São Paulo publica e tal, mas desconheço. Então, eu acho que tem um giro também, que é essa imersão no local, né? Que é o efeito de se circular (Borges, 2022, trecho de entrevista).

O fator geracional que, de certa forma, foi o componente temporal percebido empiricamente, somado ao já demonstrado contexto político e a características que dimensionam o lugar desses sujeitos, mostra-se como um fator determinante. A expressão “filhos do centenário”, dita por Borges, consegue sintetizar tempo e contexto na perspectiva desses sujeitos.

Eu até chamei isso uma vez, em um seminário com a Eliana Dutra, dos filhos do centenário. A gente vê no centenário o que? Aquela comemoração grandiosa etc. existe uma geração que não se identifica nada com aquilo, com aquelas pompas e até com a memória que se evoca dali que é muito Drummond, Pedro Nava. Aquela Belo Horizonte bastante... Com o Fernando Sabino. Enfim, longe de negar isso, mas uma geração inquieta com essa espécie de curta tradição que Belo Horizonte vivia (Borges, 2022, trecho de entrevista).

Essa inquietação pode ser percebida por uma geração com uma estética radical, mas que está em uma cidade que, na percepção desses sujeitos, mostrava-se conservadora para essa pulsão.

Assim, o contexto dos anos 90 traz uma ideia de angústia difusa compartilhada por esses jovens, e Belo Horizonte, por sua vez, estava inserida em um contexto amplo de valores urbanos voltados para uma lógica mais privada e neoliberal do espaço da cidade.

Como apresentado por Borges, a ausência de espaço e de contextos que acolhessem essas características insurgentes foi expressa em produções culturais como o filme *Hora Vagabunda*, de Rafael Conte, cujo enredo conta uma tentativa de implosão do Viaduto Santa Tereza, uma dimensão de tensão com ruptura em meio a esse desejo por uma outra cidade.

A universidade entra nessa atmosfera como um segmento transversal e, de certa, carrega os elementos das categorias classe, política, espaço e tempo articulados. Esse espaço, e mais especificadamente a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) e a Escola de Arquitetura da UFMG, produz um ambiente de convivência geracional, ampliando as possibilidades de percepção do mundo, tendo em vista um contexto crítico e de valores da dimensão pública da vida.

Então, eu acho que começa por aí, a gente tem uma geração dos 2000 que pega uma virada também política. Por exemplo, eu entro na universidade em 2001, pego a universidade no final do governo FHC com as contas todas estouradas, né? E vejo a Universidade voltando a crescer a partir de 2002, enfim, com uma discussão muito importante sobre esfera pública, sobre republicanismo, sobre espaço público. Isso em diversos lugares, tanto na escola de arquitetura, eu cheguei a trabalhar lá uma época; no projeto aqui em que eu trabalhava, o Projeto República. Mas a universidade pública carrega essa importância de ser uma universidade que forma, mas que forma a partir de uma perspectiva do público, né? Não só forma profissionais etc., mas forma dentro desse registro cidadão, desse registro republicano (Borges, 2022, trecho de entrevista).

O registro dessas experiências da universidade foi um elemento estruturante para essa geração, que realizou os primeiros cortejos em 2009. Esse período de formação desses jovens, no início dos anos 2000, marca um imaginário de conexões que serão permeadas por esses valores, como ressalta Borges (2022, trecho de entrevista), “uma geração também alimentada pela universidade. Conheci todo mundo na universidade também, cursos distintos. Mas conheci todo mundo lá e todo mundo muito alimentado por esse espírito público”.

[...] acho que não tem como você falar sobre nenhuma dessas experiências, de uma maneira um pouco mais abrangente, sem intercalá-las, assim, intercalar não, imbricadas, exatamente. E que eu acho que fala um pouco sobre o tempo também, a gente está falando de um momento da cidade vivendo questões específicas. Então, nesse sentido, eu acho que o Carnaval era só uma questão de tempo também. Agora, falando já com essa distância temporal, né? Mas eu acho que ele surgiria, sabe? E aí eu acho que é uma coisa que o Carnaval me ensina muito, e todo mundo que está envolvido nesse processo aprende na labuta, ele de fato não é uma coisa que dá para você individualizar as coisas e colocar em nome de pessoas. É claro que você tem pessoas que podem ser catalisadoras de coisas, que podem fazer pontes justamente, mas é uma coisa, de fato – e isso não é retórica, não tem nada disso – eu acho que, de fato, é uma experiência coletiva. E a potência e o porquê de ela acontecer vem daí. E eu acho que, assim, era uma coisa que mais cedo ou mais tarde aconteceria (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Como trazido anteriormente, existem pontos de dissidência e críticas ao contexto dos primeiros blocos que se mostraram relevantes na composição desse debate. Para Garófalo, o apagamento da discussão de raça, assim como de lugar das experiências do Movimento Negro

nos espaços públicos da cidade traz questões importantes para pensar. Para Matos, a origem recente do Carnaval de rua de Belo Horizonte precisa ser problematizada.

Eu não acho que o Carnaval tenha ressurgido, eu tenho um pouco de cuidado com relação a essa palavra, porque acaba que, quando você fala “ressurgiu”, automaticamente, você elimina o que já estava sendo feito aqui. O Carnaval é muito maior do que o Carnaval de bloco de rua classe média, que surgiu em 2009. Refloresceu, né? Eu não gosto de usar a palavra ressurgiu não. Porque já existiam alguns movimentos que estavam acontecendo na cidade. Principalmente pelas escolas de samba, os blocos caricatos que, de certa forma, por mais que eles façam um trabalho de super resistência, porque eles não têm apoio nenhum, eles estavam aí. Existiam alguns movimentos pontuais, então falar que não tinha Carnaval é complicado, porque existiam alguns focos que estavam por aí (Matos, 2023, trecho de entrevista).

Gomes, em entrevista, ressalta, por diferentes perspectivas, a importância de localizar o êxito da iniciativa dos primeiros blocos tendo em vista condicionadores como raça e classe, uma vez que se caracterizaram pela presença de jovens brancos de classe média, fato que será objeto de aprofundamento na análise dos primeiros anos do Carnaval, entre 2009 e 2013.

Além dessa atmosfera restrita ao universo dos primeiros blocos, foi possível identificar outras experiências na cidade, que orbitaram e antecederam os primeiros cortejos de 2009, merecendo um detalhamento pelas características únicas dessas expressões que, de certa forma, representam um elemento que estrutura um imaginário de possibilidades para o Carnaval.

O bloco Cuequinha do Papai, que nunca foi oficializado nos cadastros da Prefeitura, é um exemplo captado na pesquisa exploratória sobre expressões existentes na cidade inseridas no contexto temporal e temático do Carnaval e que destoaram do caminho percorrido pela maior parte dos blocos. Apesar desse afastamento, essas expressões preservam elementos importantes sobre história do Carnaval no período anterior a 2009, permitindo que seja possível refletir sobre as pulsões existentes na cidade de Belo Horizonte nos 90 e 2000.

Um bloco nasce de diferentes formas e, no período que antecede o renascimento do Carnaval de rua, uma iniciativa de amigos em uma mesa de bar antes do início do Carnaval do ano de 2001 marca a fundação do que, em 2005, seria chamada de Cuequinha do Papai.

[...] 2001 e a gente lá no Nosso Bar Brasil, tomando uma depois do trabalho. E a cidade estava tão vazia que o Panorama estava vazio, o Panorama era um bar lotado de segunda a segunda. E nós começamos, nós éramos: eu, Lucinha, Denise, Beto – meu irmão, Paulinho Tioneque, que é um amigo também, Selene, que era namorada de uma amiga da Lucinha. A gente estava sentado na mesa e começamos a cantar marchinha de carnaval, só marchinha. O Beto batucando na cadeira, uma cadeira de plástico que dava um bom som. Porque o Beto, meu irmão, ele batuca o tempo todo, é uma pessoa que o tempo todo está no ritmo. E ficamos cantando. Tinha uma mesa

do lado que ficou hiper incomodada! Hiper incomodada! Assim, não se sentiu à vontade. Se tivesse um violão, cantando uma MPB normal, acho que não incomodaria tanto, mas a gente estava só cantando só marchinha. E lembrando marchinhas antigas, tanto é que nossa marca inicial era essa: era cantar marchinha. E nós ficamos cantando marchinha, depois partiu para o samba, mas não saímos do Carnaval, a gente não foi para cantar outras coisas. Não passamos da marchinha e do samba para outras coisas. E ficamos ali e foi tão delicioso! (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

No relato da criação dos blocos, a partir de 2009, é possível observar a repetição dessa origem espontânea, em um contexto de pulsões e desejos desses sujeitos por formas distintas de uso do espaço da cidade. O curioso desses momentos é como a liberdade de criação, em meio a um cenário, às vezes, não muito propício, como o bar ou uma cidade que não vive amplamente o Carnaval, produz resultados que se retroalimentam no tempo e no espaço. Uma reunião de amigos, por um instante, reconfigura o entorno: “Era o nosso lugar de encontro. Era uma terça-feira antes do início do Carnaval, uma semana antes da terça gorda, a cidade já vazia, já sem brilho, todo mundo já fugindo daqui e a gente lá no nosso Bar Brasil, cantando marchinha de Carnaval, só marchinha” (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

O que se percebe, nesse contexto, é o acesso a certos tipos de experiências que provocam sensações no corpo desses sujeitos e inauguram uma outra forma de pensar, outras possibilidades de viver o Carnaval. Esses sujeitos, a partir do que foi vivido nesse primeiro momento no Bar Brasil, começam a pensar em formas de reviver essa experiência, repetir a emoção do pré-carnaval de 2001. Nesse sentido, a reflexão de Dosse (2000) sobre o tempo na obra de Cearteau indica essa dupla característica, pois o tempo pode ser visto a partir da expectativa, do contínuo, assim como um tempo entrelaçado, da conversa; o tempo aberto, no qual o acidente emerge.

Nesse contexto, as vivências não planejadas exigem, muitas vezes, um aprimoramento, provocando reflexões operadas ao longo do próprio processo, ou seja, vive-se e depois se pensa sobre, como foi caso do bloco Cuequinha e de outros que veremos posteriormente. A questão, muitas vezes, é que o contagiar da experiência gera encantamentos, de modo que o controle de para onde vai o bloco começa a escapar dos próprios organizadores, se que podemos chamá-los dessa maneira.

A gente também não gostou muito de todo mundo ficar andando atrás da gente: “Que dia será o Cuequinha, o próximo Cuequinha?”. A gente ficou com vergonha de não dar conta, será? Não sei, a gente começou a querer ser mais clandestino, de novo. (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Uma curiosidade que diz muito sobre essas invenções do Carnaval são as histórias por trás dos nomes dos blocos, como veremos posteriormente. No caso do Cuequinha, o relato de Magalhães desvela alguns sentidos sobre sua origem.

O que aconteceu? Na virada do ano de 2005 para 2006, a minha mãe sempre dava cuecas amarelas para os homens da família para ganhar dinheiro, entendeu? Passar o ano de cueca amarela. E ela deu uma cueca amarela pro meu irmão, que estava usando a cueca e, no dia seguinte, no dia primeiro, ele estava de cueca amarela escovando o dente, quando a filhinha dele, Mariana, era pequenininha, com 4 anos e apontou para ele: “Olha a cuequinha do papai!”. Aí o Beto começou a batucar: “Olha a cuequinha do papai. Olha a cuequinha do papai”. Ele achou isso o máximo! Então, ele chegou para a gente, quando a gente se encontrou para fazer o pré-carnavalesco, ele falou assim: “Nós temos outro nome”. E foi quando a gente se encontrou... A gente já começou a encontrar na minha casa antes, a minha casa sempre foi a referência, sem ser onde moro hoje, que é chamado de Barracão do Cuequinha, mas era no meu apartamento aqui pertinho, no Santo Antônio, a gente encontrava para poder pensar as músicas (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Nesse contexto, identifica-se a aproximação do conceito de “tradição inventada”, de Hobsbawm e Terrence (2012), que será observado em outros momentos e foi relevante para pensarmos a ontologia dos blocos, começando com o relato de Magalhães sobre a história da origem do bloco Cuequinha.

No ano seguinte, o meu marido escreveu uma música para o Cuequinha, e nós inventamos nosso mito de fundação. Que é genial, não sei se você conhece. A gente fez uma invenção mesmo, de porque a gente ia chamar cuequinha do papai. A gente criou o nosso mito de fundação. A história é a seguinte, ela é bastante verossímil e muitas pessoas acreditaram nisso durante muitos anos. Tem gente que crê até hoje que isso aconteceu e a gente deixa. A gente criou a seguinte história: também nessa mesma vibe carnavalesca, de brincar e ser irreverente, também de ser contestador: que na década de 20 umas meninas adolescentes e estudantes do Instituto de Educação, moradoras do bairro Santa Efigênia – já identificando o 41 como nossa casa, nosso novo lar – quiseram ir brincar o Carnaval, ir atrás de um posto que saía na praça Floriano Peixoto. Os pais, todos militares e os irmãos, bem machistamente, proibiram elas de ir. Então, de noite elas cortaram o cabelo curtinho, pegaram cuecas dos pais e irmãos, colocaram na cabeça e saíram na Rua Niquelina e se intitularam as Bacantes da Niquelina. Então, a gente a estava ali em homenagem às Bacantes, desde então nós seríamos o Cuequinha do Papai, com cueca na cabeça, homenageando essas mulheres maravilhosas, contestadoras e carnavalescas. Então, a gente nasce como Cuequinha em 2006 e já nasce com esse nosso mito de fundação. A gente sempre homenageia as Bacantes da Niquelina, que somos nós mesmos, né? E homenageia as mulheres, homenageia o Carnaval, o enfrentamento ao machismo e a proibição a essa caretice, o que quer que seja. E também o enfrentamento aos militares, né? Porque os pais e os irmãos eram militares. A gente deu muita entrevista sobre isso (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Em relação a essas invenções de tradições, vale perguntar como o enredo dessa construção começa e é definido. Muitas vezes, pensamos em questões mais complexas para explicar a data e o batismo de um bloco, entretanto o que Magalhães nos mostra é que uma

tradição, muitas vezes, é construída com detalhes externos e causalidades do cotidiano que são incorporadas com o tempo.

E sempre marcando, começamos a marcar terça-feira, porque o Beto, que era o imprescindível, ele é cineasta e para ganhar grana ele filmava o campeonato mineiro e brasileiro para o site da Terra. E, nessa época, já estava no Campeonato Mineiro e tinha jogo quarta-feira, então a gente não podia fazer quarta, passou para terça. Para nunca mais passar pelo que passamos no Dalva, que foi um trauma. E aí já começou a agregar mais gente, mas a gente sempre querendo ficar escondido, as pessoas perguntavam que dia ia ser, mas a gente não contava, a gente contava só muito em cima da hora. Mas o movimento já estava diferente, as pessoas agregavam mais, mas jamais aquela quantidade de gente, jamais! As pessoas já agregavam mais. O grande hit o “Viemos do Egito” virou nossa marca. Então, a nossa marca é o hit “Viemos do Egito”, o “Olha o Cuequinha do Papai”, criado pelo Beto; o nosso mito de fundação, as Bacantes da Miquelina. E já começou a virar um evento lá na Dona Jacira, a Dona Jacira já perguntava que dia que ia ser: “Quando vai ser o Cuequinha? Que dia vai ser o Cuequinha”. Isso foi legal, né? Eu vejo que a gente virou uma referência, sabe? Não vou me aventar, me autorizar a ficar dizendo que a gente é pai ou mãe, ou o que quer que seja do Carnaval de rua, de ocupação, a partir de 2009, mas a gente é anterior. E a gente já agregou nos nossos cuequinhas algumas pessoas que hoje estão ali na frente de alguns dos blocos (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Por fim, é importante trazer um elemento transversal e formativo do campo da memória e do afeto compartilhado pela maioria dos entrevistados em relação ao Carnaval. No intuito de iniciar os relatos com uma primeira aproximação do tema, as entrevistas começavam com uma pergunta ampla sobre a relação do sujeito com o Carnaval.

As respostas traziam consigo um conjunto de fatos, normalmente da infância e adolescência, que marcaram, de alguma forma, essa conexão do corpo com a festa. A origem dessas experiências foram as mais distintas possíveis, desde blocos caricatos e escola de samba na capital na mineira até carnavais de clube no interior.

Uma parte considerável dos entrevistados tem sua origem no interior, o que se justifica tendo em vista as migrações no território do estado em direção à capital. Assim, a memória dessa experiência com a festa representa um espaço relevante de formação de um imaginário carnavalesco que carrega de significado as incursões vividas em Belo Horizonte. Isso nos faz perceber a importância dos carnavais do interior para a construção das vivências percebidas a partir de 2009.

Os elementos que compunham esse imaginário orbitavam em torno das experiências do campo da diversão, do lúdico e da transgressão e, de diferentes formas, estavam vinculados ao momento de vida do entrevistado.

Como exemplo, podemos citar as experiências de Gomes na região metropolitana de Belo Horizonte desde infância, com os bailes e blocos de Ibirité e sua relação com Congado e o Reinado, uma prática religiosa afro-mineira.

Primeiro, assim, eu não sou de BH. Eu sou nascido e criado em Ibirité, que é região metropolitana. Eu vou para Belo Horizonte em 2021, quando faço 18 anos, eu vou trabalhar e fazer vestibular. É aí que eu chego na cidade. Mas, desde pequeno, em Ibirité, eu sempre tive uma relação muito forte com o Carnaval, desde muito novinho. Meus pais me levavam para os bailes, para os blocos, me fantasiavam, então tem imagens e registros bem novos já da festa, né? Da minha presença, da minha relação com a festa [...] Desde pequeno, em Ibirité também. Então, eu cresci, vamos dizer assim, mergulhado, imerso nesse universo festivo. Do sagrado ao profano, que faz parte da nossa raiz, do nosso fundamento cultural (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Para Oliveira (2023, trecho de entrevista), as vivências vêm de experiências públicas na cidade e do universo das escolas de samba no Rio de Janeiro. A família de costureiras marca seu imaginário, na medida em que favorece o desenvolvimento de uma dimensão lúdica, com as fantasias que eram produzidas para o Carnaval. Além disso, a tradicional Banda Mole figura como importante vivência na relação com a festa carnavalesca, ainda que seja um evento que, durante anos, realizou-se de forma mais isolada, no pré-carnaval.

Eu acho que sou carnavalesca desde sempre, porque embora eu me considere mineira eu nasci no Rio, que é a cidade que, historicamente, tem uma vivência de muitos anos de Carnaval e um carnaval que é produzido de várias formas, né? Você tem os carnavais de rua, os carnavais de clube, as escolas de samba propriamente. Mas eu venho para Belo Horizonte com 5, 6 anos de idade mais ou menos. Então, a minha vivência prática com o Carnaval foi em BH. Agora, eu sempre gostei de assistir desfiles de escola de samba. Era um universo do brilho, das fantasias. Eu acho que isso atrai, de certa forma, um olhar infantil também. E eu me recordo bem, em Belo Horizonte, de ir em salões para pular Carnaval, me levavam. E, na adolescência, algo que ficou muito marcado foi a Banda Mole, porque a gente ia, normalmente tinha um adulto que nos acompanhava; a mãe ou o pai de uma das amigas, para a gente não ir sozinho. E os carnavais nas praças. Antigamente, não vou me lembrar exatamente em qual governo, mas o slogan era “Carnaval é para pular”. E eu era bem nova e a gente ia e tinha as bandas locais que faziam os carnavais em várias regionais. Na época, eu morava na regional Pampulha, então eu ia pular carnaval na praça, quando tinha, porque era a nossa opção. Uma família muito humilde, então o que tinha de acessível era o carnaval que era oferecido pela Prefeitura. Era a Banda Mole e o carnaval ali na praça da região. Eu acho que esse gosto pelo Carnaval vem desde pequena, essas experiências foram me formando carnavalesca e algo que eu também sempre gostei foi de produzir fantasia. Porque eu venho de uma família de costureiras, a minha mãe é costureira, então a gente fazia muitas coisas e ela me envolvia nesses processos, de alguma forma (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

Nicácio considera que sua relação com o Carnaval nasce na cidade de Oliveira, ainda na infância, pois a cidade tinha um Carnaval de grandes proporções para o interior. A identificação, quase automática, ocorreu pela tradição familiar.

Eu nasci no Carnaval, inclusive. E eu nasci aqui em Belo Horizonte, mas fui criado no interior de Minas, em Oliveira. E Oliveira é uma cidade que fica daqui, no Campo das Vertentes, e é uma cidade que tem uma tradição de Carnaval muito forte, de muitos anos. Inclusive têm personagens no Carnaval de Oliveira que são centenários, como o Cai N'Água, As Gatinhas, Os Lamas. São vários! Então, a minha infância foi muito marcada, o Carnaval sempre foi um pilar do ano, sabe? Para você ter uma ideia, quando eu era criança, na minha infância, além dessa coisa toda da tradição, do Carnaval de rua da cidade, das matinês de clube e tudo, em Oliveira tinha uma cena muito forte, na década de 80 e início de 90, que era das escolas de samba. Muito mesmo, assim, eram várias escolas. E o meu pai era muito ativo nessas escolas. Ele chegou a ser, inclusive, diretor de duas delas: uma que chamava 13 de Ouro, que era uma escola mais da socialite da cidade, sabe? Tanto que ela nem participava das disputas, porque ela tinha mais grana. Era mais rica, vistosa e tal. E ele também era diretor da Voz do Morro, que era uma escola muito linda, de uma comunidade lá de Oliveira, que era bem negra, assim, que era o bairro São Sebastião. E lá tem, pelo menos, uns quatro bairros que são muito negros, muito, muito. E ele atuava nas duas. E a gente desfilava nas duas. E eu lembro que no Carnaval, lá em casa, chegava a ter umas 30, 40 pessoas dormindo na minha casa. Família da minha mãe, amigos, o pessoal montava barracas no quintal, sabe? Então, a coisa do Carnaval começava, lá em casa, virava o segundo semestre e começava. Porque aí tinha a coisa dos ensaios, preparação, definição de tema, composição do samba-enredo. E ele era agitado, ele participava disso tudo e a gente ia com ele. Então, eu lembro disso assim, é muita memória de construção dos barracões, sabe? Confeção dos carros alegóricos. Eu lembro de moleque, sentado na mesa da composição do samba-enredo. De levar a letra de um samba-enredo no meu padrinho para o cara que ia fazer a música, sabe? São vários fragmentos de memória (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

Magalhães relata um vínculo criado na infância e na adolescência no Rio de Janeiro, com a Banda de Ipanema. Havia os carnavais de clube, dos quais, mesmo a contragosto, ela participava, pois preferia o Carnaval de rua, com as sensações desse ambiente público. Como percebido em outras entrevistas, a música é um elemento formativo central desses sujeitos. “A minha família é muito musical, muito musical! De ouvir música direto. E é muito engraçado que não era só ouvir música, meus pais sempre relatavam o contexto daquela música. Principalmente no Carnaval, as músicas de Carnaval, as marchinhas” (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Para Junior e Borges (2022, trecho de entrevista), os carnavais de clube no interior de Minas, em Salinas, cidade natal, foram marcados por uma experiência transgressora e, de certa forma, adaptados à realidade econômica da família. As fantasias sempre estiveram muito presentes nesse imaginário e como relatado por Augusto Borges: “O clube elegia o maior folião, o melhor grupinho, sabe? A gente ia beber, não tinha dinheiro, punha assim uma bebida qualquer, virava de uma vez. Porque ia entrar no clube, se meu pai soubesse que a gente bebia, sabe? (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Você perguntou da minha relação com o Carnaval, né? Me falou para eu buscar coisas da infância, né? Então, eu tenho essa memória de muito pequenininho, estou com 35

anos agora, minha brincadeira predileta, já criancinha, era competição de carro alegórico. Então, juntava eu e minhas duas primas, cada um ocupava um sofá da casa da minha avó, a gente colocava as flores de plástico, cadeira, tudo em cima, montava seu carro alegórico e chamava os tios para fazer um julgamento. E, pasme, eu sempre levava, sempre ganhava todas, era um trem que já estava no sangue. Mais tarde, ainda interessado em Carnaval, meus pais, meu pai principalmente, que sempre gostou muito de bloco caricato, me levava para baile de clubinho. Ali no Oásis Clube, no Santa Tereza, e para Sabará, que é onde rolava (Souza R., trecho de entrevista).

Para alguns, como Garófalo, a ausência de experiências e vínculos ligados ao Carnaval e à música representa um contexto distinto, com uma memória de infância difusa, pois os contornos de interesse pelo Carnaval foram criados pela militância.

Eu fui criada dentro de casa, assim, não saía para brincar com vizinhos, minha mãe era muito rígida. E, numa determinada época do ano, que eu não sabia exatamente qual, eu via passar um bloco na minha rua. E aí eu tenho essa memória de ver passar um bloco, de ver passar uma galera tocando, fantasiada e eu achar isso o máximo. Mas vendo de longe ainda. Mas eles passavam exatamente na minha rua, passavam tocando marchinha mesmo. Eu via... Eu fico até com lágrimas nos olhos, até hoje, assim. Quando eu comecei mesmo a mexer com o Carnaval de BH, eu entrei nesse processo muito mais como uma militância minha, um movimento meu, social, do que pela cultura e pela arte, especificamente. Porque eu não tinha contato, exatamente, com isso. Mas, quando entrou a parte do Carnaval, eu tenho certeza que ouvir aquele som me reconectou com aquela lembrança. Mas é isso que eu me lembro, assim. Já chorei na primeira pergunta (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Enfim, o que se percebe a partir dos relatos é que Belo Horizonte sempre foi uma cidade carnavalesca, mesmo em momentos em que as expressões desse fenômeno eram menores e, para muitos, quase inexistente, se comparado a outros momentos da sua história. As pessoas, o belorizontino, nascido ou radicado, tinham tradição de Carnaval, entretanto, o que se observa, no período que vai do início dos anos 90 até 2009, é uma pulsão que ora foi reprimida e não vivenciada ou que, em muitos casos, foi canalizada para outras cidades, no interior e fora do estado, em menor grau, dispersa pontualmente na própria cidade. A cidade queria, mas não tinha, ou melhor, as pessoas queriam, e como nos traz Augusto Borges, mas não tinham esse momento de “desbunde, de exagero” (Junior e Borges, 2022 – trecho de entrevista).

3 INSURGÊNCIA

Em 2009, as ruas de BH no Carnaval pareciam as de um cemitério. Saímos com esse bloco experimental, com umas 30 pessoas. Poucos sabiam tocar. Tinha banjo e acordeón. Quem via aquilo na rua se espantava. Durou cinco horas, com direito a chuva e entrada em agência do Bradesco (Andrés, 2021).

A busca pela periodização de um fenômeno é um grande desafio para todo pesquisador. A identificação de seus limites e transições, mesmo que fundamentada, tem uma parcela de arbitrariedade condizente com o exercício de investigação proposto. O Carnaval de rua de Belo Horizonte tem, no ano de 2009, um início sobre o qual esse capítulo pretendeu se debruçar, representando um marco com certo nível de consenso, ainda que haja críticas, já apresentadas, sobre o papel de outras experiências em curso na cidade naquele contexto.

É claro que esses dois grandes, os cortes que você propõe, de insurgência e ressurgência, o momento inicial, para essa explosão, é muito nítido, é claro, mas o passo a passo, a gradação para mim não é tão nítida, sabe? Então, o que posso dizer da minha experiência, do que ficou na minha pele, eu acho que esse primeiro momento, esses primeiros anos, por um ponto de vista, eles são uma descoberta... Eu acho que a gente conversou isso na primeira entrevista, é a descoberta de uma geração muito específica, de um recorte social também específico, de pessoas que estavam mais ou menos no mesmo universo (Lopes, 2022 – trecho de entrevista).

Entretanto, na busca pelo recorte do fim desse período, um conjunto mais complexo de eventos e experiências produziram um contorno mais tênue, mais próximo de um gradiente tonal. A escolha por determinar o ano de 2012 como fim desse período, denominado “insurgência”, tem dois elementos principais como justificativa. O primeiro deles trata-se de uma convergência das entrevistas em relação a fases do Carnaval, pois os anos de 2012 e 2013 apresentam um ponto de saturação nas menções das lideranças. O segundo está conectado ao contexto político desse período em que acontecem as eleições municipais e o então prefeito, Márcio Lacerda, que apresentava uma postura combativa às iniciativas populares do Carnaval, muda seu discurso como estratégia política durante a campanha.

Para Andrade (2017), as percepções de Andrés (2015) correlação a apropriação inédita, do poder público diante ao carnaval, nos ajuda a compreender um movimento que ocorreu durante a corrida eleitoral de 2012, com a emergência dessa postura, por parte da Prefeitura, diferente da observada em anos anteriores.

Ao que parece, sua leitura passa a ideia da existência de duas temporalidades na relação do poder público com o carnaval de rua, ambas tendo em comum a tentativa de estabelecer instâncias autoritárias de controle sobre o caráter autônomo dessa

manifestação da sociedade civil local. Inicialmente, a Prefeitura ter-se-ia pautado ou pela indiferença ou pela tentativa de simplesmente reprimir o carnaval de rua da cidade. Um segundo contexto ter-se-ia se dado a partir de 2012, quando o poder público teria reordenado sua relação com os festejos a partir de todo um arcabouço de medidas buscando seu controle e cooptação, em iniciativa conduzida sem qualquer tipo de diálogo com aqueles que vieram a retomar as festas carnavalescas locais (Andrade, 2017, p. 466).

Além disso, foi possível identificar uma curva ascendente mais intensa no aumento dos blocos e participantes, indicando um comportamento exponencial de adesão à festa e de organização de blocos que seria visto nos anos seguintes. Portanto, essas características conformam o conjunto de elementos que definem o intervalo temporal denominado insurgência.

3.1 Ei, Chapolin, joga água em mim!

Ainda que os primeiros cortejos aconteçam no Carnaval de 2009, sob a ótica dos registros e relatos que envolvem a história do Carnaval de rua de Belo Horizonte, o embate maior com o poder público, mais especificadamente com a Prefeitura, ocorre efetivamente com a promulgação do Decreto n. 13.798, no dia 9 de dezembro de 2009, que proibiu a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação:

O prefeito de Belo Horizonte, no exercício de suas atribuições legais, em conformidade com o disposto no art. 31 da Lei Orgânica Municipal, considerando a dificuldade em limitar o número de pessoas e garantir a segurança pública decorrente da concentração e, ainda, a depredação do patrimônio público verificada em decorrência dos últimos eventos realizados na Praça da Estação, em Belo Horizonte, decreta:

Art. 1º Fica proibida a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, nesta Capital.

Art. 2º Este Decreto entra em vigor no dia 1º de janeiro de 2010 (Belo Horizonte, 2009).

A importância do decreto e, mais especificadamente, da resposta da sociedade civil a ele, mostrou-se com um dos consensos entre os entrevistados. Tal fato também foi observado nas pesquisas acadêmicas e nos registros jornalísticos que envolveram o debate público sobre o Carnaval de rua de Belo Horizonte. Ainda que seja necessário ficar atendo às devidas ressalvas quanto ao conjunto de elementos e fatos, muitas vezes, negligenciados nesse contexto, como a questão racial que envolve a ocupação do baixo centro e foi apresentada por Garófalo, é inegável a condição central dos desdobramentos do decreto.

A promulgação do referido decreto gerou uma ação de resposta que foi vista por muitos entrevistados como catalisadora de um conjunto complexo de conflitos urbanos, bem como da apropriação do espaço da cidade, que se mostrava latente.

A chamada *Praia da Estação*, movimento que se configura como um dos objetos principais desse subcapítulo, reúne em si condições sócio-históricas e materiais para o que Santos (2020) vai chamar de “evento”. A compreensão da dinâmica do espaço geográfico ocorre em diferentes escalas e contextos, de modo que o evento se apresenta como uma circunstância particular capaz de alterar a organização espacial.

Figura 14 - Foto da Praça da Estação



Fonte: Fotografia de Flavio Tavares (2023).

A natureza transformadora do evento pode ter sua origem a partir de uma lógica econômica, política, social ou ambiental. No caso, trata-se de um imbricamento entre a dimensão política e social, no qual a promulgação de um ato jurídico advindo do poder público produziu um fato que gerou a ação social.

Para Santos (2020), existem condições específicas de tempo que caracterizam os eventos. Esses fenômenos são um ponto de inflexão que aprofundam condições sociais e políticas, atomizando um dado momento, uma certa síntese de contexto. Apesar de sua duração

restrita no tempo, seus desdobramentos podem reconfigurar ou influenciar todo o espaço por um longo período.

Nesse sentido, sobre duas vias, o movimento Praia da Estação, de 2010, marcou a história recente de Belo Horizonte, configurando-se como um evento. A primeira via diz respeito a sua dimensão transformativa, com viés de ruptura em relação à forma de lidar com poder público e o espaço da cidade. A segunda, considera seu efeito catalisador social, pois congregou lutas urbanas e de resistência que, a princípio, estavam mais distantes ou difusas.

Nesse contexto, a análise histórica proposta permite estabelecer um diálogo com o que foi proposto por Lefebvre (2012), em sua análise regressiva-progressiva, que nos permite não só compreender os mecanismos do fenômeno, como também pensar em seu alcance.

Como tratado no capítulo 1, um conjunto complexo de fatores políticos e sociais, assim como de contexto urbano local e global, produziu as condições para o surgimento ou o ressurgimento, em certa perspectiva, do Carnaval de rua de Belo Horizonte e, nesse contexto, tem relevância o movimento da Praia da Estação.

A ressonância entre o conceito de evento, de Santos (2020), e o método de regressivo-progressivo de Lefebvre (2012), nos permite perceber como a Praia da Estação, como um evento, reflete condições históricas e catalisa mudanças observadas ao longo dos anos analisados. Isso contribui para uma compreensão maior do próprio fenômeno urbano em que o Carnaval está inserido e de como esse evento, em específico, se encaixa como um continuum histórico de resistências urbanas e formas distintas de apropriação da cidade no campo da diversão e da ludicidade.

Mas, nessa virada de 2010 para 2011, com o nascimento da Praia da Estação e a potencialização desse movimento de retomada, que tem um forte debate político e crítico sobre a gestão municipal e a reflexão sobre as possibilidades de uso e experiência do espaço público, do tecido urbano da cidade, ela potencializa a conexão de diferentes atrizes e atores das lutas na cidade. Então, você tem ali... Na Praia da Estação desagua um grande mar de resistências. As ocupações urbanas; o movimento do teatro com as lutas pelo FIT; o debate sobre a criação do Conselho Municipal de Cultura em Belo Horizonte; a luta da população em situação de rua; a luta dos trabalhadores e trabalhadoras ambulantes que tinham acabado de passar por um processo de limpeza no hipercentro. E tudo isso se desdobra em um grande movimento, em um grande caldeirão, que foi o Movimento Fora Lacerda - que surge em 2011 e segue até a reeleição de 2012, quando o Márcio Lacerda se candidata à reeleição e é reeleito. Até ali a gente tem um grande caldeirão, um grande vulcão de efervescências de lutas e de conexões, no qual o Carnaval está inserido e cumpre um papel fundamental, como catalisador, potencializador. Enfim, um grande... Um espaço de grande projeção das diversas lutas, né? Acaba que o Carnaval e os blocos viraram uma espécie de dispositivo ou ferramenta de luta, né? Então, as baterias, a música, a estética carnavalesca, elas viram um elemento muito importante dos atos,

dos protestos, das ações de mobilização que se dão naquele período (Matos, 2023, trecho de entrevista).

Nesse contexto, as articulações dos conceitos de Lefebvre (2012) de concebido, percebido e vivido se articulam na compreensão do evento *Praia da Estação*. Como mencionado anteriormente, a Praça da Estação foi um local concebido pelo planejador urbano como um espaço central de articulação de transportes públicos de diferentes escalas, inclusive o trem que liga Belo Horizonte à Vitória tem, na região, seu ponto de início, bem como de deslocamento de pedestres.

Ao longo dos anos, a praça passou por reformas, a exemplo de 2003, como mencionado por Maria Elisa Baptista, em ATOS Central de Imagens, na sua participação na audiência pública sobre a Praia da Estação. A praça foi concebida também como espaço da capital mineira para receber grandes eventos, embora, historicamente, como relatado por Garófalo, a população negra e periférica tenha se apropriado desse espaço não apenas como local de passagem ou da realização de grandes eventos, mas como espaço de encontro, ainda que, na percepção externa, a região fosse vista como uma composição de grandes espaços vazios, com uma ambiência estruturalmente pouco favorável à permanência²⁰.

De acordo com Rafael Barros Gomes, em entrevista concedida sobre o tema, a publicação do decreto surpreendeu a sociedade civil organizada, mesmo que as posturas do então prefeito Márcio Lacerda já demonstrassem seu olhar para o espaço urbano público, visto que ações de privatização indireta e controle já tinha sido realizadas.

Diante do decreto, uma convocação anônima, denominada *Vá de branco* e publicada em um blog, que posteriormente circulou em grupos de e-mails, chamava a população de Belo Horizonte para um protesto na Praça da Estação no dia 07 de janeiro. De acordo com Borges, ainda havia debates por e-mail em 2009: “Listas de e-mail. Você vê a resposta, o outro escrevia, grupos de e-mail e tal. Eu entendo que... Eu tenho muita lembrança de serem debates públicos” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

A experiência desse primeiro protesto se desdobrou em uma intervenção urbana marcada para o dia 16 de janeiro de 2010, com o propósito de promover uma reapropriação

²⁰ Para Gehl (2013), os espaços projetados na cidade, principalmente em sua dimensão, devem ser pensados para uso humano e sua interação social. Um dos fatores de qualificação urbana de um local, de acordo com Gehl (2013), é o tempo de permanência, ou seja, quanto mais equipamentos e disposições que propiciem o sujeito a permanecer mais tempo no lugar, mais qualificado para vida humana ele se torna. Nesse caso, a concepção da praça da estação não apresentava tais características, o que a tornou um espaço de encontro e uso humano foi, de fato, a sua apropriação, o vivido, em uma lógica, de certa forma, insurgente no cotidiano de seus frequentadores.

festiva da Praça da Estação. De acordo com a proposta, as pessoas viriam com roupa de banho para desfrutar de um dia de praia.

Para Rafael Barros Gomes, em entrevista concedida sobre o tema, esse encontro pode ser considerado a primeira Praia da Estação, em que o propósito foi brincar com a ideia de Minas pode ter praia e, ao mesmo tempo, trazer a noção da praia com espaço público democrático e livre no imaginário das vivências que ela se propõe.

Para Junior e Borges, a postura de ocupar, com trajes de banho, cadeiras, cangas e todos os elementos de uma estética que brinca com a ideia de que Minas não ter praia, desde o início, foi a tônica do movimento. Como relatado por Geraldo Borges “Se BH não tem praia, a gente faz a praia” (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Apesar de a centralidade do movimento residir, em certa perspectiva, na liberdade da diversão no espaço público, um conjunto de articulações mais sistematizadas para refletir ações que envolvessem o embate contra a postura da Prefeitura em diferentes questões aconteceram durante a execução de uma música de fanfarra e o emblemático momento do: “Ei Chapolin, joga água em mim”.

Figura 15 - Imagens da Praia da Estação



Fonte: Praia da Estação, 2010.

Tendo em vista os desdobramentos observados empiricamente e a fala dos entrevistados, esses momentos, que representam um conjunto de ferramentas de luta política e possibilidades de vivências no espaço, parecem ter sido efetivamente gestados nesse contexto. Trata-se de algo que muda, não necessariamente inaugura, mas muda a forma e as estratégias do enfrentamento junto ao poder público na busca por direitos, aqui mais especificadamente o que foi preconizado pelo art. 182 da CF: “A política de desenvolvimento urbano, executada pelo Poder Público municipal, conforme diretrizes gerais fixadas em lei, tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e garantir o bem-estar de seus habitantes (Brasil, 1988).

Figura 16 - Imagem da Praia da Estação, com detalhe do jato de água do caminhão pipa



Fonte: Vilela, 2024. Foto de Pablo Bernardo.

Legenda: o jato do caminhão pipa acompanhava o grito de guerra: “Ei, Chapolin, joga água em mim”.

A cronologia dos acontecimentos de 2010 nos mostra que, durante oito semanas consecutivas, a *Praia da Estação* aconteceu com aumento significativo de participantes, que buscavam, como dito por Borges, confundir Carnaval com revolução. Para o entrevistado, a prática festiva no espaço público pode ser vista por um prisma revolucionário, ainda que haja consciência de suas limitações materiais e alcances. O episódio relatado por Geraldo Borges

(Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista) traz os contornos e as possibilidades de intervenções vivenciados nesses momentos.

A Praia da Estação fez um movimento que era dizer que o mar chegou em Belo Horizonte, que era na Praia da Estação. Então, na Praça Sete, eles pegaram um plástico azul grandão, fez um tanto de buraco, você punha a cabeça e ia descendo a Amazonas andando, o plástico balançava: “O mar está chegando na Praia da Estação” (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Esse período foi marcado por uma repressão direta e indireta por parte da Prefeitura, que envolvia desde ações com presença da Polícia Militar para coibir os participantes, tendo como base o decreto, até desligar a água dos chafarizes da praça, com o intuito de limitar e, em certo sentido, inviabilizar as experiências de diversão, se considerarmos o período de verão e as condições microclimáticas que envolviam uma praça praticamente sem árvores e com piso de concreto. Gritos de guerra eram entoados, como: “Ei, polícia, a praia é uma delícia”. O relato de Geraldo Borges, aprofunda a narrativa desse momento (JUNIOR e BORGES, 2022, trecho de entrevista)

Tanto é que a polícia ia para lá nos domingos de manhã para reprimir de alguma forma. Primeiro os meninos começaram... Era muito quente e era uma praia, sentavam...Iam todos lá, sentavam, punham toalha no chão e ficavam tomando sol, jogando frescobol e era uma praia pequena também. E, de vez em quando, quando saía água do chafariz, os meninos paravam tudo e iam usar a água e voltavam. O Márcio Lacerda corta a água. Então, quando os meninos estavam lá eles desligavam, não tinha água. Eles resolveram... Teve o seguinte: os meninos faziam uma vaquinha e contratavam um caminhão pipa de água, então eles chegavam mais ou menos umas duas horas da tarde e era a hora que molhava todo mundo. Quem subia para segurar a mangueira era um cara vestido de Chapolín, então assim: “Chapolín, joga água em mim!”, era um grito de guerra desse movimento [...] Aí começaram a multar o caminhão para não levar. Aí eles recolhiam o dinheiro da água e da multa (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Nesse contexto, a força do fraco, conceito desenvolvido por Certeau (1994), nos ajuda a compreender não apenas as relações de poder estabelecidas entre banhistas da *Praia da Estação* e poder público, mas, principalmente, as estratégias desses primeiros interlocutores para o enfrentamento com os órgãos envolvidos.

Qual era o ponto da *Praia da Estação* ali? O texto era: “proibido eventos de qualquer natureza”. Então, a gente passou a discutir com os caras: “Nós não somos um evento”. “São sim”, não, a gente não é um evento. Não tem estrutura de som, não tem nenhum produtor cultural. A gente é manifestação cultural espontânea. Estava no código de postura da cidade, então, durante muito tempo, a gente ficou com essa questão assim: “Não somos um evento”. Um evento do tipo capitalista, inclusive, do investimento.

Não somos um evento, nós somos uma manifestação cultural (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Nesse caso, o que ocorria era o uso de um conhecimento jurídico, mais especificadamente uma interpretação da lei e a apropriação dos termos e suas respectivas caracterizações para garantir a existência do movimento. O decreto em questão define, logo em seu primeiro artigo o ponto central da discussão, qual seja, a proibição de eventos de qualquer natureza.

Nesse contexto, o que estava em jogo era a denominação ou a autodenominação da Praia da Estação. Os participantes e suas lideranças se apoiavam no artigo 215 da Constituição, que garante o direito à manifestação cultural.

Para Lopes (2022, entrevista), esse momento foi marcado por uma transgressão que incomodou o poder público e que, por anteceder o Carnaval, durante o mês de janeiro, se somou a uma potência maior de pensar a festa depois das experiências incipientes vividas por alguns desses sujeitos no ano de 2009.

A própria existência de um bloco, em 2010, chamado Bloco da Praia, já diz sobre esse imbricamento, essa indissociabilidade, ainda mais nesses primeiros anos, entre a *Praia da Estação* e o Carnaval de rua de Belo Horizonte. “Praia da Estação acaba sendo um grande catalisador e potencializador desse processo de retomada, que eu chamo também, brinco: do reflorescimento do Carnaval de rua de Belo Horizonte” (Matos, 2023, trecho de entrevista).

As articulações e manifestações desses dois primeiros meses impactaram, de certa forma, o Carnaval de 2010, culminando em uma audiência pública proposta pelo então vereador André Godoy para discutir o Decreto n. 13.798, no dia 24 de março de 2010.

Na audiência, houve a presença de diversos setores da sociedade civil organizada e de movimentos sociais, porém os principais representantes da Prefeitura não estavam presentes, incluindo o prefeito Márcio Lacerda e seus secretários de pastas pertinentes à questão.

Na ocasião, a então vereadora Luiza Ferreira, presidente da Câmara e representante da base aliada do prefeito, disse que a intenção do prefeito não era proibir, mas organizar, criar regras, critérios e diretrizes para o uso do espaço público. A vereadora terminou, dizendo “a praça é do povo” (Atos Central de Imagens, 2010, 1min33s).

Duas menções a essa audiência se fazem necessárias para compreender alguns conflitos vivenciados naquele contexto. A primeira delas diz respeito à participação de Rafael Barros Gomes, que problematizou a interpretação e o critério do decreto. A princípio, como dito, logo em seu primeiro artigo, o decreto determina a proibição de eventos de qualquer natureza. A

justificativa para a ação do poder público de coibir a Praia da Estação durante os primeiros meses de 2010 foi justamente a aplicação literal do ato normativo. Porém, como mencionado por Rafael Barros Gomes, no dia 14 de março de 2010, 10 dias após a inauguração da Cidade Administrativa de Minas Gerais, foi promovido, pelo então governador Aécio Neves, um evento de corrida, meia maratona da Linha Verde, cujo percurso terminava na Praça da Estação, com a presença de diversos atletas e espectadores. Assim, a corrida gerou uma pergunta realizada por Rafael Barros Gomes, que questionou o critério para a aplicação do então decreto.

A segunda menção diz respeito à fala do advogado e coordenador do Fórum Mineiro de Direitos Humanos, também disponibilizado por Atos Central de Imagens (2010, 4min09s), que elencou um conjunto de perguntas sobre os fundamentos do decreto, alegando ausência de motivação fática.

Por fim, o movimento e a pressão da sociedade civil ao longo dos primeiros meses do ano de 2010, incluindo o próprio Carnaval daquele ano, culminou com a revogação do decreto, no dia 04 de maio de 2010. Apesar do conteúdo desse último ato normativo ainda estabelecer critérios como o valor a ser pago para os eventos e a própria discussão do que se configura como evento, a primeira e principal luta, na ocasião, foi superada, qual seja, extinguir o artigo primeiro, que proibia eventos de qualquer natureza na Praça da Estação. Esse processo marca, na percepção de Borges, uma mudança do paradigma que a cidade vivia em seus movimentos culturais.

E aí entra outro ponto que para mim também é um ganho, porque eu venho de uma geração dos anos 90 e da década de 2010 aí, dos anos 2000, na real. Belo Horizonte era marcada pela falta: não tem. Belo Horizonte não tem praia; Belo Horizonte não tem tradição; Belo Horizonte conhece todo mundo, Belo Horizonte é um ovo. Tudo é negativo, né? A gente cresceu nessa cidade, onde tudo faltava, né? Então, eu acho que tem uma mudança aí, um giro, a própria ideia da praia, ela é irônica nesse sentido: inventar a praia. A gente não tem, passa a ter; então tem, está aqui. Então, eu acho que essa outra inversão do ponto de vista cultural e macro que é: o que nós temos? (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Os encontros motivados pela Praia da Estação ao longo dos primeiros meses de 2010 foram fundamentais para a construção de um espaço de articulação que se estendeu não só para o Carnaval, como dito, mas como se constituiu como um núcleo da sociedade civil para outros enfrentamentos que ocorreram ao longo dos anos na cidade.

Aí rolaram os encontros para a gente pensar esse carnaval, porque, rapidamente, a potência nos mostrou que, justamente, a gente estava experienciando e propondo um movimento político na cidade. E político, antes de tudo, porque a gente estava

propondo estar na cidade, no espaço coletivo e ocupar a cidade enquanto cidadãos, sabe? Eu costumo falar isso e eu acho que falei isso na primeira conversa nossa, eu acho que é uma formação de cidadania também. Eu acho que é uma experiência de formação de cidadania isso que a gente passou (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Nasce daí a impressão compartilhada por grande parte das lideranças entrevistadas de que o Carnaval de Belo Horizonte é um Carnaval político, ao menos no seu início e em parte dos anos que seguiram. Ele foi gestado nesse momento de imbricamento entre as lutas da Praia da Estação e o Carnaval de 2010, como nos traz Augusto Borges abaixo.

Esse é o Carnaval de 2010, que foi quando começou. Então, o Carnaval cresceu exponencialmente, porque não era um carnaval de fevereiro, era um carnaval de ano inteiro. Então, ele teve ações políticas o ano inteiro dos meninos fazendo, que era de posicionar, era ir em alguns lugares e fazer protesto. Então, ele chega em 2011 já muito maior do que em 2010 [...], com essa carga, não é um Carnaval só de fevereiro, é um Carnaval de ano inteiro; de posições políticas; de passeatas na rua. Vendia camiseta para arrecadar dinheiro e poder fazer. E a intenção do Carnaval era ocupar a rua. Não tinha o compromisso de você saber tocar, não. Não importava, o importante era você estar na rua e você dizer assim: “Isso aqui é meu”. Esse era o fundo político que tinha no Carnaval, sabe? (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

A Figura 17 traz uma imagem da Praça da Estação e, apesar de não se tratar, do ponto de vista cronológico, do período logo após o fim do decreto, capta iconograficamente a conquista simbólica e material da ocupação da Praça da Estação.

A Figura 18 traz a edição de 10 anos da Praia da Estação e representa, iconograficamente, uma materialização do imaginário público da correlação entre a Praia da Estação e o Carnaval, bem como dos embates envolvidos com a Prefeitura.

No tocante à relação do poder público com o Carnaval nascente, diante da ampliação de seu alcance e das articulações que se desdobram com a Praia da Estação, ficou demonstrado não apenas um viés proibitivo e de combate por parte do poder público, mas efetivamente um despreparo institucional para lidar com as demandas que surgiam das iniciativas de ocupar a cidade pelos blocos.

Figura 17 - Imagem da *Praia da Estação*



Fonte: Magno, 2012. Fotografia de Priscila Musa.

Figura 18 - Edição de 10 anos da Praia da Estação



Fonte: Fávero, 2020.

E aí em resposta à questão do poder público eu acho que foi sempre, desde o início, foi um embate. Você teve a questão do Márcio Lacerda, da praça, da praia e, rapidamente, a gente começa a entender que a gente já representava um problema nos primeiros anos, para a Prefeitura. Não existia nenhum aparato para lidar com aquilo, então ele foi criado junto com a gente, né? Nos primeiros anos, a gente tinha reuniões para dizer para a Prefeitura, para a Polícia Militar, para os bombeiros, o que era

necessário, minimamente, para que as coisas acontecessem. E, ao mesmo tempo, a gente fazia uma pressão no sentido de que o que a gente estava fazendo era legítimo, era possível ser feito, e a gente continuaria fazendo, por mais burocracias que nos fossem colocadas (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Além das formas mais diretas de combate, em momentos ligados às ações policiais, outros mecanismos de constrangimento institucionais foram observados. Um deles diz respeito à ausência de estrutura para os cortejos, somada a exigências burocráticas e responsabilidade cível e administrativa do evento ou manifestação cultural, a depender da interpretação que era feita, como relatado abaixo por Augusto Rodrigues Borges.

[...] teve uma época que a Prefeitura falava: “Você é responsável”. Se você pensar bem, você não faz um bloco de Carnaval, sabe? Porque o nível de responsabilidade é muito grande. Então, a Prefeitura falava assim: “Você tem que dispersar”. Mas como é que nós vamos dispersar? Como eu chego para você e falo: “Vaza”. O cara fica ali, né? E já são 19 horas, o cara muito bêbado. Então, a gente pensou uma época em seguir, seguimos, né? Atravessamos a Contorno, paramos numa região que tinha mais bares. Levou a turma pra lá, parou de tocar e largou a turma lá. Teve um ano que tinha o Monobloco do Rio, que vinha para a Praça da Liberdade, nós fomos até a Praça da Liberdade, mas com essa preocupação de dispersar. Eu já fui em algumas reuniões da Prefeitura: “Você tem que, 19 horas, parar o bloco”. Eu falo: “Parar o bloco eu paro, agora, as pessoas eu não posso tirar elas dali. Eu não posso me responsabilizar pelas pessoas de lá”. E teve esses dois anos que a gente ficou meio assustado [...] Deixa eu contar um caso aqui, para contar dessa restrição. O pessoal não gostava, né? Barulho, bagunça, urina, sujeira. A gente tinha... A primeira vez que saiu, com medo disso, foi lá no dia seguinte cedo, no domingo e varremos a praça. Para que isso não gerasse um desconforto: “O Carnaval faz sujeira”, a gente ia e limpava. [...] Porque no começo não tinha infraestrutura [...] a Prefeitura conspirava, ela atrapalhava (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Borges fala de uma ambiência que se formava em torno das políticas urbanas executadas pelo então prefeito e os primeiros alcances midiáticos do Carnaval e da Praia da Estação. Na ocasião, a cidade de Belo Horizonte começava a se estruturar para a Copa do Mundo de 2014, e Márcio Lacerda convidou Rudy Giuliani, ex-prefeito de Nova Iorque, responsável pela política de segurança pública conhecida pela tolerância zero, inspirada na teoria das “janelas quebradas”, da criminologia, para uma visita. Nesse contexto, o então prefeito, em uma primeira entrevista sobre a Praia da Estação, afirmou: Eu queria saber qual a opinião desses jovens sobre a pichação?”. A gente fala: “Pichação? O que esse cara está falando?”. Porque se, por um lado, ele estava atacando no nascedouro essas culturas meio dissidentes, por outro lado, ele estava fazendo uma perseguição à cultura periférica na forma da repressão à pichação (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Sob outro ponto de vista, a inserção política de algumas lideranças e a experiência pregressa com produção cultural narravam experiências distintas, como é o caso do Bloco da

Cidade que, já em 2010, sai com autorização da Prefeitura. Para Nicácio, o fato de trabalhar com evento anteriormente fez com a preocupação com a organização do cortejo, tendo em vista os riscos relacionados à aglomeração de pessoas, fosse maior que as questões relacionadas à experiência de produção e aos caminhos burocráticos. Apesar da experiência com eventos, o processo era custoso: “Eu lembro que, para conseguir a liberação do Bloco da Cidade, o vice-prefeito teve que assinar a autorização, porque, se não, não saía a autorização. Eu lembro que eram 11 autorizações que precisava e você tinha que ir em todas elas, era uma dificuldade” (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

Matos, fundador do bloco Samba Queixinho, traz um relato do processo de diálogo com a Prefeitura no sentido de formalizar e garantir legalmente o cortejo, na mesma linha de atuação de Nicácio.

E, com o tempo, durante uns 4 anos você tinha que escrever um documento e levar em cada órgão. Aí conversar com a polícia: “Nós vamos fazer uma manifestação cultural”, “Você não pode”, “Pode sim, o artigo 5º me preserva isso”. E aí chegou um presidente da Belotur e falou assim: “Como é que a gente pode ajudar para facilitar isso?”. Aí foi uma ideia minha, inclusive. Eu falei assim: “Ao invés de eu ter que ir em cada órgão público levar um documento, vamos unificar em um documento só, com a assinatura de cada órgão desse”. Então, eu levaria um papel lá descrito: “O Samba Queixinho é uma manifestação cultural, amparado pelo artigo 5º, a gente está prevendo aqui duas mil pessoas. É um bloco de Carnaval que não tem carro de som”, porque a gente não tinha carro de som e lá embaixo tinha uma linha para assinar pela polícia, BhTrans, a Centro-Sul e cada órgão em específico, sabe? Ali foi o embrião do que hoje é a Belotur [...]. A partir dali, eles foram desenvolvendo, mas foi através desse pedido meu que eu fiz para o Fernando Rios, na época o presidente da Belotur [...] E a partir disso as várias reuniões, incansáveis, de quebrar o pau com eles, porque no começo não podia. Eles quebravam o pau: “Você não vai para a rua”, “Vamos para a rua sim!”. Aí quando você ia para a rua a polícia não entendia aquilo ali: “Espera aí, o que é esse bando de vagabundo que está aqui? Parando a rua, fechando a rua”. E tinham alguns movimentos de realmente quebrar o pau. Eu não passei por isso no Samba Queixinho, porque como eu sabia os caminhos que eu tinha que seguir ali, eu comunicava com a polícia e a polícia não me incomodava. No começo assim, então não tive problema. Mas vários, vários não porque tinham poucos, mas alguns blocos, embriões de blocos que você tem aí, ele: “Não vou comunicar nada, porque é um direito meu ir pra rua”. Mas pô, aí é foda, porque, assim, querendo ou não é bom porque você chamava a atenção na época: “O que está acontecendo aqui? Parou o trânsito. A cidade é nossa”, aquele negócio todo, mas atrapalhava. E nem entendia que era bloco de Carnaval. De repente o cara quer sair da casa dele ali e tem um bando de gente andando na rua e o cara ficava puto. Isso gerava um incômodo, a polícia vinha pra cima, quebrava o pau, aquele negócio todo. Mas se os caras que quisessem fazer isso que estou falando, esse caminho... Porque, no meu caso, eu só queria desfilar com meu bloco, com a minha bateria. Então, eu não queria interferência da polícia, eu não queria o embate com a polícia (Matos, 2023, trecho de entrevista).

Além disso, as necessidades empíricas das experimentações do Carnaval na cidade, mesmo para os blocos mais insurgentes, foram produzindo pontos de tensão e limitações para a rebeldia. A percepção das próprias lideranças, nesse diálogo institucional e burocrático, vai

sendo construída e refletida no processo: “É inviável fechar as ruas. Enfim, eu vou numa reunião da Belotur, a BhTrans entra na minha frente e fala: “É isso aqui. Seu bairro é isso, você arrasta 10, 15 mil pessoas, se vier uma ambulância, ela não passa”. Eu falo: “É, você tem toda razão” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

A Prefeitura era a interlocutora principal, que atuava majoritariamente na coibição do Carnaval, mas a rejeição da festa também era percebida, de forma mais difusa, entre moradores e cidadãos que usavam o espaço público habitualmente para algum fim no momento dos cortejos.

E a questão é que muitas pessoas não estavam habituadas a isso e começaram a reclamar. Eu lembro que, no segundo ano do Bloco da Calixto, que eu fiz um desfile parado, porque a gente teve um problema com o mini trio, eu fui execrada na época, porque foram muitas pessoas paradas na Getúlio Vargas e as pessoas que moravam no entorno ficaram pistolas! Não conseguiram se mover, se movimentar. E era muito xixi, realmente, acúmulo de lixo. Então, eu acho que a gente começou a entender, não só os blocos, mais o poder público, que algo maior estava acontecendo e que a gente precisava se preparar para isso (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

O que está posto é um inevitável e constante enfretamento e, ao mesmo tempo, diálogo, a depender do contexto político e dos atores envolvidos na construção de possibilidades de fruição no espaço da cidade por meio do Carnaval.

Entretanto, como aponta Lopes, em entrevista, a Prefeitura tem, desde um início, uma postura estratégica para lidar com os blocos. Esse contexto descrito nos remete à capacidade de mobilização e à assimetria de forças envolvidas nessa relação. Certeau (1994) chama a atenção para inventividade dos modos de fazer na arte do fraco, nesse contexto, são focalizados os blocos e as estratégias utilizadas pelo poder dominante.

[...] mas eu acho que a forma que a Prefeitura tem para lidar com os blocos também é baseada com esse mapeamento. Ela sabe muito bem onde que ela vai ter o embate, onde ela está com pessoas que estão totalmente alinhadas com o que ela propõe e consideram que esse é o caminho. Então, eu acho que isso, desde o começo, as nossas relações com a Prefeitura, desde o segundo ano, elas já existiram; já foi necessário a gente estar em contato com a Prefeitura. Então, desde muito cedo, a Prefeitura nos mapeou, sabe? Desde muito cedo eles sabiam com quem eles estavam lidando, quais eram os problemas de lidar com a gente, as maneiras que eles poderiam nos driblar, quando eles poderiam nos derrotar, onde teriam que ceder. Eu acho que isso tudo foi construído ao longo desses anos (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Essa dialética estabelecida entre estratégia e tática, entre Prefeitura e blocos de rua, concentra parte das reflexões que se desenvolvem socioespacialmente desde o início das primeiras experiências. A interdependência percebida entre os dois se expressa em uma

negociação contínua, de modo que os blocos buscam identificar brechas e produzir tensões na escala e intensidade de seus respectivos alcances em dado contexto institucional, enquanto a Prefeitura monitora e mobiliza a estrutura de poder para efetivar seus interesses, sendo a cidade o espaço de materialidade, síntese e expressão desse encontro.

Ainda que não se apresente com contornos bélicos mais expressivos em todos os momentos, chegando, em diversos deles, a representar uma reinvenção criativa das formas de resistências, o que percebemos é a condição de análise polemológica trazida por Certeau (1994).

Imageticamente, poderíamos pensar em barricadas, armas, rebeldes, exércitos e campos de batalha que se transfiguram em blocos de rua, instrumentos musicais, foliões, decretos, regulamentações, alvarás, decisões judiciais, policiamento e cidade. Essa metáfora apoia a busca de referências que possam nortear, visualmente, esses movimentos que podem, muitas vezes, ser mais sutis ou esteticamente distantes de tradicionais embates na luta por direitos, mas que, de fato, preservam em sua essência os motivos vivenciados em um contexto bélico.

O presente estudo não pretende atribuir apenas esse significado à festa e ao Carnaval, mas apresentar uma síntese das contribuições das lideranças, que identificaram essas características nesses três primeiros anos. Assim, percebemos nessa negociação contínua um movimento entre momentos de equilíbrio e desequilíbrio, de instabilidade e estabilidade, que se alternam de acordo com os movimentos feitos ora por um lado, ora pelo outro.

De antemão, é importante reforçar que, apesar desse exercício reflexivo, analítico, dicotômico de lados e jogos de poder, sabemos que, na realidade de fato observada, os processos são mais complexos. Os lados não são homogêneos e totalizantes, mas perfilam e transbordam, ao mesmo tempo, interesses distintos de sujeitos com propósitos e valores também distintos. O que veremos adiante é esse cenário se tornando ainda mais heterogêneo, em que blocos discordam entre si na relação com a Prefeitura, e setores internos do poder público recebem lideranças e foliões para assumir cargos de gestão na promoção institucional do Carnaval.

Hoje em dia, eu não encaro o poder público, no caso do Carnaval, como uma barreira. O poder público também tem várias esferas, quando o Tico Tico vai discutir, ele tem uma tríade composta por bombeiro, Polícia e Belotur. No começo, a gente conversava só com a Belotur, hoje em dia, em algumas situações a gente tem que lidar com três poderes, vamos dizer assim. E o Tico Tico teve que negociar muito para conseguir a saída do túnel. Agora, a Belotur a gente tem outra perspectiva hoje em dia, muito mais amistosa, sempre vai estar do nosso lado nessas discussões. Coisa que não acontecia (Borges, 2023, trecho de entrevista).

No caso em questão, uma das sínteses desse conflito aconteceu já na época da corrida eleitoral de 2011, quando o então prefeito Márcia Lacerda, responsável pelo decreto que proibia eventos de qualquer natureza e combatia as experiências vividas pelos blocos de rua no Carnaval, se torna candidato à reeleição e apresenta uma nova postura diante do que foi visto até então.

Naquele contexto, havia uma combinação de pressão popular, que crescia exponencialmente, demonstrada a incapacidade de simplesmente continuar reprimindo, e o surgimento de interesses políticos e econômicos envolvidos na mercantilização direta e indireta da festa. O carnaval se tornou um “negócio”, que captou interesse do poder público naquele momento, a despeito da proibição e da repressão inicial.

Era isso, tolerância zero. Era isso. Mate na fonte. Então, esse era o negócio. Então, Praça da Estação: “Não deixa ir pra frente, mata enquanto...”. Carnaval? Tenta apagar no início, o incêndio no município. Pichação? Vamos atrás. Só que é muito louco isso, que funcionou no Brasil, no cenário... Numa leitura ruim e importada, né? Funcionou. Em todos os casos, funcionou, fez o efeito contrário. Incendiou as coisas, né? A pichação explodiu! A pichação em Belo Horizonte virou assunto nacional no final da década. E, por outro lado, também, o Carnaval sai do controle do poder público. E aí como o poder público age? O segundo mandato do Lacerda, em 2012, é quando marca essa ascensão, por que? Porque ele resolve “junte-se a eles”, né? Ele resolve controlar o Carnaval se tornando um. Nos debates, ele começou a falar: “Na minha gestão o Carnaval foi feito...”, assumindo-se como uma espécie de autor. E a gente: “O que é isso? Esse cara estava mandando a polícia até ontem atrás da gente!”. A gente não entende (Borges, 2023, trecho de entrevista).

3.2 A praça é nossa e a rua também

Na esteira das reflexões sobre esse período, que se inicia com os primeiros cortejos de 2009 e vai até as eleições municipais, no final de 2012, a dimensão espacial ganha relevância no presente capítulo. A busca por uma compreensão sob diferentes perspectivas de um mesmo fenômeno, a partir de um imbricamento contínuo entre contexto, conceito e fonte, proposição desta tese, suscita, para o momento, um breve diálogo com dois conceitos de Lefebvre (2016): o espaço concebido e o vivido. O intuito é trazer uma perspectiva que contribua para o entendimento dessa dinâmica espacial da cidade no âmbito dos desdobramentos da Praia da Estação e dos primeiros anos do Carnaval de rua.

No capítulo anterior, foi possível voltar o olhar para a interação contínua e dinâmica entre poder e resistência, observada no ambiente urbano, especificamente em torno da *Praia da Estação*, que agora se propõe a ser vista através do prisma da interação e da tensão entre o espaço concebido e o espaço vivido.

Buscando um diálogo interpretativo inserido no âmbito conceitual de Lefebvre (2016), verifica-se que a figura do planejador urbano, objetivada na gestão pública municipal de forma mais ampla, determinou uma função para as ruas, praças e, mais especificadamente, para a Praça da Estação.

A interpretação dada pela Prefeitura, no exercício do poder municipal, à regulamentação do uso do espaço público da cidade foi questionada por um conjunto de pessoas da sociedade civil que, a partir de uma intervenção urbana, reapropriou-se da praça a ponto de ressignificar, além de favorecer uma experiência insurgente fugaz, os usos desse espaço.

Como trazido por Santos (2020), espaço é algo dinâmico, historicamente produzido e inserido em contexto socioespacial. Em diálogo com Lefebvre (2016), esse contexto, caracterizado como o espaço vivido, pode, mesmo com relativa assimetria de poder, exercer certos tipos de constrangimento, que permitem a ocorrência de transgressões momentâneas, as quais Santos (2020) vai chamar de contrausos, influenciando a mudança física ou mesmo jurídica de um espaço concebido.

Nesse contexto, a noção de devir, de Lefebvre (2016), se expressa na transformação contínua observada e na potencialidade que emerge da relação entre o espaço urbano e as práticas sociais. Empiricamente, é possível observar a alteração de função ou a reapropriação de um espaço concebido pelo espaço vivido, em situações como o cortejo de um bloco ou a Praia da Estação, ao mesmo tempo em que se tensiona o espaço, produzindo-o e reinventando-o no momento presente, bem como anunciando possibilidades de futuro, como observadas e tratadas ao longo dos próximos capítulos.

Ademais, o diálogo e a negociação entre esses dois tipos de espaço podem levar a novas formas de convivência e ao uso urbano, que emergem do conflito, como mostrado pelas concessões e adaptações que ocorreram ao longo dos anos e que serão tratadas a seguir.

Entretanto, na busca por esse olhar complexo e não dicotômico, a totalidade e a homogeneidade não se expressam quando pensamos nesse poder municipal disciplinador e supostamente coeso. A fala da arquiteta Maria Elisa Baptista, proferida na audiência pública sobre a Praia da Estação, explora como não podemos questionar esse planejador urbano trazido por Lefebvre (2016) em sua gênese no disciplinamento espacial, muitas vezes não contextualizado socialmente. Entretanto, é possível explorar a própria contradição entre a formalidade, no caso o projeto de recuperação da Praça da Estação de 2003, e sua apropriação pela Prefeitura municipal no período do Decreto n. 13.798.

Essa qualidade, que é a qualidade mais. Importante que a gente chama de vitalidade urbana, é também a qualidade mais ameaçada por todas as tentativas de disciplina, por todas as tentativas de limpeza, por todo o medo que a gente começa a introjetar do outro. É a mesma coisa que vai acontecer com os prédios da Praça da Liberdade. Eu acho que a boa arquitetura deveria ser uma boa arquitetura usada no nosso dia comum, no nosso cotidiano. E é claro que grandes empresas, como a própria questão do museu, como o Banco do Brasil, Usiminas, elas deviam estar gastando o seu cartucho recuperando lugares degradados, e não a gente entregando as nossas joias arquitetônicas para isso. O projeto de recuperação, da Praça da Estação, em 2003, ele foi feito propositadamente para criar grandes eventos. Ali é uma solução de arquitetura que foi feita para isso. Então, a gente precisa saber como manter, como cuidar, mas o projeto prevê isso. É o contrário, você, na Praça da Liberdade, você não pode fazer um grande comércio, um grande evento, na praça é outra coisa (ATOS Central de Imagens, 2010, 2min3s).

Dito isso, é importante focalizar um caminho exploratório sobre os diferentes usos, conflitos, apropriações e contradições que emergiram durante os primeiros anos da Praia da Estação. O primeiro deles diz respeito à praia como esse espaço de articulação e formação musical dos primeiros blocos, ou um ponto de encontro para ensaios, decisões políticas e diversão. O espaço da Praça da Estação foi progressivamente acomodando esses sujeitos.

A praia, durante muito tempo, foi o ensaio, né? A gente se encontrava na praia, os músicos que iam tocar nesses blocos, principalmente, quando esses blocos ainda eram os mais comuns. O ensaio, eu digo assim, existe um bloco já o Baianas Ousadas, fazia o ensaio deles; a galera fazia já, o Carnaval de escala já se organizava, mas a gente... Tudo era no meio da rua, assim. E as discussões poderiam acontecer em bares, a gente vivia todo mundo muito misturado, né. Final de semana a gente descia para a praia e da praia ficava lá até de noite e, se bobear, já emendava no show, do show a gente... Você está entendendo? Eu falo que eu morei na rua durante muito tempo, porque eu ficava... E, depois do Carnaval, existiam às vezes encontros mesmo. Às vezes, antes do Carnaval, marcava na casa encontros, reuniões, tipo assim: “E aí, como vai ser?”. Nos primeiros anos, em 2010, a gente tem um livrinho, eu não tenho mais esse livrinho, mas a gente pegou um dinheiro do Outro Rock, que era um coletivo musical, para imprimir as letras das marchinhas que a gente tinha composto e distribuir no carnaval. Eu tenho isso até hoje. Ou seja, existia um nível de organização também, um orçamento que vinha de outra natureza que era das bandas e tal, mais o debate internet também. Acho também que existia algo da... Posso dizer que, em algum momento, esse debate começa a acontecer também via Facebook, especialmente (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Como trazido por Borges, ainda que outros processos de conexão e diálogos físicos ou digitais estivessem em curso, a Praça da Estação, como espaço concebido, e a Praia da Estação, como espaço vivido, ocupavam esse lugar de centralidade, de síntese daquelas incursões coexistentes.

Nesse sentido, é possível notar como fatores espaciais se conjugam com contextos históricos e sociais de forma sobreposta, para produzir o espaço. De fato, a Praça da Estação é geograficamente central no contexto urbano de Belo Horizonte, a ponto de a estação do metrô

que oferece acesso à praça chamar-se Estação Central. Essa reflexão, somada a questões históricas já trabalhadas anteriormente, como a chegada do trem das linhas férreas que ligam, por exemplo, Belo Horizonte a Vitória, e a ocupação desse espaço como sociabilidade da população negra, denotam como o florescimento de um fenômeno socioespacial é imbricado por essas diversas variáveis.

De fato, com a Praia da Estação, a Praça da Estação passa por essa transformação socioespacial das formas possíveis de fruição na cidade e mesmo de atuação dos movimentos urbanos que orbitam essas iniciativas. Entretanto, na visão de Garófalo, existe um olhar para esse processo, que foi não apenas silenciado e segregado no curso das experiências que envolveram a praia, mas no próprio discurso construído em torno da memória desse evento, que produz uma reflexão entre espaço e raça necessária nesse contexto.

Nesse sentido, cabe dialogar com Panta (2019), na perspectiva do direito à cidade e sua relação com a população negra. A autora buscou identificar, na historiografia das produções científicas sobre o tema, uma compreensão geral sobre o que as pesquisas trazem sobre a realidade brasileira.

É importante ressaltar que, apesar de registros existente nos 1940, o volume de pesquisas tem seu ápice no século XXI, com uma consistência já a partir da década de 1980. Entretanto, como ressaltado por Panta (2019, p. 98): “Diante do exposto, torna-se evidente a necessidade de uma agenda de pesquisa que trate da questão da segregação urbana circunscrita à questão racial de modo mais amplo e consolidado”.

Nos estudos sobre as interfaces entre raça e espaço urbano no Brasil, Panta (2019) identifica processo sócio-históricos de marginalização da população negra que envolviam segregações urbanas de habitação como prática recorrente em diferentes momentos da história brasileira. Como exemplo, a autora traz as políticas urbanas eugenistas implementadas a partir do ideário de branqueamento, que afastaram as populações negras das regiões centrais da cidade. Assim como após segunda guerra mundial, com o rechaço das questões nazistas na pauta da agenda política mundial, o que transfigura hierarquização racial e a segregação dos modelos urbanísticos para uma colonialidade intermediada pelas relações do mercado capitalista e a ideia de raça. Tendo em vista esse cenário, Panta (2019, p. 97) concluiu uma tese que “evidencia a persistência de uma estrutura racista que atinge drasticamente o negro, determinando-lhe lugares e não lugares na cidade”.

O relato de Garófalo dialoga com os estudos de Panta (2019), na medida em que nos mostra como essa hierarquização racial do espaço se engendra em relações mais complexas e

muitas vezes controvérsias, mesmo dentro do campo progressista, o que nos permite identificar contradições que podem operar em uma lógica de gentrificação.

Não era o foco na Praça da Estação, era de ocupação do espaço público de um modo geral, porque a gente estava num movimento de ocupação. Não exatamente da praça, mas de ocupação de espaços para o povo, para o cidadão, especialmente pelas juventudes, naquela época éramos jovens. Éramos a juventude negra organizada. Então, essa população, obviamente, não virou protagonista dessa história, né? Ela foi levada para escanteio, ela não é citada, ela não está nos documentários, nos vários documentários, nas várias teses. Nas teses internacionais sobre a Praia da Estação que foram criadas, nos documentários que ganharam prêmios internacionais, você não vê uma pessoa negra falando, mas a gente estava lá no nascimento, na gênese. No primeiro momento, na primeira gota de criação daquela praia e, inclusive, na resistência depois, porque aí chegou, finalmente, a galera da classe média. Que até então, não ia para o Baixo Centro para nada, para nada, nada, nada! Eu lembro que eu tinha amigos que quando passaram a ir para o Baixo Centro eles me perguntavam coisas como: “Tem lugar aí para almoçar?”. Porque eles nunca tinham pisado no centro da cidade, né? Era da praça para cima. Eles nunca tinham pensado em passar uma tarde no centro para baixo. Então, era uma novidade para essa galera estar nesse espaço e, para nós, era nosso lugar de fruição, de cultura, porque eram nossos movimentos que estavam fazendo cultura ali. Era um espaço de fruição, de cultura, de debate, efervescência cultural, efervescência de pensamento. Era onde a gente convivia e criava, discutia etc. Bom, nesse processo, eventualmente, a *Praia da Estação* acabou passando de um processo natural... Quando eu digo natural, eu digo natural pela história, pela história mundial. Acabou passando pelo processo natural de colonização da *Praia da Estação*. Então, nessa colonização da *Praia da Estação* houve discussões e mais discussões sobre racismo na *Praia da Estação*. Porque aí, a galera que fazia antes, que teve aquela ideia primária e que começou a fazer aquelas ocupações e tal, que não eram as pessoas que estavam ali na arquitetura UFMG, como se conta, né? Era a galera que estava ali no dia a dia mesmo, às vezes, que nem tinha acessado as faculdades ainda, mas que estavam ali na quebrada, fazendo o rolê acontecer, elas passaram a ser vistas como pessoas não gratas na *Praia da Estação*. E aí, naquela época, a gente ainda fazia eventos de Facebook na praia. E, se conseguir recuperar aqueles eventos, vai dar para ver que a disputa era gigantesca! De discursos, de espaço, de local. Enquanto existia a discussão, por exemplo, quando existiam tópicos, por exemplo, em eventos da praia que era assim: “Como fazer para evitar que aquela galera leve músicas que não têm nada a ver com a *Praia da Estação*?”. Isso aí já era a galera branca, classe média da UFMG, que já tinha estabelecido o que era uma *Praia da Estação* imaginária deles e que o funk da galera da quebrada incomodava, atacava esse imaginário que eles tinham criado. Essa *Praia da Estação* festiva que hoje se tem gravada em documentários. A *Praia da Estação* é uma higienização do que existia. Que era da efervescência do Movimento Negro, do movimento de juventude negra, das periferias, de funk, do samba, enfim, dessa galera e da cultura dessa galera, que começou a ser marginalizada ali nos próprios eventos da Praça da Estação, da *Praia da Estação* etc. e tal, até que passou a ser vista como pessoas perigosas, pessoas que: “Ih, chegou essa galera, vamos embora, porque agora já ficou perigoso a *Praia da Estação*” (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Para Garófalo, esse processo de “colonização” da Praia da Estação pode ser observado em movimentos de expropriação da cultura periférica negra. Visto também em festas populares no Nordeste, essa a apropriação percebida por Garófalo é abstraída como modo de agir de classe

dominantes, que não só exploram essa cultura periférica como invisibilizam seus sujeitos, criadores desse processo.

Porque, quando a gente vai pensar no Carnaval do Brasil, onde nascem as escolas de samba? Onde é que nascem os Maracatus? Pensando em todos os tipos de Carnaval que a gente tem no Brasil, né? Todos os carnavais do Brasil, todos os tipos que a gente pensar, desde as escolas do samba do Rio, que nascem nos morros, aos Maracatus de Pernambuco, que nascem nos terreiros. Aos blocos afro, que nascem nas favelas de Salvador, é sempre na periferia. Até lá do passado, que nascemos ala, que nasce o Carnaval que o Brasil vai usar e vai se espalhar no Brasil e não o Carnaval de máscaras que acontecia dentro da casa grande. O Carnaval que se espalha pelo Brasil é o Carnaval da senzala, com samba, com essa questão da festa pra se falar de dor, para se falar dos problemas sociais, para se criticar, mas também para tentar criar uma ilusão e uma alegria que te ajude a sobreviver aos problemas do mundo, da sociedade etc. e tal, é esse Carnaval da senzala que segue conosco até hoje (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Essa apropriação, também observada economicamente nesses contextos, foi vista em uma microescala na Praia da Estação, sendo trazidas por Garófalo quando relata o uso comercial de frases emblemáticas do cotidiano que traziam significado para aqueles sujeitos em seus momentos de diversão.

[...] quando a Praia da Estação virou uma Praia da Estação, a ponto de virar uma marca... Porque chegou um momento em que ela virou uma marca, né? Ela tinha bolsas, ecobags pra vender, essas ecobags eram frases que nós falávamos no nosso convívio. Tipo: “Uma catu por bolsa”, eram frases nossas, que a gente falava zuando um com o outro. Eram frases nossas, dos nossos grupos. Uma catu por bolsa, que eu lembro que tinham várias ecobags, eu via as pessoas andando com essas ecobags por aí. Eram frases nossas de todo dia. “Nossa, eu quero uma sociedade que é uma catuaba por bolsa e é isso aí”, eram frases que a gente usava na vida e que viraram slogans na Praia (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Tendo em vista as conexões possíveis entre a gênese do Carnaval e Praia da Estação, ainda nesse contexto racial, Garófalo nos chama a atenção para uma perspectiva quanto à impossibilidade material de os primeiros blocos serem blocos vindos da juventude negra. Ainda que saibamos que, historicamente, insurgências negras produziam diversos processos iniciáticos na cultura, o que está posto em sua reflexão são os atravessamentos que limitam essa população diante de uma postura de segregação, que parte não só da estrutura estatal como da própria dissidência entre movimentos sociais do campo progressista.

Se a gente for parar para pensar isso, por que então que esses blocos de Carnaval... Por que não foi essa mesma galera, essa juventude negra que veio da senzala, que veio da favela, que veio do morro, que não criou esses primeiros blocos? É porque se eles estivessem fazendo a “baderna”, no meio da rua, no meio da praça, no meio da Praia da Estação, com os seus pares: as “juventudes não negras” já execrando a música que eles estavam curtindo, que eles estavam criando, levando... A polícia ia chegar ali e

levar todo mundo muito facilmente. Você entende o que quero dizer? Eles não tinham espaço para fazer aquilo. Não é que não tivessem conhecimento, eles vêm de lá. Não é que tenham cultura, porque eles nascem onde essa cultura é feita. Eles não têm o espaço para fazer aquilo ali (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Por fim, Garófalo se preocupa em ressaltar que não se trata da existência de um argumento que nega a história compartilhada por diversas lideranças de blocos, mas da importância de visibilizar o que, na sua percepção, foi invisibilizado. Para a liderança do bloco Angola Janga, as articulações propostas pelo Movimento Negro já se ocupavam de processos de apropriação não só da Praça da Estação, mas de uma descentralização do uso do espaço público em outros contextos não centrais da cidade.

Então, você entende que eu não estou negando o histórico que todo mundo conta, eu só estou acrescentando uma população que foi negada nessa história, apagada da história, sacou? Essa galera já estava aí fomentando a Praia da Estação, já estava criando, já estava fazendo funcionar, já tinha o nome, já tinha a ideia. Inclusive, já tinha pretensão de não ser em uma praça só, mas de ser um movimento que acontecesse naturalmente em todas as praças, né? Que aquela fosse um protótipo, digamos assim, mas que as pessoas pegassem aquela ideia e levassem para a praça do seu bairro, assim. Tem uma praça na sua rua? E aí você vai lá e faz na sua rua, como eu faria na minha, como fulano faria na dele, todo mundo faria isso (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Na busca contínua por um olhar a partir diferentes perspectivas, o presente estudo abordou a dimensão estratégica na produção do discurso que contribuiu para construção do imaginário coletivo do Carnaval, a partir de uma lógica política de ocupação do espaço público. Como trazido por Junior e Borges, esse imaginário foi, em parte, produzido por uma decisão deliberada de algumas lideranças dos primeiros blocos, haja vista o seu contexto de inserção social.

Como nos traz Certeau (1994), é muitas vezes na inventividade da força do fraco que nos deparamos com uma potência transformadora de ações na microescala e no cotidiano. Borges (2023, trecho de entrevista) ressalta como, rapidamente, o lugar social e acadêmico desses sujeitos permitiu, taticamente²¹, que as primeiras experiências do Carnaval e da própria Praia da Estação fossem nomeadas e ocupassem destaque de uma forma específica e direcionada nos meios de comunicação, como relatado por Geraldo Junior abaixo.

²¹ Nesse contexto, a alternativa mais usual da língua portuguesa seria *estrategicamente*, entretanto, opta-se por essa apropriação conceitual que dialoga com o campo semântico e o significado teórico do termo trazido por Certeau (1994), de tática, entendendo que as ações produzidas por esses sujeitos se configuram a partir dessa lógica assimétrica com poder dominante e inventiva em seu modo ser e fazer.

Porque o discurso dos meninos era que a rua é do povo, a Praça é do povo. Eles começaram a questionar, inclusive defendendo em jornal, publicar em jornal, que as praças de Belo Horizonte são muito bonitas, mas ninguém usa. Elas não são feitas para usar, elas são feitas para ver. E esse pessoal discutia o seguinte: “Praça é para gente chegar e ficar nela”. Era proibido pisar na grama! Falou: “Para que tem uma praça com um gramado bonitinho se não posso nem usar ela?”. E começaram a usar a rua também. Tinha um discurso na ocasião que dizia o seguinte: “A rua é do povo, as pessoas cedem as ruas para os carros o ano inteiro, porque os carros não podem ceder em quatro dias de Carnaval?”. Então o carnaval é uma consequência de uma ação política (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Nesse contexto, uma reflexão que emerge é a relação entre corpo e cidade e suas permissões ou não permissões tácitas. Belo Horizonte é uma capital vista por parte dos entrevistados como uma cidade provinciana, atravessada por valores mais conservadores e arraigados, de uma moral cristã. Isso significa que, no caso da produção da cidade, mais especificadamente dos espaços públicos, parte da experiência vivida é atravessada por um conjunto de valores morais e costumes.

A Praia da Estação desloca essa moral e produz um ponto de ruptura quando corpos são expostos em uma região histórica e geograficamente produzida para a reprodução do capital, um espaço de trânsito, um não-lugar. Essa produção da cidade a partir de uma ruptura ou uma ressignificação de costumes muda toda a lógica de apropriação de um espaço e, no caso, até mesmo de uma cidade, se extrapolarmos essa reflexão para o Carnaval.

Trata-se de uma ressignificação do espaço por meio de um comportamento cuja ruptura produzida está inserida no contexto do conceito de evento trazido por Santos (2018), pois a inflexão observada na cidade emerge da vivência dos sujeitos no espaço, fato que marca profundamente os participantes desse primeiro momento.

É isso que estou te falando, eu tenho essa lembrança quase física da água da Praia da Estação caindo a primeira vez, assim. Meu olho encheu d’água também, não sei, é uma coisa meio infantil, da infância, mas, assim, é uma experiência de.... Como eu vou te dizer, cara? De algo realmente valoroso no nível pessoal acontecendo, algo gratificante, não sei assim. De um acontecimento, né? Eu até conversei, na Praia da Estação eu falei isso com a menina, assim: “A Praia, as discussões políticas”. Cara, a Praia é um acontecimento, né? As significações etc., elas decorrem, elas são posteriores, mas o que importa é o acontecimento. O que se promove nesses momentos, tanto o Carnaval, quanto a praia são os acontecimentos, em matéria-prima, a matéria bruta das coisas (Borges, 2023, trecho de entrevista).

O relato segue no sentido do ineditismo da experiência do corpo na rua e das incursões em territórios da cidade, no baixo centro, espaço que parte das lideranças de blocos não vivenciavam, tendo em vista o recorte de classe já mencionado. Essa dupla experiência se despir

e, ao mesmo tempo, se confrontar com a alteridade de um espaço não usual para aqueles sujeitos produz essa epifania de emoções.

Eu tenho a lembrança, você estava falando do corpo, a lembrança física do que era tirar a roupa ali no centro pela primeira vez. Isso era uma coisa inimaginável, né? É difícil explicar hoje. Hoje é relativamente fácil, relativamente comum você ir lá dar uma zoadada, tirar a roupa, rodar a camisa e tomar um banho de mangueira e tal. Mas isso era uma coisa meio, para a gente assim, nunca tinha feito... Em um centro ainda hostil nesse sentido, meio desconhecida aquela região ali central, a gente não ia muito ali, a gente frequentava a Savassi (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Nesse sentido, em resgate às ideias de Certeau, Santos (2018) nos traz uma reflexão aplicada esse contexto, afirmando que “a noção de tática está diretamente relacionada à experiência do corpo em contato com a cidade, do ‘embaixo’ ou do ‘corpo a corpo amoroso’. Através das práticas cotidianas, resistentes, astuciosas, teimosas, a tática contraria um sistema de poder que busca ordená-la ou suprimi-la (Santos, 2018, p. 97).

Nessa esteira de reflexões sobre o corpo e a cidade, o relato de Lopes traz uma outra perspectiva sobre o trânsito desses sujeitos no espaço urbano e como isso dialoga agora não só com as experiências da Praia da Estação, mas diretamente com as experiências dos primeiros blocos. O confronto com a alteridade ganha outras dimensões e incursões pela cidade, sendo que as primeiras escolhas geográficas dizem sobre essa dimensão do pertencimento, do conceito de lugar de Santos (2018), que incorpora a dimensão do afeto, do reconhecimento e da segurança de forma mais ampla e difusa para esses sujeitos.

Estar na rua não é óbvio enquanto uma proposta ativa de ocupação da cidade, sabe? Enquanto uma manifestação [...] assim, são todas propostas que, num primeiro momento, te colocam de uma maneira desconfortável do ponto de vista de cidadão mesmo. Porque você está ali no ambiente público, justamente, e se expõe de várias maneiras possíveis, o Carnaval é uma delas. Então, eu acho que tem um movimento que é “natural”, que diz sobre assim: o mais fácil para a gente começar alguma coisa é na nossa vizinhança; o lugar onde a gente tem alguma intimidade, alguma segurança, vamos dizer assim. Só que a medida em que você vai ganhando confiança, você também entende que a cidade é muito maior do que aquilo que você está ali experienciando e sempre esteve, vamos dizer, esse lugar de conforto. Então, tem esse movimento pessoal e eu acho que muitas pessoas vivem isso, de encontro de uma cidade que você não tem tanta oportunidade de viver, sabe? E eu acho que essa gradação tem a ver com uma segurança e uma confiança que você vai ganhando e você vai entendendo isso que a gente está fazendo... Nós estamos nos respaldando entre si, porque quando você é um coletivo na cidade isso também muda muito, né? Você vai aprendendo muito sobre força coletiva, justamente. Uma pessoa na rua é uma história, 10 é outra, 100 é outra, mil é outra e 10 mil é outra força, né? Então, você vai ganhando confiança e vontade de expansão (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Esse movimento traçado por Lopes nos traz a dimensão a partir do olhar do sujeito para a sua relação com o espaço, de modo a refletir sobre como é possível transitar por lugares antes não conhecidos de uma maneira singular, que é o cortejo de um bloco. Ainda que esse trânsito aconteça com contradições, por questões ligadas a dimensões de classe e raça, por exemplo, haja vista o lugar social majoritário desses foliões dos primeiros blocos, o olhar, nesse momento, focaliza o fenômeno socioespacial e como ele opera.

O título da tese busca explicitar um movimento que acontece em diferentes escalas e momentos, sendo que, nesse contexto, ele se expressa nessa lógica da implosão e da explosão trazida por Lopes. Trata-se, de um primeiro momento, da saturação de pessoas, que gera, a partir de uma densidade sobre diferentes aspectos do movimento, uma pulsão de espraiamento pela cidade. Esse fenômeno é visto por Lopes sob uma perspectiva histórica da própria relação entre cidade e carnaval, em que os movimentos de explosão e repreensões se tencionam no tempo.

Essa relação Carnaval e cidade, tendo o espaço como elemento central, é também vista por Lopes a partir de um contexto histórico que se conecta a outras manifestações e movimentos urbanos de forma mais ampliada, sendo que o Carnaval se mostra como mais um dos fenômenos. “Se a gente amplia a escala tem a ver que isso não é uma descoberta singular, porque a gente estava vivendo um contexto de cidade que estava caminhando para isso. Várias manifestações e várias coisas da cidade apontavam para isso e eu acho que o Carnaval é uma dessa (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Então eu acho que os primeiros anos foram assim, cara. E aí rolaram os encontros para a gente pensar esse Carnaval, porque, rapidamente, a potência nos mostrou que, justamente, a gente estava experienciando e propondo um movimento político na cidade. E político, antes de tudo, porque a gente estava propondo estar na cidade, no espaço coletivo e ocupar a cidade enquanto cidadãos, sabe? (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

A última reflexão proposta nessa chave espaço e cidade, entre 2009 e 2012, focaliza as escolhas, considerando os caminhos em si, os quais os primeiros blocos se propuseram a trilhar, e seus desdobramentos. No que diz respeito à localização de alguns dos principais blocos, a Figura 19 representa essa ocupação geográfica.

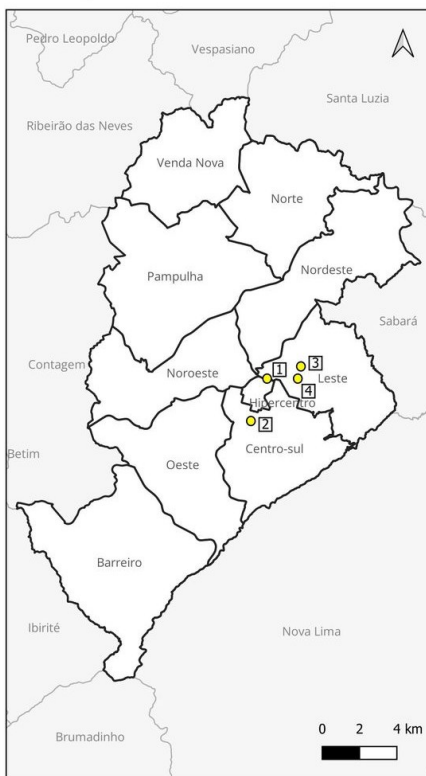
As escolhas dos trajetos compõem um universo complexo de desejos, possibilidades, táticas, circunstâncias e valores compartilhados por cada bloco, operando numa rede ampla de tomada de decisão, sendo que algumas lideranças e/ou fundadores concentram sua representatividade e ineditismo da proposição um maior poder de decisão.

Figura 19 – Distribuição dos cortejos os blocos entre 2009 e 2010

1a - Tico-Tico: Prefeitura de Belo Horizonte
1b - Queixinho: Parque Municipal



2 - Mamã na Vaca: Praça Cairo



3- Tcha-tcha: Praça Duque de Caxias



4- Peixoto: Praça Floriano Peixoto



Fonte: elaborado pelo autor a partir dos dados da pesquisa.

E aí a gente então começou a articular isso, a gente pensou: “Como que a gente vai, onde que a gente vai fazer?”. E isso é um primeiro pensamento sobre a cidade também muito legal: onde a gente gostaria de... pensar o trajeto do bloco, por onde ele passaria. E aí vai muito por uma experiência afetiva com a cidade. E é isso, esse primeiro momento é nessa região que a gente convivia, né, centro-sul, zona leste e as coisas acontecem mais ou menos nessa região (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Abordar essa diversidade de escolhas e critérios para tomadas de decisão representa um grande desafio ao poder de síntese, de modo que o presente estudo se propôs a traçar um panorama geral, a partir dos relatos das lideranças, agrupando tais escolhas tendo em vista categorias maiores.

A primeira categoria nasce da congruência entre dois conceitos, o lugar, de Santos (2018), e o pedaço, de Magnani (1998). Essa categoria abriga os blocos que saem em áreas em que suas lideranças/fundadores moram ou frequentam em suas atividades cotidianas. Nesse sentido, o que está em jogo não é apenas uma certa conveniência logística, levantada por alguns entrevistados, mas o próprio reconhecimento do espaço e de suas potencialidades, como nos traz Geraldo Junior.

Então, é uma facilidade geográfica, é porque o Augusto é apaixonado pelo Santo Antônio. Tanto o Augusto aqui, como o Guto. Na hora que se falou em ter um bloco de Carnaval... Porque o Augusto foi e viu o Carnaval do Peixoto em 2009. Ele viu o que tinha e aí juntou... E aí falou assim: “A gente podia fazer um bloco”. O Augusto, imediatamente, fala assim: “Vamos fazer, sai da Praça Cairo”. Ele fala que ele pesquisou, mas é mentira, ele sabia tudo, o trajeto todo, ele vinha pensando nisso já. O trajeto era o seguinte: saía da Praça Cairo, descia a Congonhas...Não, descia a Mar d’Espanha. Descia a Mar d’Espanha, ia até a pracinha onde tem...Não, chegava na Nunes Vieira, é uma rua que faz uma curva e ali tem uma passarela metálica que liga com a rua Primavera. Então, nós descobrimos essa passarela e o bloco passava por ali. Passou uns dois anos ali, depois viu que não tinha jeito (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

O conceito de pedaço, elaborado por Magnani (1998), pode ser aplicado à formação e ao desenvolvimento desses blocos de Carnaval, na medida em que essas entidades se enraízam em contextos espaciais específicos. Em diálogo com o conceito de lugar, de Milton Santos, destaca-se a lógica do afeto, do reconhecimento e da segurança que certos espaços oferecem, de modo que é possível entender como esses ambientes são escolhidos e utilizados pelos blocos. A lógica do afeto e do reconhecimento desempenha um papel crucial na determinação desses espaços, influenciando a dinâmica e a identidade coletiva dos blocos no cenário urbano.

Ademais, o caráter insurgente dos primeiros cortejos já era desafiador por si só e, como trazido por Lopes, um espaço conhecido configura-se como um elemento que cumpre uma função de encorajamento em meio às incertezas que envolviam essas incursões iniciáticas.

Um segundo critério preponderante nas escolhas dos trajetos trata-se do viés político amplamente discutido até o momento e que é objetivado na dimensão espacial direta ou indiretamente nesse contexto, de diferentes formas. Como, por exemplo, a escolha do Bloco da Praia, que rumo em direção à Prefeitura de Municipal de Belo Horizonte em de seus cortejos, para contestar as decisões da gestão Márcio Lacerda no tocante à apropriação do espaço público. Outro exemplo emblemático foi o cortejo do bloco Tico-Tico Serra Copo que, diante das discussões sobre mineração em Minas Gerais, propõe uma incursão para visibilizar os danos causados pelo processo de extensão da extração na Serra Curral. A Figura 20 reforça os ideais do grupo, apresentando duas perspectivas da Serra do Curral, uma no bairro Mangabeiras, na Região Centro-Sul de Belo Horizonte, e a outra e na mina Corumi, na Serra do Curral.

É possível identificar, de maneira mais geral e indireta, essa chave política contestatória, com um viés espacial na escolha pelo centro, que diz sobre a visibilidade e os espaços de poder que podem ser questionados com maior impacto. Como nos traz Souza, em entrevista, para muitos corpos, como os da população LGTBQIA+, estar no centro da cidade e, principalmente,

com a liberdade de escolha do que vestir, como andar, como existir, era algo muito hostil e, muitas vezes, violento.

Figura 20 – Duas perspectivas da Serra do Curral



Fonte: Salgado; Carvalho (2023).

Para Souza, a escolha de blocos LGBTQIA+, como o Abalô-caxi, em relação ao local do cortejo cumpre uma função política de contestação dos preconceitos de forma ampla e busca um direito de existir que se transfigura na liberdade de trânsito desses corpos em locais centrais, principalmente no período diurno. Esse recorte temporal e espacial expõe a necessidade de olhar para corpos invisibilizados sob outras perspectivas, além de integrar uma luta maior de direitos dessas minorias.

Eu tenho teorias artísticas mesmo, assim. A gente estava exausto de ficar no submundo, sabe? O Carnaval é muito sobre uma ocupação, assim. Uma ocupação LGBTQ+, uma ocupação das minorias. E isso é muito concomitante ao momento político que a gente estava passando. O momento político que a gente ainda passa, né? Que reafirma a importância desse Carnaval anual, pelo menos para mim que estou ali à frente, ainda é muito mobilizado por isso, assim. E eu acho que a gente queria, literalmente, ter voz. Os blocos aqui de BH são blocos, eram principalmente, quase blocos caricatos, muito específicos, muito nichados, cada um com sua historinha. Cada um com o seu desejo de colocar as suas particularidades na rua. Então, eu acho que é muito concomitante esse movimento nosso de querer falar, de querer ser ouvido e de entender que podia falar, de entender que podia ser ouvido. Então eu acho que vem muito nessa pulsão. Para nós foi uma pulsão artística, mas se você vir o movimento, de modo geral, na cidade, era uma pulsão de todo mundo. Os primeiros blocos não eram blocos de artistas, tinha um só, o outro era um bloco de arquitetos, mas que queria circular pela cidade, a fim de mapeá-la geograficamente. Tipo, cada um... Acho que estava todo mundo cansado, exausto de ser nordeado por uma voz, a gente queria ocupar com a nossa voz, mais que isso, com o nosso corpo mesmo, com as nossas existências. Então, eu acho que é isso. E se você olhar, essa pulsão foi para todo o meio artístico, assim. BH começou a pipocar de eventos na rua! Eu acho que BH descobriu a rua, se apropriou da rua muito a partir do movimento do Carnaval. A

gente percebeu que estar na rua é muito mais legal, é democrático, é gratuito. Não à toa por isso é democrático. É cheio de atravessamentos, porque a rua é imprevisível, é muito mais viva, a rua é a rua, né? (Souza R., trecho de entrevista).

Ainda sob esse viés de escolha política, uma opção se mostrou presente, integrada a esse movimento de pulsão, de descentralização dos blocos, conectados a uma ideia de visibilizar regiões da cidade e culturas. O bloco Filhos de Tcha Tcha, logo nos primeiros anos, após uma primeira incursão pelo Santa Tereza, na região Leste da capital mineira, opta por cortejos em regiões periféricas²², consolidando-se, posteriormente, no bairro Concórdia. Essa região da cidade congrega historicamente um conjunto de manifestações da cultura negra, fator preponderante para a escolha. Gomes, fundador do bloco, avalia que a trajetória do bairro, reconhecido por ter recebido trabalhadores e moradores da região da Contorno que foram expropriados ao longo das primeiras décadas da história de Belo Horizonte²³, foi preponderante para essa escolha.

É um bairro que está nessa conjunção e isso tem a ver com a nossa escolha, sabe? A gente ter querido fazer no Santa Efigênia passa por aí, mas rapidamente a gente viu que era preciso descentralizar. E aí eu acho que rolam movimentos interessantes, tanto por parte dessas pessoas que estavam organizando esses blocos, né? Então, você começa a ter essas experiências do Tico Tico, do Tcha Tcha, de ir para lugares que não estão no centro da cidade. E, paralelamente, você começa a ter blocos que passam a existir em outros lugares que não centrais (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

A escolha Gomes é reforçada principalmente pela invisibilidade da riqueza cultural e religiosa da população negra da região, somada a sua trajetória pessoal com o Congado e o Reinado.

Meu avô tinha um bar, um boteco na frente da estação do trem que era o Bar do Zé Feitor, que era um ponto de encontro durante o Carnaval, tinham blocos que terminavam ali. Ele era operário de mineração, então ele tinha vários amigos da turma da mineração que tocavam samba. Então, esse imaginário sempre me acompanhou, né. E eu sou do Congado, sou do Reinado, venho de uma relação de uma prática religiosa do sagrado afro-mineiro. Desde pequeno, em Ibirité também. Então, eu cresci, vamos dizer assim, mergulhado, imerso nesse universo festivo. Do sagrado ao profano, que faz parte da nossa raiz, do nosso fundamento cultural (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

²² Opta-se por adotar como padrão o uso do termo regiões periféricas para se referir a áreas da cidade que apresentam ao menos uma característica que descreva essa condição, podendo ser social, espacial ou ambos. O bairro Concórdia, no caso, é uma região localizada próximo ao centro, mas que, historicamente, pela ocupação e pela forma como o poder público lidou com esse processo, pode ser caracterizado como pertencente a um contexto periférico, do ponto de vista social. Outro exemplo, seriam regiões como o bairro Ribeiro de Abreu e o Barreiro, que também foram destino de blocos como Filhos de Tcha Tcha, que se instalaram em áreas distantes do centro e com características sociais periféricas.

²³ Ver Lima (2009), *Bairro Concórdia em Belo Horizonte: entrave ou oportunidade à cidade- negócio?*

Além disso, é importante ressaltar especificamente espaços como o Grêmio Recreativo Escola de Samba Inconfidência Mineira, uma das escolas de samba mais antigas de Belo Horizonte, a casa de um dos maiores sambistas da cidade, o Mestre Conda, somado ao registro do primeiro terreiro de Candomblé Congo. Essa característica socioespacial do Concórdia, trazida como exemplo, permite dimensionar a profundidade da deliberação de alguns cortejos de blocos que marcaram a história do Carnaval de rua de Belo Horizonte.

Ainda quanto a opção por trajetos e locais de referência na cidade, temos os blocos que são agregados e constituídos a partir de uma referência espacial específica, como é o caso do bloco infantil Fera Neném e o bloco Todo Mundo Cabe no Mundo. O primeiro, começa com uma iniciativa de pais, centralizada na experiência musical e de produção cultural do fundador Nicácio. Assim, a escola que os filhos da liderança e vocalista do bloco estudavam, cumpre a função de agregar os primeiros foliões e organizadores ao mesmo tempo em que é ponto de partida e chegada do bloco em seus primeiros cortejos.

O segundo, tem como constituição os projetos e as pessoas envolvidas no espaço colaborativo de artistas e amantes da arte Asa de Papel Café e Arte, como nos traz Machado. Assim como o Fera Nenem, o bloco Todo Mundo Cabe no Mundo nasce com uma referência específica, que congrega não apenas seus primeiros organizadores e foliões, mas também tem como origem e destino o próprio Asa de Papel Café e Arte. Esses espaços de sociabilidades anteriores aos blocos e suas escolhas espaciais dão sustentação às proposições e longevidades dos blocos.

Por fim, uma última modalidade de escolha de trajetos que se mostrou mais preponderante no início e baseou-se nesse caráter insurgente e iniciático de pequena escala dos blocos, foram os caminhos não predeterminados, uma construção que podemos chamar de *flanar*²⁴ coletivo. Borges traz relatos dessas primeiras experiências do Tico-Tico Serra Copo em que as escolhas dos caminhos eram decididas a cada esquina, considerando estímulos contextuais, como uma moradora que acena e começa jogar água de mangueira ou um morador que disponibiliza o banheiro. Esse modo de traçar o percurso se justifica, tendo em vista as dificuldades daqueles primeiros momentos, sem acesso a nenhuma infraestrutura.

Os blocos não tinham itinerário, por exemplo, definidos. Eles eram blocos exploratórios na sua concepção e podiam ser, porque eram pequenos. Então a gente

²⁴ Ver Tiradentes Souto e Medina (2021): *Flanar, deambular ou derivar? a rua como espaço da experimentação artística*.

estava descendo ali no Colégio Batista, a gente quebrava pro lado, tinha um baile de carnaval, a gente entrava lá dentro do baile. A gente era capaz de fazer coisas, absolutamente... Ia andando alguém na frente, já soltava a mangueira... era uma escola menor, mas também era um nível de exploração maior. Tinha um descontrole, era possível ainda improvisar muito e tal. Musicalmente. Até no nível, assim, eu podia beber; hoje em dia eu não posso tomar uma gota, não posso fazer nada, porque a coisa hoje exige um nível de responsabilidade tão grande que eu tenho que estar... É um trabalho. Não só um trabalho, como um trabalho muito perigoso, né? Tem 10, 15, 20 mil envolvidos. Então era mais descontraído, era mais livre. Então, assim, a lembrança que eu tenho era mais essa. E também muito mais surpreendente, existia algo do improvável, quando estou falando no nível do acontecimento mesmo, acontecia mais coisa (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Os diferentes critérios para a escolha dos cortejos relacionam-se a um conjunto diverso de valores, contextos e táticas, entretanto essas deliberações são mediadas pelo imponderável, e só o corpo, ou os corpos, na cidade diz sobre esse confronto. Essa interação dos indivíduos com o espaço permite um desdobramento que merece atenção e sobre o qual o presente estudo se debruçará, tendo em vista dois aspectos peculiares.

O primeira, diz respeito às sensações ambíguas de desconforto e curiosidade, principalmente nos movimentos de extrapolação espacial dos cortejos que se estabelecem além da região Centro-Sul e Leste. A produção do encontro e o desconforto com a alteridade, nesse movimento de descentralização, tem características singulares, nesse momento inicial em que se parte do centro para periferia, em contraste com a descentralização vista posteriormente, em que os próprios moradores dos bairros periféricos fazem seu Carnaval.

[...] eu acho que do meu ponto de vista, muito pessoal, ela nunca é confortável, sabe? Aí isso é potente, isso é interessante, isso é instigante, mas gera vários paradoxos, né? Acho que é sempre paradoxal essa experiência. [...] Mas eu acho que em nenhuma dessas saídas eu estive confortável. Então, não é bem um exemplo material que eu tenho para dar, mas acho que estar nesses blocos, nesses lugares, sempre me gera uma reflexão instantânea: ver e vivenciar aquilo, a beleza do encontro, mas o paradoxo também e do desencontro, justamente (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

O segundo aspecto se refere a uma certa ideia de permissão ou de possibilidade de transitar por lugares da cidade antes impensados, por diversas circunstâncias, como, por exemplo, a segurança e a infraestrutura para pedestres. Essa última é outra questão relevante, na medida em que diz não apenas de estar em lugares poucos usuais no cotidiano desses primeiros foliões, mas, sobretudo, de como estar, ou seja, revela uma perspectiva também distinta, qual seja pés apoiados no chão e visão na altura dos olhos

Do ponto de vista espacial, estava se descortinando, parecia que estava abrindo uma cidade na minha frente, que não era só pegar o carro e ir na Lagoinha, entendeu? De

passar lá. Mas de como, por exemplo, a gente chegar tocando... Nas primeiras vezes que a gente foi a Lagoinha, ainda em 2010 ou 2011, não lembro como as pessoas apareciam. Então, no meio daquela fuligem ali, em um negócio bastante deixado de lado, já abandonado, há alguma fagulha ali. E eu já tinha um pouco dessa referência de conhecer a história da Lagoinha em Belo Horizonte (Borges, 2023, trecho de entrevista).

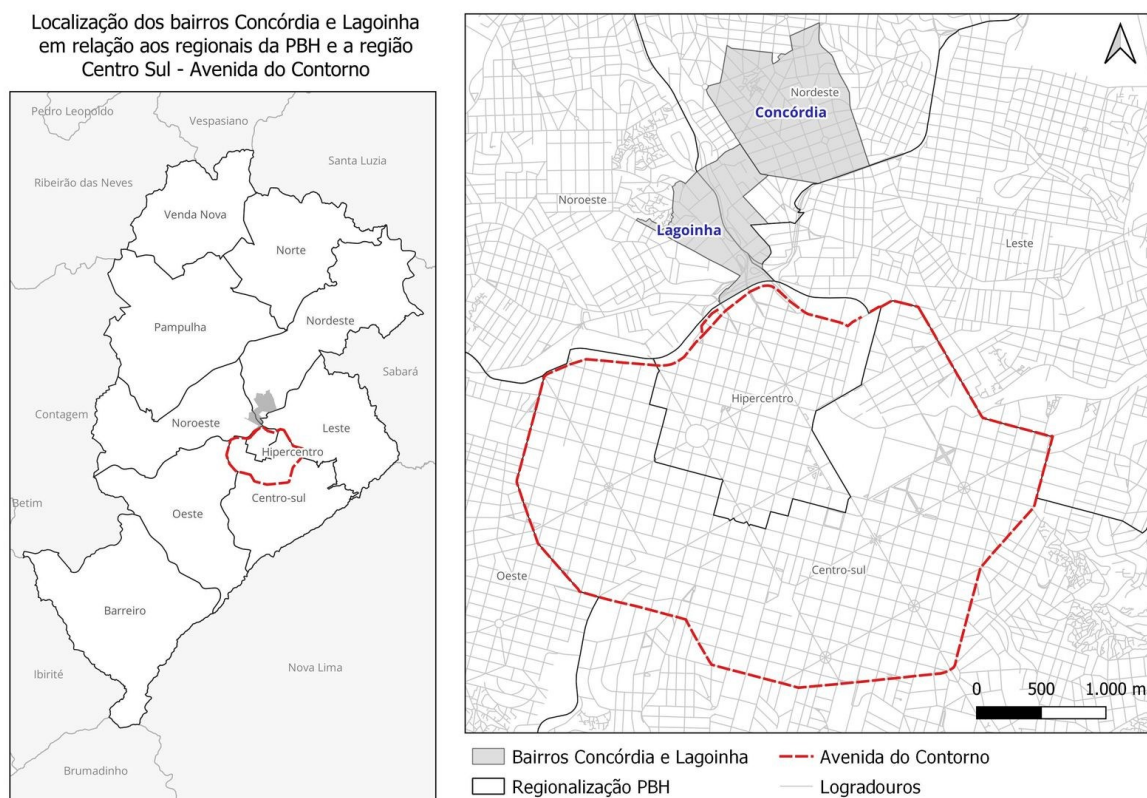
Assim como o bairro Concórdia, trazido como referência da descentralização, com visibilidade para a história negra de Belo Horizonte, escolhida pelo bloco Filhos de Tcha Tcha, o bairro Lagoinha²⁵ também ocupa esse lugar na história da cidade. As características socioculturais marcadas ao longo do tempo na região mostram-se, na visão de Borges, como potenciais de resgate contextualizado, como uma dinâmica histórica, que produz registros no espaço e pode ser revivenciada sob outra perspectiva.

Nesse sentido, a Lagoinha, assim como outros espaços da cidade, já vivenciou o Carnaval, esse patrimônio imaterial dinâmico, que influencia o espaço, produz lastros e pontos de sustentações que ora podem aparecer apagados, esquecidos ou mesmo vistos como obsoletos, mas, devido a sua densidade cultural, tornam-se possíveis emersões. Esse aspecto permite que seja possível estabelecer um diálogo com Lefebvre (2016), a partir da ideia do devir, na medida em que essas possibilidades se apresentam em um diálogo histórico e socioespacial no contexto do Carnaval de rua de Belo Horizonte.

De repente, você está vendo isso na sua frente, isso acontecendo e reacontecendo. Essa perspectiva, eu vendo a história, essa perspectiva muito importante que passa a marcar meu trabalho: história não é o que passou; a história está para acontecer a todo momento. Algumas dessas pontas ficam soltas e a história do Carnaval é um exemplo disso. E como isso pode, de fato, retornar, que a história tem algo de uma virtualidade que ela pode retornar a qualquer momento, assim, né? Acontecer.. (Borges, 2023, trecho de entrevista).

²⁵ Ver a discussão de Pessl, L. F.; Soares, E. F (2019) em *Transformações na paisagem da Lagoinha, sob a ótica de grandes projetos urbanos*.

Figura 20 – Mapa com a localização dos bairros Concórdia e Lagoinha



Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3 Você tem um surdo aí?

Eu morava no São Lucas na época, eu pego o carro e vou subindo de carro e pensando: “Putá, o que eu vou fazer?”. Era domingo, né? “O que eu vou fazer até lá”. Eu tinha experiência zero de rua, a real era essa; a minha experiência era palco, com amplificador, todo o aparato, microfone, falei: “Gente, o que eu vou arrumar?”. Subindo ali eu tinha um vizinho, o Lourenço, que é do circo, ele tinha uma companhia circense, eu lembrei que ele tocava clarinete. Por acaso estou passando na porta dele, ele estava na rua. Eu puxo o freio de mão e falo: “Lourenço, vou precisar de você cara! Domingo vai ter um bloco de Carnaval. (Borges, 2023, trecho de entrevista)

No contexto do Carnaval de rua de Belo Horizonte, ao pensar no processo de constituição dos blocos, dois pontos se tornaram estruturantes, indissociáveis e interdependentes, o núcleo fundador e a bateria. O primeiro, se expressa por meio da liderança organizacional, política e musical do bloco, que podia se centralizar ou não em uma pessoa, que podia ou não ser o regente da bateria. Isso variava de bloco para bloco, de acordo com sua respectiva história, mas esse núcleo estruturante está presente em todos os blocos analisados e

sempre gira em torno de um grupo pequeno de pessoas que propõe e constrói essa ideia iniciática.

O segundo ponto é o que dá sustentação para bloco, que permite sua longevidade, seu enfretamento e, ao mesmo tempo, seus desafios de financiamento, ou autofinanciamento, assim como massa crítica de existência. A combinação desses dois fatores e a sinergia desse funcionamento se expressam de diferentes formas e em diferentes momentos, desde o pulso pré-carnaval dos ensaios, que viabilizam diversas questões organizacionais, inclusive financeiras, assim como o ápice da experiência carnavalesca, que é o cortejo. Uma bateria alinhada com seu(s), sua (s) regente(s)²⁶ é um espetáculo a parte, uma epifania carnavalesca, um êxtase para os músicos e para os foliões.

Principalmente no Carnaval de Belo Horizonte, que se constituiu como um Carnaval que buscou certo ineditismo e peculiaridade, é fundamental combinar, de forma equânime, banda/trio e bateria. Se não houver esse equilíbrio, a balança pesa para o protagonismo da bateria, diferente de outros carnavais como de Salvador e do Rio de Janeiro.

A gente fez uma coisa que misturou o que acontece nas baterias de escolas de samba com o que acontece no Carnaval de Salvador, né? Lá em Salvador, bota a banda tocando em cima do trio e a galera sai do lado, tudo certo. No Sambódromo, é aquela coisa ali, é a bateria, mas com os carros do som, mas é dentro de um lugar (Simão, 2023, trecho de entrevista).

Uma outra questão é que, nesses primeiros anos, nenhuma bateria era microfonada²⁷, poucos blocos tinham algum amplificador, mesmo que limitado, portanto, mesmo com as fanfarras²⁸, grande parte da construção sonora, no tocante a alcance e impacto junto aos foliões, vinha das baterias. “Era uma loucura! Isso, assim, a pé e no megafone, tá? O primeiro ano foi no megafone, o segundo ano foi no carrinho de supermercado. Que saudades disso! Imagina?” (Souza, 2024, trecho de entrevista).

²⁶ Alguns blocos têm como característica um único regente, que vai desde a formação da bateria, ensaio com e sem a banda, quando da sua existência, até o cortejo. Outros blocos têm mais de uma referência de regente, que acompanham a bateria nos ensaios e alterna a condução no dia do cortejo.

²⁷ Técnica de produção musical e sonora que coloca microfones nos principais músicos, lideranças dos naipes percussivos como surdo, caixa, tamborim, repique, e transmite esse som, que é sintetizado na mesa musical junto com os canais de instrumento da banda e voz para emissão do som no trio elétrico. Nesse caso, a produção sonora final é pautada na sinergia da banda e da bateria a partir de suas lideranças de naipe microfonadas, com a bateria sem microfone dando base e alcance para as músicas. O resultado para o bloco que se propõe a esse processo é um som mais preciso musicalmente.

²⁸ Conjunto de instrumentos musicais que incluem metais de sopro que, nesse contexto, acompanham a pé o cortejo de blocos, dando o contorno melódico à performance rítmica da bateria.

As baterias tiveram e ainda têm um lugar central na constituição dos blocos, assim como nas teorias que explicam o crescimento exponencial do Carnaval. Assim, de forma direta ou indiretamente, essa sensação de ser ou se tornar músico percussionista e compor uma bateria aparece nas falas dos entrevistados. Trata-se de uma possibilidade de experiência única de pertencer identitariamente a um coletivo e, ao mesmo tempo, experimentar o palco, no caso, a rua, como espaço de expressão artística, condição muitas vezes distante daqueles que não são desse universo.

Nesse sentido, instaura-se o que se pode chamar de uma realização mais democrática ou talvez de maior alcance, principalmente no início, com os primeiros blocos, pois havia uma baixa exigência de conhecimento prévio musical e a despreensão, em grande parte das baterias, de acolher o processo de aprendizado. Os ensaios e os cortejos têm, em sua maioria, um olhar colaborativo e de compartilhamento de uma experiência em que a bateria se ajuda no ritmo e nos tempos ao longo de todo processo. Isso, muitas vezes, permite uma maior segurança a quem passa pelo caminho do aprendizado, podendo trilhá-lo sem ou com menos constrangimentos, se comparado a outros contextos artísticos mais profissionais ou mesmo a experiências como a realidade do Rio de Janeiro e da fundação do Monobloco, como destaca Souza:

[...] naquela época, as informações eram difíceis. Se você quisesse aprender uma coisa de escola de samba não tinha tanto trânsito de você ir para uma bateria ou mestres de bateria que viessem ensinar fora daqueles ambientes. Se quisesse informações sobre maracatu, sobre afoxé, sobre candomblé, era raro [...] E uma bateria que tocava bem e que as pessoas se identificavam: “Poxa, meu primo está tocando ali!”. Uma bateria que vem na comunidade, na escola de samba e tal, eu também posso tocar. Eu acho que isso alimentou também, em muitas pessoas, a vontade de tocar: ‘Entendi que aqui eu tenho um veículo de participar do Carnaval como ritmista’ (Souza, 2024, trecho de entrevista).

Em contexto belorizontino, Campos reforça essa perspectiva quando diz: “Isso aí foi assim, qualquer pessoa chegava e podia ensaiar no bloco. Isso fez com que fosse um Carnaval muito cheio, todo mundo queria tocar. Todo mundo queria tirar uma foto e postar que estava tocando no bloco. Você poder tocar em qualquer bloco, era uma coisa que é diferente de outros lugares” (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Eu acho que isso contribuiu para um momento em que a coisa tentou ser freada e aí eu acho que a cidade respondeu de uma forma, eu acho que esse tipo de coisa pode ter contribuído. O que eu acho que é o principal dessa coisa de Carnaval é que as pessoas... Você não precisa entender nada para fazer parte de um bloco, eu acho que esse tipo de coisa é a grande sacada, a grande revolução do Carnaval daqui. As pessoas não sabiam absolutamente nada de música, você chegava lá: “Eu quero tocar”, “Aprende, os caras ensaiam aqui terça-feira, em tal lugar, leva e compra um

instrumental”. Tem uma transformação na cidade no número de estúdios, de aulas de música, a quantidade de banda que aumentou, a quantidade de bloco que foi surgindo, a quantidade de artistas. Lojas de instrumentos. A cadeia que envolve o Carnaval, eu acho que começa por isso, as pessoas sentindo: “Eu posso ir no negócio ali e tocar num bloco” e aí com dois anos, três anos: “Agora eu quero ter o meu bloco”. E foi girando nesse lugar onde chegou muita gente que tinha depressão, gente que não tinha amigo, gente que não tinha perspectiva nenhuma e naquele negócio ali criou-se turmas, ela passa a integrar. A quantidade de casais que o Carnaval formou é uma coisa assim... Ensaia, não sei o que e aí já virou. Então, tem essa coisa social antes de musical. Musical ainda é muito atrasado. É um carnaval que, musicalmente, ainda é muito cru, mas tem coisas muito boas, eu acho que essa coisa de qualquer pessoa poder tocar é que faz com que o Carnaval cresça da forma que foi (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Outro processo que também faz parte dessa teoria maior, que explica o crescimento exponencial do Carnaval e está ligado às baterias, trata-se do efeito formador dos(as) primeiros(as) regentes. Os envolvidos nesse contexto, que se interessavam mais pelo processo em si do bloco, sendo ele organizacional ou musical, normalmente, em algum momento, se juntavam e construíam outros blocos, com outras baterias, que se identificassem mais com seus objetivos, sejam eles socioespaciais e/ou identitários.

A busca por aprofundar a percepção desses elementos que formaram os primeiros blocos, cria um contexto que nos ajuda a compreender não só os desdobramentos do que foi abordado no período anterior a 2009, como contribui para o entendimento dos detalhes envolvidos nessa construção.

Nesse sentido, tomando como base os relatos das lideranças, buscou-se nos relatos abaixo, um olhar voltado para a formação dos blocos, as primeiras articulações, além do que foi tratado na chave analítica espaço e cidade ou na busca inicial por uma categorização mais ampla. O intuito foi aprofundar efetivamente e de forma mais individualizada dos primeiros blocos, com atenção aos relatos das memórias das lideranças dos blocos Samba do Queixinho, Mama na Vaca, Tico Tico Serra Copo, Peixoto, Filhos de Tcha Tcha e Então Brilha.

O bloco Samba do Queixinho, como aponta Matos, “foi uma iniciativa de um grupo de amigos que estava cansado de viajar no carnaval, mas gostava de Carnaval” (trecho de entrevista). Portanto, a condição inicial era ficar em Belo Horizonte, mas para aproveitar o Carnaval de alguma forma, de modo que a solução pensada no fim de 2008 era criar um bloco. A ideia que, para alguns, era vista como uma brincadeira, foi trabalhada inicialmente por Matos, que decidiu brincar com a proposta e formalizar um bloco.

Aí a gente foi para o Bar do Orlando, no Santa Tereza, e fizemos o bloco. Não era nem o bloco, era uma brincadeira: “Vamos encontrar lá no Orlando e vamos levar um violão”. E aí eu cheguei com a camisa. A galera: “Que isso, vei, você é doido demais”.

Não tinha um: “Vamos montar um bloco de Carnaval, vamos fazer isso, vamos tocar esse estilo”. Não teve nada disso. “Vamos encontrar no Bar do Orlando, no Santa Tereza” e aí eu, por minha conta, cheguei com uma camiseta e criei uma logo, da minha cabeça. Não era com intuito: vamos montar um bloco, pensando lá na frente. Nada! Era uma zoeira. O bloco foi uma coisa assim: um encontro de zoeira lá no Orlando e acabou que a galera... Já levei a camisa para todo mundo, com a logo. E o negócio deu tão certo que, no outro dia, a gente foi para o Parque Municipal: “Pô, massa demais, vamos lá para o Parque Municipal? Vamos encontrar lá no Coreto, vamos fazer um desfile no coreto (Matos, 2023, trecho de entrevista).

O bloco traz três elementos em comum em relação a maioria dos outros blocos, sendo o primeiro deles essa iniciativa mais intuitiva de brincar no espaço da cidade, de forma inusitada, o Carnaval de Belo Horizonte entre amigos.

O segundo, diz respeito a uma figura central ou a um pequeno conjunto de pessoas que, de fato, movimenta de forma efetiva a ideia e implementa uma organização mínima de dia, música, nome, dentre outros elementos constitutivos iniciais. E, por fim, a dimensão espacial, já tratada anteriormente. Nesse caso, o bloco tem como referência a região Leste, Santa Tereza, com um trajeto percorrendo áreas da região Centro-Sul.

Um desfile no coreto não, vamos encontrar lá no coreto e dali a gente faz o desfile no Parque Municipal. E aí isso foi em 2009. Aí desfilamos, saímos do Parque Municipal, desfilando ali dentro mesmo, um grupo de amigos, na hora que viu tinha uma galera, a gente foi arrastando o Parque Municipal inteiro. Pegamos o Viaduto Santa Tereza na contramão, porque não tinha ninguém na cidade mesmo, não passava carro. Fomos arrastando aquela galera ali, aí pegamos a Sapucaí na contramão também, à esquerda, e passamos por aquele... Aquela escada que dá acesso da Rua Sapucaí passa pelo túnel e acaba que a gente, quando chegou na Praça da Estação, a fonte ligou e aí foi aquela festa (Matos, 2023, trecho de entrevista).

Entretanto, em contraponto às outras iniciativas que veremos adiante, a postura de Matos em relação à conotação política, que outros blocos têm como eixo central da ação e do discurso formativo, foi de se distanciar desse campo semântico de luta social. Matos reconhece alguns contornos contestatórios, mas ressalta que a diversão despretensiosa foi o elemento constitutivo central do bloco Samba do Queixinho desde o início.

Mas não teve nada, naquele momento, levantando bandeira, política, nada. É claro que ali já tinha uma brincadeira contra o Aécio, umas brincadeiras tipo: “Ah é não, ah é sim”, tinha um grito de guerra e tal. Mas ali, naquele momento, era pura e simplesmente diversão. Por mais que tivesse uma brincadeira contra o governador, que naquela questão era o Aécio, o intuito era só diversão (Matos, 2023, trecho de entrevista).

Já o bloco Mama na Vaca, que nasce em 2010, surge de uma proposição familiar, em que dois irmãos, Augusto e Geraldo, ao lado de um conjunto de amigos, decidem, também

inseridos na chave analítica “cansaço de viajar no carnaval, mas com uma tradição festiva nesse período”, pensar em algo perto de casa. E, no caso do Mama na Vaca, literalmente perto de casa, o bloco teve como trajeto as ruas próximas ao apartamento do Augusto, no bairro Santo Antônio. Como nos traz Augusto Borges: “Acho que teve um cansaço da gente. Já começou a perceber que dava trabalho sair de Belo Horizonte para o Carnaval. E a melhor coisa, a mais fácil que tinha era fazer carnaval aqui? [...] Eu brincava que descia, vinha e mijava em casa, tornava a descer” (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

O bloco nasceu com a proposta de ocupar o domingo pré-carnaval, com uma combinação entre política e diversão, entre luta e festa. Mas, no caso do Mama na Vaca, esse aspecto fica menos central se comparado a blocos como Tico Tico Serra Copo e Filhos de Tcha Tcha. O Mama na Vaca tem a ludicidade, a brincadeira e, como dito por Augusto Borges, o “desbunde”, como linguagem para pensar e viver a experiência carnavalesca. Como trazido por Augusto Borges, a história do nome do bloco carrega a síntese dessa proposição, que dialoga com o espaço da cidade a partir do lúdico.

E o Mama na Vaca é o único que tem a vaca! Tem a vaca e você passa, essa vaca é do Carnaval, essa vaca é nossa. Foi um achado. Qual é o bloco que tem uma vaca para chamar de sua né? Ele acaba naquele local... Assim, ele tem um trajeto, ele sai da Praça Cairo e chega aqui com um objetivo, é chegar na vaca. Todo ano, todo mundo ajoelha e abaixa na vaca. Na hora que chega lá, já está todo mundo bêbado, ninguém nem presta atenção, mas a intenção é chegar e reverenciar lá (Junior E Borges, 2022, trecho de entrevista).

A vaca mencionada por Junior e Borges, essa invenção carnavalesca, trata-se de um projeto de intervenção urbana proposto pela Prefeitura de Belo Horizonte nos anos 1980. Desde 2010, foi apropriada, simbolicamente e materialmente, pelo Mama na Vaca, sendo a referência principal do bloco. Além desse vínculo imagético, existe um ritual de renovação anual artística da pintura da vaca, que dialoga com alguma questão pertinente à contemporaneidade. Como exemplo, em 2021, a vaca foi estilizada contextualizando a pandemia da covid-19 e, em um outro Carnaval, houve protestos contra a Vale e os crimes ambientais envolvendo o rompimento da barragem de Mariana.

Ao pensar no trajeto, logo no primeiro ano, a ideia de passar pela vaca como um ritual de passagem e reverência “espiritual” pode ser vista com uma iniciativa que carrega as características que historicamente produziram os contornos do Carnaval, sendo, nesse caso, mesmo que sutil, uma provocação pagã. O bloco inaugurou o espaço para uma reverência

lúdica, que brinca com a ideia de um totem que efetivamente não ocupa esse lugar religioso, mas, naquele contexto, é tratado como tal.

Figura 21 – Foto da tradicional intervenção artística anual realizada na Vaquinha da Leopoldina



Fonte: Acervo pessoal do fundador do bloco Mama na Vaca, Augusto Carvalho Borges.

Legenda: Na foto, o arquiteto Sylvio de Podestá realizando a pintura.

Do ponto de vista da construção musical, o Mama na Vaca dialoga com os outros blocos e demonstra a característica em comum de um improviso democrático e, principalmente, “desburocrático”, no sentido de que todos podem participar do jeito que acharem melhor, a ideia de uma “desorganização” organizada, com trajeto e repertório musical, marca a identidade do bloco, que buscou preservar essa dimensão de liberdade, como relatado abaixo por Geraldo Junior

A gente pode falar do Mama na Vaca, que era o seguinte: “Venha e traga seu instrumento. Se você não souber tocar, não tem problema, você sabe tocar um balde? Traz um balde e bate nele”. Não tinha compromisso de ser grande, de escutar. Era tão pouca gente que se escutava. Tocava-se marchinha, que era mais fácil de tocar e era basicamente o refrão. Então, era fácil de aglomerar as pessoas. Eu lembro de 2010, de sair no Mama na Vaca, a gente parava nas ruas e falava com as pessoas: “Desce, vem pra cá!” (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Essa identidade também foi atravessada por uma limitação material, não havia músicos em Belo Horizonte disponíveis no Carnaval para compor as primeiras baterias e fanfarras. Grande parte estava nos carnavais do interior de Minas Gerais e em outros estados que já tinham

tradição e demandavam essa presença, devido a uma agenda contínua ao longo desse período. Ou seja, ainda que, em essência, a proposição era brincar de forma mais despretentosa, com nenhum rigor musical, parte desse cenário também era composto pela impossibilidade, a princípio, de contarem com mais músicos experientes.

Junior e Borges relatam essa dificuldade “[...] não tinha quem tocava. Ninguém sabia tocar nem um dois. Não sabia tocar nada, não tinha em Belo Horizonte quem tocava. Quem soubesse tocar: “Opa! O cara é músico”. Já dava até carteirinha de músico”.

Além da falta de músicos, a própria falta de instrumento também era uma marca no primeiro ano do Mama na Vaca, como nos traz Geraldo Junior: “Assim, não tinha instrumento. O Guto conta que foi sair o Mama Na Vaca e não tinha surdo, sabe? Ele teve que sair e ir na casa de um cara: “Pelo amor de Deus, vai lá tocar! Vamos lá, pelo amor de Deus” (Junior e Borges, 2022, trecho de entrevista).

Uma questão compartilhada por todos os blocos desse primeiro momento e ressaltada por Junior e Borges diz respeito ao financiamento do bloco. Mesmo que o improvisado e a simplicidade técnico/material fossem as marcas dessas primeiras incursões, existiam demandas mínimas, que precisavam ser financiadas de alguma forma. Esse aspecto reforça a dimensão coletiva e colaborativa desses blocos, pois se produzia um jeito, como nos traz Cearteau (1994), um “modo fazer”, uma “tática” que permitia a existência do bloco e seu cortejo, como relatado por Geraldo Borges abaixo.

[...] não tinha Prefeitura, não. Sabe como fazia isso? Era o seguinte, os meninos, quando começaram a tocar, faziam essas músicas e rodava um chapéu para publicar. Eles publicavam isso e isso deve ter sido publicado – não sei se tem aí – deve ter sido aquelas gráficas do mercado novo, sabe? Ia lá e fazia: “Faz 50 cópias aqui, sabe?”. Rodava o chapéu de quem tinha e fazia. Eles fizeram... Um ano eles fizeram as marchinhas para os caras tocarem no sopro, tinha que fazer leitura. E não tinha, ninguém sabia, então fizeram um caderninho com as músicas e deu para os caras. Aí ficou 500, não sei, chegava lá para o Augusto: “Dá 100”, falava comigo: “Dá 100”, cada um dava 100, dava os 500 e fazia. Então. o dinheiro juntava nessa ocasião dessa maneira (Gera e Augusto, 2022, trecho de entrevista).

Uma marca já mencionada nesses primeiros anos era a conexão com as principais lideranças desses blocos. Esse fato foi amplamente abordado em momentos anteriores, quando foi focalizada certa genealogia no relato de criação dos blocos, e agora ressurgiu para que seja possível compreender o que era chamado de Bateria de Guerrilha.

O nome foi dado para denominar *a priori* o perfil combativo e o lugar político desses sujeitos que pertenciam à bateria e que, diante das conexões mencionadas, compunham os

principais blocos desse primeiro momento, qual sejam Filhos de Tcha Tcha, Peixoto, Tico Tico Serra Copo e Mama na Vaca.

Um corpo percussivo e depois de sopros que acabou se formando e, hoje em dia, você tem ensaios, por exemplo, a bateria que acabou sendo chamada de Bateria de Guerrilha, por exemplo, é uma galera que está ali e se forma, muita gente se formou ali dentro, e eles vão transitando de bloco em bloco. Isso aconteceu desde o começo com a gente. Eu aprendi a tocar surdo no Peixoto, no primeiro ano, mas era isso, a gente saía no bloco e no outro dia eram as mesmas pessoas fazendo outro bloco em algum outro lugar, isso durou algum tempo, né? (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

De fato, esses blocos nascem... O primeiro panfletinho que a gente fez, se não me engano, é 2011 ou 2010, com a agenda dos blocos, estava lá: “Carnaval de rua e de luta de BH”. Então, eu acho que isso diz, de novo, sobre as pessoas que estavam fazendo esses primeiros blocos, sabe? Que têm esse pensamento crítico e têm uma postura determinada sobre a cidade, sabe? Então, diz muito sobre essas pessoas, mas eu acho que isso é só uma das maneiras possíveis de você fazer política com o Carnaval. E, de novo, você não precisa de estar ali: “Estou fazendo política com o Carnaval para fazer política”, né? Você existir na cidade de uma maneira fantasia, tocando um surdo, é uma manifestação política. Você andar na Afonso Pena, tocando um surdo ou andando junto com o bloco é uma manifestação política, sabe? Acho que é isso, tentando ser bem breve para não ser cortado (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Esse processo envolveu também um espaço de formação musical conectado a outros movimentos que aconteciam na cidade, como o maracatu. Além de trazer, de antemão, um perfil mais incomum, os espaços de formação que envolviam o maracatu foram fundamentais para a emergência da regência de bateria feita por mulheres. Nesse sentido, uma figura central nesse cenário, mencionada também por Borges e Lopes, em entrevista, foi a percussionista Chaya, referência para a conexão dessas mulheres regentes. “A Chaya, eu, a Bela Leite, que chegou depois até a Dani Ramos até antes – ela tem uma história paralela aí, ela tem uma pesquisa antiga na cultura popular, não só no Maracatu, no Boi, no tambor de crioula” (Simão, 2023, trecho de entrevista).

Então, eu comecei a frequentar como batuqueira, no início. E acho que o primeiro bloco que eu fui reger era o Mama na Vaca, o apito ia passando entre as pessoas que tinham mais vivência. E, em geral, eram essas pessoas que a gente tinha tocado junto no Trovão, né? No Maracatu. E a linguagem que a gente tinha era muito daí também. Acho que não tinha alguém que sabia muito do samba, que sai no Carnaval, escola de samba. Nossa vivência era das brincadeiras populares mesmo, mais nordestinas até. Bom, aí 2009, 2010, eu comecei a tocar... Aí tinha o Frito na Hora, que era um grupo idealizado pela Chaya, que trabalhava muito essa questão da regência também, foi uma escola grande para mim e para outras pessoas que por ali passaram também. Porque era um grupo de improviso musical em tempo real, né? Tudo através de sinais, né? Então, eu acho que juntando isso tudo: o maracatu, o Frito, essas outras vivências enquanto arte educadora também. (Simão, 2023, trecho de entrevista)

Essa conexão entre blocos se mostra ainda mais intensa, já em 2009, entre o bloco do Peixoto e do Tico Tico Serra Copo. Esse último tem como um dos fundadores o músico e historiador Augusto Borges, regente do Mama na Vaca, e o arquiteto Roberto Andrés, editor da revista Piseagrama²⁹, que já se encontrava em uma chave política e acadêmica da luta por direitos e a cidade. Esse vínculo fez com que as conexões que *a priori* poderiam ser tratadas como coincidências, pudessem ser vistas de uma forma mais ampla, associadas a outros fatores além da aleatoriedade dos encontros, conforme apontado por Borges.

[...] porque em 2009 já existe uma inquietação nesse sentido, que é quando sai o Tico Tico e o Peixoto. Uns amigos meus me procuram [...] “Nós vamos fazer um bloco, ainda bem que você passou aqui, você vai fazer a bateria”. É nesse nível de acaso, assim. “Você puxa as músicas aí, cara, porque aqui todo mundo é perna de pau. Você é o músico”, entendeu? [...] “Gente, o que eu vou arrumar?”. Subindo ali eu tinha um vizinho, o Lourenço, que é do circo, ele tinha uma companhia circense, eu lembrei que ele tocava clarinete. Por acaso estou passando na porta dele, ele estava na rua. Eu puxo o freio de mão e falo: “Lourenço, vou precisar de você cara! Domingo vai ter um bloco de Carnaval”, aí ele falou assim: “Uai, domingo? Não era terça?”. Aí eu falei assim: “Não, é domingo”. Aí ele: “Será que tem outro?”. Aí eu falei: “Terça-feira?”, ele falou: “É, tem um tal de Peixoto na terça”. Aí eu falei: “Não, esse chama Tico Tico, é no domingo”. Ele falou: “Que viagem, cara, quem está puxando o Peixoto é a minha prima, a Elisa”, eu falei: “Pô, conheço a Elisa, era da comunicação”, “Ela e o Nian”, “Pô, conheço o Nian também”. Eu falei: “Que viagem, cara!”. Aí a gente entra nos blocos na época tinha o do Tico Tico e do Peixoto [...]. Então, a gente percebe que tem dois grupos de amigos tendo a mesma ideia em cenários diferentes, propostas diferentes e que nós íamos frequentar, íamos um no outro (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Figura 22 - Foliões do primeiro desfile do bloco Tico Tico Serra Copo em fevereiro de 2009



Fonte: acervo pessoal de Roberto Andrés

Legenda: Foliões se escondem da chuva na agência do Bradesco.

²⁹ Piseagrama é uma plataforma editorial sem fins lucrativos, sem publicidade e *open access*, que se dedica a inventar confluências, catalisar ideias urgentes e reunir pessoas para pensar outros mundos possíveis, em aliança com coletivos urbanos, LGBTQIA+, afro e indígenas. Ver <https://piseagrama.org/a-piseagrama/>

Figura 23 - Estandarte do primeiro desfile do bloco Tico Tico Serra Copo em fevereiro de 2009



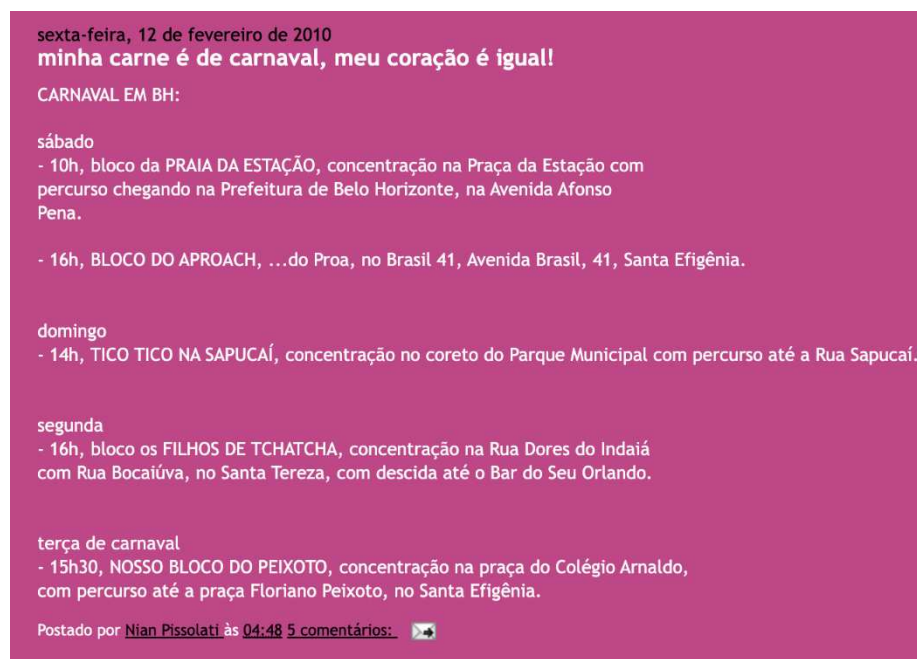
Fonte: acervo pessoal de Roberto Andrés.

Figura 24 - Primeiro desfile do bloco Tico Tico Serra Copo em fevereiro de 2009



Fonte: acervo pessoal de Roberto Andrés.

Figura 25 - Postagem "Minha carne é Carnaval, meu coração é igual!"



Fonte: postagem de Nian Pissolati Lopes, publicada no blog "Bloco do Peixoto" em 12 de fevereiro de 2010.

Figura 26 - Comentários da postagem "Minha carne é Carnaval, meu coração é igual!"



Fonte: postagem de Nian Pissolati Lopes, publicada no blog "Bloco do Peixoto" em 12 de fevereiro de 2010.

Brincar com essa coisa do nome Peixoto, né? Mas com o tempo foi... Isso é legal também, eu acho que é uma coisa boa, o bloco não ter ficado associado a isso. Porque é um militar, um dos piores presidentes que o Brasil teve. Então, é uma tiração de sarro disso. Mas também é uma brincadeira com essa coisa, principalmente pensando no Rio, nomes de bloco, sabe? Tem uns nomes... Então, era o “Bloco do Peixoto”, quem é o Peixoto? Então, no começo a gente fazia uma brincadeira de que existia o Peixoto, que era um velhinho ali do bairro (Lopes, 2022, trecho de entrevista). Foi pré-carnaval de 2009, sacou? Um pouquinho antes do Carnaval acontecer, assim. Nisso, que nos conhecemos e tal, eles já tinham marcado que o bloco deles ia sair no domingo, que é o dia do Tico Tico, e o nosso na terça. A gente foi no deles e eles foram no nosso. E acabou que era um grupo pequeno de pessoas, nos dois, e acabou que era o mesmo grupo que ficava o Carnaval inteiro. E isso durou e dura até hoje. Aí foi aumentando, em 2010 você tem o aumento exponencial dos blocos que vão surgindo. Mas ainda nos primeiros anos de 2010, 2011, 2012, quando você vai começando a fechar a programação do Carnaval, né? “Então tá, terça e domingo tem Peixoto e tem Tico Tico”, o Rafa, por exemplo, pensou: “Segunda não tem nada, vou fazer na segunda”, aí rola o da Praia no sábado. E era a mesma galera que fazia tudo, que tocava, que pulava. Então, assim, é um grupo de pessoas que estão tocando, que estão pulando Carnaval, que fica cada dia num lugar, com outro nome, mas essencialmente é a mesma galera. É uma experiência muito legal isso. E aí, de novo, muito geracional também isso, sabe? É uma experiência coletiva muito... E o primeiro ano foi extasiante mesmo. Tico Tico caiu um toró cabuloso, Guto deve ter falado, né? E a gente desceu da Serra até a Savassi, cara, entramos no Bradesco ali... Ele falou? (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

A criação dos filhos de Tcha Tcha fez parte dessas causalidades contextuais em 2010, quando se pensa em uma programação para o Carnaval, preenchendo os dias do final de semana pré-carnaval e os dias do Carnaval em si. No sábado que antecede o Carnaval, saiu o Mama na Vaca e, no domingo, Tetê a Santa. Sábado, o bloco da Praia, recém-articulado pelo movimento Praia da Estação; domingo, Tico Tico Serra Copo; a terça era do Peixoto; e a dúvida, feira para esse núcleo que marcava presença em todos esses blocos, ficava com relação à segunda. Como afirma Borges (2023, trecho de entrevista), “o Rafa já tinha passagem para Olinda, que todo mundo ia, ele desmarca e fala: ‘Vou fazer um bloco na segunda-feira’. A Flora, então, lembra de um sonho que tinha um tanto de gente atrás do Rafa e chamava Filhos de Tcha Tcha”.

Diante dessa brincadeira, cria-se um bloco, ainda sem nada certo: “tinha uma jornalista na mesa – uma amiga nossa que era jornalista que publica no jornal a programação do Carnaval. Aí eu ligo para o Rafa: ‘Rafa, deu no jornal, você vai ter que desmarcar sua passagem’” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Essas mobilizações de atores que estão conectados e que se desdobram intuitivamente são elementos propulsores, que marcaram esse primeiro momento do Carnaval de rua. Ainda que tenhamos o cuidado, desde o início, de tratar a importância do contexto de todo o fenômeno, existe uma pulsão que se faz presente nesses sujeitos e que foi fundamental para o Carnaval emergisse, apesar das condições limitadas de estrutura e da reatividade da Prefeitura.

A gente só sabia que era no dia tal, não sei onde. Comunicava por fora. Muitos desses blocos não têm Instagram, não têm nada. O Mama na Vaca não tem, o Peixoto não tem, o Tico Tico tem uma página no Facebook, mas não usa. Era tudo no boca a boca e era sem nada. Era tipo pau no gato, era: “Vamos lá e vamos ver o que dá. Vamos escolher um bairro aí”. No princípio era assim: “Vamos escolher um bairro aí e vamos o que dá” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Nesse contexto, as contribuições de Oliveira sobre o bloco Então Brilha foram importantes para compreender o diálogo existente entre os primeiros blocos, que sobrepunham diversos atores, e os blocos que começaram a surgir além desse ciclo das primeiras iniciativas.

O bloco Então Brilha nasce em 2010, como uma brincadeira entre amigos que foram passar o Carnaval no Rio de Janeiro. O grupo combinou de ser constituir como uma ala com roupas brilhantes e com estrelinha do Mario Bros. Em 2011, no terceiro ano da retomada do Carnaval de rua, o grupo percebe esse movimento ganhara mais corpo na cidade do que nos anos anteriores, conectando-se a outros movimentos urbanos. Como nos traz Oliveira (2024, trecho de entrevista): “O Carnaval se projeta, ele se torna o ponto de reunião de tudo, né? Então, todas as pessoas que estavam construindo o Duelo de MCs, que estavam construindo o coletivo Outro Rock, todo mundo começa a frequentar o Carnaval como ponto de encontro, né?”.

A importância do bloco Então Brilha³⁰, principalmente nesse segundo recorte temporal, vai além de seu alcance e crescimento exponencial. Mesmo sendo esse último aspecto uma diferenciação importante para pensar os perfis de blocos quanto a esse quesito quantitativo. Entretanto, para esse momento, mostra-se mais relevante refletir sobre sua constituição e sua organização.

O Então Brilha nasce como confluência de pessoas da Vila Acaba Mundo, comunidade localizada na região Centro-Sul de Belo Horizonte, com esse conjunto de pessoas da cena cultural e musical autoral. A chegada de Oliveira, oriundo do Acaba Mundo, com sua experiência com formação de percussão, organiza a iniciativa do bloco e cria a primeira bateria.

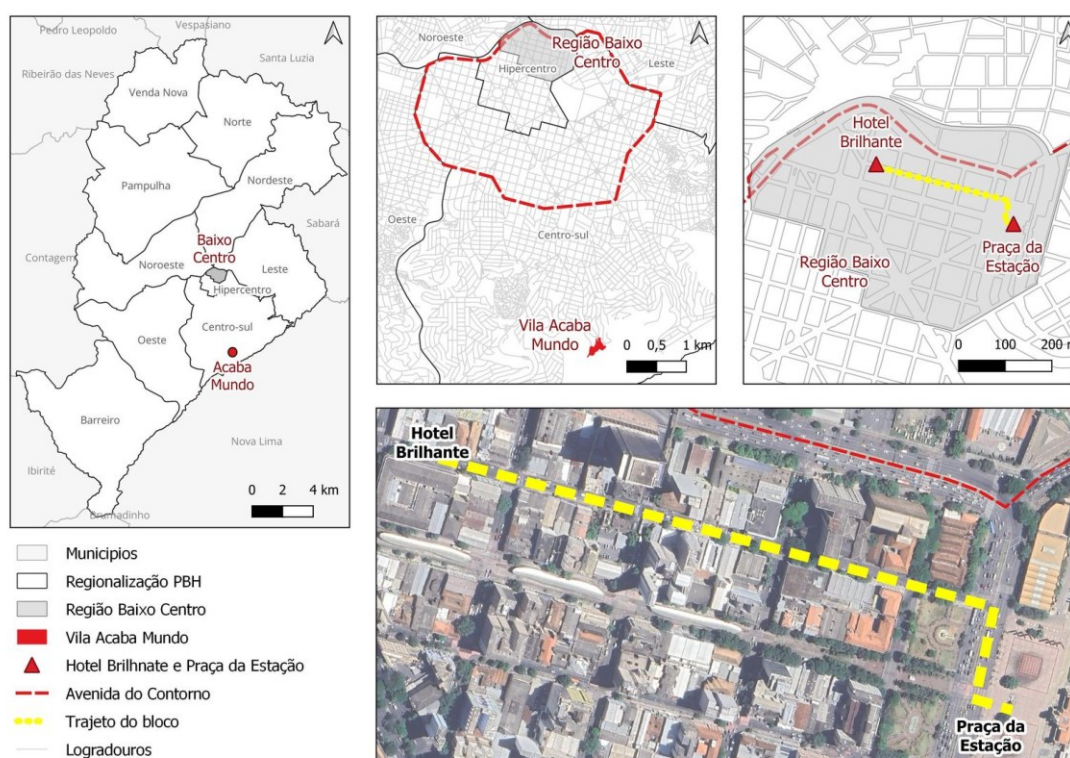
Mais uma característica importante do Então Brilha trata-se do seu movimento em direção a regiões mais periféricas do centro, conhecidas e já mencionadas como baixo centro. Apesar da característica majoritária do bloco ser de jovens de classe média, o movimento ocorre na busca por visibilizar pautas políticas de minorias identitárias e romper com algumas condutas morais da cultura mineira. Conforme aponta Oliveira (2024, trecho de entrevista), “o Então

³⁰ Ver a análise das referências poéticas e de linguagem do hino do Então Brilha a partir Vladimir Maiakovski e da psicanálise feita por Alcici (2024).

Brilha nasce com essa brincadeira de sair da porta do Hotel Brilhante³¹, quebrando esse paradigma moral, por se tratar de um famoso local de prostituição no baixo centro, saindo no sábado de Carnaval pela manhã, o que era também uma aberração, sair no sábado de manhã”.

Eu morava no Acaba Mundo ainda, então veio um tanto de gente comigo, que desceu junto comigo. E aí o bloco com uma série de atitudes, com uma identidade visual muito bem estabelecida. Com essa brincadeira do “Gente é para brilhar”, né? Essa brincadeira séria, né? Essa pauta do brilho, a novidade de descer ali na Guaicurus. Sendo um bloco de *axé music* que era... É engraçado, porque hoje é uma coisa assim... Na época, estava tendo um período na cidade que tocar axé era brega, né? Coisa ridícula, sabe? E o Brilha bancava isso, né? Então, é curioso. E hoje a música baiana, o *axé music* é das matérias musicais mais celebradas na cidade, né? Assim, no Carnaval, de cada 10 blocos, 8 blocos tocam esse repertório, né? (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

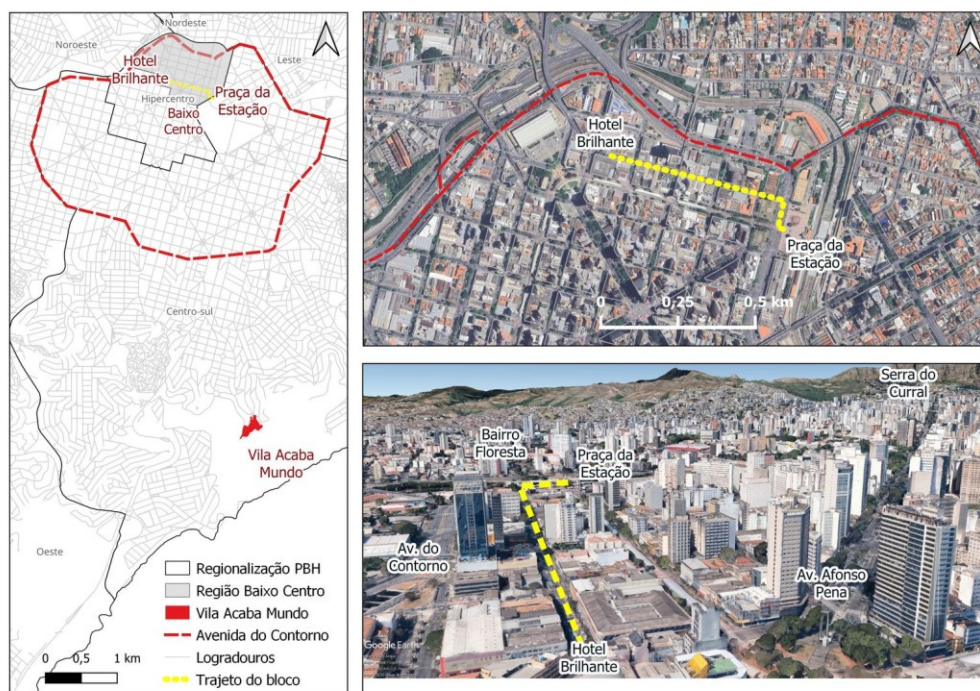
Figura 27 – Mapa temático de contextualização geográfica do bloco Então Brilha



Fonte: elaborado pelo autor.

³¹ O Hotel Brilhante fica localizado na rua Guaicurus, na região do baixo centro, historicamente conhecida por funcionar como um espaço de prostituição. Ver Oliveira M. (2008): *Prostituição e trabalho no baixo meretrício de Belo Horizonte – o trabalho da vida nada fácil*.

Figura 28 - Mapa temático de contextualização geográfica do bloco Então Brilha



Fonte: elaborado pelo autor.

Na Figura 29, está representada a identidade visual do bloco Então Brilha, que permanece com a essência do primeiro cortejo, como ala no Carnaval do Rio de Janeiro, com as duas principais referências estéticas, as cores vibrantes, trazendo a ideia de que gente é pra brilhar, e a estrela do Mário Bros.

Figura 29 – Identidade Visual do bloco Então Brilha



Fonte: Página oficial do bloco no site Facebook.

O bloco Então Brilha torna-se, historicamente, um ponto de conexão para uma transição de estilos de bloco, que Oliveira chamou de geração sonoriza. Ao pensar o Carnaval a partir de um recorte temporal mais amplo, como proposto, é possível notar certas características que, agregadas no tempo e no espaço, confluem para uma tipificação de gerações dos blocos de Carnaval.

As gerações foram uma forma de denominar os movimentos observados no perfil dos blocos ao longo dos anos, o que nos ajuda a compreender as transformações ocorridas no Carnaval de rua de Belo Horizonte. No recorte atual, 2009 a 2012, temos a presença, a partir dessa tipificação, proposta por Oliveira (2024, trecho de entrevista) e mencionada indiretamente por outros entrevistados, de duas gerações. A primeira delas, conhecida como Carnaval de Rua e de Luta, foi objeto principal do capítulo, compondo parte dos primeiros blocos e ocupando um lugar específico ao longo da história.

Como visto, esses blocos formaram-se a partir de sujeitos ligados à universidade, principalmente nas áreas de ciências humanas e ciências humanas aplicadas. Havia, por exemplo, antropólogos, arquitetos, jornalistas e historiadores. Além disso, trata-se de uma geração que nasceu nos anos de 1980, em um contexto de classe média, com formação majoritária do ponto de vista político progressista. Como observado, esses fatores e outros já apresentados confluíram para um perfil de blocos predominantemente pautados em uma luta política de direito à cidade, de modo que a diversão do Carnaval se transformou em uma das ferramentas de construção desse processo de luta por direitos.

Então, o que posso dizer da minha experiência, do que ficou na minha pele, eu acho que esse primeiro momento, esses primeiros anos, por um ponto de vista eles são uma descoberta... Eu acho que a gente conversou isso na primeira entrevista, é a descoberta de uma geração muito específica, de um recorte social também específico, de pessoas que estavam mais ou menos no mesmo universo (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Portanto, apesar da presença de lideranças com experiência musical, como Borges, a maior parte dos foliões e membros de bateria foram formados no processo. Nesse sentido, ainda que a música seja o elemento agregador na produção da festa, o resultado principal buscado por esses sujeitos era essa singular apropriação do espaço público.

A segunda geração, que nasce com blocos como o Então Brilha, ficou conhecida como sonoriza. Ela sobrepõe temporalmente parte desse primeiro período, mas, a partir de 2011 e 2012, já se constitui com algumas distinções em relação aos primeiros blocos. Apesar de compartilhar a luta política, esses blocos já assumem, logo de início, a busca por uma

qualificação musical e por possibilidades de ampliação da escala do bloco. Fato que gera não só uma capacitação maior das baterias, com ensaios periódicos, mas, mesmo que, no início, de forma mais rudimentar, a possibilidade do uso de uma estrutura de amplificação.

É isso, assim, o texto é um ponto dessas discussões, mas essas discussões aconteceram lá dentro do Brilha. Talvez o Cris vai te dizer isso melhor do que eu. Sobre isso, assim: “Vamos atender a demanda?”. Apareceu muito. “Vamos?”, o Brilha opta por ir, subir num trio elétrico – minúsculo na época -, mas subir. Nós falamos: “Não vamos”. Não que a gente tenha discutido com eles, rachado etc., mas existe isso por todo canto, antes, logo depois do Carnaval: debate. Se debater muito (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Nessa transição de geração, é possível perceber que o bloco Então Brilha opera num intervalo de perfis de bloco, tanto do ponto de vista temporal, por ser, de certa maneira, contemporâneo aos primeiros blocos, compartilhando valores políticos, quanto do ponto de vista conceitual, já que carrega outros objetivos e significados para o Carnaval.

O ponto de conexão dos primeiros blocos com o Então Brilha é a cena cultural da música autoral, com presenças como o Mutum, o Gustavito e o Graveola. Essa cena permitiu, a partir do encontro com Oliveira, a emersão de um outro olhar para o Carnaval, tendo a música como elemento central.

É porque minha conexão se deu pela música e não por esse desejo tônico do Carnaval, do movimento de ocupar rua, de ressignificar a cidade. Eu me insiro dentro dessa comunidade carnavalesca muito no lugar de exercitar um ofício como músico, de ser formado em projeto social como professor de música e de levar... De ter sido convidado, a partir dessa experiência, por um dos membros fundadores do bloco para me tornar maestro daquele bloco que estava surgindo, daquela bateria que estava se formando, né? Então, eu venho de um outro caminho mesmo. Não é um caminho filosófico em torno do sentido da cidade, de toda essa discussão que, inclusive, está muito localizada no pessoal da arquitetura, né? É uma galera que participou da fundação de vários blocos. Então, essa pauta da ocupação do espaço público... Não que eu não compactue, né? Eu faço parte disso e fiz coro nisso, né? Mas, pensando numa entrevista comigo, o que eu tenho a contribuir com mais substância passa por outra abordagem mesmo, sabe? (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Por fim, um fator que se mostrou como unanimidade em todas as entrevistas trata-se da surpresa quanto à participação dos foliões desde nos primeiros anos, mas, principalmente, do crescimento exponencial de frequentadores dos blocos.

E aí eu acho que, rapidamente, a gente entende, a gente vê a potência disso tudo que estava acontecendo, porque a progressão é geométrica, né? De cada ano. Desde o primeiro ano, eu acho que assim, os primeiros anos sempre nos surpreenderam nos tamanhos que os blocos tiveram. Desde o primeiro ano, sabe? O primeiro, por mais que ele fosse muito pequeno, pensando em hoje, ele já era uma coisa muito grande naquele momento, sabe? Eu não sei quantas pessoas tinham no primeiro Peixoto, mas

aquele número de pessoas já foi uma coisa impressionante para a gente. E aí a gente vai para o segundo ano e já aumentou muito, para o terceiro e o quarto, a coisa explodiu. Teve um ano em específico, que talvez tenha sido o ano mais complexo para o Peixoto, que ainda era nos primeiros anos. Eu imagino que talvez possa ser, não sei, deixa eu ver... 2009, 2010, 2011, talvez tenha sido 2012, alguma coisa assim, o ano realmente não vou lembrar, mas ainda estamos falando desse primeiro momento. Mas foi o momento que a polícia estimou que tinha 10 mil pessoas no Peixoto e isso foi uma alucinação pensar que era tanta gente aí em volta do Peixoto. E isso é muito doido, cara! Ao longo dos anos, muitos blocos conseguiram e quiseram se organizar de uma maneira cada vez mais profissional, no sentido de conseguir lidar com a multidão, né? (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

A transversalidade de crescimento dialoga com um fator que fecha esse capítulo, o papel da mídia e das redes sociais nesse contexto. Um conjunto de articulações sobre duas perspectivas, intrabloco e extrabloco, marcaram esse fenômeno, que coexistiu com o momento de crescimento dos *smartphones* e das redes sociais. Ainda que, ao longo dos anos, este último fator seja o epicentro de muitos processos sociais, Borges chama atenção para a importância da mídia impressa formal naquele contexto, assim como das articulações presenciais de momentos anteriores.

Grupos, postagens que um vem ali embaixo e comenta. Mas a lembrança que eu tenho maior desse negócio eram das discussões cara a cara. Era outro momento da internet que o mundo virtual era uma espécie de segundo momento. Ainda era preponderante o real, vamos dizer assim, hoje a gente tem essa dobra mais evidente, né? A gente se valeu muito das ferramentas digitais, vou falar isso daqui a pouco, mas o vamos ver era feito nos jornais. Eu lembro disso também, a gente dar muita entrevista, eu lembro disso ser uma questão: “Vamos dar uma entrevista ou não vamos?” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Lopes traz a perspectiva do bloco do Peixoto quando diz sobre a criação de um blog como primeira ferramenta de divulgação. O bloco buscava criar uma publicidade mínima, mesmo que de baixo impacto para que tivesse ao menos uma referência digital. Entretanto, de acordo com a liderança, grande parte das articulações aconteceram por meio das listas de e-mails, que serviam não apenas como forma de construção coletiva de debates políticos sobre o Carnaval, a cidade e outros movimentos urbanos, mas como espaço de divulgação de cortejos.

Campos, por sua vez, retoma a questão de classe e raça ligada a essa legitimidade e capacidade de sustentação dos primeiros blocos no contexto das redes sociais. “Se desse 30 caras da Serra para fazer o negócio, não ia acontecer, a polícia ia chegar lá e acabar com tudo. Se desse 30 caras universitários brancos, não ia acontecer nada, isso contribui também, os blocos eram brancos” (Campos, 2023, trecho de entrevista). Para Campos, a possibilidade de criar um evento e divulgá-lo, somado ao desejo de fazer parte do processo, é determinante, e o

êxito desse investimento se deve ao lugar social ocupado pelos participantes dos primeiros blocos. “A rede social é determinante [...], todo mundo queria um evento que bombasse, fulano criou um evento, soltou um negócio lá e já tem não sei quantas confirmações, esse tipo de coisa movimentava demais (Campos, 2023, trecho de entrevista).

De acordo com Lopes, as mídias sociais cumpriram um outro papel mais relevante do que necessariamente a convocação para os eventos criados no Facebook. Ela acredita que a produção de imagens, logo no início dos primeiros anos, protagonizou uma forma de divulgação da experiência vivida que cativou o olhar das pessoas quando divulgadas em diversos espaços, como o Facebook.

Mas, de fato cara, tem o ponto das mídias sociais que são super importantes que nem é, exatamente, das pessoas que estão fazendo os blocos, mas muito rápido você tem uma produção de imagens muito grande do Carnaval. Você tem fotógrafos do Carnaval, sei lá, em 2010 você já tinha pessoas ali que estavam fotografando. Aí o Facebook tem uma posição importante nesse começo, porque muito rapidamente começam a se produzir imagens. E as imagens de Carnaval sempre são muito bonitas, elas mexem com as pessoas. Principalmente quando a gente começa a circular mais na cidade e você começa a ter fotos de partes da cidade não tão conhecidas por uma parcela dessa cidade (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Santos (2018) conecta essa discussão local a uma rede ampliada e global de fenômenos que envolveram manifestações e levantes de rua no século 21 e que, apesar de serem constituídas por diferentes ações e pautas, trouxeram como característica convergente o uso das redes de internet para mobilização, difusão e compartilhamento do movimento. Em diálogo com Castells (2013), a autor ressalta a articulação de escalas que a tecnologia desencadeou nesses fenômenos, mesmo não sendo essencialmente digitais. O que, na verdade, está posto é uma preexistência mediada pela tecnologia, que se efetiva, de fato, nas ruas.

Esta análise ressalta uma dimensão dialética entre o digital e o físico, entre a organização virtual e a materialização corpórea no espaço urbano. Como aponta, as imagens produzidas e compartilhadas nas redes sociais, não apenas documentaram o acontecimento, mas constituíram uma parte essencial na produção do desejo e do encantamento que se propagou a partir desse reconhecimento do desfrute da festa.

Nesse contexto comunicativo dos blocos, a mídia formal, que incluía rádio, jornal e televisão, ocupa um lugar central na busca por uma consolidação dos discursos e da luta política. Trata-se de uma construção extrabloco, que pautou a agenda das reivindicações inseridas no Carnaval. Os objetivos desses movimentos eram deliberados com consciência crítica sobre o que se buscava alcançar. Se, por um lado, o Carnaval dos primeiros blocos parte

de uma despretensão e uma inventividade do corpo na cidade, por outro, busca, logo de início, se posicionar politicamente e promover ações táticas que construíram, efetivamente, o imaginário político visto ao longo dos anos.

Tanto que, por exemplo, o Tico Tico sai em 2009. O Roberto escreve para o *Hoje em Dia* logo depois, falando: “Sai o Tico Tico”, eu tenho essa reportagem. Sai o Tico Tico, espaço público, cidade. Nomeia muito rapidamente, sabe? A gente fazia isso também. Rapidamente a gente nomeava as ações assim, do ponto de vista de que era uma segunda estratégia, né? Você promove, mas também nomeia. E isso é interessante porque deu esse tom político do Carnaval. Muito pela atuação das pessoas, então o Roberto escrevia, eu falava direto, escrevia, ia na rádio. O outro – também uma ação mais pulverizada -, O Rafa levava todo mundo para as ocupações urbanas; o Graveola lançava o disco nas ocupações urbanas em Belo Horizonte, o direito à moradia. Então, eram ações que, ao longo do ano, também iam pautando e mudando os eixos da cultura produzida, pelo menos por esse grupo. Um grupo de muita evidência, é importante dizer também: o Carnaval passa a ter essa visibilidade num primeiro momento porque nós éramos bandas de muita evidência nesse primeiro momento. E a gente chama todo mundo: Fuzili, Graveola, Dead Lovers, Econile já existia na época, os meninos todos já desciam para tocar no Carnaval. Você entende? A gente tem um capital, vamos dizer, cultural, que a gente mobiliza e segue também (Borges, 2023, trecho de entrevista).

A pergunta feita para os entrevistados conduz a reflexão desse capítulo, qual seja: os primeiros blocos são políticos? É um carnaval que nasce por isso? O questionamento parece ter sido respondido com a complexidade devida. Política e diversão vistas, por alguns, com certo antagonismo, consubstanciam, de forma indissociável, uma marca que funda essa insurgência do Carnaval de rua. O que as entrevistas demonstraram foi uma retroalimentação, como se a diversão, nesse contexto, viesse como possibilidade singular de fazer política, mas, ao mesmo tempo, desse a sustentação temporal, diante da sua capacidade de engajamento, para que as manifestações acontecessem em meio a um cenário desfavorável do início dos anos 2010.

4 RESSURGÊNCIA

O recorte temporal proposto para esse capítulo inicia-se com o Carnaval de 2013 e finaliza no início do mês de março de 2020, semanas antes dos primeiros fechamentos e restrições da pandemia da covid-19, que geraria uma interrupção de dois anos da festa.

Se o capítulo anterior nos convidou a refletir sobre a complexidade insurgente dos primeiros anos da retomada do Carnaval de rua, por meio das incursões dos blocos, nesta seção, a escala espacial e seus desdobramentos, nos diversos setores da sociedade, nos fazem mudar o olhar para uma rearticulação do fenômeno e dos sujeitos envolvidos.

A partir de 2013, Belo Horizonte começa a se consolidar como uma cidade “que tem Carnaval”, em uma transição que atribuo à metáfora de um fenômeno físico, a ressurgência, que se conecta, *a priori*, ao crescimento exponencial da festa, mas que tem, em seus princípios, funcionamento e organização, um lugar central na análise. A ressurgência, como um fenômeno oceânico em que águas profundas, frias e ricas em nutrientes sobem à superfície, representa a diversidade biológica marinha, de modo que é possível fazer um paralelo com a diversidade de perfis de blocos e a quantidade de fitoplâncton gerada pela carga de nutrientes que estavam subjacentes em águas profundas. A verdade é que houve um crescimento exponencial, de fato, dos foliões.

Essa transição, que se comporta de forma progressiva, mas com saltos e oscilações de um fenômeno social que não é linear, concebe uma mudança na expressão das tensões entre o poder público e os blocos, na medida em que a institucionalidade se torna mais presente e vai moldando a festa em uma mediação contínua de interesses. Como foi abordado nos capítulos anteriores, em diálogo com o período citado, foi possível identificar três grandes categorias de análise, que permeiam toda a pesquisa: relação com poder público, espaço e cidade e perfil dos blocos.

4.1 Entre o fomento e a tutela

Olha, a gente vai ter que dialogar com o poder público e a gente vai ter que entender como financiar esse carnaval. Porque uma coisa é você ter uma grana para investir no início e pagar um carro de som. Outra coisa é você ter dinheiro para investir num trio elétrico! Ninguém tem, é muito caro! Então, assim, eu não sou contra a iniciativa privada (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

Para essa categoria de análise, que busca focalizar a relação com o poder público, é importante destacar dois momentos, que serão articulados de forma temática. O primeiro deles,

dedica-se aos dados gerados pelo poder público, em especial pela Belotur, durante o período analisado, de modo que foi possível não só criar um panorama sobre o Carnaval, considerando diversas dimensões, como também demonstrar a mudança de posicionamento da Prefeitura em relação à organização e à promoção do Carnaval. No segundo momento, buscou-se um diálogo contínuo, a partir dos relatos das entrevistas, com a atuação estatal, tendo em vista as ações e percepções dos blocos de rua.

Durante a pesquisa, alguns dados produzidos por órgãos oficiais e instituições que atuam direta ou indiretamente com o Carnaval foram acessados no intuito de compreender o fenômeno estudado à luz de uma base quantitativa. Esses dados cumprem a função de materializar questões ligadas à distribuição espacial e ao crescimento de foliões.

Para tanto, cabe trazer, de início, quais foram os dados e instituições envolvidas, bem como a forma de análise dessas informações. O órgão principal, responsável oficialmente pela organização do carnaval desde 2018, é a Belotur, conforme Decreto municipal n. 16.727, de 27 de setembro de 2017. A normativa teve como objetivo centralizar a organização do Carnaval em um grupo de trabalho com os órgãos envolvidos.

Art. 1º – Fica instituído grupo de trabalho – GT Carnaval de BH – para coordenar e monitorar a execução das ações dos órgãos e entidades da administração direta e indireta do Poder Executivo que tenham como objetivo a realização do Carnaval de Belo Horizonte de 2018 ou outras atividades relacionadas à sua execução [...] Art. 3º – O GT Carnaval de BH será composto: I – como membros integrantes, os dirigentes máximos dos seguintes órgãos e entidades: a) Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S/A – Belotu; [...] § 2º – A coordenação geral e a coordenação executiva do GT Carnaval de BH serão exercidas pelo Diretor-Presidente da Belotur e pelo Secretário Municipal de Desenvolvimento Econômico, respectivamente (Belo Horizonte, 2017).

Entretanto, desde 2013, a empresa municipal tem como centralidade de suas funções a preparação do Carnaval, compartilhando essa atividade com outras iniciativas ligadas à promoção do turismo na cidade de Belo Horizonte. Além disso, o órgão coordena, desde então, outros setores e instituições envolvidas, como Polícia Militar (PM), Bombeiro Militar (BM), Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte S/A (BHTrans), Superintendência de Limpeza Urbana (SLU), dentre outros.

Matos se recorda de que, antes dessa centralização, os desafios burocráticos envolvidos no pedido de autorização para o cortejo do bloco eram enormes, assim como a ausência de padronização na execução de processos internos.

Não existia Belotur. Belotur era uma senhora, Dona Glória, que ficava, num prédio público [...] quando você pedia autorização, você tinha que ir em cada órgão, não tem o documento que tem hoje, não existia Belotur. Você tinha que ir na Centro-Sul, se você fosse desfilar na Centro-Sul, você ia lá comunicar [...]. Aí na Centro-sul: “Você tem que comunicar no bombeiro?”, “O bombeiro você vai lá na região tal”; aí no bombeiro: “Você já falou com a polícia?”, “Não”. Aí você colocava no documento: “Vou fazer um evento”, aí a galera: “Opa, espera aí, então você tem que pagar”. Não é fácil. Foi uma coisa que durou um ano. Mas por que eu tenho que pagar para usar a rua? Vocês não podem cobrar. Por quê? Porque existia uma diferença burocrática entre evento e manifestação cultural, só que ninguém te explicava isso, nem eles sabiam (Matos, 2023, trecho de entrevista).

No site da Belotur, foi possível acessar diversas informações de divulgação oficial do órgão, dentre elas, foram selecionadas as questões referentes ao Carnaval. As publicações dizem respeito a editais ligados ao financiamento de blocos, escolas de samba, relatórios de pesquisas com foliões, infográficos, dados estatísticos e, por fim, conteúdo informativo geral, como o resgate histórico do Carnaval.

O ano de 2013 marca o início de uma tabulação oficial de informações pela Prefeitura, sendo as duas primeiras variáveis blocos cadastrados e estimativa de foliões. No ano seguinte, foi incluído o cadastramento dos ambulantes que comercializam alimentos e bebidas durante o Carnaval.

Tabela 1 – Distribuição anual de ambulantes, blocos cadastrados e estimativa de foliões

Ano	Ambulantes	Blocos cadastrados	Estimativa de foliões
2013	Não teve cadastro de ambulantes	72	500.000
2014	638	186	815.000
2015	1250	177	1.500.000
2016	3434	247	2.000.000
2017	9428	368	3.000.000
2018	9500	410	3.800.000
2019	13114	515	4.300.000
2020	14695	450	4.500.000

Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Tabela 2 – Análise correlação de Pearson

Ano	Ambulantes	Foliões	Razão
2014	638	815,000	0.000783
2015	1,250	1,500,000	0.000833
2016	3,434	2,000,000	0.001717
2017	9,428	3,000,000	0.003143
2018	9,500	3,800,000	0.002500
2019	13,114	4,300,000	0.003051
2020	14,695	4,500,000	0.003266

Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

O comportamento dos números aferidos pela Prefeitura denota uma correlação positiva entre as variáveis ambulantes, blocos cadastrados e foliões. Ao aplicar a correlação de Pearson³², para um aprofundamento maior, é possível perceber que, no caso dos dados que vinculam ambulantes e foliões, há um valor de aproximadamente 0.979. O resultado encontrado estabelece uma correlação linear positiva entre ambulantes e foliões, superior ao valor encontrado entre blocos cadastrados e foliões, 0,962.

Esse resultado nos permite não apenas corroborar as observações dos entrevistados e compartilhada nos meios de comunicação e redes sociais, mas refletir sobre questões econômicas mais complexas. Ao aplicar a correlação de Pearson para ambulantes e foliões, quando analisado de forma desagregada, ano a ano, identifica-se um comportamento de maior saturação de ambulantes na razão ambulante/folião, o que demonstra um crescimento ainda superior na expectativa de arrecadação econômica da festa.

Tal fato reforça a provável importância no orçamento anual doméstico das famílias envolvidos na comercialização de alimentos e bebidas durante o Carnaval, fator explorado de forma incipiente por pesquisas acadêmicas. As considerações trazidas por Machado, em entrevista, em relação à representatividade econômica do Carnaval, nos mostram como essa relação tem se intensificado ainda mais ao longo dos anos. Se considerarmos o valor trazido pelo fundador do bloco Todo Cabe no Mundo referente a 2025 e a estimativa média de quatro pessoas por família, o número de pessoas impactadas diretamente, do ponto de vista econômico, pelo Carnaval, em se tratando de ambulantes, pode ter alcançado 100 mil pessoas na edição mencionada.

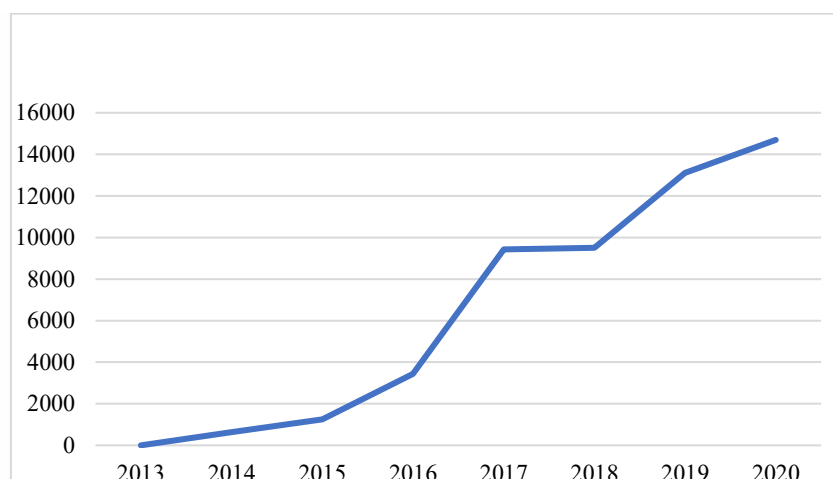
E o carnaval de Belo Horizonte, com essa movimentação que está tendo aí, eu imagino que, em termos de faturamento desse pessoal, está nas alturas, né? Porque isso também é um negócio que... Se amanhã acabou o Carnaval em Belo Horizonte, vai ter uma briga de foice, de mercado, de hotel, de restaurante. Eu fiquei sabendo que tem 22 mil ambulantes cadastrados! Nossa, vai tropeçar em ambulante em Belo Horizonte adoidado! Então, é isso, quer dizer, o Carnaval, de alguma forma, é um espaço para todo mundo (Machado, 2024, trecho de entrevista).

A expressão “vai tropeçar em ambulante em Belo Horizonte”, referindo-se à menção dos 22 mil ambulantes cadastrados, foi corroborada pela análise dos dados absolutos em perspectiva com a correlação de Pearson.

³²Conforme Sousa (2019), a correlação de Pearson é um coeficiente que mede a força e a direção da relação linear entre duas variáveis. Seu valor varia de -1 a 1, onde 1 indica uma correlação positiva perfeita, 0 indica ausência de correlação, e -1 indica uma correlação negativa perfeita. Para maiores detalhes, ver Morettin e Bussab (2023).

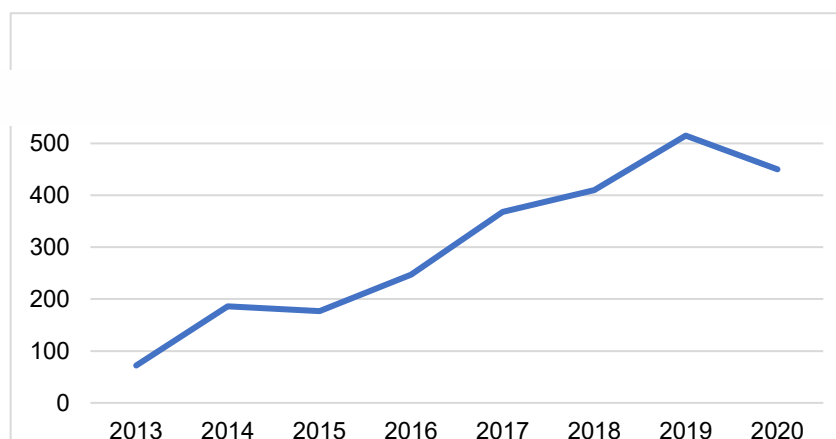
A transposição da Tabela 2 para os gráficos permite uma análise visual do comportamento das três variáveis, sendo possível identificar um padrão de crescimento intenso, fator que marca o recorte temporal e dá nome ao capítulo, além de revelar que essas variáveis, do ponto de vista quantitativo, comportam-se como grandezas diretamente proporcionais. Durante as entrevistas e nas notícias que falam sobre o Carnaval de rua de Belo Horizonte depois de 2009, algumas expressões foram recorrentes para mencionar o crescimento numérico da folia: exponencial, assimétrico, geométrico, escalou, entre outros. Apesar de não ser possível estabelecer uma correlação *stricto sensu* com os termos matemáticos, o comportamento do gráfico, principalmente sua inclinação, denota o que foi relatado quanto às percepções de todas as lideranças entrevistadas.

Gráfico 1 – Número de ambulantes cadastrados



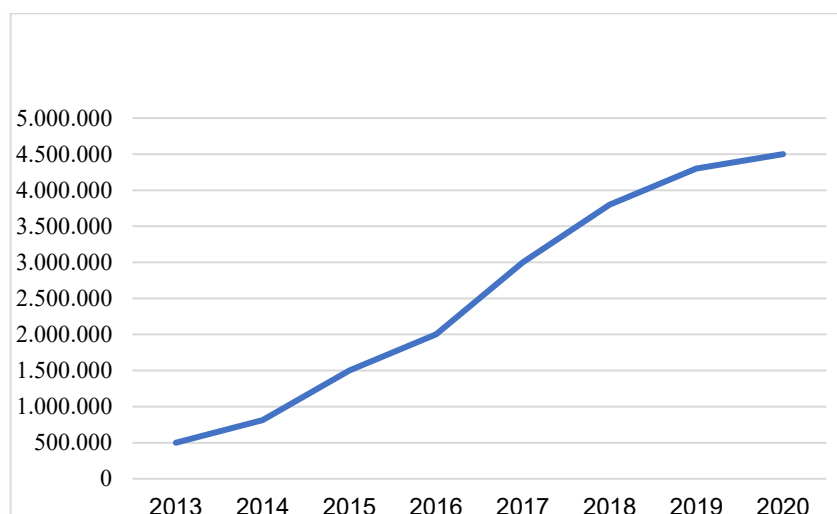
Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 2 – Blocos cadastrados



Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 3 – Estimativa de foliões



Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

O ano que marca o fim do período proposto de análise ganhou uma publicação de avaliação e divulgação dos dados colhidos pela Belotur durante o Carnaval³³. O documento é um compêndio de dados estatísticos com maior detalhamento, tendo sido apresentado pelo órgão em consideração ao período analisado. O vídeo que apresenta o artigo divulgado no site traz como título: *Carnaval 2020: seguro, limpo e organizado*.

As informações tiveram como objetivo estabelecer um panorama geral das diversas áreas envolvidas na promoção da festa, direta e indiretamente, ligadas ao poder público. Os dados apresentados tratam dos seguintes temas: segurança pública, limpeza urbana, saúde, financiamento público das manifestações culturais, patrocínio, logística, mobilidade urbana e pesquisa com foliões. Cada um desses tópicos será tratado separadamente, para compreender melhor esse quadro geral apresentado pela Prefeitura de Belo Horizonte, comparando-os à percepção das lideranças dos blocos.

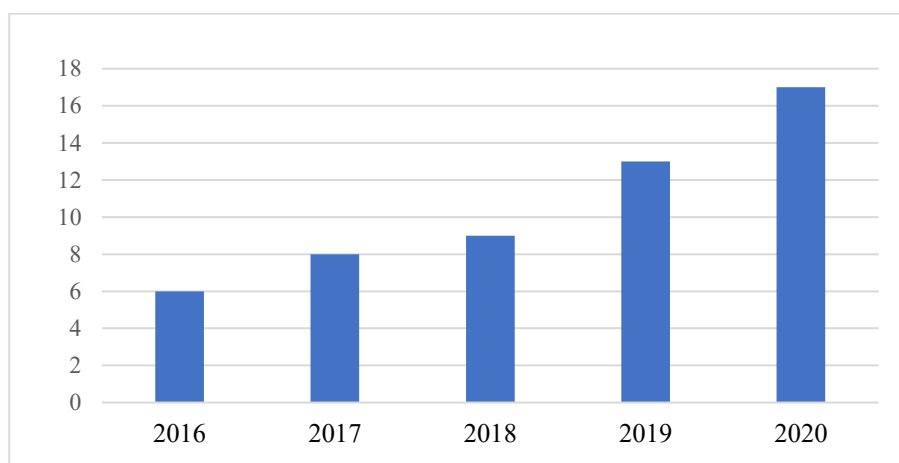
O primeiro tema abordado parece central para a Belotur, trata-se da segurança pública. O Decreto nº 16.727, de 27 de setembro de 2017, formalizou a criação do GT do Carnaval, entretanto, conforme apresentado no relatório da Belotur, desde 2016, existe uma mobilização

³³ Belo Horizonte vive o melhor Carnaval da sua história. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/belo-horizonte-vive-o-melhor-carnaval-da-sua-historia>. Acesso em 20 mai. 2025.

específica do Centro Integrado de Operações de Belo Horizonte³⁴ (COP-BH) voltada para o Carnaval.

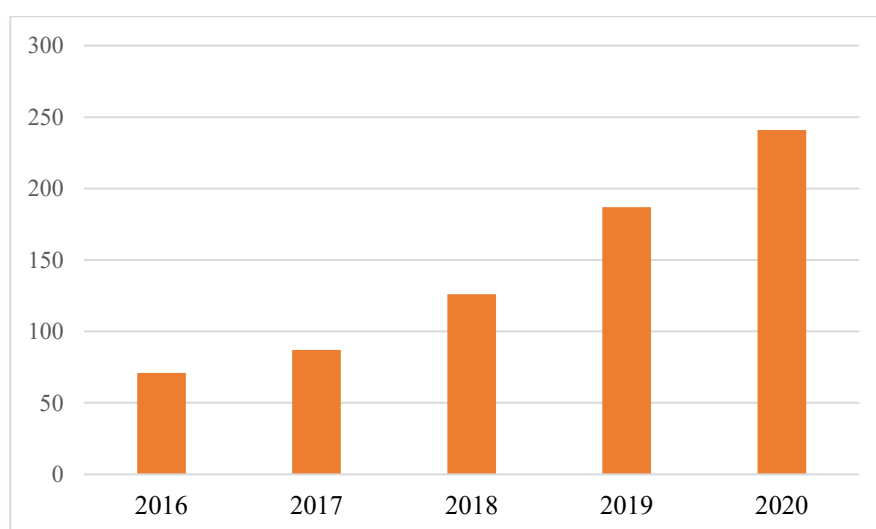
No intuito de aumentar a segurança e o alcance do monitoramento, foram montados postos de comando que, ao longo do tempo, ampliaram não só os dias que contemplam o chamado pré-carnaval, como também o número de horas por dia monitorados.

Gráfico 4 - Dias de atuação do COP-BH



Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 5 - Horas de atuação do COP-BH



Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

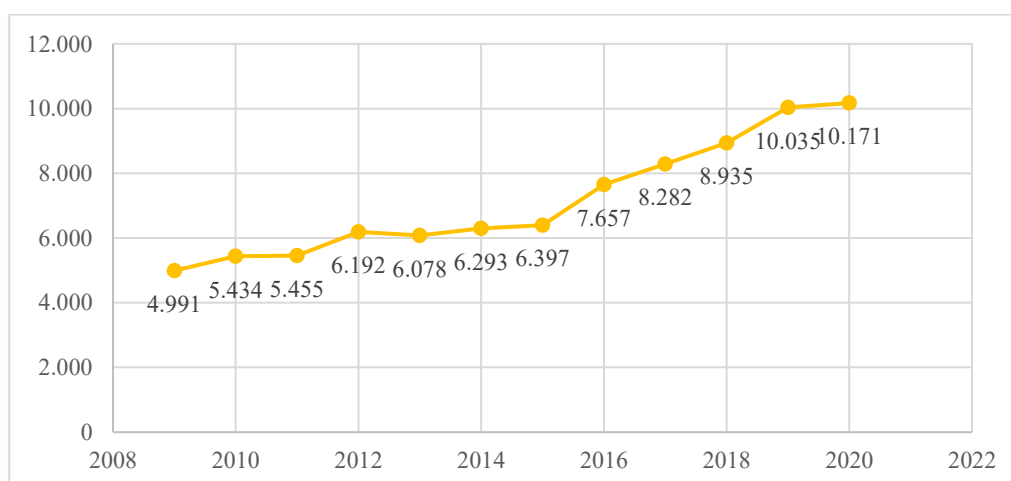
³⁴ O órgão é composto por representantes da Defesa Civil, BHTrans, Guarda Municipal, SAMU, Fiscalização de Política Urbana, SLU, Cemig, Gasmig, Copasa, Polícia Civil, Polícia Militar, BTN (informações de trânsito) e CBMMG (desastres e catástrofes).

Os dados indicam aumento dos dias de duração, com ensaios e blocos que saem em dias que extrapolam o período do Carnaval, demonstrando esse movimento nos dias e horas trabalhadas pelo COP-BH. O centro integrado é fruto de uma articulação que buscou estabelecer uma governança intersetorial durante os megaeventos, como Copa das Confederações, Copa do Mundo e Olimpíadas, em 2013, 2014 e 2016, respectivamente.

A análise dessa divulgação de um Carnaval seguro, presente no relatório da Belotur, foi realizada a partir dos dados oficiais do Registro de Eventos de Defesa Social (REDS³⁵) de 2009 a 2020. O intuito foi compreender o comportamento das ocorrências, sobretudo sua incidência e natureza. É importante ressaltar que os dados se referem ao período entre a sexta-feira de Carnaval e Quarta-Feira de Cinzas, sendo que os registros não se restringem a eventos diretamente ligados ao Carnaval. Porém, como se trata de uma série temporal mais ampla, com foco num fenômeno que mudou radicalmente a relação com a cidade, as variações vão dizer sobre a influência da festa na cidade e, sobretudo, sobre a própria noção de segurança do Carnaval.

O Gráfico 6 apresenta o número total de ocorrências ao longo dos anos, de modo que se pode perceber um aumento, por volta de 100%, de 2009 a 2020. Porém em se tratando de um evento de escala como o Carnaval, que passou por grandes transformações de público, foi necessário desdobrar essa variável em uma correlação entre ocorrências totais e estimativa de foliões para, de fato, compreender o fenômeno.

Gráfico 6 - Total de ocorrências registradas durante o Carnaval



Fonte: elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

³⁵ Atual nome para o antigo Boletim de Ocorrência (BO) utilizados para o registro geral de fatos segurança pública utilizados pelos órgãos Polícia Militar, Bombeiro Militar, Polícia Civil e Polícia Penal.

Tabela 3 – Número de ocorrências registradas

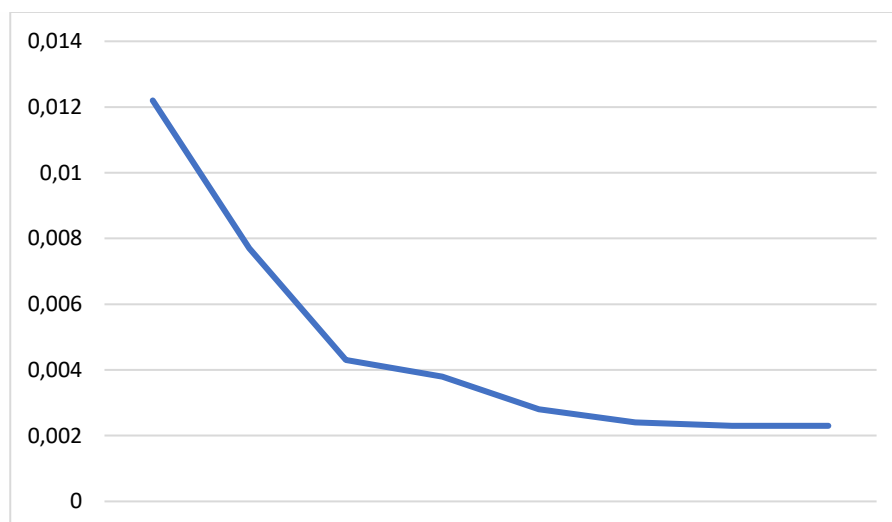
Ano	Ocorrências Totais	Estimativa de Foliões	Ocorrências por Folião
2013	6.078	500.000	0,0122
2014	6.293	815.000	0,0077
2015	6.397	1.500.000	0,0043
2016	7.657	2.000.000	0,0038
2017	8.282	3.000.000	0,0028
2018	8.935	3.800.000	0,0024
2019	10.035	4.300.000	0,0023
2020	10.171	4.500.000	0,0023

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

O que se observou na razão ocorrência/folião foi que, do ponto de vista da segurança pública, o Carnaval, de certa forma, se tornou mais seguro, com índices proporcionais de eventos de defesa social cada vez mais baixos ao longo dos anos.

Para melhor compreender esses resultados, foi importante desagregar a natureza do fato, para entender se o total de ocorrências poderia estar distorcido, com fatos de menor potencial ofensivo e, por consequência, eventos de maior relevância estarem aumentando em proporções distintas. Entretanto, o que as estatísticas demonstraram, tendo em vista as ocorrências de furto e roubo, foi um comportamento em consonância com a análise agregada.

Gráfico 7 – Ocorrências por folião

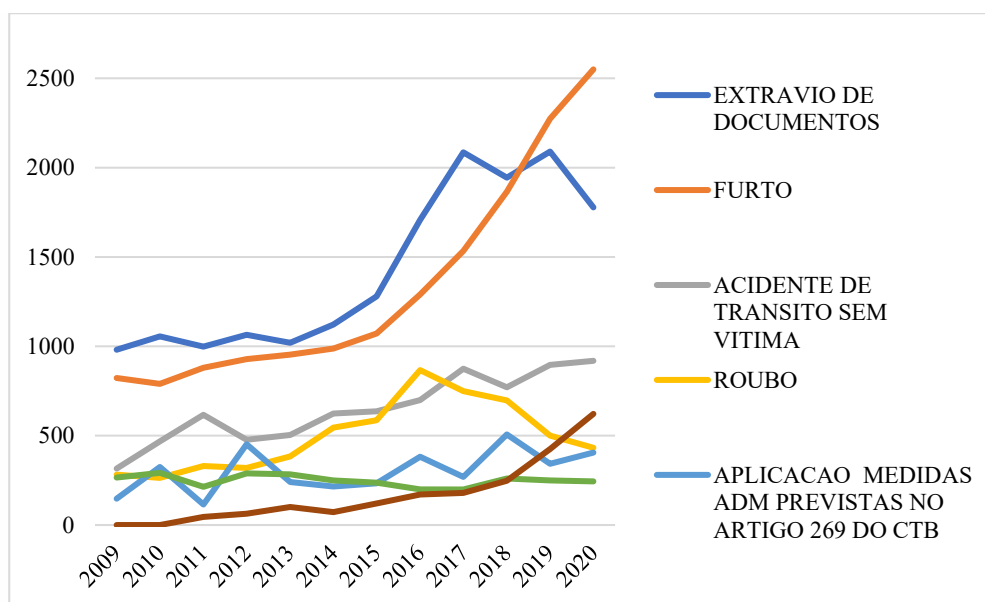


Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

O roubo, que, de acordo com o código penal, trata-se de uma subtração de coisa alheia móvel, mediante grave ameaça ou violência à pessoa, passou por um aumento de 2015 para 2016, mas recuou a número inferiores do que a razão agregada. Isso demonstra a eficácia das

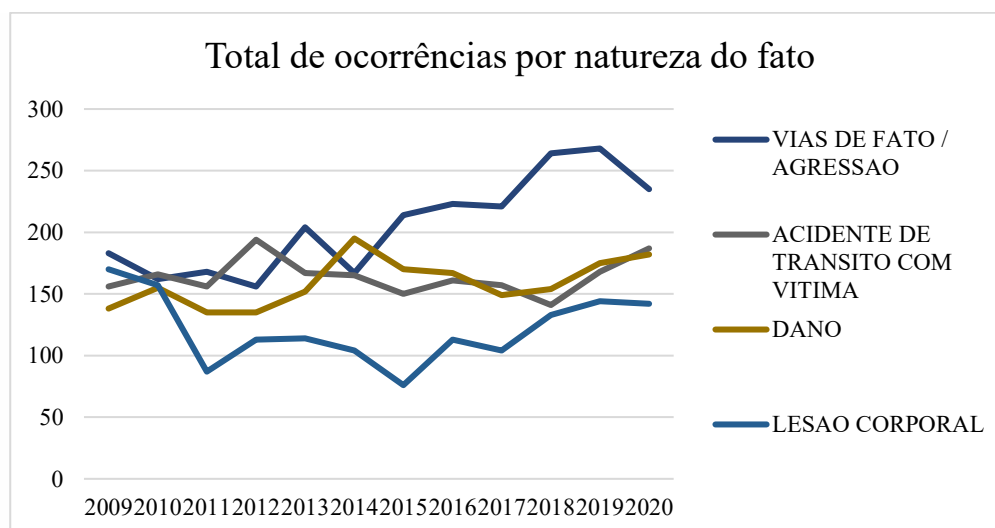
políticas integradas de segurança ao coibir crimes dessa natureza, em que os danos estão associados não apenas ao patrimônio, mas, sobretudo, à integridade física dos cidadãos.

Gráfico 8 – Ocorrências por natureza



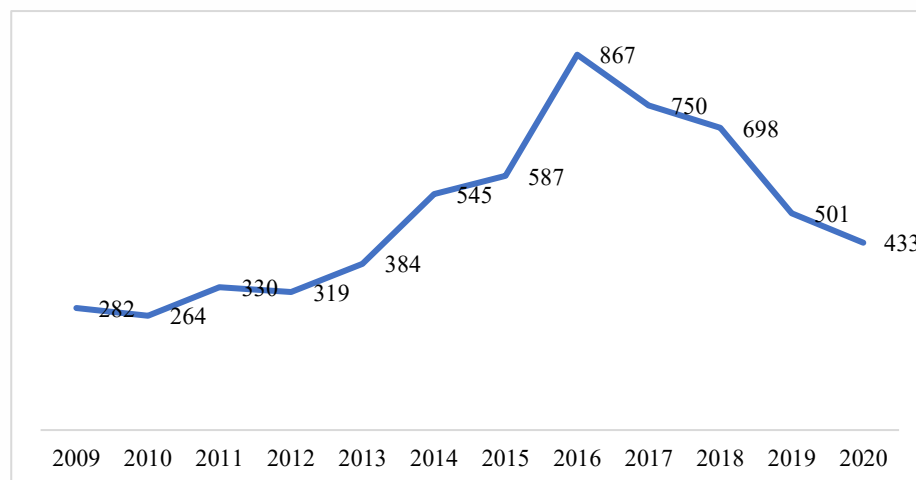
Fonte: elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

Gráfico 9 – Ocorrências por natureza do fato



Fonte: elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

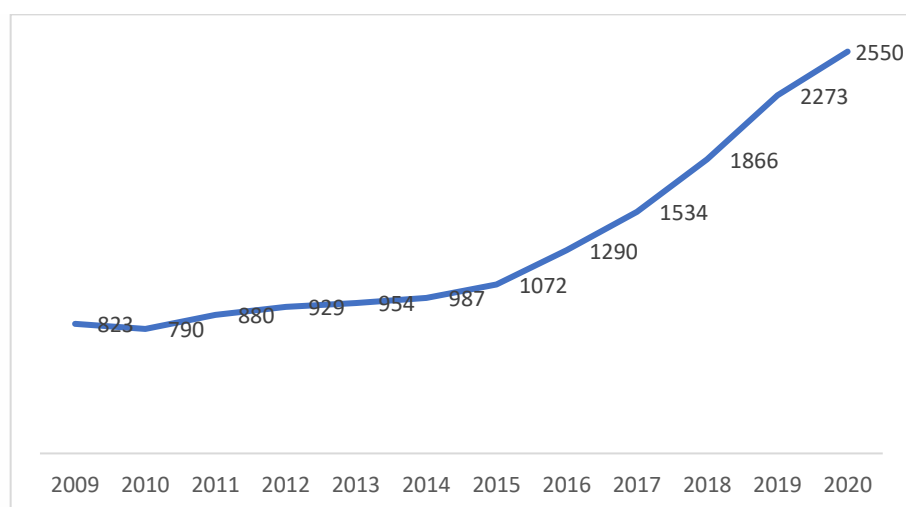
Gráfico 10 – Total de roubos



Fonte: elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

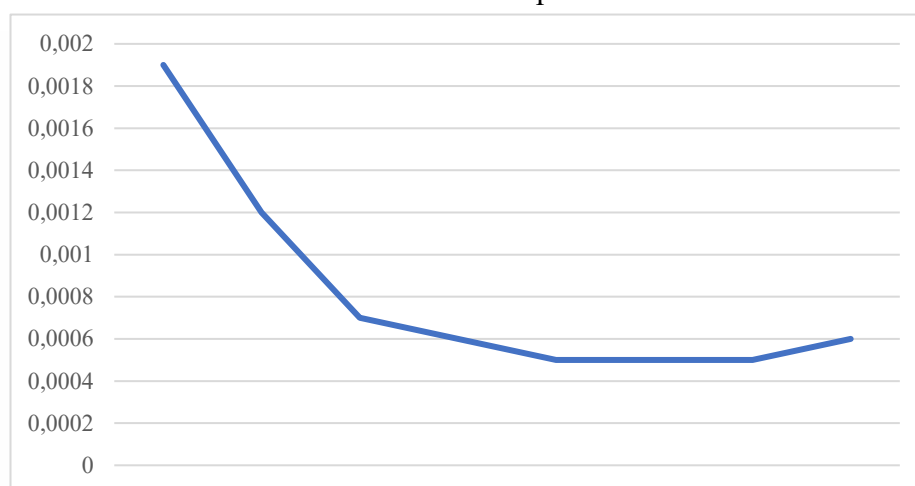
Os furtos tiveram um comportamento diferente, na medida em que não houve retração e, a partir de 2015, observou-se um aumento acintoso, acompanhando a terceira onda de crescimento do Carnaval. Entretanto, ao analisarmos a correlação furto/folião, foi possível notar como o comportamento corrobora o movimento observado nos dados agregados. Ademais, é importante ressaltar que, ainda que o Estado tenha a responsabilidade de coibir tais práticas criminosas, é necessário reconhecer o peso distinto entre roubo e furto, em se tratando da ameaça à integridade física do primeiro e seus impactos na percepção de violência. Ou seja, ainda que seja relevante pensar nos resultados observados em relação ao furto, a retração do número de roubos tem maior peso no resultado das políticas de segurança.

Gráfico 11 – Total de furtos



Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

Gráfico 12 – Furtos por folião



Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

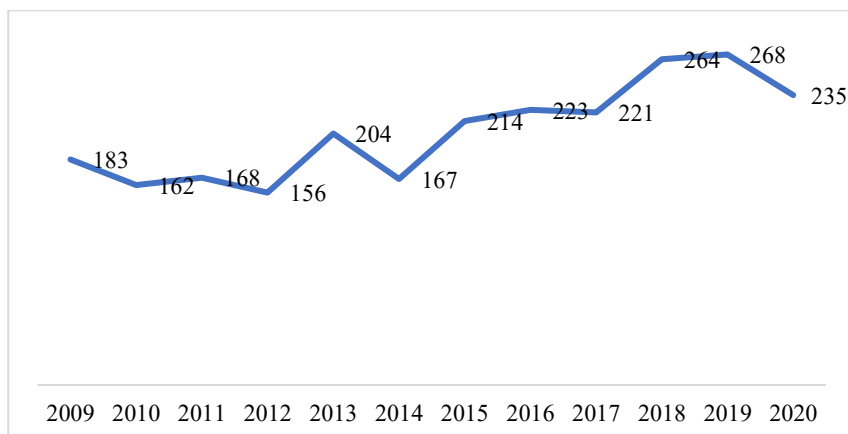
Tabela 4 – Furtos a cada ano

Ano	Furtos	Foliões	Furtos por Folião
2013	954	500.000	0,0019
2014	987	815.000	0,0012
2015	1.072	1.500.000	0,0007
2016	1.290	2.000.000	0,0006
2017	1.534	3.000.000	0,0005
2018	1.866	3.800.000	0,0005
2019	2.273	4.300.000	0,0005
2020	2.550	4.500.000	0,0006

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

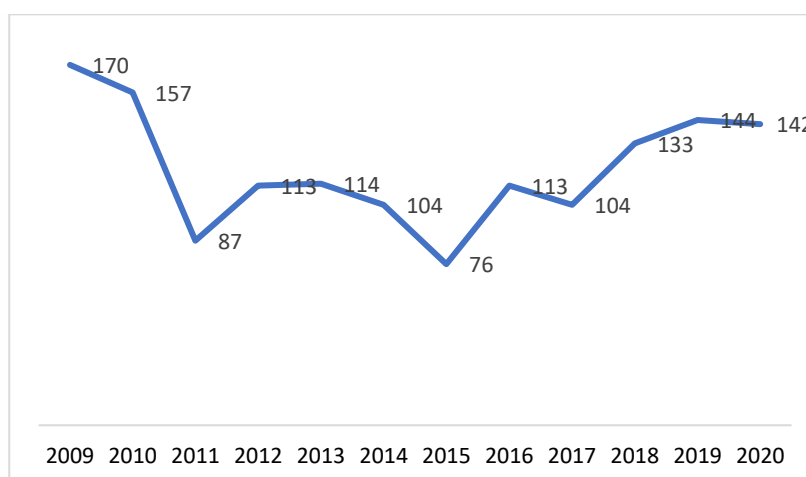
Por fim, duas naturezas se mostraram relevantes no tocante ao poder público e à segurança no contexto do Carnaval de rua: vias de fato/agressão e lesão corporal. A primeira delas diz sobre uma realidade que pode levar ao fato, a combinação consumo de álcool e aglomeração de pessoas. *A priori*, são fatores que podem desencadear eventos dessa natureza, mas, no caso da agressão e das vias de fato, ficou demonstrada uma influência baixa, com um aumento oscilatório e valor inicial e final próximos. Se colocarmos em perspectiva o aumento de foliões, considerando os dados oficiais, o reforço do Carnaval seguro também ganha espaço. Ao analisar os dados e o comportamento das incidências de lesão corporal, a correlação com o Carnaval parece inexistir, tendo em vista o declínio das ocorrências e um padrão oscilatório descendente.

Gráfico 13 – Vias de fato/agressão



Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

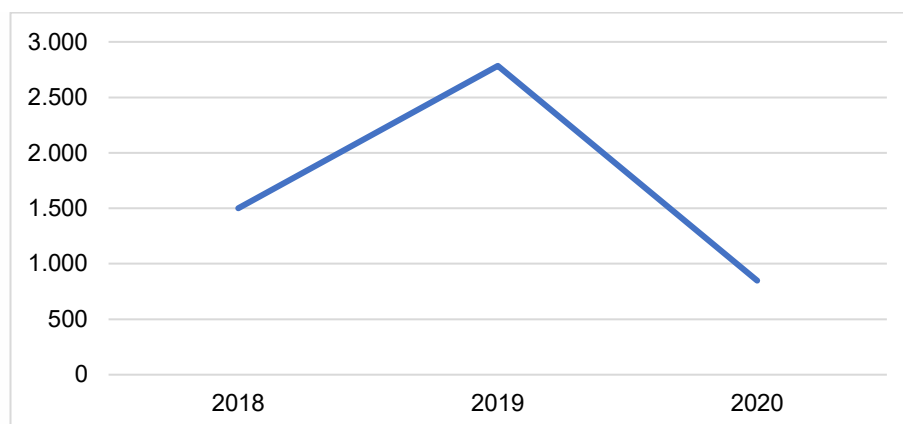
Gráfico 14 - Lesão corporal



Fonte: Elaborado pelo autor, a partir de dados da pesquisa.

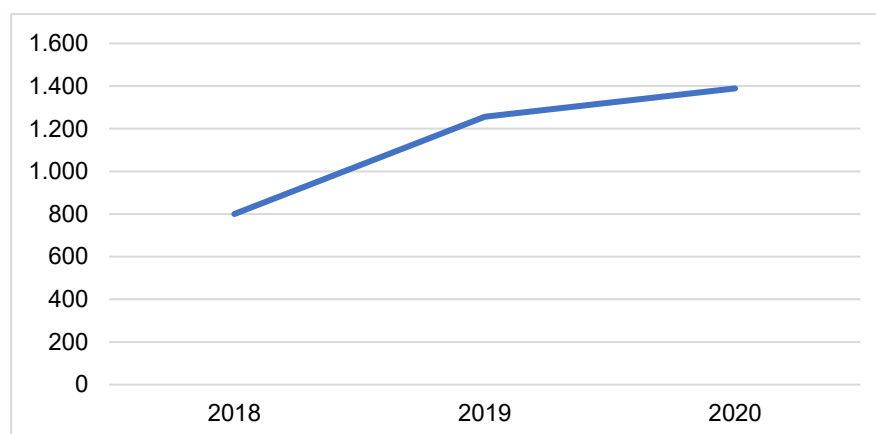
O tema seguinte foi limpeza urbana, que também ocupou um subitem específico, com dados do Serviço de Limpeza Urbana (SLU) sobre diversas áreas que envolvem a gestão de resíduos sólidos, de modo que se estabelece um forte diálogo com a ideia de organização de um Carnaval sustentável.

Gráfico 15 – Resíduos sólidos em toneladas – coleta convencional



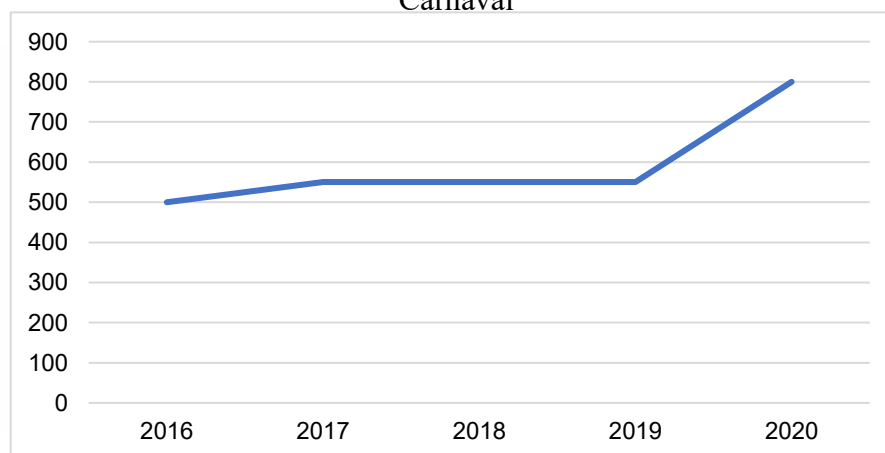
Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 16 – Número de garis trabalhando durante o Carnaval



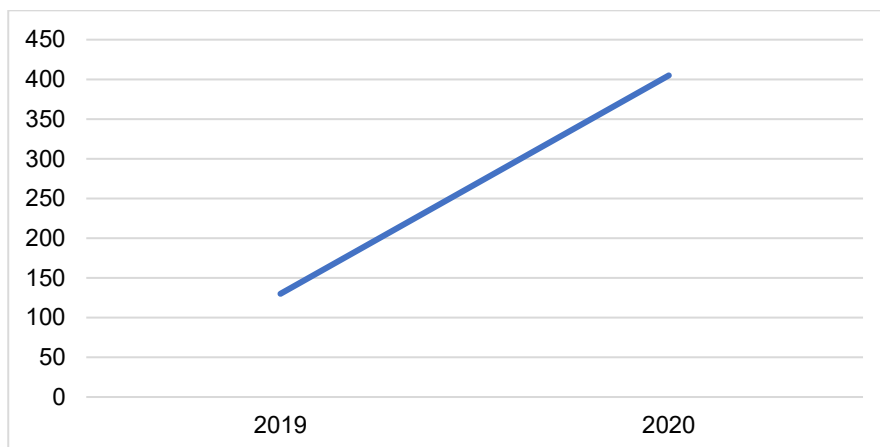
Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 17 - Número de contêineres distribuídos pela cidade nas regiões em que houve Carnaval



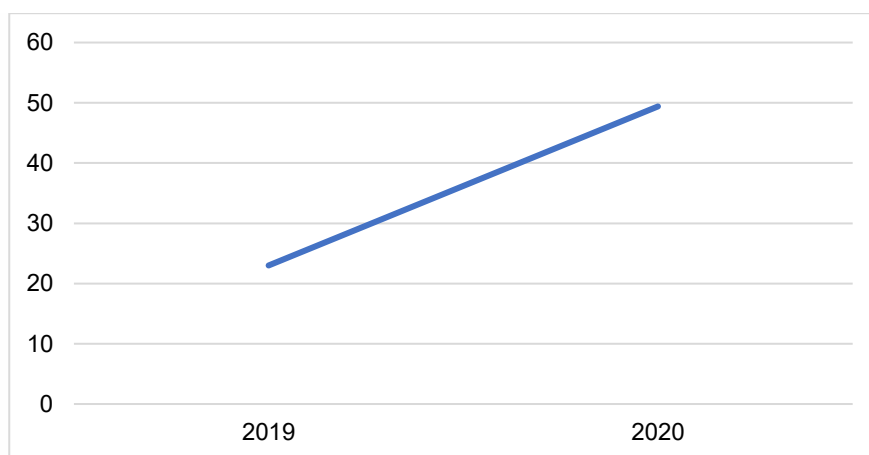
Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 18 - Número de catadores de material reciclável



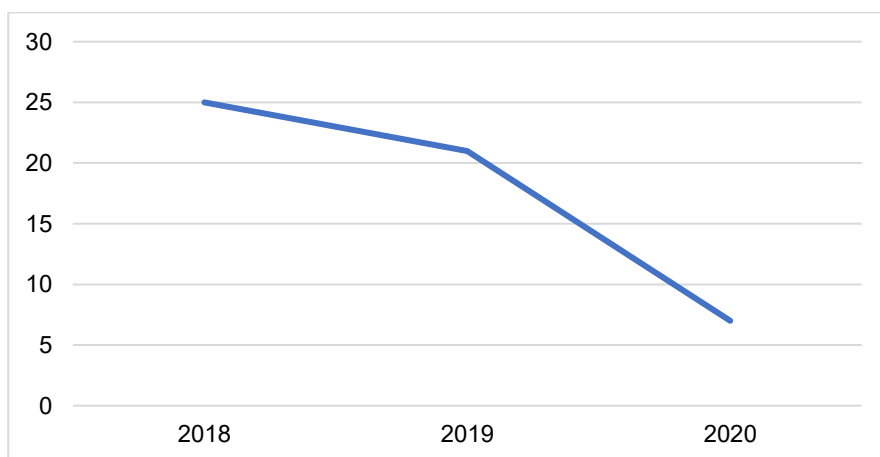
Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 19 – Material reciclado em toneladas



Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Gráfico 20 – Descarte de vidro em toneladas



Fonte: elaborado pelo autor, com base nos dados da Belotur.

Algumas ponderações importantes podem ser feitas a partir da análise dos gráficos apresentados. A ausência de maior temporalidade na análise indica como a Prefeitura tem se preocupado, recentemente, com uma gestão mais sistematizada da festa e, para isso, começa, principalmente a partir do ano de 2018, a quantificar e criar indicadores de resultados para as políticas públicas voltadas para o Carnaval.

Logo de início, nota-se que a gestão dos resíduos é realizada tendo em vista duas frentes principais, o aumento do recolhimento do material reciclado, por meio de parcerias com os catadores de material reciclado, e a implementação de uma logística que inclui a atuação de garis e a instalação de contêiners. Associadas, essas ações resultaram no quando geral apresentado no Gráfico 15, que aponta que houve relevante queda na quantidade de resíduos sólidos coletados.

Além disso, mesmo com a tendência de queda, resultado da maior participação dos catadores de material reciclado no recolhimento do resíduo, percebe-se um aumento na quantidade de garis. Fato que pode se associar ao contínuo aumento de foliões e a uma preocupação de manter a limpeza ainda mais eficiente. Conforme a publicidade veiculada, a palavra “limpo” está entre as três maiores preocupações imagéticas da Belotur em relação ao Carnaval de Belo Horizonte.

Além disso, 2020 foi o primeiro ano em que foram distribuídos sacos transparentes para lixo para os ambulantes, sendo 177 mil unidades, o que permitiu, em tese, uma capilaridade maior de recolhimento dos resíduos.

Um fato importante a ser destacado refere-se à queda de mais de 70% do descarte de vidro entre 2018 e 2020, o que indica que as políticas voltadas para aumento da segurança da festa no tocante aos resíduos de materiais possivelmente cortantes se mostrou eficiente. Um exemplo foi a campanha feita pela comunicação da Belotur, intitulada “Carnaval é na lata”. Cabe ressaltar que o vidro é conhecido em grandes eventos por ser um material que pode ser utilizado como instrumento para gerar lesões ou causar acidentes, dada sua condição cortante e, ao mesmo tempo, seu peso relativo e rigidez.

No tocante à saúde *stricto sensu*, o tema mostrou-se periférico e pouco abordado pela Belotur (Belo Horizonte, 2020), assim como pelos entrevistados. No relatório de 2020, houve uma sistematização geral de alguns avanços na logística, em comparação com o ano de 2019.

O número de atendimentos de saúde também sofreu queda. Foram 1.111 casos registrados nos Postos Médicos Avançados, UPAs, Centros de Saúde e SAMU, contra

os 1.170 do ano passado. Os atendimentos por intoxicação exógena foram 64% dos registros em 2020. Em 2019, representaram 75% (Belo Horizonte, 2020, seção saúde).

Entretanto, diferente do tema anterior, a relação do financiamento público e privado foi central para as entrevistas, assim como ocupou espaço de destaque. O documento da Belotur faz um panorama dos blocos de rua e da especialidade do evento, ressaltando a descentralização proposta e implementada pela Prefeitura, assim como as políticas de inclusão social, além de apresentar um panorama de eventos privados e o número total de foliões.

Foram 347 blocos de rua fazendo cerca de 390 cortejos pela capital. E a folia ainda se espalhou pelas regionais da cidade em oito palcos oficiais da Prefeitura, com a apresentação de mais de 70 artistas em 102 horas de programação. Entre as novidades, palcos nas regiões da Serra, Zilah Spósito e Praça de Confisco, o que reforçou o caráter de um evento descentralizado. Para os palcos, foram contratados 11 intérpretes de Libras. O número de eventos privados licenciados, motivados pelo carnaval, foi de 86. Foram mais de 15 mil diárias de banheiros químicos, mil a mais que no ano passado, com 100 pontos fixos de cabines, em contraponto aos 65 mapeados em 2019. Cerca de 30 mil diárias de gradis para a proteção de jardins, órgãos públicos e monumentos tombados foram contratadas (Belo Horizonte, 2020, seção palcos oficiais).

O órgão ressalta o papel da iniciativa privada na viabilidade da execução da festa e atribui indiretamente os resultados percebidos de maior excelência às parcerias realizadas com patrocinadores, como Skol e iFood.

O Carnaval de Belo Horizonte 2020 foi viabilizado pela Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Belotur, com patrocínio master da Skol Puro Malte e patrocínio do iFood e do Iti, aplicativo de pagamentos digitais do Itaú Unibanco. O orçamento foi de R\$ 6 milhões em verba direta, mais R\$ 8,3 milhões em planilhas de estruturas e serviços, captado por meio de Edital de Patrocínio. Vale ressaltar que a contratação de músicos, subvenção de blocos e escolas de samba e toda a estrutura dos palcos espalhados pelas regionais da cidade durante o evento, assim como todo o orçamento da Belotur, foi proveniente de investimento privado (Belo Horizonte, 2020, seção patrocínio).

Apesar dessas considerações oficiais referentes ao financiamento público e aos recursos dos patrocinadores, um conjunto muito mais complexo de discussões ao longo dos anos foi travado na busca por uma mediação dos interesses envolvidos, principalmente no que diz respeito à forma de utilização desses recursos. Um espaço de disputa intrabloco, extrabloco e entre blocos e Prefeitura foi instaurado, de modo que um conjunto dessas discussões também apareceu na seção dedicada ao perfil dos blocos.

Em uma análise mais ampla, é possível afirmar que existe uma resistência, por parte de alguns blocos, sobretudo nos primeiros anos desse terceiro momento, em relação à entrada do

capital privado na festa, via Prefeitura, por meio de patrocínio master ou direto com os blocos. O receio sempre foi o sufocamento das pautas políticas defendidas, os constrangimentos gerados ao longo do período de organização da festa e o sentido maior da festa.

Essa apropriação privada passou por processos de enfretamento que mostraram que a relação econômica mediada pela Prefeitura, também observada em outras capitais brasileiras, não decidiria plenamente os rumos do Carnaval de Belo Horizonte, inclusive no âmbito da escolha direta da liberdade do consumo. Um episódio emblemático, que demonstra o lugar desses embates, ficou conhecido como a revolução da Catuaba. Na ocasião, a Prefeitura aditou um contrato de patrocínio master que restringia a comercialização de produtos. O monopólio foi visto com revolta por diversos setores envolvidos com o Carnaval, produzindo uma mobilização inédita, com resultado impressionante de quebra da limitação de venda exclusiva.

E aí virou o que eu gosto de chamar de revolução da Catuaba. Todo mundo se envolveu para falar que os ambulantes podiam e tinham que vender Catuaba. Pelo amor de Deus! Eu nunca vi a população de Belo Horizonte se mobilizar tanto por uma coisa, como pela Catuaba naquele ano. Foi muito impressionante, foi muito emocionante, até, de ver. Teve carta aberta, teve de tudo, assim. Nota pública! Para liberar a Catuaba dos ambulantes (Garofalo, 2024, trecho de entrevista).

Esse exemplo demonstra a complexidade e a singularidade do Carnaval de rua de Belo Horizonte em diversos aspectos, além de reiterar a reinvenção do caráter de luta de forma mais evidente e sensível, bem como a existência do próprio Carnaval, que se transmuta para essa realidade mais institucionalizada. O diálogo permanente com Certeau (1994) e Lefebvre (2006) nos permite estar atento às reinvenções das táticas e estratégias, assim como às tensões produzidas entre o espaço concebido e o vivido. Nesse sentido, Gomes, em entrevista, ressaltou a importância de reconhecer que, apesar dos movimentos de apropriação do poder público e do mercado, muitas conquistas aconteceram nesse momento de escalada do Carnaval.

Então, assim, as conquistas que nós tivemos em Belo Horizonte elas precisam ser reafirmadas, cada vez mais, a quebra do monopólio do patrocinador, o fomento para os blocos de ruas numa perspectiva não de grande evento, mas de estímulo às redes de relação e construção locais, com recortes de gênero, de raça, étnico, de descentralização da festa. Isso tudo é elemento que tem gerado e potencializado as lutas em outras cidades, as lutas carnavalescas em outras cidades. Brasília, Rio, Salvador, Recife, Olinda, enfim (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Diante da análise do relatório de financiamento, cabe estabelecer um diálogo com a percepção de Borges, que aponta para as transformações de postura do poder público, especialmente da Belotur, a partir de 2013: “A gente começa a ver estrutura, a BHTrans aparece

para fechar os trânsitos, coisa que não acontecia”. Borges ainda ressalta a entrada conjunta, mesmo em pequena escala, no primeiro momento, do financiamento privado: “Com um primeiro diálogo, vamos dizer, amistoso; aí já entra a conversa dos patrocínios. Aí com a entrada dos patrocínios, isso muda de escala, entra uma publicidade mais massiva” (Borges, 2024, trecho de entrevista).

Essas transformações aconteceram ao longo do tempo, devido ao interesse econômico e político que surgiu após 2012, tendo em vista que o potencial que festa foi alcançando pelo número de foliões e as dificuldades de manter a coibição das iniciativas. Entretanto, essa mudança de postura, com passar dos anos, também operou em uma outra lógica em que a composição de quadros da própria Prefeitura foi se transformando e recebendo pessoas ligadas ao Carnaval, ocasionando um rompimento parcial daquele binarismo mais evidente observado nos primeiros anos do embate entre Prefeitura e blocos em posições diametralmente distintas.

E aí existe uma mudança mais para frente que... O poder público muda de natureza até por passar a ser integrado por pessoas originais do processo. Eles começam a entrar no poder público. Eles têm esse olhar já da diversidade de entender que tem muitas propostas distintas dentro do Carnaval e que é preciso entender cada uma delas e fazer com que elas se viabilizem. Então, é um outro olhar. Isso só acontece porque houve muito conflito, muito conhecimento gestado nesse processo e esse conhecimento começa a entrar lá dentro. Então, as pessoas que fazem a gestão são pessoas que, de alguma forma, integraram a movimentação, então hoje elas administram o Carnaval com outro olhar. Muito diferente de quando a gente chegou, quem administrava eram pessoas que não faziam a menor ideia do que estava acontecendo. Então, é isso, quando eu falo que a descentralização serve também como uma espécie de sobrevivência, né? Então, existe um esforço e talvez esse esforço atualmente seja de sobreviver (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Apesar disso, os conflitos de condução da festa são permanentes, mas Gomes acredita que, atualmente, sejam de outra ordem, pois a disputa ocorre em campos imagetivamente menos evidentes. O esquema polemológico de Certeau (1994) pode ser aplicado a esse momento histórico, pois se reconfigura em embates de narrativas em contexto midiático, brigas e lutas institucionais, em que outras táticas e estratégias operam nesse espaço de disputa. “Então a resistência e a luta que antes era de rua, né? A gente brigando com a PM, com a Guarda Municipal, com a fiscalização da prefeitura que não deixava a gente brincar a festa, agora ela muda de plano, ela vai para outra esfera” (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Então, no marco de 2016 e 2017, o que se tem é uma força popular, do movimento e da festa se impondo no processo de institucionalização do Carnaval. Então, os editais de fomento e de financiamento que a Prefeitura cria, o entendimento dela sobre a festa, acabam refletindo o acúmulo histórico das cobranças e reivindicações dos movimentos sociais. Então, assim, o entendimento da Prefeitura sobre o que é

Carnaval, sobre o que é manifestação cultural, que independe de um alvará de funcionamento; o edital de patrocínio com os critérios e as características de fomento refletindo as reivindicações da festa. Inclusive, a grande vitória de 2017, com a quebra do monopólio do Carnaval de BH, que foi algo inédito no Brasil (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Lopes também reflete sobre o lugar da condução da festa e a capacidade de articulação do capital privado, apesar de seus impactos negativos, percebidos, por exemplo, na busca por exclusividade na comercialização de produtos e os critérios para definição de quais blocos receberão patrocínio. “E aí também, em pouco tempo, a gente entende o poder da mercantilização da festa, né? Desde muito cedo, a questão é conduzida para o turismo municipal, pela Secretaria de Turismo” (Lopes, 2013, trecho de entrevista). Nesse sentido, Lopes se mantém crítico a esse movimento, que ele chamou de mercantilização da festa.

Eu acho que, para algumas pessoas, isso já foi um sinal de alerta no sentido de entender quais eram os objetivos do Estado em tomar conta da festa. Então, desde muito cedo, há o interesse da venda do Carnaval desde os primeiros anos, sabe? Em pouco tempo, sei lá, depois de 4 ou 5 anos a pressão das cervejarias... Cervejaria não, da Ambev, em conluio com Belotur e tudo mais, se mostrou muito grande (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Outra forma de expressão da adoção de uma lógica mercadológica é ressaltada por Gomes, com a chegada dos blocos pensados comercialmente, já como empreendimento econômico, captando o contexto de 2016 em diante, como Me Beija Que Sou Pagodeiro e Quando Come Se Lambuza. Esse contexto será abordado com maior profundidade na seção subsequente, mas essa menção já contribui para demonstrar como esse processo de financiamento, ressaltado pela entrada do mercado privado se reverbera em diferentes contextos.

Nesse âmbito do financiamento, o compêndio trazido pela Belotur traz os valores investidos nos desfiles de blocos caricatos e escolas de samba, demonstrando aumento proporcional a 100%, tendo como referência 2019 para 2020.

Outra melhoria foi em relação aos Desfiles de Blocos Caricatos e Escolas de Samba. O valor das subvenções para as Escolas de Samba teve 100% de aumento no comparativo a 2019. Cada grupo habilitado recebeu R\$200 mil para desfilar na avenida. Os Blocos Caricatos receberam uma subvenção, para o Grupo A, que passou de R\$ 45 mil, em 2019, para R\$ 50 mil em 2020. O valor também aumentou para o Grupo B, de R\$ 31 mil para R\$ 35 mil. PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2020, seção blocos caricatos e escolas de samba)

Apesar de não se tratar do objeto da tese, cabe mencionar, tendo em vista a percepção do fundador do bloco filhos de Tcha Tcha em sua entrevista, o financiamento dos blocos caricatos e escolas de samba. Para Gomes, é necessário ter um olhar crítico em relação ao impacto desses recursos na organização social, diante do que foi visto na história do Carnaval de Belo Horizonte ao longo do século 20, especialmente os fatos que ocorrerão nas décadas de 1980 e 1990.

Como mencionado anteriormente, a interrupção de financiamento do poder público em meados dos anos 1990 foi responsável pela desmobilização das escolas de samba e blocos caricatos, a ponto de os desfiles deixarem de acontecer. Para Gomes, esse fato sugere que é importante destacar o contexto de mobilização periférica que marcou a fundação dessas escolas e blocos, de modo que devemos estar atentos à capacidade de autogestão e mobilização, mesmo em contextos não favoráveis. Entretanto, apesar de os valores serem limitados para o custeio pleno dos blocos, sobretudo daqueles com menor capacidade de arrecadação direta, a criação de categorias por parte da Belotur nos editais já demonstra um avanço na compreensão da diversidade da festa e suas necessidades desigualmente distribuídas sob diferentes aspectos, socioespaciais e culturais.

Ela tem um programa de financiamento que ela financia os blocos que solicitam, né? Ela tem três categorias: Categoria A, B e C. A gente sempre encaixa na categoria B. Ai cada um tem lá seu peso, né? Tem bloco de periferia, né? Eles têm um peso maior, então ficariam na categoria A. O nosso é um bloco, apesar de ser inclusivo, mas nós estamos sempre na categoria B. O valor não é um valor... Hoje as coisas estão caras, o carro de som, é tudo muito caro, então você tem que ter algum patrocínio formal para poder... Venda de camisa, você entendeu? Por exemplo, nós fomos tocar no sábado, nós fomos convidados a tocar em frente ao Memorial da Vale, a Vale dá uma beirada para a gente, essa coisa toda. Então, a gente tem que procurar esses outros recursos para poder bancar. O valor não é significativo, grande, né? (Machado, 2024, trecho de entrevista).

Ainda que seja necessário uma disputa e eventuais lutas por recursos de financiamento público e privado, Gomes chama a atenção para os perigos dessa dependência na vinculação dos blocos com a Prefeitura. Se, por um lado, os recursos permitem a exuberância dos desfiles em um dado tempo, por outro lado, ela pode significar, diante da perda de elementos constitutivos de blocos e escolas, sua inexistência diante das oscilações historicamente observadas na postura do poder público, como observado nos 1980 e 1990.

Podemos abstrair essa reflexão e aplicar esse contexto aos blocos de rua, à luz das teorias de Certeau (1994). Os blocos também passaram por processos semelhantes no tocante à insurgência e à autogestão dos movimentos, assim como no financiamento dos cortejos.

Entretanto, a dependência total do financiamento público pode fragilizar as relações de poder, já assimétricas, entre blocos e Prefeitura.

Como vimos, parte da existência do Carnaval e a força de sua expansão vêm justamente da resiliência construída no engajamento entre os pares no interior dos blocos, tendo em vista os desafios de enfrentamento nos primeiros anos de resistência junto ao poder público.

Não se trata de um olhar romantizado para processos de autogestão, financiamento e rebeldia, mas o entendimento de que existem relações de poder que se desigualam ainda mais quando se estabelece uma dependência que condiciona a existência do bloco. Nesse contexto, muitas lideranças relatam os crescentes preços associados aos cortejos, com aumento da expectativa de público, tendo em vista a exuberância e a organização do espetáculo, assim como da própria lei de oferta e procura, aplicada à microeconomia do Carnaval. Tal fato pode condicionar, a depender das escolhas dos blocos, a própria capacidade do bloco de realizar o cortejo.

Tomemos como exemplo a entrada dos trios elétricos no Carnaval de rua de Belo Horizonte e o aumento progressivo de recursos públicos e privados, ainda que direcionados de forma desigual. A evolução de preços do custo de cortejo não acompanhou a inflação, os preços apresentaram comportamentos relacionados à disponibilidade do recurso, que começa a circular a partir do financiamento público e privado e o consequente aumento da demanda. Lopes reforça essa reflexão, trazendo sua perspectiva diante dos movimentos que envolveram o poder público e sua progressiva apropriação do Carnaval: “Não é à toa que a gente vai chegar agora, nesses últimos anos, que ele passa a ser um empreendimento do Estado, né? O Estado consegue capturar o movimento das ruas e transformá-lo conforme ele pode e tenta” (Lopes, 2024, trecho de entrevista).

No que concerne à mobilidade urbana, de maneira geral, não foram apresentados relatórios estatísticos detalhados. O que se percebe foi a necessidade da Belotur de divulgar iniciativas que mediam os interesses de apropriação da cidade no período do Carnaval. Três questões mostraram-se mais relevantes: mobilidade urbana para os foliões; adequação nas rotas do transporte coletivo nas áreas dos desfiles dos blocos; delimitação de vias públicas para atendimento à circulação de veículos.

A primeira questão se mostrou presente desde 2016, inspirando iniciativas como a criação do foliônibus, uma alternativa de mobilidade gratuita associada inicialmente ao patrocínio da empresa “Skol”. No ano 2020, a iniciativa recebeu uma extensão, foi criado um circuito fora do eixo central da cidade, na região da Pampulha. A ideia geral desse serviço foi

permitir que os foliões conseguiram se locomover ao longo do dia de festa de forma gratuita, por meio de rotas específicas, que apresentavam fluxo de trânsito contínuo, sem interrupções pela vedação de cortejos nessas áreas.

Apesar de se tratar de uma ação pontual, combinada de marketing e suporte logístico da festa, a iniciativa propiciou uma qualificação na experiência tanto para folião morador quanto para o turista, de modo que os efeitos na política de transporte público foram observados na região metropolitana de Belo Horizonte. Ainda que se trate de uma correlação de multicausalidade, Gomes ressalta a importância dessas experiências, ainda que efêmeras, para a agenda do movimento Tarifa Zero³⁶.

Então, isso é muito incrível! Posso dar exemplos concretos: a experiência do tarifa zero durante o carnaval, do ônibus que circulou a cidade durante vários anos e que depois foi incorporado como política pública do próprio Estado durante a festa, né? E hoje já tem, na região metropolitana, duas cidades que implementaram a tarifa zero, Caeté e Ibirité, segue sendo uma bandeira forte de Belo Horizonte (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Figura 30 - Foliônibus em Belo Horizonte



Fonte: Itatiaia, 2020.

³⁶ Ver a discussão de Oliveira e Leão (2021) sobre o movimento Tarifa Zero em: *Horizontes da luta pelo transporte público universal: a experiência do Tarifa Zero*.

Figura 31 - Informativo sobre o trajeto do foliônibus

CARNAVAL DE BELO HORIZONTE
É DE TODO MUNDO!

AQUI TEM FOLIÔNIBUS. EMBARQUE NESSE ROLÊ. **É DE GRAÇA!**

De 22/2 (sábado) a 25/2 (terça-feira)

A Prefeitura oferece transporte gratuito para você circular pela cidade e curtir o Carnaval mais surpreendente do Brasil.

CIRCUITO CENTRO	CIRCUITO PAMPULHA
TRAJETO Avenida do Contorno, extensão completa	TRAJETO Entorno do Mineirão, extensão completa
SAÍDA A cada 5 minutos, das 9h às 20h	SAÍDA A cada 5 minutos, das 9h às 20h

*No dia 23/2, não haverá circulação do Foliônibus no Circuito Pampulha.

Acompanhe os horários e itinerários no portalbelohorizonte.com.br/carnaval e nas nossas redes sociais.

📷 📺 📱 **OficialBHTRANS**

SKOL PURO MALTE ifood iti BELO HORIZONTE SURPREENDENTE Belotur BHTRANS

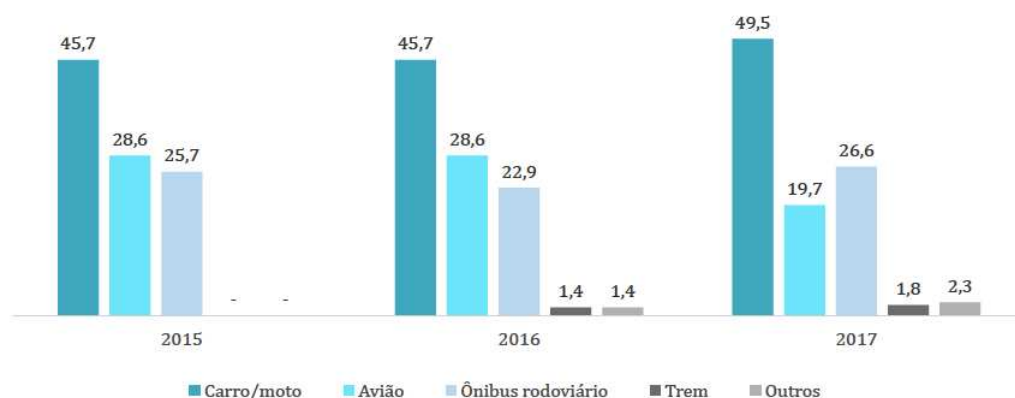
Fonte: BHTrans, 2020.

Figura 32 - Trajeto foliônibus Contorno



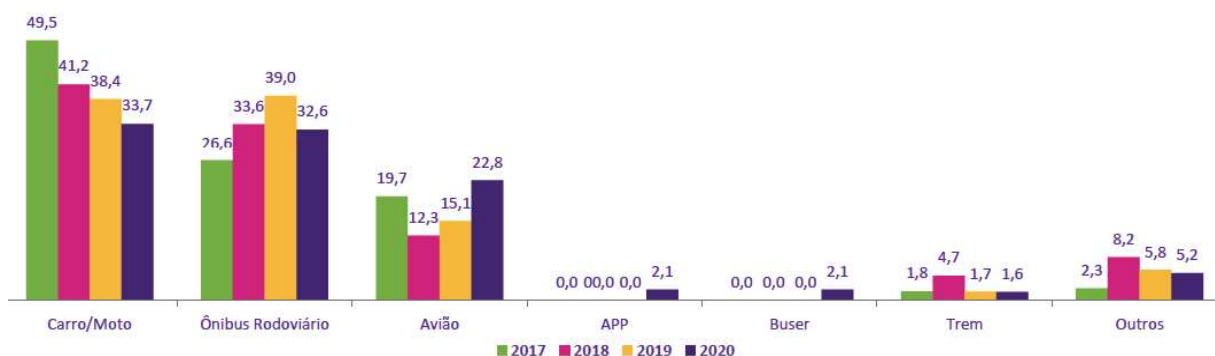
Fonte: BHTrans, 2020.

Gráfico 21 – Meio de transporte utilizado pelo visitante para chegar à cidade – 2015 a 2017



Fonte: Belotur, 2017.

Gráfico 22 - Meio de transporte utilizado pelo visitante para chegar à cidade – 2017 a 2020



Fonte: Belotur, 2020.

Como observado, há uma preponderância no uso de carro e moto, se comparado aos outros meios de locomoção até 2018. Isso indica que o perfil desse visitante era majoritariamente de regiões relativamente próximas de Belo Horizonte, tendo em vista as limitações costumeiras relacionadas aos longos deslocamentos das viagens rodoviárias.

O movimento observado a partir de 2018 aponta a maior presença do transporte aeroviário e também um aumento significativo do ônibus rodoviário, transportes usualmente associados, em comparação com a categoria carro/moto, a deslocamentos mais longos. Além dessa mudança de perfil de visitantes, com a presença de participantes de regiões mais distantes, cabe citar o registro do surgimento de aplicativos como *Buser*, que mudam a relação passageiro, rodoviária e empresa concessionária no contexto do Carnaval.

Além disso, é importante ressaltar que os dados estão em percentual, apontando a razão e a distribuição da incidência. Entretanto, se correlacionarmos aos dados de número de foliões, percebemos que o deslocamento de pessoas foi substancialmente maior ao longo do tempo.

Esses valores absolutos são determinantes para dimensionar o alcance e as características do fenômeno, além da sua distribuição por categoria.

Essa mudança de perfil do visitante pode estar relacionada às estratégias de divulgação do Carnaval para outros estados, assim como o alcance orgânico do crescimento nas redes sociais pelos foliões de anos anteriores. Esse fato que nos faz retomar as reflexões de Lopes sobre o crescimento do Carnaval a partir da produção do desejo vinculado à estética das imagens registradas durante a festa.

Para Lopes (2022, em entrevista), essa é uma marca do Carnaval de rua de BH, que se mantém e foi progressivamente sendo apropriada pela Prefeitura e pelo mercado, no intuito de também capitalizar a festa na lógica de um produto que tem como apelo a alegria, a liberdade, a euforia e a irreverência dos foliões. A exemplo dessas milhares de imagens produzidas e divulgadas do Carnaval nos mais diferentes dispositivos e plataformas, temos uma matéria do jornal o Tempo, de Belo Horizonte, sobre a programação do Carnaval. É possível notar que todos os elementos levantados por Lopes aparecem e servem como referência para a compreensão dessas estratégias que envolvem a divulgação da festa como produto turístico.

Esse processo, compreendido por Borges como uma mercantilização do Carnaval, tem seu espaço em diversos momentos ao longo da pesquisa e da história do Carnaval, como já mencionado anteriormente. Nesse contexto, o resgate dessa relação sociedade civil e blocos com a Prefeitura busca olhar para origem dessa relação, que se mostrou um dos espaços centrais de disputa a partir de 2012.

Figura 34 - Carnaval de rua de Belo Horizonte



Fonte: foto Fred Magno/O Tempo.

O crescimento do Carnaval, como dito, desencadeou interesses comerciais que se materializam nesse contexto, tendo em vista a apropriação da festa pela Prefeitura, ficando sob a responsabilidade da pasta do turismo, assim como o crescimento objetivo da demanda por transportes com perfil de visitantes de regiões distantes de Belo Horizonte. Esse contexto pressiona essas relações entre blocos que resistiam a esse movimento, mas percebem que existência de correlações externas e internas; e blocos que apoiavam esse movimento de maior recurso financeiro para o Carnaval. Lopes (2022, em entrevista), resgata a origem e o momento desse processo, assim como realiza uma reflexão sobre o enfretamento possível e a reinvenção do bloco diante desse imperativo comercial.

As primeiras reuniões nossas na Belotur eram tensas porque criavam-se embates mesmo dessa postura da Belotur de mercantilizar o Carnaval e a gente tentando trazer isso como manifestação popular e espontânea. Só que, a partir de um momento, isso se torna inviável. Assim, o volume de dinheiro que começa a circular na cidade é impossível a gente lidar com isso, a gente confrontar essa lógica. E aí, nesse sentido, a gente continua tendo os embates possíveis, sabe? Apesar de ser difícil. Hoje em dia, por exemplo, algo que a gente já pensou vários anos sobre o Peixoto é se a gente devia ou não devia sair daquele lugar, porque aquela região, no fim das contas, se tornou um centro importante do Carnaval de Belo Horizonte. A avenida Brasil se tornou um espaço importante e muito desse Carnaval comercializado, desse Carnaval vendido pela Prefeitura (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Mesmo com esse apelo comercial, que foi se projetando economicamente ao longo do tempo, articulando o capital privado, o poder público e os blocos, Campos (2023, em entrevista) recorda que, assim como outros processos observados no Carnaval de rua de Belo Horizonte, o patrocínio foi um espaço contínuo de tensionamento e disputa que não se limitou a uma simples aceitação “política” dos recursos por parte dos blocos que buscaram esse financiamento.

Tinha uma ideia de ser uma coisa de não ser profissional, tinha essa discussão também: “Não pode ser profissional”. Eu sempre fui a favor do ser profissional, mas um monte de gente não queria que fosse. Por isso que demorou... Duas coisas: por isso que demorou o patrocínio, ter essa virada do patrocínio, e também a oferta era muito ruim. Eu ia lá todo ano em reunião: “Minha filha, isso aí de novo? Isso aí eu boto na internet e meus amigos pagam isso aí. Vou vincular meu bloco com uma cervejaria para receber isso aí?”. Um dinheiro ridículo. Aí eles queriam que a gente comprasse o produto: “Se eu tivesse dinheiro para comprar produto, eu não estava aqui. Comprava o produto”. Eles querem te dar um desconto para você comprar o produto e um dinheiro ridículo, aí não dá! (Campos, 2023, trecho de entrevista).

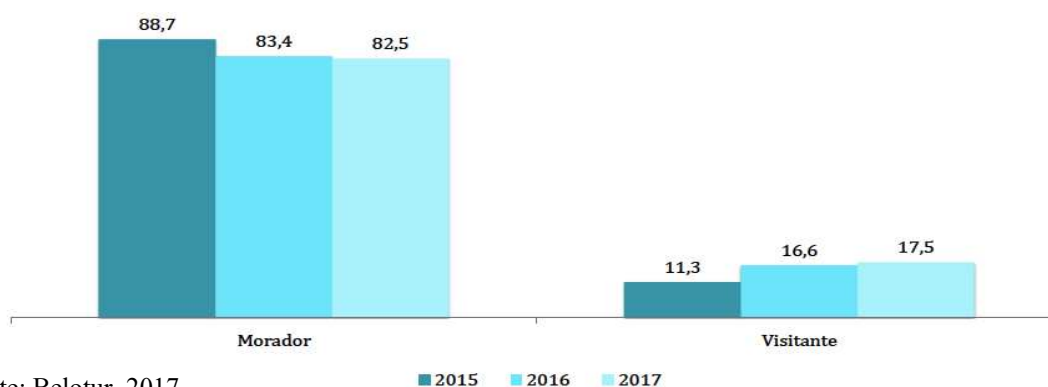
Ademais, para Oliveira, o fato de o Carnaval estar inserido na pasta da Belotur e não na Secretaria de Cultura representa um reforço do entendimento do lugar da festa para o poder público. Apesar dos avanços reconhecidos por Oliveira, quando diz que a “Belotur tem um lado

bom no sentido de que dentro da Belotur existem muitas pessoas comprometidas com a cultura da cidade”, a liderança assume que existem lacunas relacionadas a esse lugar comercial da festa. “Mas tem uma questão estrutural aí que nos impede de conseguir avançar na dignidade que tem que ser dada aos blocos e aos seus agentes fazedores, que passa por esse espaço do olhar da gestão pública se dar numa perspectiva do turismo e não da cultura” (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Por fim, das áreas levantadas no relatório agregado da Belotur, temos o perfil dos foliões. Para traçar esse perfil, a Belotur realizou, a partir do ano de 2015, pesquisa que abordava questões socioeconômicas, origem geográfica, hábitos de consumo, dentre outros temas que julgou relevante para a caracterização dos participantes da folia. Os resultados dessas pesquisas começaram a ser divulgados no site oficial do órgão a partir de 2017. Os dados foram apresentados por meio de recursos de estatística básica, em um formato relatório que buscou contemplar os diversos âmbitos do evento. Dentre as seções temáticas apresentadas, abordarei as seções pertinentes ao recorte da tese, a começar pela distribuição ao longo dos anos da proporção entre moradores e visitantes.

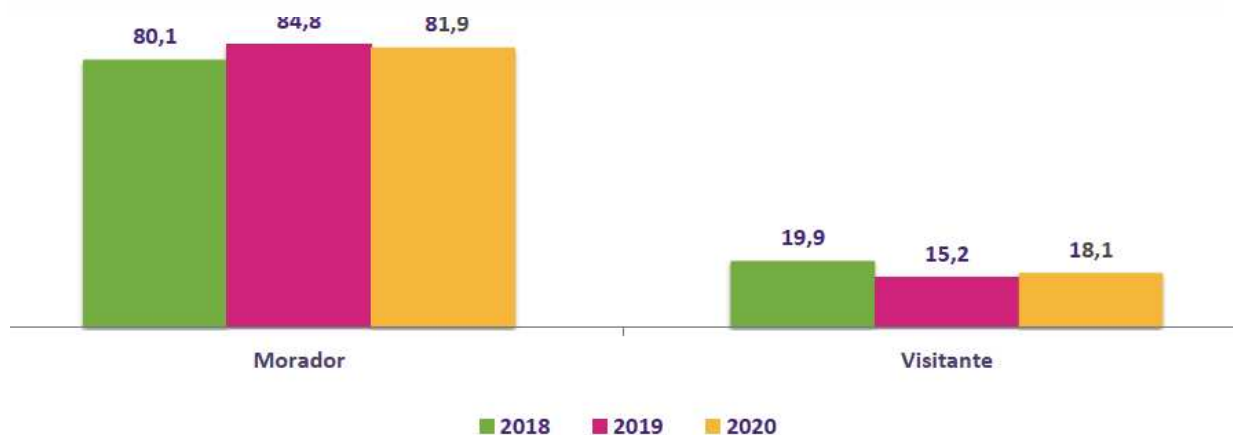
O primeiro dado relevante diz respeito à origem desse folião e de que forma a razão morador-visitante articula-se com o tempo. As oscilações ao longo dos anos podem ter causas multifatoriais, porém o que os dados permitem identificar uma mudança a partir de 2016. O Gráfico 23, que considera o período entre 2015 e 2017, demonstra uma efetiva transformação e provável mudança na percepção da festa no que tange a um alcance geográfico mais abrangente. No ano de 2015, quase 90% dos foliões eram moradores da Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), sendo que, a partir do ano posterior, a presença relativa dos visitantes tende a se aproximar dos 20%.

Gráfico 23 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2017



Fonte: Belotur, 2017.

Gráfico 24 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2020



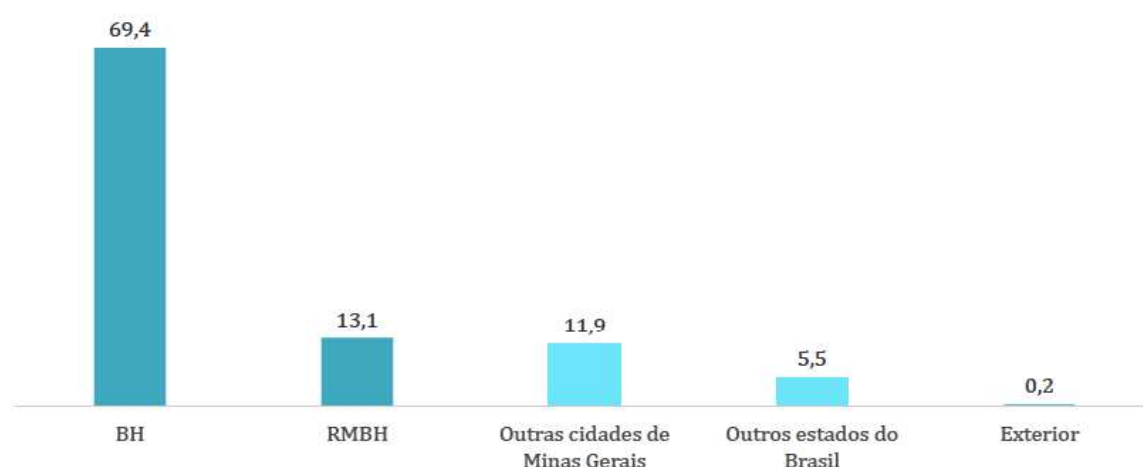
Fonte: Belotur, 2020.

Essa mudança na distribuição dos participantes sugere, portanto, que o Carnaval de rua, que parecia operar em uma lógica regional, começa, progressivamente, a alcançar foliões de outras cidades e estados. Esse comportamento demográfico pode estar relacionado não apenas a uma divulgação indireta e não sistematizada pelos próprios foliões nas redes sociais, mas também pode representar o resultado de uma política pública de promoção do carnaval de rua de BH com viés turístico. Campanhas em mídias digitais, plataformas físicas em espaços de outros estados, como aeroportos, começaram a se fazer presentes de forma sistemática. Vale lembrar que a Belotur, Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte, é o órgão responsável pelo turismo da capital mineira, sendo essa nacionalização do Carnaval de rua uma ação estratégica central das gestões mais recentes.

Essa ação buscou ampliar o volume de arrecadação direta do Carnaval, ligado, por exemplo, à ocupação de hotéis. Na visão da Belotur, muitas vezes, esse tipo de ocupação tem capacidade de expansão limitada, pois normalmente conta apenas com os moradores e suas possibilidades de organização logística, representando relativo menor consumo.

A partir de 2017, a Belotur optou por desagregar os dados de distribuição espacial dos participantes, permitindo compreender com maior profundidade a proporção e a origem do folião, diferenciando, por exemplo, o folião vindo do interior de Minas Gerais daquele vindo de fora do estado, e até mesmo do exterior.

Gráfico 25 - Distribuição detalhada origem dos participantes - Relatório de pesquisa 2017

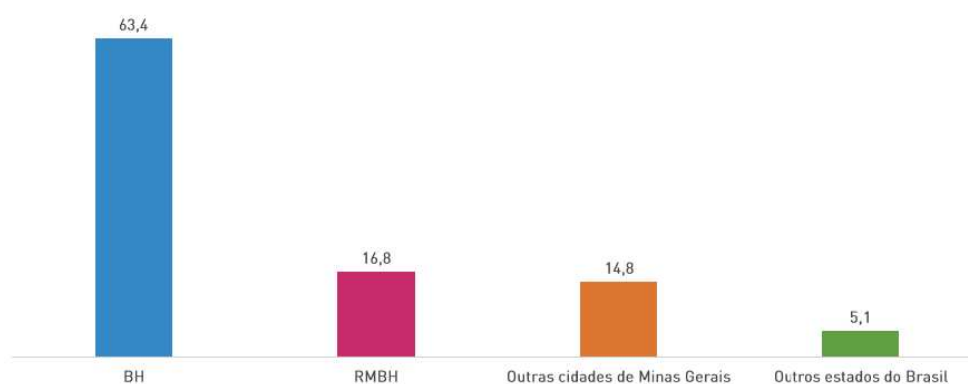


Fonte: Belotur, 2017.

Os dados desagregados indicam um movimento, a partir de 2018, de maior proporção e, por consequência, alcance geográfico de moradores de fora de Belo Horizonte, mas da RMBH. Tal fato é importante de ser destacado, na medida em que se percebe uma atração, já exercida pela capital em outros setores, se ampliando com o tempo.

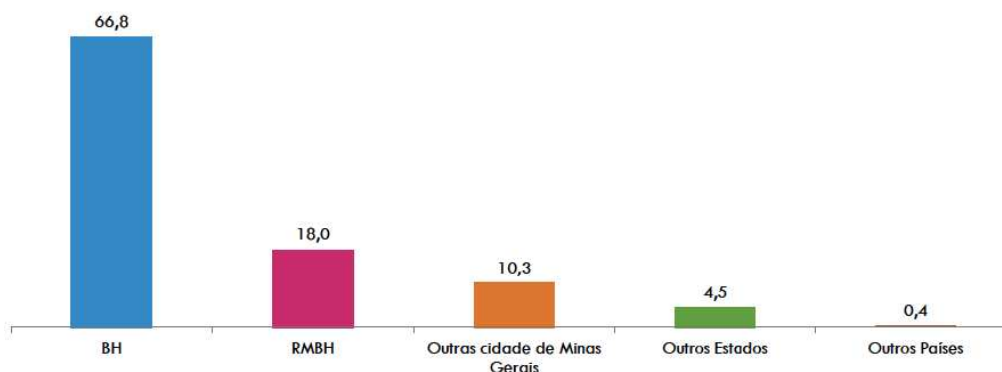
A RMBH apresenta essa articulação socioespacial cotidiana e o Carnaval, aos poucos, foi estendendo essa facilidade logística preexistente, assim como o reforço da ausência, em maior escala, de eventos durante esse período em cidades metropolitanas de maior população, como Contagem, Betim, Ribeirão das Neves e Vespasiano.

Gráfico 26 - Distribuição dos participantes, Relatório de Pesquisa 2018



Fonte: Belotur, 2018.

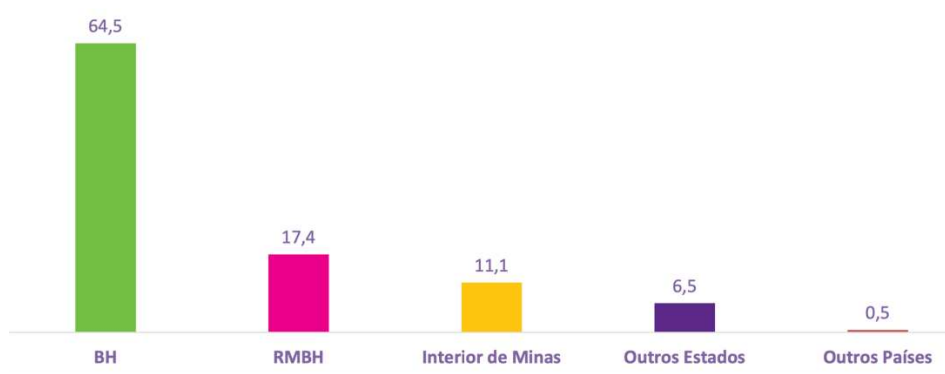
Gráfico 27 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2019



Fonte: Belotur, 2019.

Além disso, há uma proporção relativamente estável entre foliões do interior de Minas Gerais e de outros estados até 2020, com elevação pontual em 2018, para o interior e, no último ano da pesquisa, para outros estados. Não é possível afirmar, entretanto, que esses dados estejam relacionados à estratégia da Belotur de nacionalização do Carnaval de rua como produto turístico, na medida em que esses dados são oriundos de pesquisa por amostragem. Portanto, se adicionarmos duas variáveis, número total de foliões e impacto econômico, percebemos que, apesar da proporção se manter, o valor absoluto de participantes influencia essa análise, na medida em que o objetivo principal é o maior número absoluto de turistas.

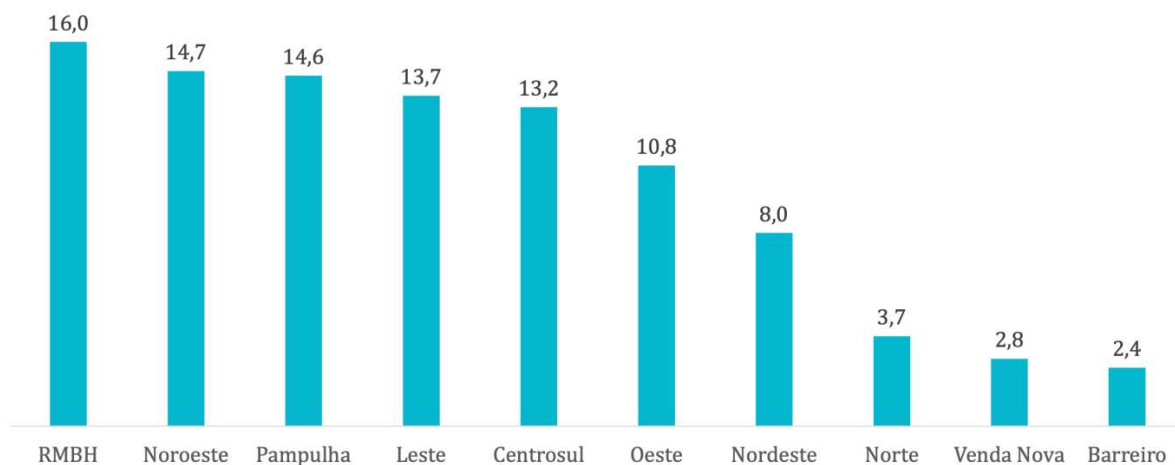
Gráfico 28 - Distribuição dos participantes - Relatório de pesquisa 2020



Fonte: Belotur, 2020.

Ainda inserido na distribuição espacial, o gráfico abaixo buscou analisar a participação percentual de foliões divididos entre as nove regionais administrativas de Belo Horizonte e a Região Metropolitana (RMBH) agregada.

Gráfico 29 - Distribuição dos participantes por região - Relatório de pesquisa 2017



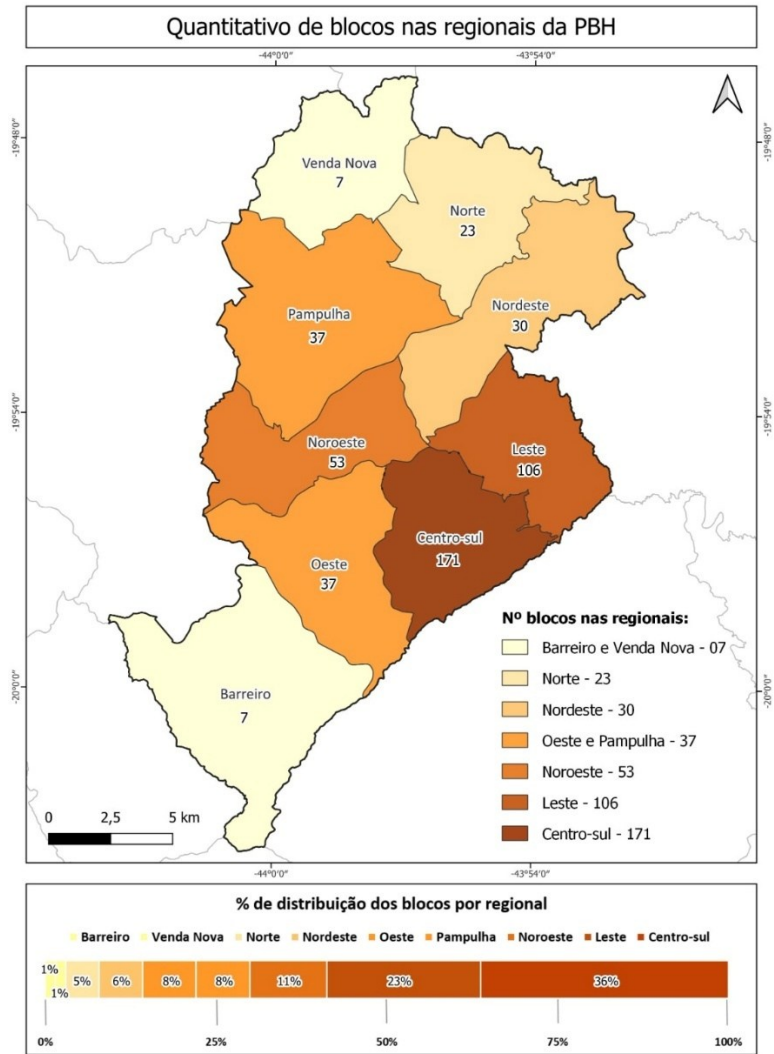
Fonte: Belotur, 2017.

A distribuição dos participantes por região apareceu como dado da pesquisa apenas no relatório de 2017. Apesar dessa restrição temporal, pode-se inferir uma tendência, ao menos no período entre 2015 e 2017 (período de coleta dos dados), de uma certa exclusão da participação de moradores de regiões mais periféricas. Dentre elas, cabe citar as regionais Nordeste, Norte, Venda Nova e Barreiro. Além disso, a posição que a RMBH ocupa deve ser relativizada, na medida em que se trata de um dado agregado que envolve diversas cidades. Essas regiões estão geograficamente mais distantes do centro e apresentam uma acessibilidade mais limitada aos locais de maior concentração de blocos. Além disso, outros fatores, como o nível de renda dos participantes, renda per capita média dessas regiões e o próprio contexto sociocultural, podem contribuir na compreensão da natureza dessa exclusão.

Na Figura 35, temos um mapa que foi elaborado a partir da tabulação das informações disponíveis no site BlocosdeRua.com, que compilou os dados dos blocos de Belo Horizonte e de outras cidades brasileiras, sobretudo os registrados oficialmente. De forma complementar, foram realizadas pesquisas em canais oficiais dos blocos nas redes sociais, assim como em sites de notícias e nos próprios relatos dos entrevistados, para um maior alcance da análise.

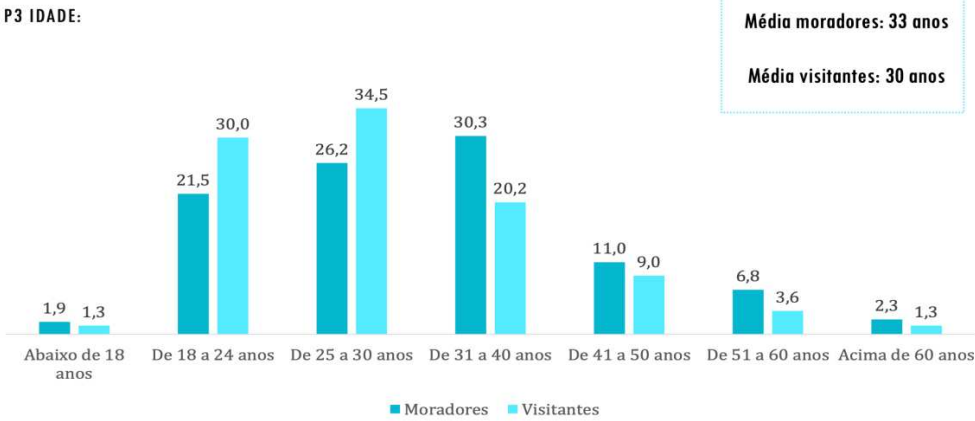
Na busca pela compreensão do perfil do folião, a Belotur identificou como relevante os dados referentes à idade dos participantes. As informações foram divididas entre a média dos moradores e a média dos visitantes.

Figura 35 - Mapa da distribuição dos blocos contendo as regiões administrativas



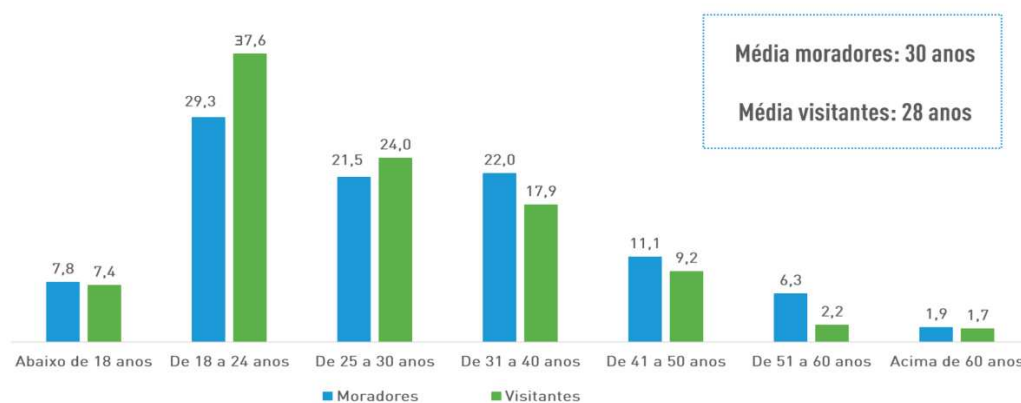
Fonte: elaborado pelo autor.

Gráfico 30 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2017



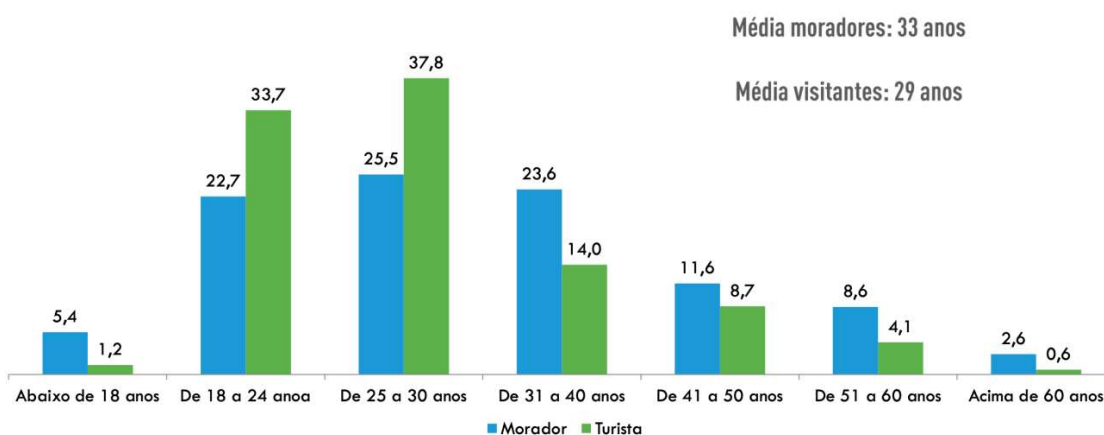
Fonte: Belotur, 2017.

Gráfico 31 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2018



Fonte: Belotur, 2018.

Gráfico 32 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2019



Fonte: Belotur, 2019.

Gráfico 33 - Distribuição dos participantes por faixa etária - Relatório de pesquisa 2020



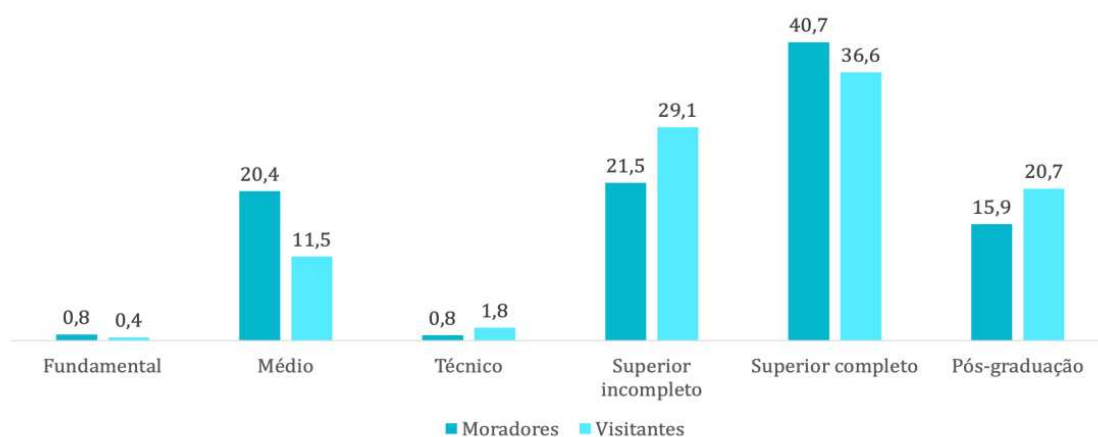
Fonte: Belotur, 2020.

A distribuição por faixa etária nos permite identificar uma estabilidade na média de idade dos participantes ao longo dos anos, com majoritária participação dos intervalos entre 20 e 39 anos. Em diálogo consonante com o que foi observado durante as entrevistas das lideranças, os dados reforçam o componente geracional envolvido na história do Carnaval de rua de BH, não só no que se refere à fundação dos blocos, mas ao perfil etário dos participantes. A geração dos anos de 1980, em especial da segunda metade da década em diante, ainda se mantém presente nas estatísticas como uma faixa etária relevante, ainda mais se considerarmos o ano de 2017 e sua provável projeção regressiva.

Além disso, houve um movimento crescente, com oscilação em 2019, da participação da faixa etária inferior a 20 anos. Fator que pode ser explicado tanto pela participação de adolescentes, como pelo aumento observado de blocos infantis. Ademais, o público dos moradores tende a ser mais velho em detrimento ao de visitantes, indicando o direcionamento e o alcance das políticas de divulgação da folia, que foi respondido com adesão principalmente de um público mais jovem.

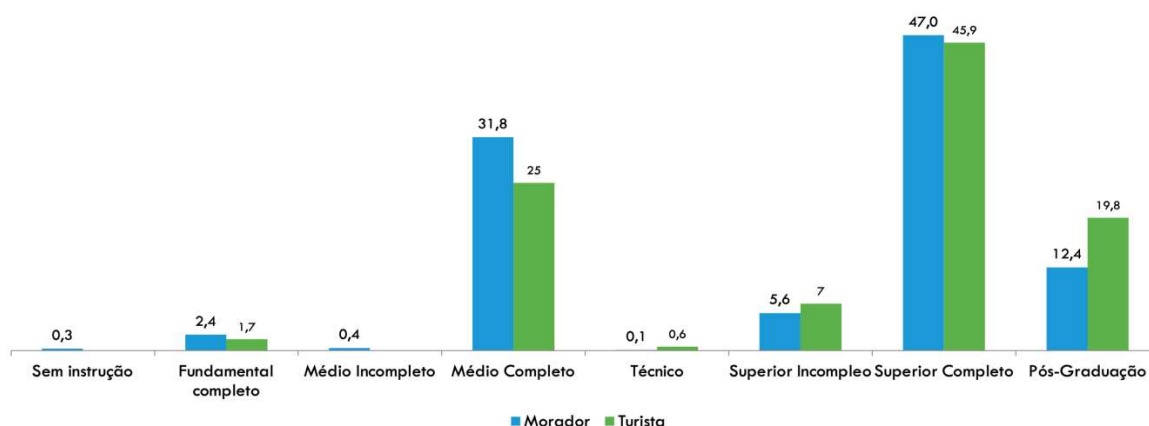
Dando sequência às variáveis analisadas, o grau de instrução dos participantes foi avaliado durante os anos de 2017 e 2020. Esse aspecto, usual em grande parte das pesquisas de perfil socioeconômico, permite inferências quanto aos lugares de acesso desses foliões e em que contexto estão inseridos.

Gráfico 34 - Distribuição dos participantes por grau de instrução - Relatório de pesquisa 2017



Fonte: Belotur, 2017.

Gráfico 35 - Distribuição dos participantes por grau de instrução - Relatório de pesquisa 2018



Fonte: Belotur, 2018.

Gráfico 36 - Distribuição dos participantes por grau de instrução - Relatório de pesquisa 2019



Fonte: Belotur, 2019.

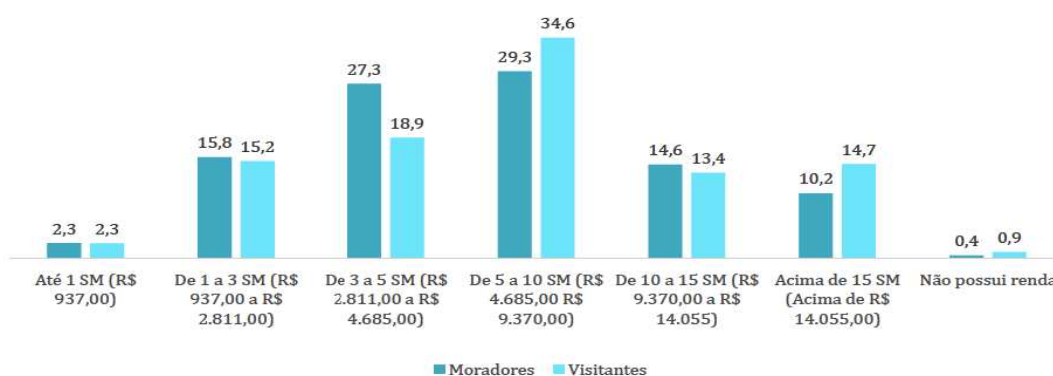
O grau de instrução demonstra uma notória tendência na composição do perfil dos participantes ligada à formação superior. Em alguns anos, essa taxa atinge mais de 60% dos foliões, fato que nos traz um indicativo também socioeconômico do Carnaval. Esse aspecto também foi percebido no diálogo entre as entrevistas e os dados quantitativos das predominâncias por faixa etária, de modo que os dados de nível de escolaridade corroboram o perfil traçado pelos relatos das lideranças. Em especial na seção *O fazer coletivo e o momento vivido: a busca por uma genealogia ontológica dos primeiros blocos*, foi possível perceber como a universidade ocupa um lugar de sociabilidade desses sujeitos e como, nesse contexto, isso se reflete no perfil mais amplo dos participantes.

Para termos referência desse resultado em perspectiva com o contexto nacional, de acordo com último censo realizado em 2022, em comparação com o censo anterior, realizado nos anos 2000, o Brasil passou de 6,8% da população com nível superior para 18,4% (IBGE, 2025). Ou seja, em comparação com a porcentagem nacional, a pesquisa demonstra que o perfil dos participantes tem mais que o dobro de representatividade de pessoas com graduação. Se considerarmos o ensino superior incompleto, estamos falando de um valor que supera o triplo do que foi constado pelo censo. Tal fato reforça a ideia do lugar social do público majoritário do Carnaval. Obviamente, a faixa etária é um indicativo que deve ser considerado na complexificação desses dados, assim como a renda, de modo que seja possível congregiar todas as variáveis, incluindo a origem espacial na cidade.

O critério que compõe a variável mais direta quando falamos de perfil socioeconômico é a renda. A pesquisa estabeleceu cinco faixas de renda mensal familiar baseada no salário mínimo, sendo a primeira delas até 01 (um) salário mínimo e a última acima de 10 (dez) salários mínimos. O critério de razão entre as categorias definidas, como nas anteriores, se manteve, para propiciar um panorama da distribuição dos participantes em relação a seu nível de renda.

Os gráficos de renda permitem observar dois movimentos principais, o primeiro trata-se da estabilidade da porcentagem de participação dos foliões, moradores e visitantes que se inserem no intervalo de 3 a 5 salários mínimos. A segunda delas, diz respeito à participação de um público de menor renda, 1 a 3 salários mínimos, com tendência de alta desde 2017. Isso aponta algumas questões importantes, que relacionam variáveis como faixa etária e grau de instrução.

Gráfico 37 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2017



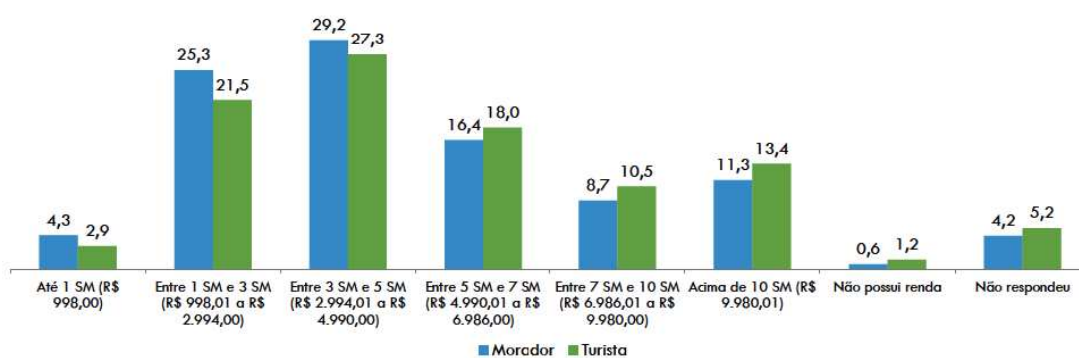
Fonte: Belotur, 2017.

Gráfico 38 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2018



Fonte: Belotur, 2018.

Gráfico 39 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2019



Fonte: Belotur, 2019.

Gráfico 40 - Distribuição dos participantes por renda - Relatório de pesquisa 2020



Fonte: Belotur, 2020.

Ainda que tenhamos uma participação de quase 40% de pessoas com renda familiar acima de 5 (cinco) salários mínimos, a presença majoritária é de participantes com renda de até 05 salários mínimos. Se relacionarmos com o critério de grau de instrução e faixa etária, é possível afirmar que, possivelmente, o ambiente universitário, assim como a idade, tem influenciado a democratização do Carnaval. Evidentemente, outras variáveis observadas, por exemplo, a descentralização dos blocos e própria natureza gratuita que se manteve desde o início, dialogam com esse contexto.

Por fim, existe um padrão da maior participação de visitantes com renda superior em comparação com os moradores. O mesmo acontece, de forma inversa, quando olhamos para os dados em relação às faixas de menor renda e à participação proporcionalmente superior dos moradores nessa razão.

O que marca esse capítulo é, sobretudo, a institucionalização do Carnaval. Essa palavra concentra a síntese da relação carnaval e poder público, nessa perspectiva temporal, de 2012 a 2020. Esse movimento, inserido no contexto das mais diversas contradições e espaços de disputa, como já mencionado, e que aponta uma maior aproximação do poder público em relação à festa, é visto por Borges a partir da inserção de pessoas ligadas à experiência do Carnaval nas novas gestões. “Eu já falei da sobrevivência, a sobrevivência dentro do poder público, eu acho que tem ganhos dessa natureza. Uma gestão, do ponto de vista cultural, que gera quadros, vamos dizer assim, para dentro do poder público” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Esse perfil de atuação favorece que o poder público desenvolva um olhar mais próximo dos blocos e da sociedade civil. Entretanto, essa nova configuração das equipes gestoras parece não ser suficiente, na visão de Magalhães, para preservar uma pulsão que a fundadora do bloco Cuequinha vai chamar de apropriação cívica.

Eu acho que mudou a experiência pública de cidade sim. Mas eu acho que, quando institucionalizou demais, perdeu um pouco essa força. Eu sinto que Belo Horizonte está perdendo, a Lucinha fala muito isso, e eu concordo com ela. Belo Horizonte já teve uma apropriação cívica muito maior do que está tendo atualmente. Eu acho que a gente, como população, a gente se constrangeu, voltou a utilizar dos espaços permitidos para essa vivência cívica para as datas permitidas. Isso é estranho. Porque não era... Esse movimento do Carnaval de rua trouxe uma explosão para a ocupação da cidade. Aquilo que tinha sido proposto pelo poder público na década de 90, que eu falei, do governo Patrus, ele é rearticulado por essa ocupação de rua do Carnaval... Aí uma experiência bem cívica mesmo, mas agora deu uma refluída, apesar de lotado. (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

Gamalho (2018) aponta para esse movimento contínuo entre estratégia e tática, que aparece novamente na pesquisa, em formato distinto do momento que chamamos de insurgente, revelando as sutilezas desses processos e sua condição dialógica permanente. Uma análise nesse sentido nos permite observar fenômenos de apropriação e reapropriação do espaço e do poder em condições de expressão ora mais evidentes e binárias, ora mais sutis e multidimensionais.

O espaço de dominação é imposto a partir de uma ordem distante, que produz normativas, transforma materialidades e cria significados. Esse espaço, do concebido-abstrato, é instrumento do poder e tem sua eficiência na desconstrução dos espaços de apropriação, com isso a cidade como encontro de diferentes. Esse embate reelabora as práticas espaciais dos bairros e das ruas, espaços cuja escala e conjuntura propiciam (propiciavam) a proximidade [...] a cidade constitui-se a partir de uma ordem tecnocrática portadora de estratégias e de práticas portadoras de táticas. Dois âmbitos, com lógicas e mecanismos de ação e ordenamento coexistindo, à semelhança entre uma ordem próxima e distante, ou na perspectiva horizontal e vertical (Gamalho, 2018, p. 48).

Nesse aspecto, essa institucionalização do Carnaval e a perda desse movimento cívico, vistas por Magalhães, também operam segundo uma outra lógica que vai além dos quadros do executivo municipal, sobretudo na Secretaria de Cultura e na Belotur. Para Gomes, a discussão do reconhecimento do Carnaval e do samba como patrimônio imaterial de Belo Horizonte consolida a luta por políticas públicas que atuem de forma perene no campo da cultura. Por outro lado, uma outra discussão política, que formaliza critérios para gestão da festa, foi vista como um risco por Borges.

É importante a gente entender que, desde o início, houve o desejo do legislativo e do executivo em legislar sobre o Carnaval; houve um momento em que nós, enquanto movimento social do Carnaval, resistimos a essa intervenção, porque nós entendíamos que a gente vivia um momento em que a festa, a autonomia da festa e a independência dela precisava se impor. Depois a gente teve um momento em que esse debate, em 2016 e 2017, a gente foi entendendo que talvez fosse importante, com o grande crescimento e com o processo de institucionalização de procedimentos de fomento e tal, ter talvez uma legislação que garantisse esses marcos e essas vitórias acumuladas, isso não conseguiu avançar; e agora a gente tem esse debate ressurgindo, mas em um ambiente muito mais hostil e muito menos favorável para os movimentos da festa, pelo menos na perspectiva do debate que deu origem a esse processo em 2009, 2010 e 2011. Certamente, hoje já há outros atores e atrizes da festa que talvez queiram debater essa regulamentação numa perspectiva muito mais mercadológica. Mas, enfim, dentro daquilo que sempre foi o horizonte da luta eu, de fato, tenho muito medo e receio do que, neste momento, este debate pode ensejar ali no âmbito da Câmara Municipal e a relação entre mercado, capital financeiro privado, poder político, legislativo e municipal e sociedade civil (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Ademais, na visão de Gomes, um debate maior sobre a cidade, com desdobramentos no estado de Minas Gerais e na União, por meio do Legislativo, ocorreu a partir dos movimentos políticos do Carnaval.

A experiência política das Muitas Pela Cidade que Queremos, que surge em 2015 e se coloca na disputa eleitoral pela primeira vez em 2016, com uma campanha inédita, de campanha coletiva e depois de mandato compartilhado, com Áurea sendo eleita a vereadora mais votada de Belo Horizonte – uma mulher negra periférica – e Cida, junto com ela – uma mulher atriz do teatro. Que foi da primeira gestão do Conselho de Cultura, junto comigo, lá na luta de 2010 e 2011, que é quando a gente se conhece. E que se desdobra na eleição de Áurea em 2018 para Deputada Federal, a deputada mais votada, Andréa de Jesus. Agora, a Célia Xacriabá, a primeira indígena eleita deputada de Minas Gerais. Esse movimento de ocupação política, de construção política que tem reverberações no Brasil e fora do Brasil são desdobramentos do Carnaval de Belo Horizonte e dessa luta da qual o Carnaval faz parte. E isso é fundamental, porque a estética das Muitas, as pautas das Muitas, a forma de pensar e subverter a lógica da política institucional das Muitas está intimamente ligada ao Carnaval e aos princípios carnavalescos. (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Para contextualizar, a experiência política citada por Gomes, é importante destacar que o *Muitas pela Cidade que Queremos*³⁷ trata-se, de forma geral, de um movimento inserido no contexto do mandato das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella, em coreografia com Bella Gonçalves, conhecido como “gabinetona”. A proposta se constitui como um processo marcado pela busca da reinvenção da democracia, por meio de um mandato aberto e coletivo, em que as pautas de desigualdade, gênero e raça, em relação dialógica com a cidade, foram o eixo central.

Gomes reforça a relação dessa nova geração da política institucional, inserida nesse processo de emancipação, sobretudo na conquista da cadeira na câmara que amplia essa percepção e destaca esse desdobramento do legislativo para áreas como a cultura.

Mas eu acho que, em Belo Horizonte, o Carnaval hoje tem uma força de formar opinião, de conseguir eleger pessoas. O Carnaval tem uma força de conseguir pautar o rumo da cidade mesmo, sabe? Eu acho que a cultura toda confia no Carnaval, as pessoas que estão envolvidas em qualquer área da cultura, e são pessoas que formam opinião, têm muita reverência pelo Carnaval e pelas pessoas que o constroem (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Por fim, esse capítulo é finalizado com uma descrição de Campos sobre esse processo inédito para cidade. Considerando todas as tensões e relações de poder analisadas, o ressurgimento do Carnaval na cena belo-horizontina foi, sobretudo, uma experimentação contínua em que o desconhecimento das vivências foram progressivamente organizando

³⁷ Ver a dissertação de Marques (2019): *Megafonizar as lutas: a experiência de radicalidade democrática das Muitas e da Gabinetona em Belo Horizonte*.

especialmente a festa e acomodando os múltiplos interesses dos diferentes setores em uma lógica constante de tentativa, erro e ajuste.

De ocupação de uma cidade turística, né? Você passar na Savassi, estar aquela multidão. Eu não lembro. Isso é, registradamente, parece que nunca se teve nada dessa forma. Tudo foi feito em teste, né? A gente foi lá e: “Vamos botar duas caixas”, acho que vai vir 300 pessoas. Chegamos lá e tinha 10 mil. Não dá, tem que mudar, tem que fazer isso de tal forma. Aí você vai lá no... Nós ficamos uns três meses olhando carro. Acharmos lá em Contagem, aí tentamos, o som quando faz o teste sem a bateria, você consegue ouvir. Vai daqui, dali, pega a metragem para você decorar e tal, não sei o que, na hora que você chega lá não dá. “Gente, essa quantidade de pessoas tocando bateria não dá”, aí você vai experimentando: é muito agudo, então diminui o número de repiques, aumenta o número... Tudo é equalização, teste para entender como que é. E a Prefeitura é a mesma coisa: “Essa rua aqui não dá para fechar porque é acesso à hospital. O ambulante não dá para ficar aqui, senão o carro não passa. Estacionamento não pode ter aqui, porque o bloco vai passar”. Se você para carro, com o ambulante e descer com o bloco não tem como! Não dá, então tudo foi e ainda é um processo de entendimento da cidade, de quem faz, de como tem que fazer. (Campos, 2023, trecho de entrevista).

4.2 O povo quer rua, meu filho! O povo quer festa!

Então, assim, começaram a entender que o nosso Carnaval estava ficando uma coisa meio grande, as pessoas não estavam mais saindo de Belo Horizonte para ir para o interior, para ir para o Rio. Eram milhares, as pessoas estavam ficando, né? E as pessoas começaram num movimento migratório mesmo, entendeu? Um movimento de migração, estavam vindo passar o carnaval em Belo Horizonte. Jamais teria imaginado há 10, 15 anos atrás (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

No recorte temporal proposto nesse capítulo, 2012 a 2020, a relação entre espaço e cidade passa por transformações que mudaram definitivamente o paradigma da cidade de Belo Horizonte, diante dos acontecimentos promovidos pelo Carnaval de rua. As diversas formas de apropriação e uso da dimensão pública da cidade a partir da festa, trazidas até o momento, são escaladas espacialmente e reconfiguram toda uma rede de relações sociais que se expandem entre o conjunto de atores envolvidos.

O primeiro ponto a ser abordado trata-se da escolha dos trajetos, sob o prisma de uma realidade de aumento exponencial de blocos e foliões. Os blocos já existentes, que veem esse aumento de participantes, e os nascentes, já imersos nesse contexto de crescimento e escala do Carnaval, se deparam com os desafios de pensar onde acontecerão seus cortejos.

A escolha dos caminhos percorridos pela cidade se relaciona a uma diversidade de interesses, limites e conveniências que já se mostraram presentes no período anterior, mas que ganharam uma outra dimensão com a institucionalização do registro dos blocos na Prefeitura e os contornos da cidade.

A compreensão de que o Carnaval estava mudando e as escolhas de trajeto tinham que ser repensadas a partir situações empíricas e, de certa maneira, tendo em vista a ausência de previsibilidade dos primeiros momentos e a inexperiência com os cortejos, perigosas.

Aí foi o dia que eu tinha mais medo na vida, porque eu via as pessoas tentando chegar e não conseguia. Gente pendurada na árvore, a rua afunilando. Tinha cinco vezes mais gente do que a gente esperava. Aí o caos completo! Eu via aquilo assim, a senhorinha tentando passar, a rua afunilando, o ambulante não vai sair, o cara tem que sair, cadeirante, não sei o que, o pessoal pendurado na árvore, gente pendurada na janela, porque as casinhas são perto ali. Nossa, aquilo ali foi foda (Campos, 2023, trecho de entrevista).

A ausência de um prognóstico das escolhas e da resposta socioespacial exigiu um aprendizado contínuo desde o início, mas, a partir de 2013, foi se perdendo a dimensão insurgente e, muitas vezes, espontânea das escolhas e dos próprios caminhos, literalmente. Nesse sentido, Borges refletiu que: “tem coisas que eu não posso fazer mais, não tem condição de fazer mais. Bom, tem que ficar ali com o foco na missão o tempo inteiro, se vai dar algum problema” (Borges, 2024, trecho de entrevista).

O bloco Mama na Vaca foi um exemplo de transformação como bloco da primeira geração de um cortejo inventivo e sinuoso no interior do bairro Santo Antônio, para literalmente uma linha reta. É um certo momento, a gente entende que, principalmente quando a escala do Carnaval toma esse caráter tão enorme, que é preciso, ao mesmo tempo, você ter um certo tipo de organização para que a coisa não degrida, né? Porque você começa, justamente, a ter que lidar com multidões, o que não acontecia num primeiro momento (Lopes, 2022, trecho de entrevista).

Nesse sentido, o que se apresentou não foi apenas uma limitação logística da organização do bloco ou mesmo da opção de alguns blocos em não ter, por exemplo, um sistema de amplificação de som compatível com a demanda ou mesmo um trio elétrico, mas uma limitação, pelo menos *a priori*, da própria cidade.

Campos realiza uma análise comparativa com outras capitais que já tem não só uma tradição de Carnaval mais antiga e consolidada, mas a própria existência da cidade. Fatores que combinam estrutura física, espaço concebido e percebido, com aprendizado social ao longo do tempo, contribuem para a construção do espaço vivido do Carnaval. Como exemplo, podemos citar, principalmente, Rio de Janeiro e Salvador.

São capitais de 450 anos, 430 anos e uma capital de 120 anos. Não tem como você colocar no mesmo balde, porque não é a mesma coisa. A cidade não foi construída para ser desse tamanho, uma cidade que foi feita para ser dentro de uma avenida. A gente tem dificuldade para passar, tem vários lugares que você não consegue fazer

Carnaval por causa da altura do fio, não passa, o carro não passa. Onde a gente passa a gente tem que agachar e o cara tem que subir com o negócio. Tem lugar que nem isso dá para fazer, devido à altura. Então, assim, não é uma cidade preparada (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Embora, de fato, a cidade não tenha sido concebida para abarcar grandes eventos como Carnaval, percebeu-se uma adaptação, custosa, mas inventiva das possibilidades e limitações que a cidade apresentava.

Para Nicácio, os trajetos dos blocos pequenos, de bairro, que compuseram uma fatia considerável de blocos nesse período, foram marcados por uma escolha de afeto e pela lógica de lugar que resgata esse cuidado com a cidade, pauta fundamental para os primeiros blocos. “O meu bloquinho passa aqui na porta, na minha rua, quando eu passo, eu mexo com os vizinhos. E tem uma casa de repouso aqui do lado e a gente mexe” (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

O bloco infantil Fera Neném, fundado por Nicácio, traz esse espaço lúdico para o alcance de diferentes públicos, ligados aos pais e às crianças, pois a referência de local e de financiamento foram sempre as instituições de ensino formais ou informais que fazem parte do cotidiano dessas pessoas.

O trajeto do Fera Neném mudou ao longo dos tempos. A princípio, ele saía ali do... Os meus meninos estudavam numa escola que chamava Clique e aí a gente saía ali da Praça Albita e terminava na Casa Amarela do Clique, que era na Campanha. Ele desfilava no São Pedro. Então, os primeiros anos do bloco foram com apoio do Clique, tinha o apoio do Clique. Depois, a Casa Amarela foi destruída e foi para a Casa Colorida, lá no São Pedro, na Albita. Aí a gente saía lá do alto do São Pedro, era até um trajeto meio ruim, íngreme, saímos uns dois anos ali. Depois, os meus meninos vieram aqui para a Serra, na Escola da Serra, e a gente também veio morar aqui na Serra, então a gente trouxe. É familiar, entendeu? A gente trouxe para cá. Então, hoje em dia, a gente ali da Dominicanos, que é na porta da Escola da Serra, na lateral da Escola da Serra, aí a gente corteja pela Estevão Pinto. Aí tem duas praças, tem a Salgado, que é uma pracinha que tem uma parede de projeção de cinema, uma pracinha bem pequenininha, e tem a Violeta Sócrates, que é uma praça meio escondida aqui da Serra, está na Trifana com Estevão Pinto, a gente termina nela. O trajeto é curto (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

Portanto, o trajeto foi adaptado não só tendo como referências espaciais os entornos das escolas, mas, principalmente, o tipo de caminho percorrido, sendo duas variáveis mais importantes, o público envolvido, com a escolha das distâncias mais curtas; e as praças, que acomodam o fim do desfile e possibilitam a extensão desse momento de ludicidade. Essa foi uma forma de trazer à tona o potencial, muitas vezes, subutilizado das praças como ambientes públicos de sociabilidade, principalmente para esse público infantil, que vive em ambientes

com grande adensamento urbano, nos quais os espaços com uma dimensão de natureza são muito limitados.

Essas experiências do Carnaval, de forma indireta, convidam os foliões a passarem por lugares novos, a descobrirem regiões diferentes da cidade, que escapam do seu cotidiano. Entretanto, nesse caso, o mesmo pode acontecer com lugares rotineiros e conhecidos, como a praça na porta da escola, que, ao invés de produzir uma experiência espacial inédita, permite aos foliões uma ressignificação do espaço a partir de novas vivências que o Carnaval proporciona.

Termo muito utilizado pelo planejamento urbano, na busca por requalificações de ambientes na cidade, é a revitalização. Comumente pensado por arquitetos urbanistas, traz a ideia do imperativo do espaço concebido atuando nas alterações físicas sem, muitas vezes, compreender quais são efetivamente as demandas e potencialidades daquele espaço. O que o Carnaval nos convida a refletir é que o espaço vivido pode ser um direcionador das políticas públicas. Uma praça, por exemplo, pode ser “requalificada” sem nenhuma alteração do espaço percebido, apenas com formas distintas de se apropriar daquele lugar.

Nesse contexto da escolha de trajetos ocorrendo a partir do perfil de um público específico e de uma dimensão de afeto com o espaço e tornando-se referência para as opções de caminho para os cortejos, cabe ressaltar as experiências e desafios do bloco Todo Mundo Cabe Mundo. O nome é uma síntese do que o bloco se propôs a fazer, ou seja, criar um espaço carnavalesco em que a inclusão, em todos os sentidos, contextos e alcances, em especial para as pessoas com deficiência, fosse a centralidade das decisões. Como Fera Nenem, a referência do cortejo se tornou o próprio espaço, que já concentrava parte das iniciativas dos fundadores, o Asa de Papel Café & Arte.

Como é um bloco que tem as pessoas que têm algumas necessidades, então o percurso é pequeno. A gente sai daqui, sobe a rua Piauí, entra na Aimorés, entra na rua Maranhão, desce a Avenida Carandaí e volta aqui. Dá mais ou menos um 1,5 km, por aí. Não tem muita... Coisa de duas horas, assim. Também para não cansar muito, porque o pessoal tem isso aí. E isso, no primeiro ano, foi, lógico, começando, deve ter ido umas 200 pessoas. Aí no outro ano já passou para 500, no outro ano passou para 1.000. No ano passado já foi 5.000. Porque o bloco também começou a ganhar publicidade. Então, o pessoal começou a dar importância no sentido do bloco que é, justamente, a inclusão. Então, têm várias reportagens de jornais e televisão sobre o bloco. E isso chamou muita gente que, inclusive, não participava de Carnaval ou de qualquer manifestação porque era o pessoal cadeirante, tem alguma deficiência, alguma coisa. Nós não temos nada disso. Aqui é aberto, diretamente. No caso da bateria, isso inclusive é uma orientação do Marcelo, que ele fala que nós não somos uma bateria, nós somos uma fanfarra. Ela é aberta, se você quiser trazer seu instrumento, você toca (Machado, 2024, trecho de entrevista).

O alcance nacional do Carnaval de rua de Belo Horizonte atraiu blocos e artistas consolidados em outros estados, com ampla experiência artística e musical, como foi o caso do Monobloco. Como trazido por Souza, a busca por parcerias locais para a efetivação do bloco, não só para o cortejo, mas como uma filial da escola de percussão, foi atravessada por diálogos com lideranças como o Gustavo, do bloco Samba do Queixinho.

Os diálogos estabelecidos para definições relevantes, como onde aconteceria o cortejo, já se referem a um momento distinto do Carnaval, em que a escala e a institucionalidade já eram determinantes das escolhas feitas. Os critérios utilizados se relacionavam a uma metodologia de exclusão de locais da cidade em que a saturação e as dificuldades logísticas já estavam presentes para um bloco consolidado e de grande apelo.

Então, assim, já tinha essa preocupação da nossa parte também e do Gustavo também, da galera, de fazer uma coisa que fosse legal. E aí surgiu essa ideia. Tinha o centro antigo ali perto da rodoviária e tal, que já saía o Baianas Ozadas, alguns blocos, né? Afonso Pena a galera descartou, Savassi e tal, porque ia ser muito tumulto. E aí surgiu essa ideia da Pampulha, Mineirão, por ser uma área menos habitada e tal, que já estava mais acostumada com grandes eventos, ia ser mais fácil coordenar o trânsito e a gente achou perfeito (Souza C., 2024, trecho de entrevista).

O fator institucionalidade, muitas vezes problematizado por blocos mais insurgentes, que veem nesse escape do controle uma oportunidade de contestação e/ou experimentação, já é uma realidade no Carnaval de Belo Horizonte. Na visão de Souza C., quando se alcança a projeção que a festa alcançou a partir de 2013, sobretudo para os blocos com grande apelo de público, já não se pode fugir de certa institucionalização.

E isso aí, abrindo um parêntese, sempre foi uma preocupação nossa, do Monobloco, quando a gente viu que o negócio estava grande, que fez sucesso, a gente tinha duas escolhas. Como alguns fizeram, de esconder o bloco, fazer um bloco secreto, menor, ou assumir que ele é grande. Então, ao assumir que ele é grande, você não consegue fazer um evento dessa magnitude sem dialogar com os órgãos públicos. E uma coisa que sempre nos preocupou é a questão da responsabilidade. Tipo: “Pô e se acontecer alguma merda? Tiver um acidente? Morrer alguém? Cadê as autorizações dos órgãos públicos?”. A gente nunca fez um desfile na marra, nem clandestino e nem nada, porque a gente sabia a responsabilidade do nosso nome que estava ali etc. Aí BH não fugiu a essa nossa preocupação. E, rapidamente, desde o primeiro ano, logo a gente encontrou um lugar maravilhoso, um lugar muito bacana. Apesar de não ser no coração da cidade, deu vazão ao público que foi. Foi confortável para a bateria, foi confortável para o público, foi legal! (Souza C., 2024, trecho de entrevista).

As palavras de Souza C., em especial o termo “confortável”, orbitam em um campo semântico que marca alguns blocos que focaram sua experiência no espetáculo, de modo que as condições de infraestrutura para bateria e para os foliões têm uma relevância fundamental na

escolha do cortejo. Muito mais do que identidade com o lugar ou com uma luta política, esses blocos olham para cidade como possibilidades de palcos em que critérios objetivos como segurança, logística e conforto do folião são decisivos nas opções de ocupação da cidade.

O mesmo ocorreu com o bloco da Calixto, fundado pela cantora de samba Aline Calixto, que teve uma primeira incursão no bairro Santo Antônio em 2014, mas logo foi necessário pensar em opções para que o bloco se tornasse viável diante da repercussão que alcançou. Cabe ressaltar, nesse contexto, como o recorte temporal, identificado como ponto de saturação nas entrevistas, vai se justificando empiricamente por meio dos registros de alcance numérico dos blocos a partir de 2013, como vimos também nos dados trazidos pelo Belotur.

Como aconteceu com o Monobloco, as escolhas foram feitas a partir de critérios de exclusão, que orientaram que fossem deixados à margem locais onde o carnaval já acontecia com grandes multidões, com a escolha de espaços outros, mas que pudesse abarcar a expectativa de público. Oliveira ressaltou a importância de escolhas logísticas e de centralidade do bloco tendo em vista a necessidade de favorecer um acesso maior de pessoas.

Vou te falar que, num primeiro momento, eu pensei em um lugar que fosse de maior fácil acesso a todas as pessoas e realmente não pensei em descentralizar. E aí, assim, falei: “O que será fácil, que eu conseguiria chegar fácil? Na região central. Centro-Sul, mais no meiozinho”. E aí levamos, na primeira vez, o desfile do Bloco da Calixto no bairro Santo Antônio. Depois, o bloco cresceu, e não tinha condição, não condiz pra cá. Aí eu falei: “Gente, espera lá, já tem Praça da Estação, Amazonas, tem a Avenida Brasil. Qual avenida grande que eu poderia colocar esse contingente de pessoas e que ainda não tinha sido utilizado para o Carnaval? A Getúlio Vargas!”. Não tinham utilizado a Getúlio Vargas ainda, na época (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

O fenômeno de descentralização espacial, observado principalmente a partir dos anos de 2014 e 2015, diz respeito a quatro fatores que condicionaram esse movimento. O primeiro deles trata-se diretamente do aumento do número de blocos e foliões que despertaram o interesse de outras regiões da cidade que estavam pouco inseridas nos primeiros anos. Esse fator gerou mobilizações locais de blocos sendo criados pelos próprios moradores dessas regiões. Apesar de serem iniciativas locais, alguns deles já nasceram com um viés empreendedor e com algum histórico pregresso de carreira musical, como o caso do Bloco Arrastão do Hott, que teve seu início em 2018, no bairro de origem, sem fundador e vocalista, Dona Clara, região da Pampulha, divisa com a regional Norte. A maioria desses blocos se estrutura com iniciativas locais de menor porte, sem financiamento público e com vínculos de sociabilidade entre organizadores e foliões.

Um segundo movimento de descentralização envolveu blocos que perceberam uma saturação em seus tradicionais locais de cortejo, como foi o caso do bloco da Esquina, que renunciou um vínculo local construído historicamente para viabilizar a própria existência nos moldes que seus organizadores julgavam importantes. O bloco da Esquina representa exemplo genuíno, na medida em que nasce como uma homenagem ao movimento musical do Clube da Esquina, que tem o bairro Santa Tereza como uma referência espacial emblemática. As histórias que giram em torno do nome que produziu encontros de músicos como Milton Nascimento, Toninho Horta, Flávio Venturini, Lô Borges e Fernando Brant focalizam esquinas que foram efetivamente vividas por eles na infância e na juventude. A referência espacial, nesse caso, foi um dos fatores responsáveis pela existência desses encontros espontâneos que, ao longo dos anos, marcaram e mudaram a música mineira e brasileira.

Portanto, ao longo dos seus primeiros anos, a decisão de onde o bloco da Esquina sairia não se tratou de uma discussão e sim de um elemento fundante. Na medida em que o Carnaval cresce, principalmente no Santa Tereza, região de Leste de Belo Horizonte, as lideranças percebem que a sustentação do espaço de origem ficou em inviável, como nos relata Simão.

É, são públicos às vezes parecidos. Então, era tranquilo, a gente ficava tranquilo em relação a isso. E a coisa, por mais que demandasse e tal, aquela coisa de ter sempre alguém repassando a informação dentro do bloco, a coisa fluía bem. Mas eu acho que cresceu tanto o público quanto a bateria. Aí a gente sentiu a necessidade de sair do Santa Teresa, não sei por conta disso, mas porque começou a ficar muito concorrido. Muitos blocos saindo aqui e ficava uma loucura, as ruas, aí o primeiro ano que a gente foi para o bairro da Graça foi na ideia de: “Vamos explorar um outro bairro, perto, que não tenha muito movimento, Carnaval e tal”. Tanto que no primeiro ano a gente não tinha nada, a gente não tinha infra, foi um vacilo enorme, não tinha ambulante direito. O que, por um lado, foi ótimo, a ideia funcionou, deu tudo certo... Mas aí é isso, entra em tanto detalhe, né? É tanta coisa que a gente tem que pensar, e tem mesmo, a partir do momento que você se propõe a fazer isso é uma responsabilidade, mas é muita coisa! E a gente vai aprendendo a cada ano, então esse vacilo a gente não vai dar mais, não vai acontecer mais. Mas aí, tá, acho que o último ano, 2020, foi maravilhoso! Na minha perspectiva achei perfeito. Tiveram várias coisas, como sempre tem, saiu todo mundo feliz (Simão, 2023, trecho de entrevista).

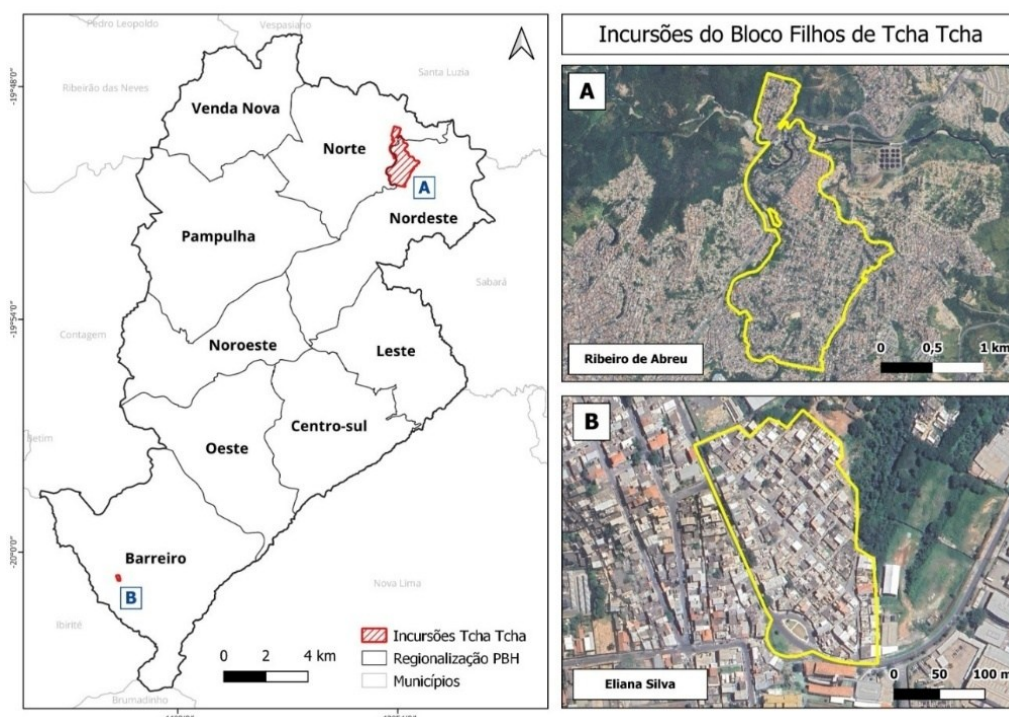
O terceiro fator são as escolhas políticas já observadas anteriormente, que se expandem na medida em que a saturação de pessoas começa ser uma tônica do Carnaval e alguns blocos, que compreendem a importância de visibilizar outros lugares da cidade, ao mesmo tempo, passam a questionar algumas mudanças, percebidas por algumas lideranças, na postura de parte dos foliões. Como aconteceu na consolidação do bloco Filhos de Tcha Tcha, no bairro Concórdia. Antes, o bloco fez incursões em regiões socioespacialmente periféricas, como foi o

caso do cortejo na ocupação Eliana Silva, no Barreiro, e no bairro Ribeiro de Abreu, diametralmente opostos.

É um ano de diferença, o próprio Carnaval, as dimensões, as escalas, os acontecimentos. Então todo ano esses blocos têm que ler... Então, teve um momento que os blocos saíram, não vou lembrar o ano, saíram do Centro [...] o Carnaval muito cheio aqui e eles decidem tornar o bloco... Descentralizar e tornar o bloco, vamos dizer assim: “Se você quer chegar no bloco”; um bloco que exigisse mais. E até que desmontasse essa postura do consumo, né? Que passou a ser a postura de quem frequenta os blocos (Borges, 2024, trecho de entrevista).

Por fim, um quarto fator, de menor expressão, foi a escolha de descentralização, envolvida na busca por melhor valor de financiamento dos editais, que atribuíam pontuação e, conseqüentemente, maior destinação financeira, para blocos que não estivessem na região Centro-Sul ou Leste. Os objetivos desse direcionamento público foi justamente desadensar partes da cidade que estavam saturadas a ponto de dificultar até mesmo uma logística previamente pensada e com recursos disponíveis, uma limitação espacial.

Figura 36 - Mapa das incursões no território do bloco Filhos de Tcha Tcha



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 37 - Bloco Filhos de Tcha Tcha na ocupação urbana Eliana Silva, no Barreiro



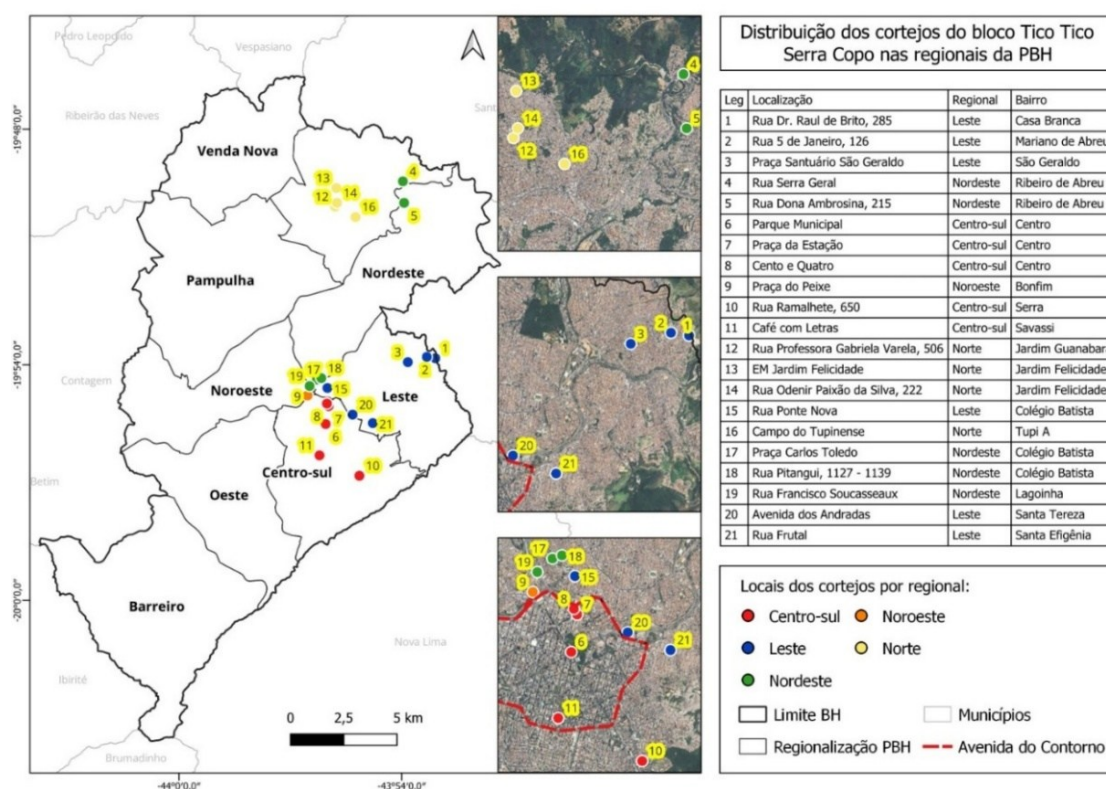
Foto: Mídia Ninja, 2018.

Ainda nesse âmbito das escolhas dos trajetos, uma peculiaridade do Carnaval de rua de Belo Horizonte, já mencionada anteriormente, foi o Tico Tico Serra Copo e sua escolha de se estruturar como um bloco que, a cada ano, muda seu trajeto. As escolhas são permeadas por questões políticas e sempre na busca por experimentação, de modo que o grupo reinventou o modo de estar em regiões da cidade, mesmo com limitações relacionadas ao seu crescimento. Um caso emblemático dessas experimentações foi relatado por Borges sobre o cortejo passando pelo Túnel da Lagoinha, que dava acesso ao centro da cidade, no sentido bairro centro, ao final da Avenida Cristiano Machado.

A gente quis passar por dentro do Túnel da Lagoinha no segundo Tico Tico, mas a gente tinha 150 pessoas. A gente andou lá antes, ia ser um inferno! A gente ia ser engolido pelo ruído e tal, ia ser uma bosta, fumaça, ficar respirando fumaça. Quando deu aquela multidão, o Tico Tico já arrastava multidões, porque tem muita gente que ama, que é o bloco que mais ama no mundo, a gente falou: “Vamos aproveitar essa multidão e vamos realizar o sonho de fechar aquele viaduto pela primeira vez? Com gente ali dentro”. O túnel é longo. Não é como os túneis do Rio de Janeiro que têm 500 metros, sacou? O túnel é longo, tinha tido um acidente lá dentro. Quando a gente para pra sair, tinha tido um embate com o Corpo de Bombeiros e com a Polícia Militar. Quando a gente chega lá dentro, tinha tido um acidente lá dentro. Aquele túnel é tão bizarro, que se você passar de bike ali dentro vai faltar ar para você. Porque eles passam queimando oxigênio lá dentro e ele é muito ruim. E tinha tido um acidente e ficou queimando oxigênio durante a madrugada ali; um carro pegou fogo ali dentro.

Eu tinha tido um sonho... Então, eu entrei ali e meu pânico era: se a gente parasse para fazer alguma gracinha com a bateria a multidão ia vir e ia fechar, a gente ia querer andar e não andar e ia começar a ficar muito quente, faltar... Ia dar merda. Isso que estou falando é o acúmulo de coisas que eu vi acontecer. Então, a gente chega e eu falo com a bateria: “Vamos correndo, gente, correndo”. Eu só gritava isso: “Não podemos tomar um abraço do bloco, do público”. A bateria foi... todo mundo correndo, correndo. E quando chega no final, ali eu vejo... Porque faz uma curva também, quando você não vê o fim do túnel vai te dando um negócio ruim, sacou? E aí quando a gente chega no final, eu penso assim: “Mas também não pode ser tão rápido o bloco”. Esse que é o lance, tem um negócio de muita experiência também, tem que ter muita experiência para conduzir isso. Eu paro o bloco, faço um número lá qualquer, a galera ferve, ferve. Chega no máximo, um amigo falou: “Vamos embora, o ar acabou. O oxigênio acabou aqui dentro”. A gente começa a sair. Sai lá fora e está um calor de 60 graus no asfalto, né? Quando sai me dá até uma fraqueza... (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Figura 38 - Mapa da distribuição dos cortejos do bloco Tico Tico Serra Copo



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 39 - Momentos do cortejo do bloco Tico Tico Serra Copo no túnel da Lagoinha



Foto: Maurício Vieira/Hoje em Dia, 2018.

Por fim, em se tratando de trajetos de blocos, cabe trazer as experiências do bloco Seu Vizinho, que aconteceram a partir de 2015, no Aglomerado da Serra, maior favela de Minas Gerais, localizada na região Centro-Sul da cidade. Os desafios enfrentados pelos fundadores começam a partir da própria condição de vulnerabilidade e violência, muitas vezes, vividas nesses contextos.

Era bem grande. A gente fez isso só em 2015 e 2017. Porque em 2016 a gente chegou na Contorno, mas a gente não saiu de dentro do morro. No ano de 2016, a gente saiu fora. Por questões até de segurança mesmo, né? Na época, a gente estava tendo aqui uma guerra do tráfico, algumas pessoas de uma vila não podiam ir em outra. E como a gente tinha criança e adolescente, até pela nossa própria segurança também, a gente optou por não fazer aqui dentro (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Como mencionado por Ribeiro, o Aglomerado da Serra é um conjunto de vilas conectadas por uma dimensão espacial, com estimativa de aproximadamente 50 mil moradores. Apesar dessas dimensões e da proximidade com a região central, o Carnaval de rua no aglomerado se mostrava incipiente até 2015. As iniciativas do bloco Seu Vizinho, apesar de serem permeadas pelas contradições que envolvem a presença majoritária de pessoas “fora do morro”, sempre foram voltadas para os moradores.

Então, essa questão do público que frequenta o Seu Vizinho hoje, eu acho que ele ainda é um público, majoritariamente, branco e de fora do morro. Eu ainda acho que é bem mais. Porque essas pessoas já convivem com o Carnaval há mais tempo. Elas já frequentam outros blocos, né? Muita gente aqui do morro, hoje em dia, tem descido para curtir outros blocos de Carnaval, mas eu acho que a gente, ainda, não ocupou a cidade da forma que a gente gostaria. De ver a cidade mais diversa, sabe? Eu acho que ainda tem. Não é um problema para a gente, mas a gente quer trabalhar para que a gente tenha mais pessoas de dentro do morro frequentando (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Esse encontro do “morro com o asfalto”, conforme apontado por Ribeiro, sempre esteve no ideário dos organizadores, que desejaram que a realidade socioespacial do aglomerado fizesse parte dos sentidos de existência do bloco, até mesmo produzindo experiências que pudessem visibilizar as vulnerabilidades com as quais os moradores lidam diante da presença de pessoas de outras realidades. “Então, é importante para a gente também não fazer só festa, mas durante a festa você, minimamente, conseguir conscientizar as pessoas do espaço que elas estão frequentando” (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Para a gente era importante também sair com o Seu Vizinho aqui dentro, como uma forma de mostrar para as pessoas que estavam vindo, principalmente quem não era daqui, porque quem é daqui já conhece, mas para mostrar o que a gente vê aqui todos os dias! Então, é uma rua estreita, se tiver vindo um ônibus você vai ter que dar ré e vai ter que parar. A fiação é extremamente baixa, né? Então, assim, teve momentos do desfile que foram um pouco perigosos assim, né? A gente estava num trio, com a fiação muito baixa, a rua é muito estreita, então o trio ocupava a rua inteira. Então, era a forma até de mostrar aquilo que a gente vivencia aqui dentro todo dia, que é o acesso, né? O acesso aqui dentro não é um acesso fácil. Ele não é um acesso simples, muito Uber e táxi não sobe, porque é um acesso mais difícil. (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Os limites impostos pelo espaço físico do aglomerado e os riscos relacionados ao crescimento do bloco exigiram dos organizadores uma mudança de trajeto para avenida Mem de Sá em 2018. Apesar de a avenida já levar aos bairros vizinhos, ainda é considerada, por muitos, como pertencente ao Aglomerado da Serra. Embora seja uma escolha que busque segurança, ainda é um ponto de dissidência e discussão interna. “Sempre tem pessoas querendo voltar para o nosso trajeto anterior, o trajeto inicial. E a gente fica assim: “Queria demais, é um projeto maravilhoso. Dá muita vontade de voltar, mas, ao mesmo tempo, tomou uma proporção absurda (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Nesse sentido, Ribeiro ressalta a importância da articulação do Seu Vizinho na busca por uma constante mobilização interna, em que os moradores do aglomerado pudessem efetivamente se sentir pertencentes e vinculados ao bloco.

Mas como que a gente mantém esse contato forte também com as outras vilas, sendo que agora a gente sai na Mem de Sá? Então, durante os ensaios de Carnaval, a gente sempre faz ensaios abertos que são cortejos abertos. Porque aí nesses cortejos a gente pega algumas vilas, como se fosse... Como se fosse não, é um desfile de Carnaval mesmo, só não tem o trio, mas a bateria vai andando pelas vilas, para num bar, na frente de um bar onde tem a estrutura de sonorização e ali continua tocando por algumas horas e canta junto. Isso é extremamente importante para a gente, porque é uma forma de a gente continuar próximo da comunidade, divulgar o Seu Vizinho para quem está ali dentro, para quem é daqui. Porque, nesses cortejos, a grande maioria são daqui mesmo, vem gente de fora, mas a gente consegue trazer muita gente de dentro do morro. E a gente continua passando onde a gente passava antes (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Pensando nos desdobramentos que transformaram a cidade, do ponto de vista direto dessa dimensão socioespacial, além do Carnaval, é importante destacar que diversas expressões dessas mudanças foram trazidas pelos entrevistados. Houve uma mudança de paradigma na história da cidade e ela foi promovida pelo Carnaval, rompendo com ciclo mais abrangente quando pensamos em contexto macro. Como nos traz Lopes, eventos como a Virada Cultural³⁸, que ocupam o parque municipal no período noturno, a Festa da Luz³⁹, a rua Sapucaí e o CURA⁴⁰ são exemplos de outras formas de produzir e ocupar a cidade, pois parte dos organizadores está ligada ao Carnaval. Como ressalta Ribeiro, intervenções como o CURA marcam essas mudanças estéticas da cidade e contribuem para que voltemos nosso olhar para as experiências cotidianas.

38 Uma jornada de 24 horas ininterruptas de programação artística e cultural nas diversas áreas: música, teatro, dança, circo, literatura, artes plásticas, artes cênicas, artes visuais, performance, moda, gastronomia. Esta é a proposta da Virada Cultural de Belo Horizonte, um movimento que já faz parte do calendário oficial da cidade. A Virada reúne e apresenta o que há de melhor no cenário artístico da capital e Região Metropolitana. Veiculando a ideia de transgressão, a Virada propõe, de forma inteligente e direta, uma discussão sobre temas ligados ao cotidiano da cidade, como uso do espaço público, sustentabilidade, mobilidade, acessibilidade e novas vivências. As apresentações oficiais são gratuitas e realizadas em vários palcos pela cidade, além da programação associada em teatros, museus e centros culturais. A Virada é, principalmente, a ocupação do espaço urbano pelo público e pelo artista, nas suas mais diversas expressões. Para isso, convidamos especialmente artistas de rua, grupos de teatro e de intervenções urbanas, criativos em performances dos mais variados tipos, para se inscreverem. O objetivo é espalhar arte por toda a cidade. Ver <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/festivais/viradacultural>

³⁹ Misturando arte urbana, tecnologia e arquitetura, fez espaços da cidade carregados de memória e de afeto ganharem novos sentidos num circuito iluminado de arte pública. Com o baixo centro iluminado, ocupado por obras de 25 artistas de todas as regiões do país, o festival transformou a região, mostrando que é possível vivenciar a cidade de outras formas e apontando futuros possíveis depois de quase dois anos de pandemia. Ver <https://portalbelohorizonte.com.br/eventos/festa/audiovisual/festa-da-luz-2024>.

⁴⁰ O Circuito Urbano de Arte (Cura) é um dos maiores festivais de arte pública da América Latina. Desde a primeira edição, em 2017, carrega um compromisso com a democratização da arte e transforma espaços urbanos em galerias a céu aberto, convidando a comunidade a interagir com obras de grande impacto artístico. Os murais, que incluem a maior coleção de arte pública indígena do mundo e as obras mais altas pintadas por mulheres na América Latina, celebram a ancestralidade e a diversidade cultural. Ver <https://cura.art/>.

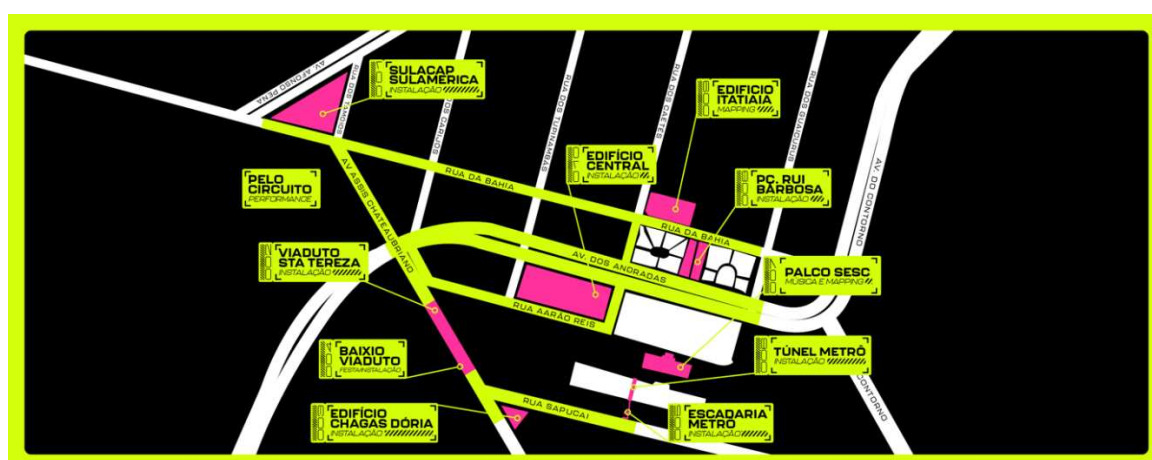
A gente tem um cenário mais macro também, tem gente que estuda isso em outros lugares também, né? Em Belo Horizonte, eu acho que é muito impressionante, acho que as pessoas ficaram muito impressionadas pela escala que isso ganhou, que é muito grande. Você está falando das coisas do seu trabalho. Pela velocidade disso, pelo histórico de desertificação de Belo Horizonte. Mas também por Belo Horizonte, né? Por Belo Horizonte ser uma cidade tão desacostumada a ver as coisas prosperarem, vamos dizer assim. A gente tem um histórico de inícios e ciclos muito curtos, culturais etc., e tem algo que parece que dura. Então, eu falo assim, é uma cultura extrativista, como a mineração, que, quando aparece, ela se autoexplora até acabar. Não se cultiva, nos termos da agroecologia, se cultiva muito pouco; não se espera 6, 7 anos, 9 ou 10 anos (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Figura 40 - Festa da Luz Edição 2024 Viaduto Santa Tereza



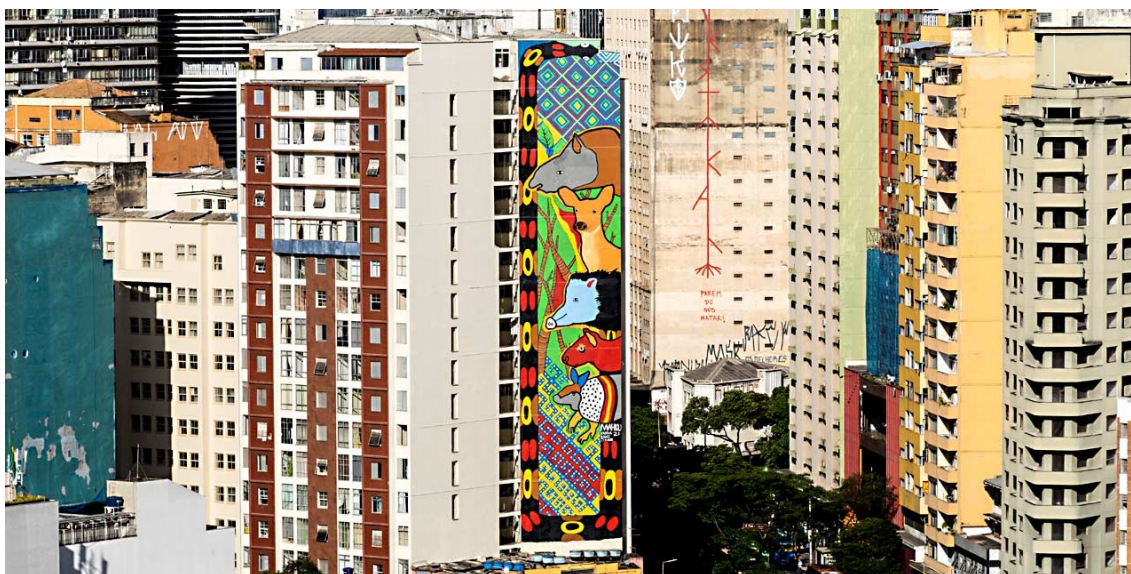
Foto: foto Nereu Jr., 2024.

Figura 41 - Mapa da Festa da Luz 2024, região do baixo centro de Belo Horizonte



Fonte: Portal Belo Horizonte/PBH, 2024.

Figura 42 - Painéis do CURA - Circuito de Arte Urbana de Belo Horizonte



Fonte: Portal Belo Horizonte/PBH, 2024.

Os desdobramentos dessas formas de apropriação da cidade foram vistos por Borges, que considerou outros aspectos, além dos festivais e eventos. De acordo com sua estatística visão do fundador do Tico Tico Serra Copo, Belo Horizonte passa a ter um valor econômico maior como cidade. “A gente passa a ter um valor que não é só do ponto de vista cultural etc., mas o local passa a ter valor, de fato, financeiro. Passa a valer mais”.

Esse valor se expressa, na visão de Borges, perenemente em espaços como o Mercado Novo, pois iniciativas anteriores, ainda que tenham composto a história da requalificação desses espaços, não foram capazes de transformá-lo em seu próprio tempo, a década de 2000, o mercado, como a década seguinte com o Carnaval o fez.

Marcas, a ponto de a gente ter um espaço com o Mercado Novo que o tema é esse, né? Frequentado, né? Reunião do local, produtos locais, tradição, o lar da antiguidade, o novo e o velho, etc. E é muito curioso como isso é sempre num segundo momento. A gente passou uma década correndo para lá e para cá, a gente fazia ensaio no Mercado Novo, fazia carnaval, fazia batalha de passinho, fazia negócio de drag queen, vogue. Nada disso, do que eu fiz, vingou do ponto de vista disso, mas as segundas gerações... Por exemplo, a gente passou anos tocando naquele último andar do Mercado (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Para contextualização breve, o Mercado Novo⁴¹ foi um espaço inaugurado em 1963, na região central de Belo Horizonte, para complementar o tradicional Mercado Central, com

⁴¹ Ver a discussão de Mafra e Souza (2019) em *O Mercado Novo: transformações e composições no espaço urbano de Belo Horizonte, Minas Gerais*.

espaço de abastecimento e realocação de feirantes. Historicamente, passou por problemas estruturais de conclusão da obra, bem como por ondas de ocupação que envolveram diferentes tipos de negócio, além de momentos de interdição, sendo marcado recentemente por essa reapropriação, sobretudo a partir de 2018, como nos traz Mafra e Souza (2019).

Ademais, Borges destaca uma esfera mais sutil, que engloba transformações de forma mais difusa e subjacente. “Acho que, no caso de uma coisa tão forte como o Carnaval, isso inaugura um território simbólico, mas desse território deriva muita coisa. Desde quadros para o Estado, formados dentro de um quadro e de um campo simbólico” (Borges, trecho de entrevista).

Não é todo mundo que é formado nesse campo simbólico, mas pode se valer dele. Pode ser que o cara está cagando para a história, mas o cara abriu a loja dele de pão de queijo no mercado novo e... Essa é uma esfera, vamos dizer, maior, né? “Infrasensorial. Não é necessariamente assim: “Porque eu fui no Carnaval, eu estou indo no mercado” (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Nesse contexto de transformação e de linguagem estética, a rua Sapucaí, localizada na região Leste, divisa com a região Centro-Sul, foi recentemente requalificada, com a posterior restrição do fluxo de veículos automotores, destacando-se como espaço inserido nesse mesmo processo do Mercado Novo.

A ocupação por bares e espaços culturais, sobretudo na última década, fez com que a região se tornasse uma das regiões mais turísticas da cidade. O destaque da paisagem é um dos fatores desse processo, a rua localiza-se em uma parte da cidade, que permite uma vista aberta para o centro cidade, inclusive atribuída, por muitos, como um mirante urbano dos painéis de artes visuais dos prédios de Belo Horizonte ligados ao CURA. Todavia, esse processo de apropriação mercantil e cultural foi atravessado também por contradições que, na visão de Garófalo, abordam o processo de gentrificação não apenas da Sapucaí, mas do baixo centro como um todo.

Já teve a gentrificação de toda a Sapucaí, que tirou o Movimento Negro lá de cima também, voltou pra baixo, né? Embaixo, desce. Que é aquela coisa bem cidade alta e cidade baixa de Salvador, né? Desce aí, fica embaixo. E agora que está gentrificando o baixo centro mesmo, a própria Prefeitura passou a usar o palco do Viaduto Santa Teresa, de tal forma, que todos os Movimentos Negros que existiam lá, esses anos todos, saíram de lá. A gente não sabe quando pode usar. Porque pode ser que a Prefeitura esteja lá. Por que quem não respeita o calendário que todo mundo respeitava? É a Prefeitura só. A Prefeitura não liga para um calendário autogestionado que tinha. Então, esses movimentos não acontecem mais lá. O Quarteirão do Soul, por exemplo, foi para a Praça Sete, eles migraram. O Angola Janga ensaiava lá, o dia do

Angola Janga era domingo de tarde, migrou de lá, não tem como fazer (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Essa discussão foi aprofundada no grupo de trabalho que envolveu a sociedade civil organizada e a Prefeitura em torno da Zona Cultural da Praça da Estação, no âmbito da criação do Corredor Cultural Praça da Estação⁴².

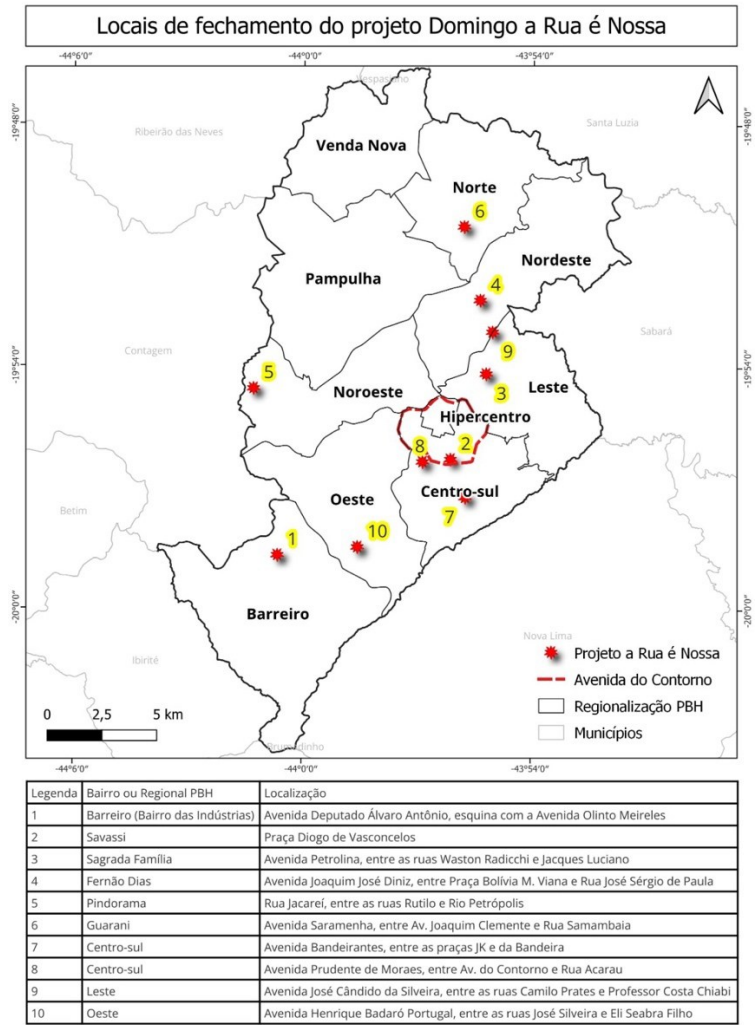
Em um sentido mais cotidiano e pulverizado, em diversas regiões da cidade, Borges (2023, trecho de entrevista) nota uma mudança, com a diminuição da burocratização de fechamento de ruas para pequenos eventos. Esse fato, muitas vezes, impensado em outros momentos, representa um ganho percebido por Borges, tendo em vista as relações entre a cultura e o que ele chamou de “carrocracia”.

Outro exemplo do contexto cotidiano da festa diz respeito aos fechamentos de ruas ao longo de toda a cidade, e de avenidas, aos domingos, pela secretaria de Esporte e Lazer de Belo Horizonte. O programa, que ficou conhecido como A Rua é Nossa, compõe essas transformações relacionadas a outra forma de estar na cidade, sobretudo tendo em vista sua dimensão pública. Para Gomes, esse projeto é depositário direto do Carnaval está aguardado parecer: “O debate hoje sobre a intensificação do fechamento de vias públicas para o trânsito automobilístico e para a fruição pública da população através do lazer” (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

E isso eu noto muito entre meus amigos também, quando a gente dialoga sobre espaço, né? E acho que é isso, BH entendeu que o evento na rua é muito mais gostoso. Olha a pulsão que a gente tem de eventos na cidade, na rua e que também possibilitou a chegada de eventos de outros estados para dentro dos teatros, para dentro de... Né? Porque deixou de ser só nosso. Acho que a gente virou uma grande metrópole cultural mesmo, a gente conseguiu expandir muito, graças ao Carnaval. Acho que ampliou a mente dos artistas também. Artisticamente, eu acho que o teatro nunca mais foi a mesma coisa depois do Carnaval. Sinto que houve esse entendimento de se trazer multilinguagens, de se trazer a música, de se apropriar do batuque e da potência, em termos de evento, que aquela reunião de pessoas tem. Isso mudou esteticamente, mudou a linguagem. E acho que isso deve ser geral, assim, você vê as propostas de bar que surgem todo dia em BH, muitos concomitam desses... Os bares legais são aqueles que há a possibilidade de fazer um ensaio de carnaval ali ou de você ter um batuquinho despretensioso. Ou de estender um pouquinho para rua, para a calçada. Então eu noto uma mudança, assim, sei lá, total, é chorinho! Para mim tudo está amarrado. Parece que o carnaval desnudou para a gente ocupar agora com essas múltiplas possibilidades: artísticas e de ocupação mesmo (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

⁴² Ver *Zona Cultural Praça da Estação, Belo Horizonte: conflitos entre estratégias de gentrificação do Estado-capital e táticas anti-gentrificação de movimentos sociais* (Soares et al., 2017).

Figura 43 - Mapa de distribuição espacial do Projeto a Rua é Nossa.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em se tratando dessa dimensão cívica de lutas políticas que envolvem a cidade, o Carnaval em suas maneiras de fazer a mobilização, assim a rede construída da sociedade civil organizada propiciou movimentos como “Fica Ficus”⁴³. Trata-se sem tem uma luta que nasce em 2013, ano em que a prefeitura, com o argumento de ter identificado uma contaminação em árvores centenárias começa um processo de podar e corte desses indivíduos arbóreos que construíram uma paisagem única na região hospitalar. “Outro movimento, por exemplo, o movimento Fica Ficus, de defesa das árvores que começou com a defesa dos Ficus da Bernardo Monteiro. A gente fez muitas coisas interessantes de apropriação do espaço fora do Carnaval”. (Magalhães, 2023, trecho de entrevista).

⁴³ Ver *Fica Ficus na cidade de Belo Horizonte (2013-2016): informação, ação e possibilidades para construção de uma coleção digital* (Nascimento, 2016).

Essa postura, sem diálogos e um aprofundamento técnico, na busca por soluções que não desencadeassem no corte das árvores, gerou a insatisfação que desencadeou em uma mobilização em prol da preservação dessa região da cidade. A organização desses sujeitos foi de certa forma, indiretamente, depositária dos movimentos do Carnaval, devido a dois fatores. O primeiro deles no compartilhamento mais amplo da ideia de luta por direitos na cidade e modo de agir diante a posturas percebidas como autoritária, principalmente ligadas à Prefeitura de Belo Horizonte. Obviamente, do ponto de vista histórico, movimento de ocupação do espaço público para a luta política já aconteceu. Há um número aumentando e diverso distribuído em pautas distintas, mas que se conectam com a ideia de direito à cidade.

O segundo, a capacidade de mobilização diante da rede de pessoas que foi se estruturando em torno do Carnaval. Parte das lideranças do movimento Ficas Ficus estavam também ligadas ao carnaval, o que permitiu um alcance de suas propostas de intervenção em número de pessoas com tempo reduzido, diante a urgência da demanda.

O movimento Fica Ficus se transmuta em uma luta maior por preservação das árvores, sobretudo na cidade de Belo Horizonte, alimentando uma agenda política ambiental que se conectou com outras lutas no ambiente urbano. Esse movimento de rede que orbita em torno o carnaval se mostra com uma mudança de paradigma na relação cidade, espaço e política.

É muita coisa! Certamente a gente vai esquecer de vários elementos, mas eu vou começar com o que já citei: o Carnaval leva para os movimentos de Belo Horizonte uma estética política e quase que uma metodologia de mobilização e de articulação política a partir da festa, então isso é um dado importante. Mobilizar, lutar, reivindicar, projetar demandas, fazer denúncias a partir do dispositivo carnavalesco, da experiência carnavalesca, da festa, da música, da alegria, da fantasia, das invenções, das subversões, das transformações (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Essa situação também pôde ser observada na criação do bloco da Bicicletinha, que visibilizou a pauta da mobilidade urbana e a luta pelas ciclovias com uma ocupação singular no centro da cidade. Essas interconexões entre a organização política e o Carnaval foram se retroalimentando nas mobilizações que, para Gomes, estão em constante diálogo. Nesse sentido, é preciso reforçar a ideia de Oliveira, para quem o carnaval vai se tornando o principal território de emancipação da cidade, com o olhar do povo para a sua própria cidade e o pertencimento de cada um nesse território.

O debate sobre a mobilidade também pela perspectiva do ciclismo – o Bloco da Bicicletinha que também se tornou um ícone do Carnaval de Belo Horizonte, sofreu embates e perseguições. Essa discussão está cada vez mais forte e se ampliando e se

intensificando cada vez mais com conquistas concretas, ampliação de ciclovias, ampliação das vias com trânsito lento (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Figura 44 - Bloco da Bicletinha durante o Carnaval de Belo Horizonte



Fonte: Portal Belo Horizonte/PBH, 2024.

Nesse sentido, considerando as conexões de lutas, a dimensão do espaço e do corpo, no contexto do Carnaval, produz uma reapropriação simbólica dos direitos da população LGBTQIA+, com a superação do conservadorismo e do preconceito. A existência desses sujeitos, em trânsito pela cidade, configura-se como uma ausência efetiva de direitos. Nesse sentido, o Carnaval expande uma luta que, na visão de Souza R., estava muito restrito à fugacidade da experiência da parada LGBTQIA+.

Engraçado, porque o movimento de se ocupar o Centro... O nosso intuito sempre foi o Centro da cidade. A gente começou na Zona Leste por uma questão de facilidade, porque a gente ensaiava ali, tinha o apoio do Zona Leste, né, do bar. Então, entendeu-se que seria melhor sair ali, mas o objetivo sempre foi o Centro. Porque, historicamente, ocupar o Centro à luz do dia, para nós LGBT+ nunca foi permitido, a não ser na Parada Gay até então, a Parada LGBT+. Então, o objetivo de estar no Centro, até hoje, é mobilizado por isso. O Centro, inclusive, nem chega a ser tão interessante para a gente, porque vem muita gente que às vezes não está alinhada ao bloco, que não conhece, que não quer estar ali, que acha que é micareta, não sei o que. Mas pensando para além do financeiro e muito no que a gente acredita mesmo, enquanto pauta e bandeira, por isso que estamos ali, assim. Ainda é essencial sair à luz do dia, o mais cedinho possível e no ponto mais central da cidade. De novo, é sobre ocupação e existência mesmo, sabe? E ainda será, pelo que a gente anda conversando, ainda faz muito sentido isso (Souza, R, 2024, trecho de entrevista).

Figura 45 - Bloco Abalô-caxi



Fonte: Instagram Abalô-caxi, 2024; trem pra fazer, 2024; o tempo/cadu passos, 2024.

Legenda: Montagem com quatro fotos do bloco: as duas primeiras extraídas do Instagram oficial do bloco @abalocaxi; a terceira mostrando o protagonismo LGBTQIA+ do Trem Pra Fazer; e a quarta do ensaio aberto do bloco, fotografada por Cadu Passos.

O conjunto de imagens compõe os fatores políticos envolvidos na agenda do bloco, em especial pauta LGBTQIA+, associada a um modo festivo de ocupar o espaço urbano, sobretudo a partir da ideia da narrativa dos corpos socialmente aceitos e não aceitos. A segunda foto traz em detalhe esses elementos, em especial a posição do braço levantado com punho cerrado, marca histórica dos movimentos de lutas sociais, que emergiram como símbolo da luta contra o racismo, associada a uma posição alta do vocalista de frente para o monumento mais emblemático e central de Belo Horizonte, o pirulito da Praça Sete.

Eu sempre falo isso, eu acho que o Carnaval desencareta Belo Horizonte em todos os sentidos, assim. Eu acho que essa pulsão do desencareta vem do Carnaval. E aí eu digo, desde a conversa da mesa de bar, até o entendimento de que o bar não é o suficiente e que a gente tem que ir para a pracinha dar cambalhota ou ocupar a fonte e por aí vai, sabe? Eu vejo um olhar, hoje em dia, da população, muito mais acolhedor, para além de todos os dias, assim. Aí digo como corpo LGBT mesmo e como artista que sai sempre muito montado, muito caracterizado, muito pelado. Eu não saio pelado só no dia do Carnaval, não. Acho que sempre. Acho que as pessoas já: “Olha lá, do

Carnaval”, entendeu? Vê uma galera diferentona, esquisita, fora do padrão ali: “É o Carnaval”. Eu acho que entrou para amenizar mesmo, para cuidar desses nossos corpos (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

Existe uma dimensão mais sutil e também transversal na construção do imaginário do Carnaval sobre a dimensão do espaço, que se consolidou com maior alcance a partir de 2013, com a ideia do já mencionado trânsito pela cidade por meio dos cortejos dos blocos. Apesar de ser uma ideia já trabalhada anteriormente, a retomada, nesse momento, refere-se, principalmente, ao aumento de número de blocos foliões, assim como a dispersão pelo espaço inaugura uma outra visão da cidade. Nesse sentido, esse conhecimento empírico não deliberado diretamente com esse intuito apresenta como peculiaridade uma das formas mais comuns de deslocamento pela cidade, o caminhar.

Eu só aprendi, a minha referência de aprender a andar pela cidade, de rua, de tudo, veio pelo carnaval. Porque é sempre assim: “Bairro tal, onde sai o bloco tal. Sim, já estive lá. O percurso não sei o que, pela favela, já estive lá por causa do bloco não sei o que”. Virou meu GPS. Eu tenho essa memória e desse mapeamento cartográfico quase, geográfico, através do carnaval (SOUZA R., 2024, trecho de entrevista).

Essa constatação desemboca em reflexão maiores sobre a própria lógica do espaço concebido para a dinamização do fator econômico. Nesse caso, os veículos automotores assumem o protagonismo e destacam essa dimensão funcionalista da cidade, pois o espaço concebido busca direcionar e cooptar o cotidiano das pessoas. Ao longo de toda tese, foi possível perceber que essa relação dialética pode ser vista como um espaço de disputa entre valor troca e valor de uso da cidade.

A escala de um fenômeno não se trata apenas do alcance numérico, mas dos desdobramentos que uma certa dimensão é capaz de tomar, mudando o paradigma do contexto. Ao colocar milhões de pessoas em um dado período contínuo para caminhar pela cidade, porque essa é a majoritária forma de viver o Carnaval, quase única, constrói-se, inevitavelmente, uma experiência coletiva de cidade. De certa forma, isso pode ser um convite a reflexões mais profundas, conscientes ou não, sobre o projeto de cidade que se deseja. A rua se tornando um local de “ficagem” e não de passagem.

Certas expressões artísticas, ao longo das ruas da cidade, eu acho que é coisa que a gente não tinha muito. Eu, pelo menos, não percebia isso muito na cidade, antes, né? De ter tantas expressões artísticas pelos muros, pelas casas. Acho que é uma coisa que a gente percebe e acho que, hoje em dia, é um pouco mais, assim. De tentar, talvez, deixar a cidade com uma receptividade um pouco melhor, não sei, sabe? Para as

peessoas que moram ou também para as pessoas que estão chegando, sabe? (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Gehl (2013) fala de uma cidade pensada para as pessoas, de modo que um dos fatores atribuídos a esse modelo de urbanização é justamente o tempo que o espaço público permite e convida para a permanência. Trazida para o contexto de apropriação da Praça da Estação, essa ideia pode ser retomada no sentido de reforçar que, ainda que tenhamos um espaço percebido e concebido, muitas vezes, não propicio à permanência, a dimensão do vivido abre possibilidade para uma reinvenção, uma produção da cidade que supere essa “vocação” pouco amigável à permanência.

Essa ideia reforça os espaços em disputa continuamente, retomando dimensões de valor de uso e troca no contexto do espaço urbano, tendo a cidade como epicentro. Para Santos (2018), essa dimensão do caminhar, que também pode ser um convite à lógica individual sensorial e ao próprio flâneur⁴⁴, está ligada à uma dimensão coletiva e abriga embates de projetos de sociedade, direta ou indiretamente.

Em uma forte tendência de urbanização ancorada em princípios como desenvolvimento sustentável, escala humana, acessibilidade, mobilidade ativa, cidade para pessoas, pedestrianização e caminhabilidade, que se apoia na crítica aos princípios funcionalistas do urbanismo moderno e em uma discussão a respeito do impacto do automóvel na vida cotidiana das cidades, assumindo um posicionamento de valorização da rua e priorização do pedestre [...] Na emergência da discussão acerca da experiência nas cidades, que entende que a forma mais elementar de experiência urbana se dá ao caminha [...]. E, por fim, na potência política que o corpo na rua exerce, presente no movimento daqueles que caminham juntos em um discurso coletivo de exigência por mudanças construído em contato com o chão nas revoltas e manifestações urbanas que sempre marcaram a história das cidades (Santos, 2018, p.67-68).

Para Santos (2018), a analogia construída por Certeau (1994) a partir da linguagem nos permite compreender os caminhos percorridos por essa forma de estar e produzir a cidade. Para Santos (2018), os falantes se apropriam das regras linguísticas assim como os caminhantes se apropriam das regras que organizam o espaço urbano. De acordo com a autora, em diálogo com Certeau (1994), os passos dos pedestres constituem uma linguagem figurada, que escapa à racionalidade imposta pelo planejamento urbano ou, na perceptiva Lefebvriana, pelo espaço concebido. As caminhadas dos pedestres podem ser comparadas a figuras de estilo ou torneios linguísticos, onde a arte de moldar frases equivale à arte de criar percursos na cidade, combinando diferentes estilos e usos.

⁴⁴ Ver as discussões de Jacques (2012), sobretudo no capítulo *Flanância: multidão e anonimato*.

Nesse processo de apropriação figurada da cidade, como nos traz Santos (2018), o caminhante simultaneamente joga e é jogado pelo espaço urbano, tecendo lugares por meio de seus movimentos. Para Certeau (1994), essa mobilidade do pedestre se configura como um elemento constitutivo da produção da cidade. “Compreende-se este caminhar enquanto potência crítica, desestabilizadora de consensos e capaz de provocar reflexão a respeito do modo de como se produz o espaço urbano e de como se vive nas cidades” (Santos, 2018, p.101).

E assim, ao moldar os percursos e ao fazer uso dessa apropriação figurada da cidade, o caminhante joga o jogo dos passos e tece os lugares. Para Certeau, é o pedestre que, ao se movimentar, efetivamente faz a cidade. Ao rodar e girar segundo a lei anônima das ruas, o corpo joga ao mesmo tempo que também é jogado. E nessa brincadeira de produzir cidade com os pés, o caminhante além de tornar efetiva algumas possibilidades ditadas pela ordem construída (ao seguir por caminhos projetados, reconhecidos, estratégicos) também é capaz de aumentar as possibilidades (ao criar atalhos e desvios táticos). Segundo o autor, os caminhantes e os praticantes ordinários das cidades contrariam e sobrevivem a um sistema urbanístico estratégico que tenta ordená-los e suprimi-los.

Nessa dimensão coletiva de ocupação do espaço público, Santos (2018) retoma Solnit (2016) para dizer sobre a ideia do caminhar junto como fenômeno histórico que acompanha a humanidade ao longo dos anos. As manifestações, levantes e revoluções urbanas tornaram, para Solnit (2016), um discurso coletivo, uma demonstração física de convicção política e cultural. Para a autora, o caminhar junto em escala marca uma das mais formas de expressão pública mais universais, que preserva a singularidade dos participantes, mas produz um senso maior de pertencimento e objetivo comum.

Ademais, Gamalho (2018), em diálogo com Certeau (1994), considera tais práticas como elemento constituinte do espaço. No âmbito da cidade, para Certeau (1994), os objetos, em sentido amplo, tornam-se espaço somente por meio das práticas, sendo o conceito de espaço intrínseco à ação, de modo que os passos dos pedestres, em rede, inscrevem e reescrevem, continuamente, a cidade.

Associada a essa ideia, identifica-se uma dimensão transversal nesses processos, qual seja uma reinvenção do modo de fazer e produzir a cidade. Trata-se de uma ideia que chamo de “carnavalização dos espaços”, pois impera, em um dado tempo e contexto, um modo de agir que tem como preceitos as dimensões que foram observadas ao longo da ocupação da cidade pelo Carnaval de rua de Belo Horizonte

Essa ideia de carnavalização foi discutida Bakhtin (1987) no âmbito de suas análises sobre as festas populares na Idade Média e no Renascimento. A partir de expressões observadas

no Carnaval da época e replicadas em outros contextos, sobretudo nos rituais, nas festas e, de forma mais ampla, nas artes e na linguagem, Bakhtin (1987) propõe uma chave de leitura para compreender esse modo de agir e fazer.

Para tanto, essa aproximação com as ideias de Bakhtin (1987) foi um ponto de partida para explorar outras dimensões dessas expressões, considerando o desdobramento espacial e o contexto do Carnaval de rua de Belo Horizonte, na medida em que o estudo se voltou para certas expressões menos evidentes dessa conexão, como o caso do CURA ou do projeto Domingo a Rua é Nossa.

Os elementos centrais trazidos por Bakhtin (1987), subversão, inversão, riso, processos dinâmicos de transformação social, foram colocados em perspectiva na leitura contextualizada da realidade brasileira, em diálogo como, por exemplo, a pesquisa de Melo (2014) sobre carnavalização e performance no contexto da Praia da Estação e de Oliveira C. (2008), que aborda o cenário do turismo e da paisagem dos rituais religiosos contemporâneos e sua linguagem de estruturação carnavalizada.

Porém a ideia de carnavalização do espaço ainda tem uso incipiente e pouco explorado academicamente, tendo em vista seu potencial analítico e, sobretudo, o lugar em que o Carnaval ocupa e ocupou na história brasileira.

Por fim, a partir dessa dimensão da carnavalização dos espaços, temos uma variável fundamental, que se desdobra a partir desse processo e que retoma a discussão feita por Jacobs (2011) sobre vitalidade urbana. A produção do espaço, retomando Lefebvre (2006), na perspectiva da cidade como obra, associa os contornos do modo de fazer desses sujeitos do Carnaval à uma transformação profunda e simbólica da cidade, que reverbera em diferentes espaços e com intensidades distintas.

O Carnaval apresenta para a cidade outras cidades desconhecidas, amplia as fronteiras individuais e coletivas ao conectar movimentos, grupos sociais e culturais que não se conheciam, apresentar moradores a bairros completamente ignorados, distantes, demandas e lutas desconhecidas. Isso é uma dimensão fundamental. Uma capacidade de se colocar e de se projetar na cidade e para a cidade de outra forma, de fazer uso mesmo do espaço público, das ruas, das praças, dos parques, de poder se despir na cidade, coisa que era impensado, de se vestir de outras formas, de fabular, de fantasiar de outras formas. O Carnaval é, desde sempre, uma experiência da possibilidade de vidas possíveis, de cidades fabuladas, então, durante o Carnaval, a gente radicaliza uma série de experiências coletivas, de possibilidades de transformação e de criação e o Carnaval fez com que isso virasse possibilidades de transformação no dia a dia da cidade. Então, várias lutas se fortaleceram e se potencializaram a partir da experiência que o Carnaval possibilita se efetivar durante aquele período da festa (Gomes, 2023, trecho de entrevista).

Nesse sentido, como obra coletiva, o Carnaval traz uma vitalidade urbana que transcende a festa, mas que também é a festa, como se, de alguma forma, as experiências pudessem se reverberar no sujeito e na cidade de maneiras também mais sutis. Produz-se a sensação de uma memória que nos acompanha subjacentemente e que produz um outro olhar permanente para cidade, sobretudo de seus moradores.

Acho que tem um negócio que é da autoestima coletiva da cidade [...] essa coisa de você poder ter esse movimento de catarse e de consagração no lugar que você vive, entendeu? [...] Eu estou resgatando isso, porque eu acho que o Carnaval tem isso, como toda coisa de celebração coletiva, festiva, pode ter. E eu acho que o Carnaval é o exemplo máximo disso. E eu acho que isso é uma coisa muito forte de você olhar e ter aquela reminiscência, sabe? Igual aquele confete que você encontra na cueca ou num canto do quarto, sei lá, um mês depois, o glitter e tal. Eu acho que isso é uma coisa do glitter na memória, sabe? (Nicácio, 2024, trecho de entrevista).

Essa vitalidade urbana se reverbera em uma condição ainda maior de percepção, orgulho e pertencimento das pessoas à cidade, diante dessa exuberância da apropriação do espaço público. Nesse sentido, opera-se sob uma dimensão de síntese, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, dos desdobramentos espaciais do Carnaval, uma esfera de articulação de escala individual e coletiva. Para Oliveira, essa percepção se traduz em uma palavra, autoestima.

Tem um episódio muito engraçado que eu estava num bar uma vez e aí passou um cara, olhou pra mim, ele estava bêbado e eu também estava bêbado, era uma madrugada em um bar aleatório. Ele olhou pra mim e falou assim: “ô moleque, ow! É você mesmo?”, eu falei: “É, eu mesmo”. Ele falou: “Eu não sei seu nome, não, mas parabéns, viu!”. Eu olhei assim! “Eu não sei nome não, mas parabéns, você é massa, parabéns! Mas não sei seu nome não”. E saiu! Ou seja, o que esse episódio e outros me mostram? As pessoas de Belo Horizonte adquiriram uma confiança nessa festa, né? Então, Belo Horizonte tem orgulho de falar do Carnaval. Então, eu acho que o principal ponto é a autoestima que o Carnaval devolveu para o seu próprio povo, da cidade, né? As pessoas têm orgulho de a cidade ser visitada (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

4.3 Do coletivo insurgente ao empreendimento carnavalesco

Eu acho que assim como o Rafa Tcha Tcha fala: a gente não tem um.... a gente tem vários carnavais, não é possível dizer hoje de um Carnaval. Tem vários carnavais aqui. (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Os contornos do Carnaval, tendo em vista o perfil dos blocos nesse último recorte, 2012 a 2020, produziram as formas mais diversas, com uma complexidade que se fundamenta a partir da diversidade e da escalabilidade. Para organizar essa multiplicidade de expressões, assim como foi necessário promover a aproximação de sua constituição, opto por adotar uma

proposição de análise a partir do que foi relatado por Oliveira (2024, em entrevista) sobre as temporalidades e as características dos blocos. Para tanto, o regente do Então Brilha propõe dividir o recorte de 2009 a 2020 em quatro gerações, sendo elas denominadas: “Carnaval de rua e de luta”; “sonoriza”; “identitária” e “capital”.

Essa sistematização nos ajuda a olhar para esse cenário diverso de estilos, discursos e formas de apropriação da festa que foi progressivamente sendo observado a partir 2013. Se, nos anos iniciais, ainda com suas peculiaridades, é possível observar um o conjunto mais coeso de movimentos e posturas dos blocos, agora, a escala de foliões e cortejos não só projeta nacionalmente o Carnaval como produz uma diversidade que, *a priori*, parece cacofônica.

Por isso, as gerações propostas por Oliveira, também registradas em outras entrevistas e compartilhada por outras lideranças dos blocos, organiza esse fenômeno trazendo a ideia de movimento, de ondas que marcaram cada subperíodo entre 2009 e 2020. Entretanto, apesar de a denominação de cada temporalidade estar relacionada a uma inovação que marca essa temporalidade, é importante compreendermos que se trata de uma lógica de sobreposição e não substituição. O que se observa é uma coexistência das gerações com representatividades e relações que vão se alternando e imbricando de forma mais complexas e circunstancial.

A primeira geração, marcada por sua característica insurgente, tem seu espaço de análise e detalhamento ao longo dos dois primeiros capítulos por sua relevância histórico/temporal. Mas foi sintetizada, por Oliveira, a partir de seus principais elementos constitutivos, que serviram de comparação com as demais gerações.

A primeira geração é a geração de um carnaval de rua e de luta, que são os blocos que iniciaram a festa, né? Então você tem Tico Tico, Mama Na Vaca, Peixoto, Bloco da Praia, Filhos de Tcha Tcha, Tetê A Santa. Blocos que saem com o estandarte no chão, cantando, no gogó, sem sonorização nenhuma. Batucando, né, fazendo a bateria aberta sem ensaio. E que vão ali, né, passar tanto em avenida, como beco, como escadaria. Que vão adentrar territórios desconhecidos e criar conexões de centro da cidade com as periferias e tal. É a primeira geração (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Essa geração, conhecida por sua denominação Carnaval de rua e de luta, ainda ocupa um lugar central, tanto nas narrativas que envolvem a construção histórica do Carnaval, muito presente no discurso midiático, quanto nas tradições e reinvenções dos cortejos em si.

A participação de lideranças dos blocos Peixoto, Tico Tico Serra Copo e Unidos do Samba Queixinho é vista não apenas em produções sobre a história do Carnaval, como o documentário *15 anos Blocos de Rua BH*, produzido pela Globo Comunicação e Participações S.A, mas como também nas questões políticas renovadas e contextualizadas, a exemplo das

intervenções temáticas dos cortejos que envolveram os crimes ambientais da Vale e a mineração da Serra do Curral. Ou mesmo nas discussões diretamente ligadas ao Carnaval, como as cartas abertas que promoveram o debate sobre financiamento público da festa e as limitações impelidas pelo capital privado.

Ao longo dos anos, esses primeiros blocos, como vimos também, tinham sua diversidade, como a autopercepção da noção de diversão do Samba Queixinho, já apresentada por Matos. Esse bloco passou por uma fase também de explosão, mas, optou por limitar a infraestrutura, assim como o próprio direcionamento deliberado do bloco, atingindo um ponto de saturação numericamente inferior a outros blocos das gerações seguintes, como a Sonoriza, que optou pelos trios elétricos.

Esse ápice numérico da primeira geração foi seguido de uma leve retração, mantendo-se relativamente estável em uma certa faixa de foliões devido às opções feitas. Esse movimento de retração, assim como as apropriações que foram sendo vistas no Carnaval, é tratado por Lopes como um retorno, de certa forma, à essa lógica insurgente, “mambembe”, dos anos iniciais, de acordo com o lugar que esses blocos ocuparam, sobretudo a partir de 2017.

Não rapidamente, mas a partir de um certo momento, esses blocos voltam a ser, a partir dessa lógica de apropriação do espaço público por essa festa mais comercial, eles voltam a ser blocos marginais e eu acho isso fantástico no sentido de interessante. Eles são blocos que dão uma faísca que vira esse fogo, mas eles também têm um caráter de serem uma coisa.... A palavra não é marginal, mas não estão nessa lógica do que o Carnaval se tornou, sabe? Eles continuam, de alguma maneira, eles continuam mambembes, sabe? Todos esses blocos aí. Uns menos e outros mais, pelo caráter próprio das pessoas que tocam, principalmente, cada um dos blocos, assim. Mas eu acho que tem umas diferenças que são interessantes nesse processo. E aí a ponto disso... Esse foi o primeiro Peixoto que você foi, né? (Lopes, 2023, trecho de entrevista).

A geração sonoriza, diferente da primeira geração, composta majoritariamente por pessoas ligadas à universidade, foi composta por lideranças que já eram músicos profissionais ou tinham formação musical. Algumas dessas lideranças participaram dos primeiros cortejos, perceberam a potência do Carnaval e sentiram falta não apenas de uma qualificação técnica musical, como também das possibilidades expressivas que um alcance de massa poderia gerar.

A segunda geração é a geração que é sonorizada, é a geração que fala assim: “Espera aí, vamos amplificar isso, vamos colocar trio. Vamos criar bandas, essas bandas vão tocar ao longo do ano, vão gerar renda para esses músicos. O bloco vai ter um público grande, nós vamos ter um trio para, de fato, chegar em todo mundo. Vai ter banda amplificada tocando em cima, vai ter bateria tocando no chão. Eu faço parte dessa geração e, modéstia à parte, eu tenha talvez desenhado essa geração através do Brilha, assim (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Essa percepção de limitação técnica era formada por duas preocupações principais, a primeira delas tratava-se da experiência e da formação em si da bateria. As propostas que geraram uma grande inclusão de pessoas sem muita ou nenhuma experiência musical eram vistas como um problema para, de fato, alcançar os resultados sonoros esperados. A solução desse fator propiciou o início de uma cultura de formação e treinamento das baterias durante os meses que antecediam o Carnaval. Fato que também proporcionou a articulação econômica e espacial com a necessidade da rotina de ensaios.

A segunda preocupação diz respeito à parte técnica operacional de som, uma vez que os primeiros blocos se formaram e se mantiveram como fanfarras com bateria, em que a sonorização, termo que dá nome à segunda geração, não estava presente. A opção por não amplificar o som era vista por essa nova geração como limitador de alcance para a experiência com as multidões que começavam se formar em torno dos blocos a partir de 2013. Apesar das primeiras experiências de sonorização serem limitadas por questões econômicas, tendo em vista o autofinanciamento dos blocos e seu consequente recurso restrito, os primeiros cortejos amplificados marcaram esse momento.

Nesse sentido, essa preocupação que, na visão de Borges, se tornaria, ao longo dos anos, uma demanda dos próprios foliões começa a mudar o olhar para o Carnaval no sentido da produção de um espetáculo. Além disso, a geração Sonoriza traz um elemento novo no perfil dos blocos e no próprio Carnaval, o início da profissionalização.

Esse movimento se expressou de duas maneiras principais, a primeira, por meio da profissionalização dos blocos, com a criação de bandas e grupos que, junto com as baterias, formavam esse novo modelo de festa. Esse fator que estava diretamente ligado à história musical dos sujeitos envolvidos e/ou as pretensões de aprimoramento técnico já mencionadas.

Por exemplo, o Chama o Síndico é um bloco de músicos. Feito por músicos ou pessoas que se tornaram musicistas dentro do bloco. Que é bonito também, gente que tinha talento para tocar percussão e que ali, foi para o bloco foi no segundo ano, terceiro ano e se tornou um bom músico. A banda do Brilha é formada por músicos, o Havayanas é formado por artistas, o É o Amor é a mesma. O Juventude veio de um trio, uma banda trio. O Baianas Ozadas é a mesma coisa. Eu acho que as pessoas perceberam que o público que elas não conseguiam alcançar com suas bandas autorais, estava no Carnaval. Então, houve uma possibilidade de um público mais digno, de um público à altura do que a qualidade do trabalho desses músicos inseridos dentro do território tem. Então, eu acho que vai nesse sentido, o que é diferente da primeira geração, né? E é diferente também da terceira geração, isso é curioso. (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Essa maior preparação para os cortejos, somada à projeção desses blocos da geração Sooriza que optaram por “subir no trio”, desencadeou uma agenda anual de shows além do Carnaval em si. As bandas dos blocos, como Então Brilha, Chama o Síndico, Baianas Ozadas e Juventude Bronzeada, começaram a figurar nos mais diversos festivais e eventos musicais da cidade e do interior.

Durante muitos anos todos os eventos grandes aqui tinham algum bloco tocando, alguma banda de bloco. Isso era revolucionário, assim. Tinha festivais de blocos durante o ano! Vários! A gente tocava, o Baianas chegou a fazer 40 shows no ano, fora do carnaval. Tocava em tudo que tinha aqui, de Mineirão, Comida de Buteco, Land Spirit lá em cima, Nova Lima, Contagem. Eu acho que despertou essa coisa. Os músicos não saem daqui, os músicos não saem daqui para tocar em Diamantina, para tocar em Ouro Preto, eles ficam aqui. Teve essa mudança (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Esse fator promoveu a ideia iniciática da busca por viver do Carnaval e da música que desdobrava dele, ainda que os desafios existentes permanecessem. Nesse sentido, uma noção de profissional do Carnaval começa com essa frente e desemboca na profissionalização técnica de infraestrutura e de som que produz, a partir da demanda dessa geração, o início de uma cadeia produtiva do Carnaval.

Essa indústria nascente demandou um conjunto cada vez maior de profissionais dos mais diversos setores, a começar pelo técnico de som. Esse profissional, já existente no mercado para produções musicais em geral, começou a se tornar um elemento central quando pensamos no desafio de amplificação de trios em espaços abertos e, posteriormente, na própria sonorização da bateria. A regulação e o ajuste de todo esse processo se tornaram parte preponderante dos resultados sonoros de meses de ensaio.

O Brilha saiu o primeiro ano em 2012, com bateria, né? São 13 anos, né? É o 11º ou 12º Carnaval. Então, essa segunda geração eu acho que é a geração que fez diferença. Tipo assim, um dos elementos, eu comecei respondendo por outros, mas um dos elementos primordiais foi a coragem dessa segunda geração de bancar, mesmo com todo mundo falando: “Vai botar corda? Lá em Salvador é assim. Vai botar trio? Vai virar Carnaval de Salvador. Não sei o quê, vai ter bateria, vai cobrar dinheiro no ensaio? A Mangueira cobra 300 reais para cada ensaio no pré-carnaval”. Sabe? Foi a coragem da gente bancar tudo isso e fazer com que a festa virasse tudo isso que é hoje (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Um outro setor que essa profissionalização foi progressivamente demandando, além dos próprios músicos envolvidos e formados no processo, foi o dos veículos adaptados para a amplificação e, posteriormente, os próprios trios. A ausência de tradição desse tipo de Carnaval em Belo Horizonte representou um grande desafio, embora esse mercado já fosse consolidado

no interior, em cidades como Itabirito. O circuito econômico desses carnavais pressionava o valor dos trios e a sua disponibilidade, de modo que levou alguns anos para que os trios de fato se tornarem viáveis e progressivamente mais presentes no Carnaval de rua, ainda que os desafios enfrentados pela própria demanda interna de Belo Horizonte também influenciassem o aumento de preço ao longo do tempo, sendo necessário mais arrecadação por parte dos blocos para suplantar esse comportamento do mercado.

O mercado estava descontrolado, cada ano um trio passou a custar o dobro, então se o trio custava 3 mil foi para 6 mil, de 6 mil para 12 mil, 12 mil para 24 mil, 24 mil para 48 mil. Cada ano era dobrado e aí está tudo descontrolado, o dinheiro não chega e as pessoas foram precisando cada vez mais de grana (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Além disso, um conjunto de profissionais de produção artística em áreas de figurino do bloco e produção cênica dos trios, somado às equipes de apoio, foram amadurecendo essa ideia de profissionalização do Carnaval. Para oferecer uma noção numérica do alcance da mobilização envolvida no cortejo de um bloco com de maior dimensão, Campos detalha o processo de construção do cortejo do bloco Havayanas Usadas.

Então, assim, a gente contrata mais de 400 profissionais. De design, empresa de roupa, camisa, funcionário para distribuidora de bebida, funcionário para ajudar, kombi, transporte, músico, técnico de som, hold, cara de palco, segurança, cordeiro. Você vai vendo o negócio, quando você realmente... São mais de 400 profissionais para um dia. É um dia! Tem outras coisas maiores, ensaio e tal, não sei o que, mas é tudo relacionado para um dia. Acontecem três ou quatro encontros, mas assim, são 400 pessoas em um bloco. Desde estúdio para ensaiar, designer gráfico para montar peça, estilista para montar figurino, rede social e a pessoa que posta. Então, assim, é muita gente que o Carnaval movimenta, o impacto é muito forte (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Além disso, a consolidação de toda uma cadeia produtiva periférica, já mencionada anteriormente, se expressa em questões como a conversão de produção da indústria têxtil local nos meses que antecedem os cortejos. São várias mudanças, né? Tem lojas específicas de carnaval, de roupa, de pequenas marcas que produzem adereços e fantasias” (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Todas as transformações não foram isentas de tensões nesses primeiros anos, sobretudo entre alguns blocos envolvidos com as ideologias dos primeiros blocos. Esse ineditismo do Então Brilha, por exemplo, de colocar o primeiro trio elétrico em 2014, foi um momento muito polêmico, que girava em torno dessa ideia inicial de um Carnaval mais comercial, que gerasse

renda para os blocos, mas poderia descaracterizar, na visão de alguns, a pulsão insurgente e revolucionária.

De certo modo, ela é um pouco injusta com o trabalhador do Carnaval. Tem essa contradição. Quer fazer Carnaval no chão, beleza, de boa, mas a gente está ensinando as pessoas a tocar. Essas pessoas que estão aprendendo a tocar, estão indo no seu bloco tocar. Eu nem acho que isso está num ponto de conflito mais, sabe? Ponto de tensão, não, mas eu acho que existe essa diferença de quem faz o Carnaval com propósito mais festivo, um paralelo ao meu trabalho, né, sou CLT e recebo todo mês bonitinho e vou pular o Carnaval. Vou reivindicar um tanto de pauta, mas eu tenho segurança financeira, né? Existe esse público e existe o público que são as pessoas que... Porque a geração sonorizada... Não sei, não dá para falar que foi pensado: “Vamos botar o trio aqui, porque daqui 10 anos nós vamos estar com um milhão de pessoas na cidade”. Eu acho que não é nesse sentido, mas é no sentido de: “Poxa, vamos fazer uma banda?”. A gente sabe que tem demanda, a galera fica ligando para o bloco e pedindo para fazer show, porque tem demanda de público: “Vamos fazer uma banda? E vamos ganhar um dinheiro dignamente ali e fazer o trabalho do bloco, a voz do bloco ecoar o ano todo, sabe?” (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Oliveira explora essas tensões quando desenha o perfil dos integrantes dos primeiros blocos, problematizando o lugar social desses sujeitos. Dentre as discussões entre gerações e blocos, esse momento se mostrou um dos mais críticos e atravessou alguns carnavais se renovando em conteúdo. O ponto central foi a forma distinta de apropriação da festa e o não reconhecimento de uma diversidade, inclusive comercial, nascente, que ressignificaria o próprio Carnaval. A ideia de uma relação dinâmica entre tradição e inovação vai reconfigurando a cada tempo a identidade do fenômeno.

Mas tem um fundamento que mora na profissão das pessoas. Assim, na primeira geração, quem são os carnavalescos da primeira geração? São pessoas que, inclusive, têm suas vidas estabelecidas em outro trabalho, não depende da renda do Carnaval. Então, isso foi um conflito durante algum tempo, assim. Eu já cansei de brigar com arquiteto, engenheiro e médico. De falar assim: “Você está capitalizando o bloco. Você está cobrando para dar aula”, ‘Uai, você vive de que, meu filho?’. Assim, eu já cansei... Eu já saí de bloco por causa disso, de me ver ali sendo a pessoa responsável pelo sucesso musical da coisa e de a bateria vir numa “tilelezisse” danada de não querer... Assim, depois tem que penar... Aí não sabe nem escrever o edital da Belotur e tem que ficar fazendo vaquinha. Então, teve uma época que eu compactuei com esse fantasma da horizontalidade, que é o bom do Carnaval: “Está todo mundo junto aqui”. Mas no final das contas o trabalho pesa mais para uns do que para outros. As pessoas que seguram o rojão nas costas são as pessoas que saem adoentadas, são as pessoas que saem brigadas. Então, eu dei uma refletida bem oposta da galera da primeira geração (Oliveira 2024, trecho de entrevista).

Nessa esteira de reflexões sobre a entrada do financiamento público e privado, Campos também reforça a necessidade de pensar sobre a remuneração do tempo dedicado ao Carnaval e como esse processo não mudaria o perfil dos blocos. “E eu sempre achei que as horas que eu

perco, montando repertório, fazendo reunião, deixando de estar num lugar que eu quero, estou ensaiando, tirando música, fazendo oficina – eu acho que tenho que ser remunerado” (Campos, 2023, trecho de entrevista).

Além disso, ele reforça a importância da profissionalização para a qualidade da festa e como esse processo é necessariamente mediado pelo financiamento. “Para eu pagar, para eu ter um som bom, para eu ter um músico bom, para eu ensaiar dignamente, as pessoas têm que ser remuneradas! Eu sempre lutei para isso. E muita gente achava que isso ia deturpar a ideia do carnaval de rua” (Campos, 2023, trecho de entrevista).

A próxima geração, denominada “Identitária”, nasce a partir de uma prática que se tornou mais recorrente, principalmente a partir de 2015, de resolução conflitos diretos ou indiretos no interior dos blocos. As tensões observadas na produção de um bloco são de diferentes ordens e naturezas, abrangendo, desde questões mais graves de percepção de ausência de representatividade racial e casos de racismo, como relatado por Garófalo, a questões de decisões internas sobre os rumos do bloco, como trazido por Campos.

A gente tocou no Baianas, no Então Brilha, no Chama o Síndico, Juventude Bronzeada, nossa! Um tanto, agora não vou lembrar o nome de quais tinham naquela época. [...] a gente vinha sofrendo pequenas ou grandes violências em cada um desses blocos que não eram afro. Racismos mesmo, de cada dia. Nada que a gente tenha colocado, falado alto ou virado uma história que todo mundo lembra, porque, enfim, se cada racismo que as pessoas negras sofressem virasse uma história, só ia ter isso de história para contar, né? [...] Então, a gente passava por isso e continuava a viver, só que nos incomodava o fato de não ter outros pares nesses blocos [...] Baterias de 100, 200 pessoas e a gente não entendia como é que nós éramos os únicos negros no bloco inteiro, sabe? As vezes éramos nós e mais duas pessoas [...] Mas, para nós, a gota d’água foi quando a gente estava num bloco desses que é de homenagem a dois cantores negros e o bloco homenageava essa estética negra, desses dois cantores negros e todo mundo ia de peruca *black power*. Enfim, incômodo para caramba, indigesto para caramba, mas o Lucas gostava muito, muito desses dois cantores e a gente foi para tocar juntos. E a gente estava lá numa boa tentando existir com nossos instrumentos e tal. E a gente sempre ficava no fundo, a gente, geralmente, era colocado para fazer corda, na época não tinha corda obrigatória e nem cordão do amor, exatamente, que é a galera dando mão e tal. Então, eles sempre colocavam a gente, todos os blocos que a gente ia, colocavam a gente na lateral ou no fundo, porque aí a gente virava cordão humano, entendeu? Dos que estavam dentro. E a gente nunca ficava na frente também, tanto que a gente nunca ganhou um copo d’água nos outros blocos. [...] Você está segurando o público e apanhando dele, aí você dá uma cotovelada de volta, aí vem um cara e grita comigo: “Você está achando que você é quem? Não sei o que lá, vou meter a mão na tua cara”. A gente se incomodava, achava esquisito, mas vamos levar isso, né? E aí no dia lá, nesse bloco X, a gente estava preparado e todo arrumadinho. Eu lembro que o Lucas foi com uma roupa que falava sobre uma das músicas do cantor que ele gosta e tal, tem uma música sobre uma roupa, aí ele foi com a roupa, todo arrumadinho, porque ele gosta muito e tal. E com o afro dele e tal, usou pente garfo para ficar maior e tal, todo animado. E aí chegou lá e meteram a mão no cabelo dele e puxaram pesadamente, assim, sabe? De curvar a pessoa. Aí a gente olhou indignado para trás para ver o que era. E aí a pessoa estava de peruca e falou: “Ah, vei, achei que era peruca” e as pessoas estavam em volta de

peruca. E isso... Isso não faz o menor sentido! Porque todo mundo ali estava de peruca e ninguém estava puxando a peruca de ninguém, né? Porque vai puxar o cabelo do preto, sabe? (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Esse relato da fundadora do Angola Janga exemplifica as tensões vividas por sujeitos que pertenciam à bateria dos blocos das duas primeiras gerações e que, diante do incômodo, produziram o desejo de criar o seu próprio bloco, que pudesse não só permitir uma experiência de reconhecimento, mas um espaço de luta política, de representatividade, de acolhimento e sociabilidade para populações vulneráveis.

Para Garófalo, a criação do Angola Janga perpassou uma análise crítica das experiências vividas junto com seu companheiro e a busca por referências de blocos dos quais gostavam, sobretudo o primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Aiyê. O bloco, que fica localizado na região do Curuzu, região mais periférica e majoritariamente negra da cidade de Salvador, tem sua história marcada por uma resposta à exclusão racial vivida nos blocos carnavalescos na capital baiana. Garófalo relata que viu o movimento vivido pelo Ilê Aiyê e pela população de Salvador em 1970 se repetindo, em menor escala, em Belo Horizonte.

Além dessa inspiração de uma postura crítica e combativa que estrutura a fundação do Ilê Aiyê, o não pertencimento aos já existentes blocos afro de Belo Horizonte fez com que o casal fundador do Angola Janga pensasse em outras formas para bloco. Garófalo reconhece o trabalho dos outros blocos afro, mas entende que existiam lacunas nesse processo de participação negra no Carnaval que poderiam ser preenchidas com a criação do Angola.

O bloco que a gente gostaria de participar. Um bloco que tivesse referências fortes do Ilê Aiyê, do que vem primeiro; um bloco que tivesse um trabalho para além do carnaval, um bloco que explicasse as coisas para quem não sabe. Porque a gente entendia, ao contrário do que muitos blocos afro aqui de BH faziam parecer, não conhecer a nossa cultura não era um problema, não era um erro nosso, não falava mal da gente, falava sobre a sociedade que a gente vive. Então, a gente quis fazer um bloco para não iniciados. Não iniciados no sentido de: não iniciados na cultura negra. E foi assim que o Angola Janga nasceu, um bloco para não iniciados, para ser uma ponte, aprender o básico e para quem quiser ir para os outros blocos afro. Então, estamos criando um bloco que a gente gostaria que existisse, vamos criar esse bloco pensando no mundo que a gente gostaria que existisse. Então, a gente vai chamar para ser rainha de bateria uma mulher cis, hétero, gostosona, nos padrões héteros da sociedade? Não, vamos chamar a Cristal, vamos chamar a Cristal, que é maravilhosa! E é uma mulher trans, negra e que não está no padrão das pessoas ser uma rainha de bateria, mas vai ser a nossa rainha de bateria (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Figura 46 - Cristal Lopez, desfilando no bloco Angola Janga



Fonte: Imagem de Maxwell Vilela.

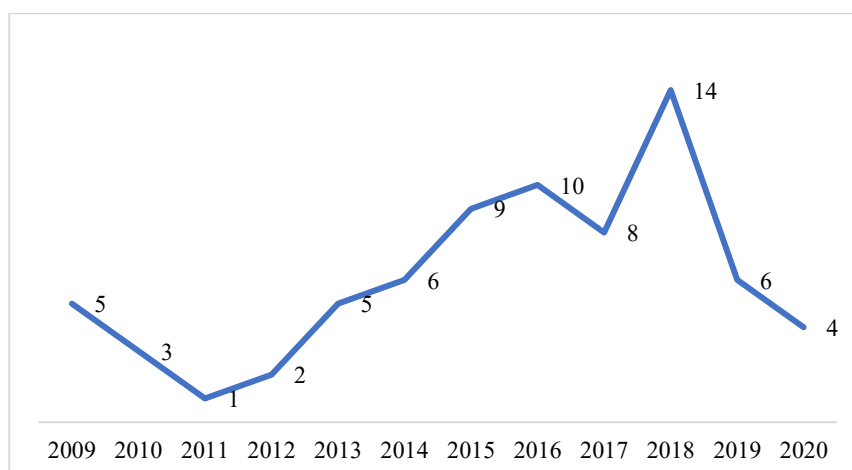
Figura 47 - Desfile do bloco Angola Janga no Carnaval de Belo Horizonte



Fonte: UOL (2019).

Os blocos com pautas identitárias, como o Angola Janga e Abalô-caxi, são exemplos de blocos que nascem nesse contexto e retornam, curiosamente, a um fenômeno de fundadores da primeira geração que não eram majoritariamente ligados à música, apesar de terem passado por uma formação em outros blocos, eram sujeitos mais ligados aos movimentos sociais.

Gráfico 41 – Criação de blocos com pauta política



Fonte: elaborado pelo autor.

A elaboração do Gráfico 41 teve como base uma pesquisa combinada entre a descrição de cada bloco cadastrado no banco de dados disponíveis no projeto Blocos de Rua.com, os dados oficiais disponíveis no site da Prefeitura de Belo Horizonte e pesquisas feitas nas páginas oficiais nas redes sociais dos respectivos blocos.

O objetivo foi identificar, na autodescrição do bloco ou em suas postagens, elementos que remetessem diretamente à alguma pauta política. É importante ressaltar que, apesar do banco de dados elaborado conter 531 blocos, ele não representa um censo oficial, ao mesmo tempo que não é capaz de identificar blocos que não existem mais. Ademais, blocos não cadastrados ou de menor alcance que se propuseram a ser mais “marginais”, como o Cuequinha do Papai, também não entraram nessa tabulação. Entretanto, numericamente, trata-se de um conjunto representativo, que permite inferências sobre o comportamento observado empiricamente no Carnaval.

Nesse momento da geração identitária, percebemos como os dados sobre os blocos dialogam e, ao mesmo tempo, corroboram as características dos movimentos observados ao longo de cada temporalidade. A primeira geração, com esse viés político; a segunda geração, com um movimento musical mais preponderante; e a terceira geração, que associa o crescimento do número de blocos e representa o ápice do gráfico, que vai perdendo força na geração que veremos adiante.

Ademais, nesse contexto, cabe ressaltar a discussão sobre entrada ou não do capital privado, que gerou tensões entre a primeira e segunda geração, que foram “renovadas” sob outros moldes na terceira geração, agora com menor força. Garófalo retoma o debate propondo

pensar o lugar desses investimentos em blocos com Angola Janga, que assumem diversas outras responsabilidades, além do cortejo, e busca desenvolver um olhar específico para o seu integrante.

O Angola Janga não lucra com o próprio integrante. O integrante, no Angola Janga, ele, naturalmente, a gente precisa partir do pressuposto de que ele não tem grana para estar pagando para estar no Carnaval. E que ele nem deveria, porque o Carnaval a ele pertence, ele não tem que pagar para estar, entende? Então, a gente não lucra com a própria bateria. E aí, vai lucrar com o que? De onde é que você vai tirar esse dinheiro, então? Então, a gente tinha essa discussão e eu sempre falava uma frase que é: “Bloco afro não liga para patrocínio, gente, olha lá a pele do surdão do Ilê Aiyê que vocês vão ver um monte de marca desenhada na pele do surdo deles”, porque bloco afro tem muita coisa para fazer. Tem creche, tem aula, tem escola dos meninos para fazer, tem curso profissionalizando para o povo, tem musicalização para dar de graça, tem muita coisa. Bloco afro nunca tem problema com patrocínio, quem tem problema com patrocínio é quem já tem dinheiro. E aí existia esse discurso contra patrocínio, em Belo Horizonte. Esse discurso foi usado, ele foi difundido até o tampo, de uma maneira tal que a Skol desistiu, a Ambev desistiu de tratar com os blocos e passou a patrocinar o Carnaval de BH com a Prefeitura. Lembra disso? (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Assim como visto nos blocos afro, por meio do Angola Janga, os blocos conhecidos como de “periferia” ou “blocos de favela” também trilharam caminhos parecidos na busca por representatividade. A história do bloco Seu Vizinho, localizado no Aglomerado da Serra, mencionado na seção anterior, também foi atravessada de desconfortos vividos por seus fundadores, nos blocos da primeira e segunda geração. Os conflitos internos e a ausência de reconhecimento fizeram com que o bloco se tornasse um projeto que teve seu primeiro cortejo em 2014.

Assim, o bloco acabava, mas a gente ficava lá tocando, tinham alguns amigos e tal, e aí começou a vir esse pensamento nosso de que a gente estava ali, mas não fazia parte mesmo daquele todo ali, sabe? Não a gente, só a gente pensando, eu, meus irmãos, meus amigos próximos, porque a gente nasceu aqui na comunidade da Serra, mas a gente convivia com muitas pessoas que não são daqui. Então, a gente sempre conviveu muito com a galera do asfalto, sabe? Só que a gente sentiu muita falta disso, de ter mais pessoas do morro participando daquilo, participando da festa e tal. E aí que veio a ideia de criar o bloco para a gente mesmo, aqui dentro do morro, para pessoas do morro, que fosse um bloco dentro do morro. Não necessariamente só com pessoas daqui, a ideia nossa nunca foi essa: só pessoas daqui. Mas a gente precisava, a gente queria muito que as pessoas daqui estivessem também dentro dessa festa, se sentissem parte dessa festa e tal (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

O bloco também se apresenta como um bloco afro e, como visto no Angola Janga, cumpre um papel social que ultrapassa o universo do Carnaval de rua, ainda que seu alcance como projeto no Aglomerado sempre orbite as conquistas que a festa viabilizou. Ribeiro nos traz um exemplo do trabalho desempenhado além do carnaval, que se expressou durante a

pandemia, pois o bloco foi lugar de acolhimento de famílias vulneráveis. Além disso, a visibilidade midiática do Seu Vizinho tem permitido a ascensão de diversos artistas do Aglomerado da Serra, que compõem o bloco e têm projetos pessoais que são catalisados nesses contextos.

Olha, é, vai além do Carnaval, porque o Carnaval é, hoje em dia a gente fala isso, é o nosso maior evento do ano, mas o Seu Vizinho existe o ano inteiro, independente do Carnaval. Está todo mundo esperando que vai ter aquele evento, mas a gente produz outros eventos aqui dentro. Acho que é importante também pensar o Seu Vizinho como uma porta mesmo para alguns artistas aqui do morro. Não só no Carnaval, a gente faz um Carnaval com várias pessoas convidadas, então têm muitos artistas daqui. Dança, música, que participam com a gente do desfile. Não só no desfile, mas também em outros eventos que a gente faz, a gente faz a Festa Junina que a gente também chama outros artistas de dentro do Aglomerado para participar. A gente tem o festival também, chama Festival Vizinhança, com vários artistas, é uma apresentação durante um dia inteiro (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

O cuidado que o Seu Vizinho sempre teve foi de construir um bloco efetivamente representativo, que convidasse membros da comunidade para participar não apenas do cortejo, mas compor o bloco em si, seja na produção, como membro de bateria ou na banda. Mesmo com essa postura, o bloco sempre teve que se articular para alcançar esse objetivo, na medida em que muitas pessoas de fora, “do asfalto, começaram participar do bloco e do cortejo. Esse risco de desconexão com os propósitos iniciais é anualmente trabalhado através de um trabalho de base que aproxima constantemente o Seu Vizinho do Aglomerado da Serra” (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

O bloco se estruturou de forma que se aproxima de uma autogestão em que exercício democrático nas decisões internas é continuamente fomentado do repertório do cortejo, no figurino e até no trabalho social que bloco irá propor. O encontro interno pós-carnaval, chamado “papo reto”, se constituiu como um momento importante para o amadurecimento do bloco. “E nesse encontro qualquer pessoa tem voz, sabe? Então, é um processo construído bem em comunidade mesmo? No carnaval, é só uma continuidade do que a gente é no dia a dia mesmo, sabe? (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

A discussão sobre a transformação do Carnaval, com uma dimensão mais comercial, criticada, sobretudo, pelos blocos da primeira geração, também foi ponto de reflexão para Ribeiro, que trouxe suas impressões e experiências com o Carnaval fora do aglomerado, fora do Seu Vizinho.

Hoje em dia, eu me sinto mais pertencente do que antes, entendeu? Mas quando eu falo do nosso pertencimento ao Carnaval, nós aqui da favela e tudo mais, eu não me

sinto 100% pertencente a um desfile de Carnaval que seja o Seu Vizinho. Esse ano eu toquei em um bloco, fiquei feliz de ter tocado, achei muito massa e tal, o som. Posso falar, não é nada, Como te lhamas, toquei no Como te lhamas. Delícia, acho o som deles maravilhoso e tal. Mas, não sei, é outra pegada, sabe? Era um Carnaval muito, para mim, muito comercial, sabe? É muito... Não sei, eu sinto que falta um pouco ali de tato das pessoas, com quem está na bateria, um certo acolhimento. Eu sinto, né, eu tento acolher as pessoas que chegam no Seu Vizinho e, praticamente, todo mundo que chega... A gente já pode ter errado com algumas pessoas, com certeza, mas a grande maioria que chega se sente realmente acolhido. A gente quer escutar todo mundo, a gente quer trocar essa ideia. E eu senti mesmo que estava essa falta. Você tem uma mensalidade que você paga, e eu super entendo, nos outros blocos, porque o Carnaval tomou uma proporção tão grande que é a fonte de renda de muitas pessoas. Então, assim, eu paguei a mensalidade para tocar no Como te lhamas e isso, para mim, está ok. Mas, não sei, eu senti que faltou um pouco de tato, sabe? Parecia uma coisa que era assim: “Você foi, você tocou, valeu, tchau! Valeu, acabou”. E eu acho que a grande maioria dos blocos são assim, né? Você paga para fazer parte de um desfile. Sei lá, nas escolas de samba do Rio, São Paulo, você paga pelo seu figurino, você paga pelo seu instrumento e tocou, acabou o desfile, acabou, tchau, todo mundo vai para a sua casa (Ribeiro, 2024, trecho de entrevista).

Esse fenômeno de geração de novos blocos a partir de outros blocos, uma gênese a partir das tensões internas e da busca por maior representatividade, somou-se a um desejo de experimentação de outros ritmos musicais. Como nos aponta Oliveira, essa dimensão identitária também se revela do ponto de vista musical, com a ruptura ao que foi denominado pelo regente do Então Brilha como ruptura com o cordão umbilical do *axé music*.

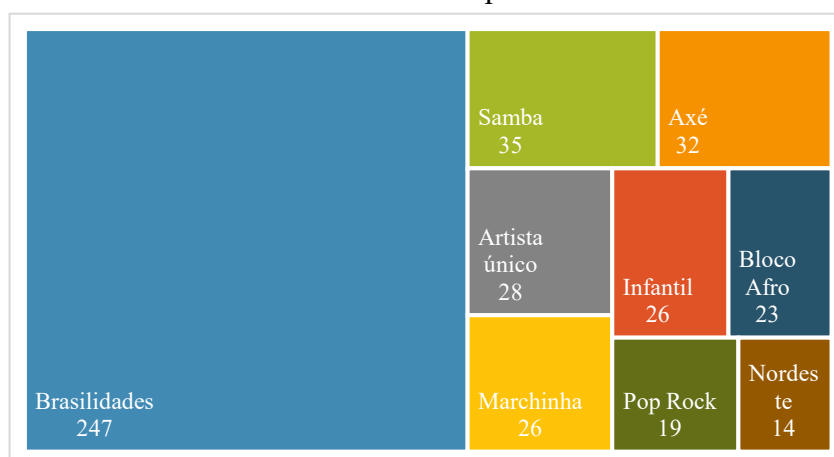
Hoje, visto por muitos como a cara do carnaval de rua de Belo Horizonte, o ritmo específico mais tocado, na verdade, veio de uma época em que o *axé* estava em baixa no cenário musical da indústria fonográfica nacional. Essa escolha dos blocos da geração sonoriza, que se distingue do samba e das marchinhas, vistas majoritariamente nos primeiros blocos, representa uma geração que vivenciou, na juventude, o *axé music* dos anos 1980 e 1990. As músicas desse recorte temporal marcaram os principais enredos desses blocos.

Aí tem a geração identitária que começa a surgir em 2015, quando a Nayara, por exemplo, fala assim: “No Então Brilha não tem preto, então vou criar um bloco só de preto”, entende? Óbvio que estou sendo simplista, né? “Vou criar um bloco que tenha como pauta resgatar essa identidade e fazer com que as pessoas pretas se sintam acolhidas e pertencentes dentro de um bloco. Porque o Carnaval de Belo Horizonte é, majoritariamente, branco e de classe média”. E eu concordo com ela, apesar de estar no Brilha, eu concordo com ela, porque eu também venho de periferia e sei, tenho esse olhar, enfim. Aí estão os blocos identitários. Identitários não só na questão de pauta, de luta, mas também na questão de identidade musical, né? Porque aí eu fundei o Pisa na Fulô, que é o bloco só de forró; o É o Amor, que é só de sertanejo; o Abra-te Sésamo que é só de rock (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Essa ruptura com o *axé* não significa que outros movimentos já não aconteciam, mesmo que de forma incipiente, porém ela reafirma esse processo de dissidência e rearticulação na

gênese contínua de novos blocos como um fator preponderante nesse momento. O Gráfico 42 buscou sistematizar informações que estavam dispersas sobre os estilos musicais de cada bloco. O objetivo foi buscar um quadro mais geral de estilos que captasse a diversidade observada sobretudo a partir da terceira geração.

Gráfico 42 -Estilos musicais presentes nos blocos



Fonte: elaborado pelo autor.

Cabe ressaltar as dificuldades encontradas no início da categorização que, de certa forma, se tornaram achados da pesquisa. Trata-se da opção de alguns blocos de tocar uma diversidade de estilos musicais brasileiros, de modo a dificultar a eleição de um estilo preponderante. Sendo assim, optei por denominar como brasilidades um estilo que gera, *a priori*, uma certa distorção numérica, mas que representa essa escolha de muitos blocos de tocar uma combinação de MPB com pelo menos mais um outro estilo, com notória participação do axé que, pela sua relevância, também apresenta uma categoria única, pois alguns blocos restringem seu repertório exclusivamente ao axé, como, por exemplo, o bloco Tchanzinho Zona Norte. Ademais, foi feito um exercício de agregar categorias similares em grupos maiores para uma representação gráfica factível.

Como visto, a partir de 2015, blocos como Pisa na Fulô, que se dedica apenas ao gênero forró e afins, assim como blocos que homenageiam um único artista, como o Volta Belchior, também figuraram nas possibilidades expressivas do Carnaval.

Figura 48 - Desfile do bloco Pisa na Fulô no Carnaval de Belo Horizonte



Fonte: Pisa na Fulô/Instagram (2016).

Figura 49 - Cortejo bloco Volta Belchior



Foto: Volta Belchior/Divulgação.

O alcance numérico e artístico desses blocos consolidou esse momento da diversidade, conquistando uma representatividade na cena musical a ponto de receber, respectivamente, Chico César e Vannick Belchior, filha mais nova do cantor homenageado pelo bloco.

Figura 50 - Chico César conduzindo a multidão de foliões do bloco Pisa na Fulô



Fonte: Mateus Pena/O TEMPO (2025).

Figura 51 - Vannick Belchior na parte superior do trio do bloco Volta Belchior



Fonte: Beatriz Kalil Othero/BHAZ (2023).

Essa mesma experiência foi vivida pelo bloco da Esquina, quando começou a receber a participação de Toninho Horta, ícone do movimento Clube da Esquina. Esse processo foi

acontecendo, sobretudo, a partir desse crescimento, que gera curiosidade até mesmo nos homenageados e promove um encontro *sui generis* do artista com seu público.

Eu vou fazer um paralelo, é a mesma coisa que você fizesse aqui um bloco em homenagem ao Zeca Pagodinho e ele aparecesse. Então, um bloco do Clube da Esquina e aparecer o Toninho Horta, é um ídolo que apareceu ali e curtiu. Essa galera, eu imagino, eles devem pirar também vendo a música deles ganhar um outro espaço. E a galera se interessa, quem não conhecia tanto, começa a ouvir os discos (Souza C., 2024, trecho de entrevista).

Oliveira ressalta que parte desse processo de constituição dos blocos identitários foi possível pelo engajamento de formação de baterias da geração sonoriza, que formaram desde sinais de comunicação rítmicos até a organização em si dos naipes, passando pela própria logística de ensaios. Portanto, a relevância das baterias na formação estrutural e na expansão do carnaval é inegável nos primeiros anos e se tornou, de fato, o epicentro, o coração da maior parte dos blocos. As variáveis como autofinanciamento, aprimoramento sonoro, espaço de sociabilidade e realização artística pessoal se mantiveram centrais, mudando apenas a forma de expressão e o alcance, de acordo com o objetivo de cada bloco.

Figura 52 - Toninho Horta cantando no trio da banda do Bloco da Esquina



Fonte: Acervo fotográfico do Bloco da Esquina.

Figura 53 - Toninho Horta na ala de xequerês da bateria Fé Cega Faca Amolada



Fonte: Acervo fotográfico do Bloco da Esquina.

Figura 54 - Toninho Horta cantando junto com a banca do Bloco da esquina



Fonte: Acervo fotográfico do Bloco da Esquina.

A terceira geração já dá a volta de novo e são pessoas admiradoras da cultura, eles começam a fazer blocos, mas que através de um trabalho de base realizado pela segunda geração conseguem dar conta de fundar seus próprios blocos. Porque a gente desenvolve uma tecnologia de comunicação de regência, de educação musical em massa. Isso eu e o Peu lá atrás, eu puxando o Brilha desde 2012 e o Peu puxando o Baianas Ozadas, a gente desenvolveu juntos uma série de códigos de regência, de

sinais que possibilitam que qualquer pessoa toque, mesmo sem ser musicista. Então, isso fez com que desse base para a terceira geração conseguir. Tanto é que um monte de gente que virou regente e nunca estudou música (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Nesse sentido, semelhante ao fenômeno da carnavalização dos espaços como método e forma de apropriação, surge, nesse contexto, um fenômeno que chamo de “musicalização da cidade”. Esse processo de formação musical de uma cidade que não tinha essa tradição percussiva, como Salvador e o Rio de Janeiro, foi visto desde o início, porém ganhou uma escala numérica apenas a partir da geração identitária. O fenômeno pode se transmutar por seu conteúdo e/ou por seu alcance, nesse caso os números de blocos e integrantes de bateria possibilitou uma mudança estrutural na relação cidade e música em Belo Horizonte.

Para Oliveira, esse processo foi fruto de um intenso trabalho de formação conjunta, que aprimorou o conhecimento prévio dos músicos e regentes envolvidos, assim como foi, na prática, ganhando os contornos necessários a cada ano, considerando contexto e o que o bloco exigia.

Por exemplo, no meu caso, eu tinha uma experiência prévia já, de regência, de trabalhar com projeto social. Fiz todo o diferencial para a maneira como eu disponho as minhas baterias, como eu organizo meu acervo vivo, ali. Mas eu acho que foi tentativa e erro também, a gente descobrir que não dá para ficar gritando o nome do ritmo pra sempre, porque a bateria já estava com 100 pessoas, então precisava ter um apito. Descobri que nem o apito chegava, então tinha que ter um sinal, né? Tudo foi descoberto, né? Tive que descobrir que cada surdo tocava em um lugar e tinha uma voz, né? Que uma voz soava em conjunto a partir do desenho rítmico de cada um dos três surdos, né? Então, a gente sabe que cada um faz um, antes era todo mundo junto, né? Então, em Salvador afina esse instrumento de uma maneira X ou Y, isso tudo foram descobertas (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Não há dados empíricos que aferiram o número de pessoas que se formaram ou passaram por baterias de blocos, porém, em uma estimativa média baseada no número total de blocos e de integrantes, é possível inferir que, de 2009 a 2020, pelo menos 15 mil pessoas tiveram acesso a algum processo de musicalização. Nesse caso, não precisamos nos ater ao valor e sim à ordem de grandeza para compreender o alcance do Carnaval.

Para Borges, as demandas não supridas por músicos profissionais nos primeiros anos do Carnaval podem ser vistas hoje como algo positivo nesse contexto. Na época, a limitação de instrumentistas, diante da demanda dos carnavais de interior, assim como da ausência de recursos para competir com esse mercado na contratação desses profissionais, impulsionou a formação de novos músicos.

Mas, por exemplo, essa coisa dos sopros é muito clara, no começo também não tinha. Os músicos que tinham formação um pouco mais profissional, eles iam pra Diamantina tocar, para Ouro Preto e tal, não ficavam aqui. Passou a valer a pena ficar aqui, do ponto de vista material também e, mais do que isso, pessoas começaram a se formar nisso. Eu sempre falei isso no começo, o pessoal no começo dos blocos falava: “Nossa, está muito ruim, os sopros não estão...”. Eu falava: “Se a gente contratar os caras agora, botar dinheiro, nunca vai se formar. Mas se a gente esperar, 10 anos que seja, as pessoas vão começar a querer aprender”. Não deu outra, hoje em dia é uma multidão. Porque esse espaço ficou aberto. Se tivesse ocupado rapidamente para o consumidor de bloco gostar e tal, não as pessoas sentiram que precisavam ocupar esse espaço e formar para isso (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Além disso, é possível olhar para um outro aspecto dessa musicalização que impactou uma dimensão mais sensorial, o som da cidade. Apesar de Belo Horizonte ocupar um lugar estratégico para receber grandes turnês, ser palco de festivais musicais, ter uma cultura de bar e música, o que se começou a ser ouvido, cada vez mais ao longo dos anos, em diferentes momentos, foram os ensaios das bandas e baterias de Carnaval.

A expansão e a descentralização dos blocos, somadas a essa lógica de formação, fizeram com que muitos bairros abrigassem, sobretudo a partir dos segundos semestres, ensaios de banda e bateria de blocos. Esse contexto mudou a acústica da cidade, e os sons percussivos começaram a fazer parte da paisagem sonora de Belo Horizonte. Assim, os desafios para entender o comportamento da onda sonora nos mais diversos contextos do espaço público permanece como aprendizado contínuo.

Então, essa coisa do som que a gente estava falando, o som está ali, dentro de um lugar, mas, a partir do momento que você está na rua, você não controla isso. Dentro dos bairros é interessante porque você vai passando e você está dentro de um lugar, então é prédio, casa, então o som fica ali. Agora, a partir do momento, por exemplo, que a gente vai para a Andradas, a gente vai para um lugar maior, o som vai embora. E, não sei, a gente está descobrindo até hoje sobre isso e entendendo da melhor forma. Porque, é isso, ninguém estava preparado para lidar com isso (Simão, 2023, trecho de entrevista).

A quarta e última geração proposta foi denominada como “capital”, dando lugar a uma outra relação na construção de um bloco. Diferente dos momentos anteriores, essa geração, que tem como exemplo o Monobloco e o Arrastão do Hott, colocou na rua empreendimentos em que a dimensão econômica era central.

Esses blocos já nascem com articulações de financiamento majoritariamente privados e com relações mais diretas com as empresas potenciais para patrocínio. Nesse sentido, vemos um amadurecimento, a maior presença do mercado e uma circulação econômica que também,

de certa forma, beneficia blocos de outras gerações, que buscaram recursos para seus cortejos pela ampliação dos recursos privados mediados pela Prefeitura nos editais de financiamento.

Assim, o Monobloco é um empreendimento que, apesar de a gente se orgulhar muito da questão de tudo que a gente construiu no Carnaval, para a gente é um empreendimento comercial, no bom sentido. Assim, eu vivo disso, eu vivo disso. Então, mais do que um ideal artístico, que eu acho que eu tenho, graças a Deus, para mim é um trabalho. Então, assim, como é que a gente ia fazer conversar essa característica do Monobloco com um Carnaval que era mais anarquista em vários sentidos (Souza C., 2024, trecho de entrevista).

Entretanto, ainda que, para diversos blocos, como vimos na geração sonoriza, o recurso econômico e a remuneração pudessem compor seus objetivos, a criação desse momento nasce de outros fundamentos. Para Campos, a própria forma de criação do bloco já diz sobre esses projetos: “o cara só pegou Carnaval pronto e aí tem um monte de bloco que é o formatinho, pegou o axé que dá certo; aí entram os empresários, entram os caras dos eventos” (Campos, 2024, trecho de entrevista).

E eu brinco que a quarta geração é a geração capital. Que é uma geração, tipo assim, Quando Come se Lambuza, Baianeiros, é uma galera que não tem vínculo afetivo com o que a gente criou lá atrás, mas que viu o Carnaval acontecendo e dando certo e quis também fazer o deles, né? É justo, nessa festa todo mundo pode chegar. Mas é uma geração que tem ali um propósito de capital, mesmo, né? Você não vê essas pessoas colarem em debate político nenhum, participar de manifestação nenhuma. Não tem coragem de botar um Fora Bolsonaro no Instagram no período de pandemia, por exemplo, né? Então, é uma geração de blocos que eu considero a geração do capital, né? (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Esse momento que pode ser visto mais nitidamente de 2017 em diante e marca a continuação da explosão de novos blocos, porém com uma característica específica, além dessa dimensão econômica central. O que foi percebido nas entrevistas e dito expressamente por algumas lideranças, como Borges e Lopes revela um distanciamento do engajamento político do Carnaval e a perda de proximidade entre blocos que, apesar do valor quantitativo total relevante já em 2015, ainda apresentava um certo coletivo.

Em outras palavras, a ideia compartilhada de que “meio que todo mundo se conhecia”, conforme apontado na entrevista de Oliveira, perde seu lastro com a realidade, a partir do momento em que novos blocos são criados, aumentando consideravelmente o número total, mas sobretudo criando um distanciamento desses novos sujeitos com esse núcleo das gerações anteriores.

De certa forma, esse crescimento com distanciamento, apesar de aumentar a massa crítica de blocos, não produziu uma maior capacidade de articulação dos enfrentamentos dos blocos na busca por interesses comuns diante do poder público e da iniciativa privada. O que se observou foi a formação de núcleos de blocos com pautas em comum e uma dispersão mais individual dessa nova geração na organização do que pode ser visto como empreendimentos musicais.

Um exemplo desse contexto de nucleação foi a criação da Associação dos Blocos Afro de Minas Gerais (ABAFROMG), como nos traz Garófalo. A iniciativa foi capaz de não só reunir pautas relevantes para a cultura negra como produziu o festival Candango e, oficialmente, como tradicionalmente acontece em cidades como Salvador, garantiu que os blocos afro abrissem o Carnaval de Belo Horizonte.

E aí eu e Lucas pensamos: “Vamos fazer a mesma coisa com os blocos afro, vamos sugerir para eles uma festa”. E aí, quando a gente conseguir mostrar para eles que a gente consegue fazer uma festa juntos, a gente diz: e se a gente fizer uma associação? Então, foi essa a ideia, a gente fez isso. Sugerimos para eles: “Vamos fazer uma festa de todos os blocos afro?” e, a partir daí, a gente propôs a criação da Associação de Blocos Afro, e assim foi feito. Teve o Candango, que é o Encontro dos Blocos Afro, e a Associação dos Blocos Afro, que é a ABAFROMG [...]. Visto que os blocos afro, especialmente os afoxés, eles abrem o Carnaval de todas as cidades que têm tradição carnavalesca, né? Então, é tradição de bloco afro abrir o Carnaval. Então, naquela época, era interessante pleitear dessa forma, né? Como uma busca, já que a Prefeitura de BH estava tentando se colocar como Carnaval tradicional, era interessante colocar: “Então, vocês querem ser tradicionais? Vocês têm que fazer igual as cidades tradicionais de Carnaval”. Por isso, virou uma abertura. (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Essa conjunção de agendas também foi vista em movimentos mais difusos, como a carta aberta e assinada por diversos blocos de maior engajamento político para se posicionarem quanto aos critérios de financiamento ou mesmo a situações de boicotes específicos de blocos por questões políticas. Como ocorreu com o bloco Juventude Bronzeada, no processo de autorização no Carnaval de 2020, visto, por muitos desses blocos da primeira e segunda geração, com uma burocratização transvestida de perseguição. Portanto, nesse caso, os movimentos ocorreram motivados por uma demanda, sem uma institucionalização permanente que discutisse, de forma contínua, questões relevantes para o coletivo de blocos, como foi caso da ABAFROMG.

Para entender a complexidade que envolve o Carnaval e reforça também os imbricamentos de cada geração com camadas de sobreposição interblocos, mas também, curiosamente, intrablocos, há o caso do Abalô-caxi que, apesar de ter se formado na terceira

geração, carrega características da quarta geração. Ou seja, foi responsável por ampliar uma luta histórica das populações LGBTQIA+ com conquistas importantes como relatado por Souza R.: “Me sinto menos tenso de colocar meu corpo pra rua nesses dias, até de vestir o que eu gosto de vestir, que é quase nada! Eu saio praticamente pelado na rua. Sinto uma receptividade muito grande, sei lá” (Souza R., 2024, trecho de entrevista). Ao mesmo tempo, já se estruturou, desde o início, para ser um bloco com capacidade de gerar renda para seus organizadores.

Então, já era um outro momento, um momento comercial. Entendia-se que ali poderia render comercialmente mesmo, assim. E, mais que isso, entendia-se a plataforma, porque mais do que nunca nós, LGBTQIA+, a gente estava querendo falar sim. E o bloco veio muito nessa perspectiva de ocupação, assim. Dos nossos corpos mesmo. Tanto é que a gente saía sempre muito alinhado com a Parada LGBTQIA+, a gente endossava a Parada LGBTQIA+. Foi a partir dessa primeira saída do Abalô-Caxi que a parada começou a contar com blocos de Carnaval nela. Então, assim, a gente queria um movimento ainda maior: pegar o Carnaval e estendê-lo para parte das mulheres, como rola hoje, Marcha Trans, também. É nessa primeira saída do Abalô que a Marcha Trans passou a contar com blocos de Carnaval fazendo o rolê. Sempre blocos, obviamente, alinhados às minorias, enfim, às nossas pautas identitárias, mas é isso. (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

A ideia inaugurada de trabalhador do Carnaval, pela segunda geração, foi retomada e Souza R. relata essa mudança de postura e da forma de lidar com festa em sua trajetória. Nesse contexto da terceira e quarta geração, as primeiras experiências que vislumbravam a possibilidade de geração de renda com Carnaval agora se efetivavam em uma perspectiva mais palpável para esses novos sujeitos. O progressivo aumento e a complexificação da ideia de trabalhador do Carnaval integra-se a toda a cadeia produtiva da festa, que foi amadurecendo de forma a retroalimentar o crescimento geral do evento.

Porque também tem isso, né? O que era uma diversão, agora virou um grande trabalho. Eu não me divirto, é muito raro eu me divertir no meu bloco. Me divertir mesmo, assim, genuinamente falando, como eu me divertia na Corte lá atrás, como eu levava tudo... Sei lá como eu levava, entendia? Eu não bebo hoje em dia, passo um desfile de 4, 5 ou 6 horas e não coloco uma gota de álcool na minha boca, porque eu entendo que ali eu estou... É uma vitrine, sei lá, a gente pode sofrer alguma retaliação séria. Tem parceiros envolvidos, tem marcas envolvidas, a coisa ganhou uma dimensão de trabalho mesmo, assim. Mas é um trabalho ainda muito prazeroso, porque a gente tem autonomia de se colocar como a gente quer. Então, eu acho que uma das coisas que mais mudou para mim é isso: essa relação com o Carnaval, que antes estava muito nesse lugar fantasioso e gostosinho. E, hoje em dia, eu tenho que me preparar mesmo, porque eu vou me exaurir fisicamente, eu vou me exaurir vocalmente, trabalhando. Trabalhando, é trabalho. Tem o dia do desfile, tem as mil participações que eu faço antes para convocar para o desfile. Tem outros desfiles que eu participo ainda representando meu bloco. Então, virou um grande trampo. O que é muito bom, é muito bom, é bom trabalhar com Carnaval, olha que privilégio! (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

Mesmo com o amadurecimento desse mercado e o aumento contínuo de orçamento, essa profissionalização, a ideia de viver do Carnaval, para grande parte dos trabalhadores, inclusive de maior visibilidade, como o regente do Então Brilha e coordenador musical de mais 10 cortejos, ainda permanece em construção, tendo em vista os grandes problemas de previsibilidade do recurso e a má remuneração. “Nossa, acabei de perceber que foi o primeiro ano que ganhei dinheiro com carnaval. Eu fiz 10 cortejos esse ano e é a primeira vez que eu senti que fui remunerado, sabe? E que nem é muito, assim, se for pensar o tanto que a gente trabalha (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Oliveira completa, dizendo: “Então, talvez isso ilustre um pouco, é uma falta, os trabalhadores da cultura do Carnaval ainda não são bem remunerados, né?” (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Esse movimento de avanço do empreendimento comercial em diferentes frentes, visto na quarta geração, consolida as impressões de Borges com relação às mudanças, inicialmente percebidas já na transição da segunda para terceira geração, da postura e do perfil dos foliões diante da festa. A ideia de um folião engajado e construtor indireto do bloco se transmuta para uma dimensão de consumidor de um espetáculo. Nesse sentido, as demandas da experiência e mesmo a intolerância a certos desconfortos ou a ausência de qualidade de algum parâmetro do cortejo se tornam elementos constituintes desse novo perfil.

Essa análise considera, sobretudo, uma ideia de segmentos e sobreposição dos perfis, como visto na descrição das gerações. Não se trata de uma mudança de paradigma que homogeneizou o perfil do folião, mas de um movimento que se torna, muitas vezes, majoritário numericamente e mais recorrente. Ou seja, ainda existem foliões com perfis distintos, mas situações como o caso relatado por Souza R. se tornam cada vez mais presentes.

Exato! “Estou num bloco tropicalista, como é o meu, mas eu quero ouvir Pablo Vittar, cante! Vocês não são LGBT+?”. É bem por aí. Não é todo mundo, mas a gente vê pela resposta. Pela reverberação depois no Twitter, as reclamações são sempre nesse lugar: “Achei que ia ser uma coisa, mas é outra. Talvez achei que ia ser micareta”. E não é, não vai ser (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

Um fenômeno de massa como o Carnaval, que ganha corpo com velocidade, como tem sido em Belo Horizonte e, no contexto social, radicalizou as relações com o passado, como nos traz Hobsbawen (2003), abre possibilidades para transformações de um público que tensione essa história política da festa.

A destruição do passado — ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal a das gerações passadas — é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio (Hobsbawn, 2003, p.13).

Essa reflexão de Hobsbawen (2003), apesar de falar de um contexto temporalmente anterior, mas cada vez mais atual, permite compreender como essa lógica impera em pequena escala nas inquietações que alguns blocos têm diante das mudanças no público do Carnaval. Como nos traz Souza R.: “Noto que a gente tem uma questão agora com quem está vindo. As pessoas não conhecem essa história, elas não sabem esse percurso que o Carnaval trilhou e que a gente trilha” (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

Essa incompreensão se expressa muitas vezes na impaciência dos foliões nos momentos que envolvem uma performance artística ou um discurso político contestatório, muito recorrente em blocos grandes com esse histórico das primeiras gerações.

Não entendem o que é a gente colocar aquele bloco lá na rua e falar o que a gente fala. Acham que a gente tem que falar menos e talvez cantar, entreter mais. Então, eu sinto que estamos desalinhados, em termos de história, com quem está vindo. Porque essa história, para ser contada, ela tem que vir da nossa boca mesmo, porque se for para depender da Prefeitura, o que a Prefeitura quer vender é a micareta. É o Pedro Sampaio, que esteve aqui esse ano, quase no momento que nosso bloco estava na rua, é isso que eles querem: é multidão na rua, vendendo marca e atraindo turismo, sei lá. É legítimo demais, mas a nossa história tem que perpetuar, ela tem que ser contada, até para quem colar saber no que está colando. Porque as cobranças do folião, esse folião desatualizado ou sem esse histórico, elas são surreais, assim. Elas colocam a gente um lugar péssimo, do tipo: “Eu estou pagando!”. É quase esse lugar. (Souza R., 2024, trecho de entrevista).

Um processo anterior a esse momento da quarta geração, mas que remete ao embrião desse fenômeno, ocorreu com o bloco Alcova Libertina. Conhecido pelos cortejos que marcaram a participação do rock no Carnaval e, por anos, arrastaram multidões, o Alcova, que nasceu no início da segunda geração, vivenciou esse processo da mudança do perfil do folião, associado a exposição nas redes sociais e dificuldades com patrocínio. Essa situação desmobilizou os fundadores do bloco a ponto de se distanciarem por um período do Carnaval e não realizarem cortejo em 2018. Esse processo merece nota pelo tamanho do Alcova e sua representatividade musical e numérica.

Um exemplo, o bloco dos meus amigos, o Alcova Libertina. Vão para o trio elétrico, fazem financiamentos coletivos, vão ao trio elétrico; uma banda perfeita também, muito boa. Aí chega um momento que eles começam a ser atacados porque “o som de

onde eu estou não estava gostando”, “Não gostei”. Comportamento de consumidor, né? Eles falaram: “Não vamos sair mais”. É como se eles fossem engolidos pelo comportamento consumidor das multidões, né? Consumam isso, mas se não está bom eu vou na internet reclamar no SAC, né? Esse é o problema. Por outro lado, quando as pessoas falam: “Será que vai dar certo o bloco fazer isso?”, não sei, mas também nunca te prometi nada (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Na esteira dessa reflexão, assim como foi o processo de entrada de recursos privados e maior tutela da Prefeitura no financiamento dos blocos, uma discussão que surge difusamente entre lideranças e foliões engajados nesse processo diz respeito à democratização da festa, com o maior alcance de blocos de multidões mediado por essas questões dos recursos econômicos.

Esse viés comercial de consumo foi visto por Borges e por outras lideranças da primeira geração como uma possível falsa ideia de democratização, na medida em que um maior número de pessoas não define, em si, uma experiência democrática. Para Borges, o acesso mediado estritamente pelo consumo precisa ser objeto de uma reflexão mais cuidadosa.

Pois é, na época, debate público, né? A pessoa ia no jornal e dava entrevista falando isso: “Esses blocos que se dizem tal, não são democráticos. Nós somos mais democráticos porque temos mais gente”. Na época, eu falei assim: uma coisa não é sinônimo da outra, do meu ponto de vista. É essa história: mais consumo não é sinônimo de mais democracia. Os blocos crescendo do ponto de vista do consumo, dos corredores e camisas etc. não significa que, necessariamente, uma cultura democrática está sendo fomentada, né? Uma postura democrática, que é o que a gente está vendo também agora. Não necessariamente o consumo gera democracia, cidadania. Não é sinônimo. “Muita gente” não é sinônimo imediato, automático, de mais democrático. Existe uma mediação aí que é qualitativa, né? O que é que se faz? Que multidão é essa? O que essa multidão está fazendo? O que leva ela? Qual é o mote? Eles estão por uma cultura democrática? Ótimo! Eles estão pela democracia? Ou é isso, eles estão ali em núcleos individuais, pelo consumo? Não existe o espírito coletivo, público, de fato, em jogo? É uma pergunta. Não vou nem falar que não é: “Aquele ali não é” e tal. A questão é que é preciso se pautar também sobre o que se faz. Acho, por exemplo, que o Brilha é um bloco que consegue conduzir multidões muito bem, cara! Das experiências de multidão, sempre achei a das mais interessantes de todas as de diversidade. Tem algo ali do espírito coletivo, tem uma preocupação anual com um discurso incluso. Então, não necessariamente a multidão é sinônimo de não democrático, né? (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Por outro lado, essa postura foi vista difusamente como uma ideia elitista sobre lugares de privilégios, tais como a possibilidade temporal, que, indiretamente, está relacionada a uma questão econômica, de se engajar em um bloco pequeno, como visto nas primeiras gerações. Nesse sentido, para essa visão, há possibilidade de diversificação das vivências carnavalescas, na medida em que temos grandes blocos com estrutura de trio em lugares centrais, permitindo, por exemplo, que o grupo de pessoas que não podiam e nem buscavam esse engajamento com os blocos menores pudesse se divertir no Carnaval.

A história do Monobloco e sua fusão momentânea com o Carnaval de Belo Horizonte tem relação com as possibilidades de inclusão que versam sobre esse lugar acessível economicamente que os blocos de rua proporcionam para a cidade. Apesar de se tratar de uma certa trivialidade, diante a história recente do Carnaval, ter se estruturado dessa forma, é importante nos remeter a essas escolhas que, a longo prazo, permitiram, mesmo com suas contradições, uma diversão efetivamente acessível e diversa no ambiente público. Essa condição, qual seja a combinação de custo da experiência e multiplicidade de blocos e lugares, foi produzindo um contexto cada vez mais amplo de perfis de foliões, como observamos na pesquisa da Belotur.

No segundo ou terceiro desfile do Monobloco, alguns produtores chegaram no nosso ouvido e falaram: “Cara, vocês podem ganhar muito dinheiro, vamos fazer abadá, vender abadá”. E a gente olhou, parou e pensou: “Não, o Carnaval do Rio de Janeiro não é abadá, o Carnaval de Salvador é abadá. Compra a camiseta e entra no bloco. Aqui a nossa corda é da bateria, mas o Carnaval é de todo mundo que curte e tal”. E a gente se preocupou em não ir contra essa característica histórica do Carnaval do Rio. Eu acho que isso é um grande atrativo desses três carnavais. A mesma liberdade que a gente, quando vai a Recife ou Olinda tem, de ir num bloco aqui e outro ali, e é relativamente barato, né? Você não fica pagando uma grana para entrar, tem os eventos fechados se você quiser. Você tem em São Paulo e tem em BH. E é uma cidade bacana, o mineiro é muito acolhedor e tal. Então, eu acho que esses carnavais passaram a atrair gente de todo o Brasil, com certeza. Imagino, talvez, que alguns carnavais do interior tenham se esvaziado. Imagino, imagino. Em São Paulo, a gente tem relatos disso e em Minas também (Souza C., 2024, trecho de entrevista).

Além disso, os próprios movimentos de descentralização do Carnaval, somados à capacidade de projeção de blocos periféricos a partir do patrocínio, apontam uma outra possibilidade de olhar para essa discussão sobre uma festa democrática.

Porque hoje a gente tem uma cidade que celebra os blocos de periferia, a gente tem o Seu Vizinho em alta ascensão, a gente tem o Ori Samba, que é um bloco de terreiro muito celebrado. A gente tem o surgimento dos blocos afro de Belo Horizonte ou a emancipação desses blocos, né? Como o Angola Janga, que vem, a partir de 2015, propondo; como o Bandarerê, que cresceu muito também; o Babadã, né? O próprio Magia Negra, que já existia desde antes, mas agora tem uma visibilidade, está até fazendo parcerias com projetos como o Ilê Ayiê. Hoje a gente tem um Carnaval que descentralizou um pouco mais. Na verdade, sempre existiu o Carnaval periférico, mas os holofotes hoje conseguem atingir esses blocos de periferia, esses blocos de favela e eu acho que o Seu Vizinho é o maior exemplo dessa modificação na história, dado que é um bloco que hoje consegue sair patrocinado, com um público muito grande. (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

Essa discussão, que está sempre se renovando, sobre o lugar da festa, seus sentidos, contornos e significados insere-se nesse movimento dinâmico atualizado contextualmente.

Mas, para Junior e Borges, existe uma síntese mais geral desse processo, que foi o entendimento das diferenças com a manutenção das divergências, porém com a compreensão de que o Carnaval é esse espaço de expressão de diversidade e coexistência.

Nesse sentido, retomo uma reflexão realizada por Borges, que nos trouxe a visão de um possível não lugar de alguns blocos da primeira geração e suas existências possíveis ao longo dos anos no Carnaval, tendo em vista a esse crescimento comercial.

A pergunta é: como sobreviver? Tanto que em algum momento eu falei, eu fui entendendo que a gente estava se aproximando mais dos blocos tradicionais do que dos blocos, vamos dizer, macro, multitudinais. A gente estava mais próximo da tradição. São blocos que não são, financeiramente, tão interessantes, né? Não são blocos majoritários, do entretenimento majoritário na cidade; eles são blocos que vão se tornando uma espécie de resto de tradição, de questão local. A gente tem menos tempo do que alguns blocos, mas a gente vai se tornando aquela espécie de assinatura, o que torna a coisa diferente do Carnaval de mercado de qualquer outro lugar, né? Mas, por outro lado, também é aquela coisa que é preciso lutar para sobreviver, porque a força é muito grande [...] a tentativa de sobreviver tornando viva, né, atualizando a cada instante. Esse é o desenho da tradição, a tradição não existe como uma forma fixa, né, ela é esse desenho que se atualiza. Todo ano tem que se atualizar, a todo momento ela tem que se atualizar. Não é à toa que, no 13 de Maio, lá no Concórdia, tem o Boi da Manta, que sai até hoje e ele é atualizado. Os adolescentes, os jovens do bairro ainda curtem o Boi da Manta lá e fazem um baile funk depois. É um pouco isso que estou falando, é uma tradição que sobrevive. Sobrevive não só no sentido de ser atacado, mas de negociar também com o próprio tempo em que vive. Entende? (Borges, 2023, trecho de entrevista).

Essa reflexão nos remete aos receios construídos por lideranças de blocos de diversas gerações, ao longo dos anos, quanto às relações de poder e controle em que estão inseridos a cada tempo, considerando como tal processo afeta a existência de certos tipos de Carnaval. É possível afirmar, sobretudo a partir da segunda geração, que houve uma ruptura em relação ao modo como esse embate se constituiu, saindo de um binarismo Prefeitura e blocos para uma lógica mais complexa e multidimensional. As formas vistas nos primeiros anos de enfileiramento vão sendo renovadas, numa busca contínua de mediação de interesses, como nos traz Oliveira, que fala sobre a importância do financiamento do Carnaval combinado com uma mediação entre os interesses comerciais e as identidades dos blocos.

Um medo compartilhado desde o início, que foi sendo ressignificado em seu conteúdo, mas ainda se mantém presente, é do controle da festa. Essa busca por uma tutela e, ao mesmo tempo, capitalização do Carnaval colocada pelos dois agentes, o poder público e o capital privado, foi o epicentro das atenções dos blocos, cada uma a sua maneira. Esse fenômeno vai progressivamente se complexificando, na medida em que novos atores e interesses entram em jogo, favorecendo a formação de uma teia de relações de poder que são continuamente negociadas.

Eu defendo que a coisa não pode ser largada demais, livre demais, mas também o poder privado, o financiamento privado tem que vir, mas ele tem que entender onde ele está entrando e com quem ele está dialogando”. São blocos de rua, são manifestações populares. Não é simplesmente chegar e falar: “Ok, nós vamos pegar o seu trio e vamos plotar ele inteiro com a marca, todo mundo vai vestir a camisa com a nossa marca! Não pode ser assim, a gente tem uma história. Eu, por exemplo, o Bloco da Calixto, a cenografia é muito importante, porque todo ano eu escolho um tema. Então, quando a gente está dialogando com o patrocinador que topou estar com a gente, a gente vai falar com ele: “Olha, nosso tema é esse, a gente vai inserir sua marca, mas junto com os elementos que vão compor a alegoria daquele trio”. (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

A visão de Garófalo complementa a percepção de Oliveira, na medida em que demonstra o lugar consciente e crítico desses sujeitos na mediação desses valores que são disponibilizados pelo patrocinador.

A gente sabe muito bem o que significa, a gente é um token, né? É uma moedinha de um bloco afro: a gente tem um bloco afro na nossa coleção de blocos, né? “Olha quantos blocos a gente tem! Além de tudo, a gente tem um bloco afro”. É isso. E como o Angola é um bloco com muito público, é o maior bloco afro que tem em BH, é o maior bloco afro que tem em Minas Gerais, então ele atende a eles. Em número e, ainda, tem essa característica que é interessante, né? Para quando vai fazer aquela propaganda institucional marota, tem a gente, assim, tem nossas imagens. Lá vêm eles sorrindo, coloridos. É a mesma coisa com bloco periférico, bloco de favela que estava lá na mesa e agora está patrocinado etc. e tal. Então, cada um de nós sabe, exatamente, o que a gente está representando. E eu acho que cada um de nós também sabe, exatamente, o quanto está cobrando para representar. Por que é isso, né? Sempre aproveitaram de nós, mas nunca pagaram. Dessa vez, então, vão ganhar comigo, mas eu espero que também ganhemos da nossa parte para a gente conseguir fazer, pelo menos, o nosso trabalho (Garófalo, 2024, trecho de entrevista).

Na visão de Souza C., a vitalidade do Carnaval de rua está justamente na sua capacidade de se reinventar diante dos novos contextos, porque, apesar de ser atravessado por relações de poder que envolvem os recursos econômicos de financiamento, a ancoragem histórica da festa, “sem abadá, sem circuito”, permite essa liberdade mediada de sobreviver e se manter como identidade do Carnaval de Belo Horizonte.

Por isso, apesar dos receios que pairam, sobretudo nas lideranças dos blocos da primeira geração, a história coloca esse embate vivo de formas distintas e, como nos traz Oliveira, “A raiz política, vamos dizer, da nossa festa está muito bem enraizada, apesar de hoje a gente já ter extrapolado a quantidade de gerações carnavalesca” (Oliveira, 2024, trecho de entrevista).

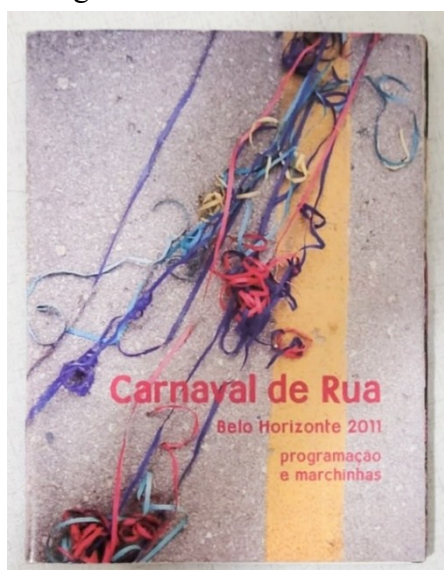
O carnaval dos blocos de rua -, ele nasce a partir daí, de um ato político, sim, de uma ocupação de espaço público; de um protesto contra uma prefeitura que estava limitando, cerceando a liberdade da gente de ir e vir, de estar usando aquele espaço; esse é um DNA. É o DNA do Carnaval de Belo Horizonte. E a maioria dos blocos que eu tenho contato, eles mantêm esse DNA, sabe? De a gente estar ali em cima do

trio, a gente estar ali festejando, mas a gente está ali também para mostrar o que está errado, para dizer que a gente é a favor ou contra, para protestar contra um governo absurdo. O que sai dessa estrada, sai, mas precisa entender que ela foi construída assim, sabe? Eu tenho essa consciência e o Bloco da Calixto é isso, entendeu? Se eu precisar de falar em cima do trio sobre o tema X, eu vou falar; se eu precisar gritar, como já precisei, “Lula Livre” em cima do trio, eu vou gritar; se precisar falar contra o Bolsonaro, eu vou falar; não LGBTQIAP+fobia, vamos falar sobre (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

Por fim, é interessante retornar à epígrafe dessa seção: “a gente não tem um.... a gente tem vários carnavais, não é possível dizer hoje de um carnaval. Tem vários carnavais aqui. (Oliveira, 2024, trecho de entrevista). O Carnaval se tornou esse imbricamento de blocos, gerações, desejos, lutas e perspectivas, que, a cada ano, tem sua síntese continuamente reinventada nas ruas de Belo Horizonte.

Cara, eu acho que a festa, por si só, já é política. O fato de você fazer festa na rua e estar fazendo a festa, a festa já é a manifestação política. Acho que todas as apropriações do Carnaval, não sei se todas, mas muitas delas são mais do que válidas, elas são legítimas. E eu acho que, justamente, a diversidade, cara, eu acho que uma coisa que a gente aprendeu muito nesses anos é a riqueza e a beleza da diversidade dos carnavais dentro do Carnaval, sabe? De fato, esses blocos nascem... O primeiro panfletinho que a gente fez, se não me engano é 2011 ou 2010, com a agenda dos blocos, estava lá: “Carnaval de rua e de luta de BH”. Então, eu acho que isso diz, de novo, sobre as pessoas que estavam fazendo esses primeiros blocos, sabe? Que têm esse pensamento crítico e têm uma postura determinada sobre a cidade, sabe? Então, diz muito sobre essas pessoas, mas eu acho que isso é só uma das maneiras possíveis de você fazer política com o Carnaval. E, de novo, você não precisa de estar ali: “Estou fazendo política com o Carnaval para fazer política”, né? Você existir na cidade de uma maneira fantasiada, tocando um surdo, é uma manifestação política. Você andar na Afonso Pena tocando um surdo ou andando junto com o bloco é uma manifestação política, sabe? (Lopes, 2023, trecho de entrevista).

Figura 55 – Carnaval de rua



Fonte: acervo do autor.

5 CONCLUSÃO

Então, Carnaval, para mim, é sentido existência, sabe? É a possibilidade de reconstruir um olhar para o mundo, para a cidade, para as relações, para os afetos, para as pessoas, para o entorno como um todo. Não é um descanso da vida cotidiana, não, para mim, é o ritual que exercita, que pode entrar como o exercício do sonho de uma humanidade mais justa, de uma humanidade mais exibida em um espírito de comunhão, né? Para mim, o Carnaval é mais legal que o Natal (Oliveira, 2023, trecho de entrevista).

O exercício de síntese ao qual se propõem as considerações finais pode ser visto como um rito de passagem, como é o primeiro cortejo de uma bateria. Ele não é o resultado do processo e sim um momento, como os ensaios da bateria. Ali o Carnaval já acontece, assim como as conclusões são construídas aos poucos, em um conjunto complexo de interações. Porém, tal como no primeiro ensaio, o cortejo tem suas características singulares, e as considerações finais também.

Nesse momento, a emersão autoral e única se torna mais evidente, os movimentos treinados, as aproximações teóricas e empíricas, as tentativas de se revelarem padrões coesos se organizam em busca de contar uma história. Vejamos os capítulos dessa história, que se misturaram, no sentido tempo e espaço, para condensar a experiência do Carnaval e, juntos, nos ajudar a compreender o quadro geral dessa narrativa.

Os desafios que envolvem uma síntese dizem, por um lado, da perda no detalhamento, mas, por outro, dos ganhos em compreensão geral e conexões entre processos. Saímos de um mergulho e vamos para um sobrevoo de altura mediana. Ademais, não é “o” resultado, haja vista a concretização contínua do processo de pesquisa e análise, assim como reinvenção do fenômeno a partir de olhares distintos, entretanto é “um” resultado.

Quando pensamos na origem e na ontologia do Carnaval de rua de Belo Horizonte, encontramos, na insurgência a um cenário autoritário, associada a uma demanda reprimida por outras formas de apropriação e divertimento no espaço público da cidade, o contexto de surgimento dos primeiros cortejos.

O perfil dos sujeitos que fundaram e foram as lideranças dessas primeiras incursões está vinculado a um conjunto de fatores combinados, quais sejam: geração nascida na década de 1980, universitários, majoritariamente ligados à UFMG, de classe média e que moravam nas regiões Centro-Sul e Leste da cidade. Obviamente, outros sujeitos de perfil distinto fizeram parte dessa história iniciática, como é o caso de Rafael Barros, do bloco Filhos de Tcha Tcha, que compartilhava apenas o fator geracional e o vínculo com a UFMG. Entretanto, pensando no exercício de compreensão de um perfil, ao mesmo tempo caracterizador e explicativo, mais

amplo, desses sujeitos, esse conjunto de fatores foi preponderante para entender as origens da ressurgência do Carnaval de rua de Belo Horizonte.

A dimensão política formativa que emerge desse grupo, que já era depositário de um contexto municipal e nacional de consolidação dos valores sociais da Constituição Federal, assim como dessa dimensão cidadã para o contexto urbano, se torna um dos motores propulsores do crescimento do Carnaval. Não por acaso, a maioria das lideranças estava vinculada aos cursos das humanidades, em que essa dimensão social se torna mais latente.

Esse conjunto de jovens descobre no e com o Carnaval uma nova possibilidade de enfrentamento na luta por direitos e, mais especificamente, na luta pelos direitos que envolvem a cidade. A apropriação do espaço forma o epicentro do debate em que a disputa se direciona para as possibilidades de diversão e fruição no ambiente público.

É como se um conjunto complexo de variáveis locais e nacionais dessem condição para um renascimento do Carnaval, operado por figuras centrais, mas com adesão progressiva de milhares de pessoas. Tratou-se de uma massa crítica, que esperava por esse momento sem saber, como se já estivessem prontos para esse ressurgimento, aguardando a faísca, a ação, a insurgência. O ressurgimento do Carnaval representou uma pulsão, uma repreensão inconsciente coletiva, que emergiu em um momento sócio-histórico que dá condição material para sua existência como fenômeno urbano, cidadão, que marca uma outra forma de lidar com a cidade de Belo Horizonte.

Nesse sentido, a Praia da Estação se mostrou como o evento que catalisou um conjunto de lutas da cidade, ao mesmo tempo em que proporcionou um espaço profícuo para articulações desses grupos sociais distintos.

Esses momentos de articulação que nasceram diante do autoritarismo do então prefeito Márcio Lacerda, que cerceou eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, se mostraram como formadores dessas lideranças e, ao mesmo tempo, criaram mecanismos de enfrentamento que foram apropriados ao longo dos anos por outras lutas na cidade, como foi o caso das ocupações urbanas.

A Praia da Estação ocupou um lugar de formação cidadã, ao mesmo tempo em que possibilitou o rompimento, também estético e moral, desse corpo despido no centro da cidade de Belo Horizonte. Esse movimento singular de ocupação da Praça da Estação operou como um catalisador das ações voltadas para o Carnaval, de modo que muitos não conseguem separar esses dois fenômenos. Apesar de se configurarem como movimentos distintos, com lógicas

próprias, a conexão do Carnaval de rua com a Praia se estende em diversas dimensões, inclusive na própria existência do bloco da Praia.

Entretanto, um conjunto de invisibilidades também foram observadas, não apenas pelas lideranças de blocos afros, que fizeram parte dessa história, mas que, muitas vezes, tiveram a questão racial e periférica negligenciada e até mesmo rechaçada. Casos de racismo nos blocos e a própria forma de resgatar o lugar desses sujeitos na história, de forma silenciada, foram identificados como questões relevantes, além da própria condição de existência e permanência do Carnaval, principalmente no início, como um movimento contestatório que está ligado, como dito, à origem social e racial desses sujeitos.

No entanto, precisamos estar atentos à complexidade do fenômeno, pois, por mais que ele esteja incorporado a uma lógica democrática, não deixa de carregar as contradições sociais do nosso contexto e tempo. Apesar disso, é preciso ressaltar que surge desse contexto um aprendizado social que agrega uma “metodologia de ação política”, fruto dessas discussões em diversos contextos de articulação intrabloco, extrabloco e com a Prefeitura. Isso foi chamado de formação cidadã e configura um modo de estar na cidade e lidar com os conflitos e problemas urbanos de forma a fortalecer a capacidade de organização e mobilização da sociedade civil. Essa dimensão cívica, apesar de vista por alguns em declínio, ao longo dos anos, marcou um aprendizado social e político único na história de Belo Horizonte.

Um caso representativo desse contexto, que escapa desse universo direto do Carnaval e de seus desdobramentos mais próximos, foi a mobilização da sociedade civil, que envolveu parte dos atores ligados ao Carnaval, para impedir o corte de árvores centenárias na região hospitalar de Belo Horizonte. O movimento, que foi denominado como Fica Ficus, em alusão à espécie que era alvo de uma política municipal de corte vegetal, marcou a luta pela defesa do meio ambiente e da qualidade de vida na capital mineira

Nesse sentido, o modo de ocupar o espaço público, vivenciado na combinação dos dois movimentos, a Praia da Estação e o Carnaval de rua mudou a forma de se olhar para o espaço da cidade. Podemos pensar que esse fenômeno produziu um modo de fazer, como trazido por Certeau (1994), singular, ao qual chamei de “carnavalização dos espaços”.

Isso foi observado tendo em vista uma mudança de paradigma na forma de apropriação do espaço vivido e nos modos de fazer e agir diante dos imperativos do espaço concebido. Essa dialética entre as diferentes forças sociais e políticas envolvidas nessa relação de poder culminou em uma síntese de produção social do espaço, de modo que a festa e o divertimento subvertem a paisagem da cidade.

Nesse sentido, três fatores se articulam, sendo eles a inversão da ordem, a produção de coletividades e a expressão política. Como exemplo, além da exuberância observada diretamente na organização dos blocos e na forma de ocupação por meio dos cortejos, podemos citar outras nuances da cidade que são associadas a esse movimento de carnavalização do espaço. Uma delas trata-se da própria paisagem urbana representada pelas artes visuais, observadas em diversas fachadas dos prédios do centro da cidade. Além disso, exemplos como a mudança política de aplicação do código de postura, que foi alvo cerceamento da ocupação dos passeios e vias públicas pelas mesas dos bares, assim como de eventos como a Virada Cultural. Esse último foi uma proposta que começou em 2013 e se mantém no calendário da cidade, com uma programação de 24 horas, que ocupa o centro da cidade com shows, intervenções e apresentações artísticas.

Um outro exemplo, que está integrado a outros movimentos, mas apresenta contornos, sujeitos e formas que estabelecem um diálogo denexo causal multidimensional com o Carnaval de rua, é o resgate de galerias e mercados antigos de Belo Horizonte. Esse movimento tem como principal exemplo o mercado novo, que transformou a região central com estabelecimentos comerciais com apelo estético e requalificou espaços que estavam sem uso ou com uso limitado. Ainda que seja necessário ressaltar e uma análise crítica desse processo à luz da gentrificação, é inegável a dinamização econômica e cultural que essas apropriações geraram para a cidade.

Nesse movimento de pensar o espaço da cidade e suas transformações socioespaciais a partir do Carnaval, foi possível revisitar os próprios caminhos dos cortejos dos blocos e como esse processo resgatou a memória de lugares da cidade como os bairros Concórdia e a Lagoinha. Cabe ressaltar que esses espaços se mantiveram e se mantêm como espaços de resistência da cultura afro-mineira, mas tiveram um movimento de visibilização por parte dos blocos de Carnaval.

Quanto às transformações socioespaciais, ainda que incipientes e com limitações, diante do histórico de abandono dessas populações pelo poder público e seu potencial cultural, já existem movimentos de ampliação dessa cena artística acontecendo permanentemente nesses locais, como o caso dos espaços Baticum Tendinha Cultural e Casa Rosa, ambos na região dos bairros Concórdia e Lagoinha, respectivamente. Obviamente, nesses exercícios de síntese, essas correlações são difusas e não dizem diretamente de uma relação causa e efeito, mas da complexidade desses movimentos urbanos e culturais com permanente diálogo com essa ideia da carnavalização dos espaços da cidade.

Os efeitos desses resgates, que trouxeram visibilidade a lutas históricas e permanentes, também reverberaram na necessária e urgente valorização dos blocos caricatos e das escolas de samba de Belo Horizonte. A mudança de postura ao longo dos anos não apaga as ausências do poder público por décadas, mas permitiu, mesmo que de forma ainda limitada, o repasse de recursos e o investimento na estrutura direta para essas manifestações carnavalescas, que sempre estiveram presentes na história da cidade.

Esse movimento não compreende apenas o destino direto de recursos, via edital, para blocos caricatos e escolas de samba, o que está por trás desse processo é uma rede profissionais de diversos ramos, artistas e a comunidade envolvida na prática dessas manifestações de cultura, que também ocupam um lugar comunitário e de sociabilidade nos mais diversos bairros. Como foi possível notar, o Carnaval de rua é, de certa forma, depositário desses movimentos que o precederam, tendo em vista diversos aspectos, que vão desde a memória até a própria tradição musical, passando pelas formas distintas de apropriação do espaço público da cidade observadas ao longo dos anos.

Nesse contexto de reinvenção contínua da cidade de Belo Horizonte a partir do Carnaval de rua, é importante destacar o termo “vitalidade urbana”, termo cunhado por Jacobs (2011) e utilizado pela arquiteta e urbanista Maira Elisa Baptista que participou da audiência pública sobre a Praia da Estação representando os movimentos sociais. A expressão é utilizada para reconhecer a transversalidade dessa ideia em diálogo com diversas expressões espaciais identificadas ao longo das pesquisas que orbitam em torno do Carnaval de rua, somada a uma ideia mais difusa de autoestima do belo-horizontino. Em diversos momentos das entrevistas e nas pesquisas exploratórias acadêmicas e jornalísticas, palavra orgulho e outras da mesma natureza foram trazidas para descrever as sensações envolvidas nas mais diversas manifestações carnavalescas vivenciadas por esses sujeitos. Esse campo semântico que denota uma ideia de satisfação foi sempre associado ao embelezamento e à fruição vinculados à cidade de Belo Horizonte.

De formas distintas para cada sujeito, o Carnaval de rua produziu algum tipo de reconhecimento, uma sensação aprazível, que encanta de forma singular cada folião. Nesse sentido, a ideia de vitalidade urbana também perpassa a forma como os sujeitos olham para seu entorno e rememoram experiências vividas no espaço público da cidade.

A partir dos recortes temporais propostos foi possível identificar como a relação com poder público foi distinta e associada ao contexto político e às formas de percepção e

apropriação da festa. Existiram diferentes níveis de ação do Estado, que articularam instâncias locais e estaduais em espaços de disputa internos e externos.

No âmbito interno, foi possível notar, ao longo dos anos, uma centralidade da Prefeitura municipal na intermediação das mais diversas demandas que envolviam o poder público, em detrimento das ações do governo do estado de Minas Gerais. Ainda que seja notável a influência e até mesmo observados pontos de divergências oriundos da política partidária, envolvendo as instâncias estaduais, o protagonismo das decisões e da gestão convergiram para a Belotur.

Ao longo do tempo, internamente, notou-se uma mudança de postura envolvendo interesse políticos de apropriação e divulgação da festa como estratégia de campanha, mas, em sequência, um conjunto interno de disputas foram sendo percebidos nos órgãos municipais, principalmente na Belotur, tendo em vista a configuração de um quadro da gestão oriundo das experiências do Carnaval.

A Prefeitura assume uma postura de combater as incursões e os cortejos ao longo dos primeiros anos do Carnaval, alinhada ao posicionamento político do então prefeito Márcio Lacerda, que decidiu cercar ao espaço público e adotar uma lógica de financeirização do espaço. Diante da capacidade de mobilização dos sujeitos envolvidos, as experiências resistiram e cresceram a ponto de se tornarem inevitáveis, pela proporção que a festa vinha alcançando, como também uma oportunidade passível de financeirização e cooptação política por parte da Prefeitura.

Os primeiros anos fizeram com que pouco ou nenhum aprendizado na organização e na governança por parte do poder público municipal fosse observado efetivamente. O processo registrado, principalmente a partir de 2013, envolveu não apenas esse interesse político e econômico, mas o aprendizado no diálogo com as demandas dos blocos. Uma das inovações burocráticas mais relevantes foi a centralização das autorizações para os cortejos na Belotur e, posteriormente, a reunião dos mais diversos órgãos envolvidos na organização da festa.

Tal como os blocos de rua, a Prefeitura adaptou e aprimorou os processos, obviamente atravessada por seus próprios interesses e escolhas políticas, com o intuito de lidar com as contingências inevitáveis e evitar problemas já identificados. Apesar das críticas pertinentes, como, por exemplo, as demandas específicas de acessibilidade de blocos como Todo Cabe no Mundo, nota-se, em quadro geral mais amplo, uma melhoria na infraestrutura e no modo de organização do evento. Como exemplos desse avanço, é possível citar a estrutura de limpeza urbana, a segurança pública e a infraestrutura em geral, demonstrando como a articulação da sociedade civil organizada, representada pelos blocos de rua, foi fundamental para que fosse

possível alcançar o modelo e o resultado observado em 2020, tendo em vista a escala que o evento atingiu.

Cabe citar que, nesse processo, não há um movimento binário e antagônico de blocos de rua e Prefeitura de Belo Horizonte, como se pôde notar, de forma geral, nos primeiros anos. É possível identificar estruturas ou polos com característica sim marcadas, mas não homogêneas. Ou seja, podemos identificar dissidências e coincidências em ambos os contextos, marcando uma heterogeneidade de sujeitos que estabelecem em relações de poder mais complexas e instituem diálogos que superam essa dicotomia.

Como exemplo, podemos resgatar a presença de servidores públicos oriundos dessa vivência dos primeiros anos do Carnaval e que, aos poucos, foram ocupando o quadro da administração municipal ligado ao carnaval. O olhar desses sujeitos permitiu avanços significativos na compreensão das demandas dos blocos e, ao mesmo tempo, um tensionamento das práticas que marcaram a relação entre 2009 e 2012.

A formação de um sujeito musical é algo complexo, que envolve o desenvolvimento de um conjunto de habilidades que permite não apenas a execução organizada do som, mas a compreensão maior de seu funcionamento a partir de uma sequência, contínua e espiral, de tentativa e erro. O que aconteceu com Belo Horizonte se assemelha a esse processo de formação, tendo como consequência um movimento singular de musicalização da cidade. Isso, às vezes, pode passar despercebido quando observadas as diversas questões que envolveram o Carnaval, como a luta política pela apropriação do espaço público ou mesmo a exuberância estética dos milhões de foliões que compuseram essa história até aqui.

Entretanto, se pensarmos no desafio que, eventualmente, uma cidade qualquer teria se propusesse fazer uma grande mobilização para a formação musical de 15.000 pessoas, número estimado de membros de baterias, fanfarras e bandas, das mais diversas idades, perfis e contextos socioeconômicos e culturais, como seria essa política pública? Como mobilizar essas pessoas? Como ajustar datas que congreguem diversas agendas? Em que locais aconteceria essa formação? É complexo imaginar a implementação de uma política com essas características, entretanto, de fato, foi isso o que ocorreu em Belo Horizonte a partir de 2009. Em síntese, o Carnaval de rua, não de forma deliberada como as políticas públicas, propiciou a musicalização de uma cidade.

Belo Horizonte se tornou uma cidade musical e musicalizada com e por meio do Carnaval. E essa variável orbita em torno da estrutura que propiciou o crescimento exponencial da festa. O senso de engajamento produzido pelo pertencimento a uma bateria, a possibilidade

de experimentar o palco, que foi a rua e o cortejo, ofereceram a esses foliões, membros de um bloco de Carnaval, uma vivência única. A potência dessa experiência se manifesta continuamente, todo ano, do início dos ensaios até os dias do Carnaval.

O fenômeno do aumento exponencial dos foliões foi acompanhado pelo crescimento geométrico, por alguns anos, do número dos blocos. A diversidade, em sentido amplo, dos blocos marca o Carnaval de rua de Belo Horizonte. Esse fenômeno não só permitiu uma maior expressão da nossa diversidade musical e cultural, mas ofereceu condições para que a dispersão espacial do Carnaval ocorresse e a cidade fosse, progressivamente, ainda que de forma de desigual, sendo ocupada pela festa.

Ainda em consideração a essa questão musical e, especificadamente, à organização sonora, a evolução que parece ter sido pouco deliberada e sim circunstancial, na busca por soluções e inovações a cada ano, levou a mais uma singularidade do Carnaval de rua de Belo Horizonte: a combinação em diferentes escalas de bateria e trio em um espaço não sonorizado. Tal fato exigiu experimentações e adequações contínuas para calibrar essa difícil combinação, tanto do ponto de vista musical quanto da engenharia do som e da adequação sonora física do espaço do cortejo. As construções da cidade influenciam o alcance e a reverberação do som, sendo necessário trabalhar continuamente com quatro variáveis do comportamento da onda sonora: reflexão, difração, absorção e ressonância.

A diversidade de formas e materiais da cidade, somada à diversidade de estrutura e perfis dos blocos, trazem o tom desses desafios, sobretudo para os blocos maiores e que se propuseram a melhorar a qualidade sonora do cortejo.

Essa demanda de organização nasce, portanto, do crescimento das duas frentes principais, quais sejam, os membros da bateria e o número de foliões. Como vimos, o primeiro vem do desejo, que se espalha, de fazer parte de uma bateria, o que vai demandando uma acomodação maior de espaços e arranjos musicais que permitam essa participação. Uma bateria composta por 30 pessoas tem um nível de desafio para pensar em espaço de ensaio e como cada naipe vai influenciar o resultado final do som com música. O exemplo disso foi o manejo dos interesses percussivos quando a bateria aumenta e você precisa equilibrar as frequências dos graves, médios e agudos.

Quanto ao número de foliões, esse desafio está relacionado ao alcance efetivo do som, que considere a natureza física do espaço ao redor do cortejo, a projeção do som que tenha intensidade adequada. Em muitos casos, diante da projeção longitudinal dos foliões, existiu a

necessidade efetiva de uma estrutura de replicação, a partir do carro de reforço sonoro, para permitir, mesmo com limitações, o alcance do som ao longo de todo o trajeto.

O perfil dos blocos, que se relaciona com essa projeção de foliões, também foi marcado pela diversidade das dimensões políticas e estilos musicais. As primeiras gerações de blocos, com notória participação dos grupos criados em torno dos anos de 2014 e 2015, ficaram conhecidos por se tratar de blocos que têm como centralidade a pauta identitária.

Esses movimentos de implosão e explosão intrabloco, produzidos pelos mais diversos fatores, estão relacionados a um modo agir diante aos tensionamentos internos, que persistem até que as dissidências os tornem inconciliáveis e novos blocos surjam desse movimento. Esse fenômeno foi responsável pela criação de diversos blocos, que emergiam a partir de outros, permitindo com que interesses, principalmente musicais e políticos, fossem acondicionados ou reinventados em outros espaços.

A dissidência pode ser vista como um processo de busca por uma identidade política ou artística que deixa como herança aprendizados dos blocos anteriores, mesmo diante da ruptura completa, e reinventa, à luz de processos únicos, novas possibilidades de carnavalescas.

Ainda que não seja o objeto da pesquisa e como visto na introdução, foi analisado, em contextos das ciências econômicas, o fluxo de capital envolvido no Carnaval, uma vez que se configurou como algo que mudou a economia da cidade, tendo em vista as diversas cadeias produtivas envolvidas, do instrumento de percussão à fábrica de isopor para ambulante, passando por logística de banheiros e profissionais da comunicação, no financiamento público e privado. Isso alterou a paisagem da cidade, na medida em que um conjunto de estruturas e espaços foram sendo ressignificados e reapropriados em função das demandas do Carnaval.

Por se tratar de um fenômeno processual, pouco induzido e deliberado, que se transformou em um dos maiores carnavais do país, pelo menos até se tornar de fato e ser progressivamente apropriado como política de Estado no âmbito municipal e estadual, o Carnaval, assim como o amadurecimento desse mercado, também ocorreu em consonância com as experimentações ano após ano.

As estatísticas que, aos poucos, vão sendo produzidas e divulgadas, tanto pela Prefeitura quanto por instituições de pesquisa, permitem compreender a dimensão desse alcance econômico. Se, por um lado, você se tem uma geração de arrecadação municipal direta e a circulação de um alto volume financeiro agregado; por outro lado, a geração de trabalhos temporários, aos poucos vai se tornando a renda principal anual de algumas famílias.

Apesar de ser possível traçar, com detalhes, as diversas cadeias produtivas impactadas pelo Carnaval, para presente pesquisa, duas se tornam mais relevantes. A primeira se refere ao ambulante, com um crescimento contínuo de trabalhadores desde o início da formalização do cadastramento. Mesmo no ano em que se viu uma oscilação, para baixo, de cadastramento de blocos, o número de registro de ambulantes se manteve em crescimento. Por se tratar de um período curto e normalmente com maior possibilidade de liberação ou ausência do trabalho, tendo a vista aqueles que estão empregados, o potencial de geração de renda extra relevante para orçamento anual é considerável.

A segunda trata-se dos profissionais da música, que compartilham com os ambulantes a intensidade da compressão das demandas de trabalho no período do Carnaval, mas que, diferentemente desse último grupo, pelo menos uma parte dele, percebeu-se com uma nova categoria, trabalhadores do Carnaval. Muitos desses músicos se profissionalizaram com o Carnaval e começaram a compreender a festa como espaço de reprodução material direta ou indiretamente, relatando as mudanças na relação com festa. A principal mudança compreende a transição de perspectiva mais evidente do divertimento e da descontração para a dimensão do trabalho e da responsabilidade.

Além disso, ainda que a baixa remuneração direta para esses músicos trabalhadores do Carnaval seja uma unanimidade entre as lideranças dos blocos, o que se percebeu foi um movimento, mesmo que inicial e não compatível com o trabalho e seus resultados econômicos, de reconhecimento dessa ocupação por parte da Prefeitura e dos patrocinadores privados. Ademais, a profissionalização demandada pelo crescimento e pela escolha de alguns blocos, promoveu uma cultura carnavalesca, do ponto de vista musical e de performance, no qual grandes blocos, como Então Brilha, se tornaram bandas com participação frequente, ao longo do ano, em eventos e festivais de música.

Entretanto, essa entrada de capital privado mediado pela Prefeitura foi objeto intensas discussões e divergências sobre o lugar que a festa ocuparia a partir dessa progressiva participação do mercado. Esse debate reforçou o lugar político da festa, mesmo com dissidência da quarta geração de blocos.

O receio de um controle que reconfigure os fundamentos da festa se manteve sempre presente, e as revoluções, respostas a essas formas renovadas de dominação, são, na verdade, mediações possíveis diante da materialidade contextual e dos múltiplos interesses. Ao longo de toda análise, foi possível notar que essa ação totalizante não existe e que o Carnaval, como

pulsão coletiva diversa, sempre encontrou, a seu modo, diferentes formas de encontros, justificando seu rótulo histórico político.

O mercado cumpriu e cumpre sua função de dinamizar economicamente a festa, ampliar seu alcance e remunerar os trabalhadores, estabelecendo, dessa forma, uma lógica que gera contradições, mas que, foi passo a passo, bloco a bloco, encontrando brechas possíveis e reconhecendo limites.

Outro movimento percebido trata-se da visibilidade que o Carnaval ofereceu, após alguns anos, para músicos que não faziam parte inicialmente da folia e tinham uma carreira autônoma anterior. Diferente dos blocos citados, que nascem e se tornam uma banda a partir do Carnaval, esses músicos veem na folia uma oportunidade de experimentar novas possibilidades sonoras, assim como consolidar suas carreiras.

O Carnaval se tornou um palco para projeção desses artistas e alguns deles, deliberadamente, criaram blocos com esse intuito, como também é possível identificar em outros carnavais no país, como Salvador, Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo.

Esse contexto também foi observado pelos movimentos sociais, principalmente aqueles ligados a pautas identitárias, que perceberam, na ausência de representatividade em outros blocos, uma oportunidade de trazer visibilidade às suas lutas, assim como uma fruição num espaço mais significativo e seguro. Como exemplo, podemos citar três blocos entrevistados, Angola Janga, Seu Vizinho e Abalô-caxi.

Esses blocos foram responsáveis por mudanças relacionadas à construção efetiva de uma sociedade mais democrática. Na reflexão sobre como diferentes corpos ocupam a cidade, percebe-se que o Carnaval foi, de alguma maneira, pedagógico para Belo Horizonte, ao contribuir, mesmo de forma inicial, para que certos corpos marginalizados pudessem andar pela cidade de forma mais livre e menos reativa em relação à violência por sua existência.

Diante desse exercício de síntese, necessário às considerações finais, chega-se à conclusão de que a pergunta que origina essa pesquisa – quais foram as transformações socioespaciais do Carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020 – foi desdobrada na compreensão da relação dialógica entre a festa e a cidade. Ou seja, a compreensão das transformações socioespaciais do Carnaval foi construída a partir de uma cartografia do fenômeno, que passa, necessariamente, pelas transformações socioespaciais da cidade promovidas pelo Carnaval, num imbricamento indissociável.

Por fim, a cidade pode ser vista como uma obra, como um devir, em que viver poderá se confundir, mesmo que um pouco, com festejar. Assim, que me perdoe Vinícius e Tom, mas

a tristeza pode ter fim e Belo Horizonte nos mostrou que nem a felicidade, nem o Carnaval precisam acabar na quarta-feira.

[...] Pelas avenidas
Cantando pela vida
Esse é o nosso lema
Gente é pra brilhar
No embalo dessa onda
Axé que contagia
Gente é pra brilhar
Então brilha, brilha!
(Hino do Bloco Então Brilha).

REFERÊNCIAS

ABALÔ-CAXI. [Fotografias do bloco carnavalesco]. Instagram: @abalocaxi. Disponível em: www.instagram.com/abalocaxi. Acesso em: 18 abr. 2025.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M.. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. **Patrimônio e Memória** (UNESP), v. 07, p. 134-150, 2011. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/147>. Acesso em: 14 ago. 2020.

ALBUQUERQUE, C. A. Batalhas de afirmação, batalhas de institucionalidade: uma análise discursiva de performances da resistência no Duelo de MC's. **Rumores**, São Paulo, v. 7, p. 371-389, 2013.

ALCICI, Ana Carolina. No Carnaval de BH, a vocação pra folia desembarca na estação. *In*: FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE PSICANÁLISE. **Observatório Psicanalítico OP 468/2024**: Ensaio sobre acontecimentos sociopolíticos, culturais e institucionais do Brasil e do Mundo. Rio de Janeiro: FEBRAPSI, 2024. Disponível em: febrapsi.org. Acesso em: 18 abr. 2025.

ANDRADE JÚNIOR, L. F. C. **Ocupa Belo Horizonte**: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs. 284f. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ANDRADE, C. E. F. de. Resistir, festejar: Tico Tico Serra Copo, ação direta e apropriação do espaço no carnaval contemporâneo de Belo Horizonte. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, São Paulo, v. 19, p. 459-474, 2017.

ANDRADE, Carlos E.F. **Ruas Livres**: Insurgências do Uso, Desvios do Espaço e Direito à Cidade na Belo Horizonte Contemporânea. Tese (Doutorado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ANDRÉS, R. **O prefeito e os liberticidas**. Facebook. 2015. Disponível em: facebook.com/rrandres/posts/10200350576322844?fref=nf. Acesso em: 29 mar. 2017.

ANDRÉS, Roberto Rolim. Em 2009 as ruas de BH no carnaval pareciam as de um cemitério. Saímos com esse bloco experimental, com umas 30 pessoas. Poucos sabiam tocar. Tinha banjo e acordeón. Quem via aquilo na rua se espantava. Durou 5 horas, com direito a chuva e entrada em agência do Bradesco. Twitter. 14 de fev. 2021. Disponível em: <https://twitter.com/rrandres/status/1361027879182688257>. Acesso em: 8 jan. 2025.

ANJOS, J. P. **Acontecimentos nas brincadeiras de rua**: encontros, movimentos, experimentações. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ARAÚJO, James Amorim. Sobre a cidade e o urbano em Henri Lefebvre. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 31, p. 133-142, 2012.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 1983.

ATOS CENTRAL DE IMAGENS. **Praia da Estação**: Audiência pública sobre a Praça da Estação - VÍDEO PROTESTO. YouTube, 2010, 5min40s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VQo5bdPk-cw&t=211s>. Acesso em: 6 jan. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTOLOZZI, G. **Depoimentos sobre o FIT 2016**. Belo Horizonte: FIT 2016, 2016.

BAUER, Martin W. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

BAUER, Martin; JOVCHELOVITCH, Sandra. A Entrevista Narrativa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

BELO HORIZONTE. **Lei nº 8.921**, de 27 de julho de 2004. Institui o programa 'Carnaval Cultural' no Município de Belo Horizonte e dá outras providências. Diário Oficial do Município, Belo Horizonte, ano 1, n. 1.000, p. 5-7, 28 jul. 2004.

BELO HORIZONTE. **Lei nº 9.517**, de 31 de janeiro de 2008. Dispõe sobre a oficialização do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte - FIT-BH - e dá outras providências. Diário Oficial do Município, Belo Horizonte, 2008.

BELO HORIZONTE. **Decreto nº 13.798**, de 9 de dezembro de 2009. Proíbe realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, nesta Capital. Belo Horizonte, MG: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2009. Revogado pelo Decreto nº 13.960, de 2010.

BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Gestão Compartilhada. SMAPL. **Mapa das regionais do município de Belo Horizonte**. 2010. Disponível em: https://issuu.com/smagg/docs/mapas_bh_territorios. Acesso em: 20 abr. 2023.

BELO HORIZONTE. **Decreto nº 16.727**, de 27 de setembro de 2017. Institui grupo de trabalho para coordenar e monitorar a execução das ações dos órgãos e entidades do Poder Executivo quanto à realização do Carnaval de Belo Horizonte de 2018. Disponível em: [Decreto 16727 2017 de Belo Horizonte MG](#). Acesso em 27 mai. 2025.

BELO HORIZONTE. Belo Horizonte vive o melhor Carnaval da sua história. Belo Horizonte, 4 mar. 2020. Atualizado em: 4 maio 2020. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/belo-horizonte-vive-o-melhor-carnaval-da-sua-historia>. Acesso em: 26 maio 2025.

BELO HORIZONTE. BHTrans. **Informativo sobre o trajeto do Foliônibus**. Twitter. 24 fev. 2020. Disponível em: <https://twitter.com/OficialBHTRANS/status/1231904588925689856>. Acesso em: 25 mai. 2025.

BELO HORIZONTE. BHTrans. **Trajeta Foliônibus Contorno**. Twitter. 24 fev. 2020. Disponível em: <https://twitter.com/OficialBHTRANS/status/1231904588925689856>. Acesso em: 9 jan. 2023.

BELO HORIZONTE. BHTrans. **Trajeta Foliônibus Pampulha**. Twitter. 24 fev. 2020. Disponível em: <https://twitter.com/OficialBHTRANS/status/1231904588925689856>. Acesso em: 25 mai. 2025.

BELO HORIZONTE. Belotur. **#BH122: A história do Carnaval e da Capital**. 2022. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/carnaval/bh122-historia-do-carnavaledacapital#:~:text=1897%20%E2%80%93%20a%20primeira%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20do,do%20estado%20de%20Minas%20Gerais>. Acesso em: 22 set. 2022.

BELO HORIZONTE. Bloco da Bicicletinha [Fotografia]. *In*: Portal Belo Horizonte. **Carnaval 2025: Bloco da Bicicletinha**. Belo Horizonte, 2024. Disponível em: portalbelohorizonte.com.br. Acesso em: 18 abr. 2025

BELO HORIZONTE. Mapa da região do baixo centro - Festa da Luz 2024 [Imagem]. Portal Belo Horizonte. **Festa da Luz 2024**. Belo Horizonte, 2024. Disponível em: portalbelohorizonte.com.br. Acesso em: 18 abr. 2025.

BELO HORIZONTE (PBH). Painéis do CURA - Circuito de Arte Urbana [Imagem]. Portal Belo Horizonte. **CURA: Circuito de Arte Urbana Painéis**. Belo Horizonte, 2024. Disponível em: portalbelohorizonte.com.br. Acesso em: 18 abr. 2025.

BELOTUR. **Relatório da Pesquisa do Folião do Carnaval de Belo Horizonte 2020**. Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/belotur/observatorio-do-turismo/carnaval>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BELOTUR. **Relatório da Pesquisa do Folião do Carnaval de Belo Horizonte 2019**. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/belotur/observatorio-do-turismo/carnaval>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BELOTUR. **Relatório da Pesquisa do Folião do Carnaval de Belo Horizonte 2018**. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/belotur/observatorio-do-turismo/carnaval>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BELOTUR. **Relatório da Pesquisa do Folião do Carnaval de Belo Horizonte 2017**. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/belotur/observatorio-do-turismo/carnaval>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em: 7 jan. 2025.

BRASIL. **Lei nº 10.257**, de 10 de julho de 2001. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 138, n. 133, p. 1-6, 11 jul. 2001.

BRASIL. **Lei nº 10.683**, de 28 de maio de 2003. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 140, n. 102, p. 1-2, 29 maio 2003.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Maria Adelaide de Lima Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, G. V. M. **Lazer e o Direito à cidade**: a ludicidade no espaço urbano de Belo Horizonte. 121f. 2021. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

CANCLINI, Néstor García. Gramsci e as culturas populares na América Latina. *In*: COUTINHO, Carlos Nelson; NOGUEIRA, Marco Aurélio (Eds.). **Gramsci e a América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CANUTO, Frederico. Da carnavalização do planejamento urbano para Belo Horizonte-para-a-guerra: da política ao político e vice-versa. **Revista Brasileira de Estudos Regionais e Urbanos**, São Paulo, v. 18, p. 485-506, 2016.

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança**: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CATALÃO, Igor. Socioespacial ou sócio-espacial: continuando o debate. **Revista Formação Online**, n. 18, volume 2, p. 39-62, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/597/1226>. Acesso em: 07 nov. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. 2 v.

CHARTIER, Roger. Le regard d'un historien moderniste. *In*: INSTITUT d'Histoire du Temps Présent. **Ecrire l'histoire du temps présent**. Paris: CNRS, 1993.

CHAVES, M. L. C. N. S. C. **Carnaval de rua em Belo Horizonte**: festa na contracorrente da espetacularização ou festa espetacularizada? Um estudo de caso sobre o bloco Pisa na Fulô entre os anos de 2014 e 2020. 126f. 2023. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

COSTA, Fábio Rodrigues da. O conceito de espaço em Milton Santos e David Harvey. **Percurso**, Maringá, v. 6, n. 1, p.63- 79, 2014.

COSTA, H. S. M; COSTA, G. M. Repensando a análise e a práxis urbana: algumas contribuições da teoria do espaço e do pensamento ambiental. *In*: DINIZ, C. C.; LEMOS, M. B. (Org.). **Economia e Território**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 365-382.

CRAVERO, C. **Mapeamento cultural como instrumento para gestão da política pública de cultura em Belo Horizonte/MG**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CRUVINEL, E. H. DE P.. Estudo do impacto econômico do Carnaval de 2018 em Belo Horizonte. **Revista De Turismo Contemporâneo**, Natal, v. 7, p. 69-84, 2019.

CUNHA, M. A. A. Editorial. **FIT Revista**, v. 1, n. 3, p. 11-26, jun. 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIAS, Paola Lisboa Côdo. **Sob a “Lente do espaço vivido”**: a apropriação das ruas pelos blocos de Carnaval na Belo Horizonte contemporânea. 2015. 201 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DOMINGUES, J. P. M. **Insurgências Juvenis no carnaval de rua em Belo Horizonte: o bloco Seu Vizinho e a luta pela afirmação do território**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DOSSE, François. **Michel de Certeau: el caminante herido**. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2002.

EISNER, Will. **Nova York: A Vida na Grande Cidade**. 1 ed. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2019.

ENTÃO BRILHA (Página). Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/entaobrilha/>. Acesso em: 9 jan. 2025.

FALCÃO, Denise. A festa ocupa a cidade! Cortejos de lutas e de festas no Carnaval de Belo Horizonte/BRASIL (2010 a 2019). In RECHIA, Simone (org.). **Lazer, cultura e território: diálogos entre Brasil e Portugal**. Editora UFPR, 2020 no prelo.

FÁVERO, Giovanna. Tá calor aí? BH terá edição de 10 anos da ‘Praia da Estação’ neste sábado. **Bhaz**, 16 jan. 2020. Disponível em: <https://bhaz.com.br/guia-bhaz/prai-da-estacao-dez-anos/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 421 p.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 94, n. 3, p.111-124, maio/jun. 2000.

FOLHA de São Paulo. **Protesto pede banho de sol em praça pública**. 2008. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1808200819.htm. Acesso em: 9 jan. 2024.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAMALHO, Nola Patrícia. Percursos entre a produção do espaço e as práticas microbianas: reflexões a partir da articulação entre as concepções teóricas de Henri Lefebvre e Michel De Certeau. **Novos Rumos Sociológicos**, Pelotas, v. 4, p. 36-51, 2016.

GEHL, J. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

GONÇALVES, N. S. C.; PECANHA, B. E. P.; RAIMUNDO, S. . A cartografia e sua aplicação nos estudos do lazer: algumas possibilidades para o entendimento espacial do lazer do brasileiro. *In*: STOPPA, Edmur Antonio; ISAYAMA, Hélder Ferreira. (Org.). **Lazer no Brasil**: representações e concretizações das vivências cotidianas. Campinas: Autores Associados, 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HARVEY, David. O direito a cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 29, p.73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/davidharvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf. Acesso em: 16 ago. 2020.

HOBBSAWM, E. J.; TERENCE, R. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Noções Básicas de Cartografia**. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20RJ/ManuaisdeGeociencias/Nocoas%20basicas%20de%20cartografia.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2020.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2022**: proporção da população com nível superior completo aumenta de 6,8% em 2000 para 18,4% em 2022. Agência de Notícias IBGE, 18 abr. 2025. Disponível em: agenciadenoticias.ibge.gov.br. Acesso em: 18 abr. 2025.

IMAGINE2030. **História #7** - Praia da Estação - Belo Horizonte/MG. 2013, 6min 32seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5354OiTR07E>. Acesso em: 6 jan. 2025.

ITATIAIA. Foliônibus é opção de transporte para quem quer curtir vários blocos de BH. **Itatiaia**, 2020. Disponível em: <https://www.itatiaia.com.br/noticia/folionibus-e-opcao-de-transporte-para-quem-qu>. Acesso em: 9 jan. 2025.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JORDÁN, Javier. Las nuevas insurgências: análisis de um fenómeno estratégico emergente. **Anuario de Derecho Internacional**, v. 24, p.271-298, 2008. Disponível em: <https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-esp-dcho-internacional/article/view/28346/23938> Acesso em: junho de 2025.

JORNAL DO BRASIL. Mulher é presa após tomar sol de biquini em praça Raul Soares. 2008. Disponível em: www.jb.com.br/pais/noticias/2008/08/06/mulher-e-presa-apos-tomar-sol-de-biquini-em-praca.html. Acesso em: 9 jan. 2024.

JORNAL O TEMPO. Mulher presa por desacato na Praça Raul Soares. 2008. Disponível em: www.otempo.com.br/cidades/mulher-e-presa-por-desacato-na-praca-raul-soares-1.513345. Acesso em: 9 jan.2024.

LASCHEFSKI, K. Licenciamento e Equidade Ambiental: As racionalidades distintas de apropriação do ambiente por grupos subalternos. In: ZHOURI, A. (Org.). **As Tensões do Lugar**: hidrelétricas, sujeitos e licenciamento ambiental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. 2006. Disponível em: https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o.pdf. Acesso em 20 mai. 2025.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Cristina C. Oliveira. Itapevi, SP: Nebli, 2016.

LEITE, G. S.; DOURADO, Marcelo; CANDELLA, R. . Estudo preliminar da climatologia da ressurgência em Arraial Do Cabo/RJ. In: **XI ENAPET**, 2006, Florianópolis. XI ENAPET Amostra de Atividades Petianas, 2006. Disponível em: http://www.enapet.ufsc.br/anais/ESTUDO_PRELIMINAR_DA_CLIMATOLOGIA_DA_RESSURGENCIA_NA_REGIAO_DE_ARRAIAL_DO_CABO_RJ.pdf. Acesso em: 16 ago. 2020.

LIMA, Junia Maria Ferrari de. **Bairro Concórdia em Belo Horizonte**: entrave ou oportunidade à cidade-negócio?. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

LOPES, Nian Pissolati. **Minha carne é carnaval, meu coração é igual**. Bloco do Peixoto, 12 fev. 2010. Disponível em: <https://bloco dopeixoto.blogspot.com/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MAFRA, Nícia Beatriz Monteiro; SOUZA, Candice Vidal e. O Mercado Novo: transformações e composições no espaço urbano de Belo Horizonte, Minas Gerais. **Ponto Urbe**, n. 25, 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/6936>. Acesso em: 16 mai. 2025.

MAGNANI, J. Guilherme. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 2 ed. São Paulo, Hucitec, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MAGNO, Fred. Carnaval de Belo Horizonte [Fotografia]. *In*: CADASTRO para blocos de rua do Carnaval 2024 começa hoje em BH. **O Tempo**, 25 out. 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/cadastro-para-blocos-de-rua-do-carnaval-2024-comeca-hoje-em-bh-1.3254960>. Acesso em: 18 abr. 2025.

MAGNO, Túlio. A Praia da Estação, a polícia e a cidade. **Terrorismo Branco**, 6 fev. 2012. Disponível em: <https://terrorismobranco.wordpress.com/2012/02/06/a-praia-da-estacao-a-policia-e-a-cidade/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MARQUES, Gustavo Pessali. **Megafonizar as lutas**: a experiência de radicalidade democrática das Muitas e da Gabineta em Belo Horizonte. 2019. Dissertação (Mestrado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito, Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MAYORGA, Claudia; DINIZ, A.G.R.; PINTO, G.P.; BORGES, Larissa; LINO, Tayane; RODRIGUES, T. Juventude negra e o movimento negro brasileiro: Contínuos históricos e tensões no contexto de Belo Horizonte. *In*: SCISLESKI, Andrea; GUARESCHI, Neuza. (Org.). **Juventude, Marginalidade Social e Direitos Humanos**: Da Psicologia às Políticas Públicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. p. 89-110.

MELO, Thalita Motta. **Praia da Estação**: carnavalização e performatividade. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MÍDIA NINJA. Filhos de Tcha Tcha ocupa o Barreiro no carnaval de Belo Horizonte! 14 fev. 2018. Disponível em: <https://midianinja.org/galeria-filhos-de-tcha-tcha-ocupa-o-barreiro-no-carnaval-de-belo-horizonte>. Acesso em: 18 abr. 2025.

MIGUEZ, P. A cor da festa: cooptação e resistência: espaços de construção da cidadania negra no carnaval baiano. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 161–170, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1999.1.25566>. Acesso em 20 mai. 2025.

MINCHILO, P.M; ALVES. Q; PASSOS, A. N. Sua rua, minha casa: viver, fruir e pertencer ao baixo centro de Belo Horizonte. **Oculum Ensaios**, Campinas v. 16, p. 523, 2019. Disponível em www.redalyc.org/ornal/3517/351763496006/html/

MORAIS, B. FIT-BH: a história. **FIT Revista**, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. 11-26, jun. 2008. Disponível em: bit.ly/3bJ3HDO. Acesso em: 23 abr. 2018.

MORETTIN, P. A.; BUSSAB, W. O. **Estatística Básica**. 10 ed. São Paulo: Saraiva Uni, 2023.

NASCIMENTO, Jose Nunes do. **Fica Fícus na cidade de Belo Horizonte (2013-2016):** informação, ação e possibilidades para construção de uma coleção digital. 2016. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

NEREU JR. Festa da Luz em Belo Horizonte [Fotografia]. *In*: CÂNDIDO, Thiago. Festa da Luz anuncia tema da terceira edição e promete transformar BH em 'floresta iluminada'. **BHAZ**, Belo Horizonte, 10 mai. 2024. Disponível em: <https://bhaz.com.br/guia-bhaz/festa-da-luz-floresta-iluminada/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

NUNES, A. Reflexões sobre o ciberativismo: pontos de cultura, redes e política pública cultural. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS, 5., 2014, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014, p.1-18. Disponível em: <https://iberculturaviva.org/publicacoes/artigos>. Acesso em: 10 mar. 2024.

O GLOBO. Polícia prende mulher que tomava sol de biquini em praça de Belo Horizonte. 2008. Disponível em: g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL714327-5598,00-POLICIA+PRENDE+MULHER+QUE+TOMAVA+SOL+DE+BIQUINI+EM+PRACA+DE+BELO+HORIZONTE.html. Acesso em: 10 mar. 2024.

OLIVEIRA, C. D. Carnavalização e complexidade turística: formação de paisagens rituais em eventos no estado do Ceará. **Raega**, Paraná, v. 16, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/11071>. Acesso em: 20 mai. 2025.

OLIVEIRA, I. T. M.; LEÃO, G. M. P. Horizontes da luta pelo transporte público universal: a experiência do Tarifa Zero. **Linhas Críticas**, Brasília, v. 27, p. e36336, 2021.

OLIVEIRA, Mônica Queiroz de. **Prostituição e trabalho no baixo meretrício de Belo Horizonte: o trabalho da vida nada fácil**. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PANTA, M. População negra e o direito à cidade: interfaces sobre raça e espaço urbano no Brasil. **Acervo**, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 79–100, 2019. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1521>. Acesso em: 30 jan. 2025.

PASSOS, Cadu. Ensaio aberto do bloco Abalô Caxi [Fotografia]. *In*: CARNAVAL 2025: Bloco Abalô-Caxi faz primeiro ensaio aberto neste sábado. **O Tempo**, Belo Horizonte, 17 out. 2024. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/carnaval/2025/2024/10/17/carnaval-2025--bloco-abalo-caxi-faz-primeiro-ensaio-aberto-neste>. Acesso em: 18 abr. 2025.

PEREIRA FILHO, Hilário Figueiredo. **Glórias, conquistas, perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899-1936)**. 2006. 225 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)**. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

PESSL, L. F.; SOARES, E. F. Transformações na paisagem da Lagoinha, sob a ótica de grandes projetos urbanos. *In*: SIMPÓSIO CIENTÍFICO DO ICOMOS BRAS, **Anais...** 2019. Disponível em: <https://revistas.unav.edu/index.php/anuario-esp-dcho-internacional/article/view/28346/23938>. Acesso em: 26 maio 2025.

PIRES, Juliana Torres. Caminhos para pensar a produção do espaço. **GeoPUC**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 84-104, jul-dez. 2018.

PRAIA DA ESTAÇÃO, o mar revoltado das Minas Gerais. **Vermelho**, 8 fev. 2010. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2010/02/08/praiada-estacao-o-mar-revoltado-das-minas-gerais/>. Acesso em: 7 jan. 2025.

REZENDE, A. F. “**Aqui cada um faz o seu rolê**”: práticas organizativas dos blocos de rua afro do carnaval de Belo Horizonte. 316f. 2022. Tese (Doutorado em Administração) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

RIBEIRO, R. A. C. **Identidade e resistência no urbano**: o quarteirão do Soul em Belo Horizonte. 193f. 2008. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROCHA, P. G. **Carnaval das “mina”**: resistência feminista no carnaval de Belo Horizonte. 145f. 2022. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

RODRIGUES, A. S. **Que festa deve ser essa?** Os conflitos sobre a organização do Carnaval de Belo Horizonte em 2019 na perspectiva do poder público, da imprensa e de blocos de rua. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2021.

RODRIGUES, Evandro. Baianidade Nagô. *In*: Banda Mel. **Negra**. Brasil: Continental, 1991. Vinil.

SALGADO, Rodrigo; CARVALHO, Larissa. Governo de Minas e União autorizam mineradora a voltar a operar na Serra do Curral após suspensão por irregularidades. **G1 Minas**, Belo Horizonte, 14 nov. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/11/14/governo-de-minas-e-uniao-autorizam-mineradora-a-voltar-a-operar-na-serra-do-curral-apos-suspensao-por-irregularidades.ghtml>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SANTOS, Bárbara Rochas dos Santos. **Tática e estratégia em disputa**: o caminhar na cidade como tendência de consumo(mestrado). Salvador, 2018.

SANTOS, D. M. S. Que bloco é esse: reflexões sobre o racismo no carnaval de Salvador nas últimas décadas (1999-2022). **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p.433-449, set. 2022/jan. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/40939>. Acesso em: 05 fev. 2024.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. Ed 10. Reimpr. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**: Globalização e meio técnico-científico-informacional. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. **GEOUSP Espaço e Tempo**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 3, p. 89–109, set./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/74284> revistas.usp.br. Acesso em: 10 jun. 2025.

SILVA, Marcelle Rodrigues. **“Bahia de Minas”**: o Carnaval de Itabirito (MG) de 1990 até 2010. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SOARES F. B. F.; CHAVES, M. P.; NEVES, B.; RENA, N. Zona Cultural Praça da Estação, Belo Horizonte: conflitos entre estratégias de gentrificação do Estado-capital e táticas anti-gentrificação de movimentos sociais. **V!RUS**, São Carlos, n. 14, 2017. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/?sec=4&item=12&lang=pt>. Acesso em: 03 mai. 2025.

SOIHET, R.. Reflexões sobre o Carnaval na historiografia – algumas abordagens. **Tempo** (London), Rio de Janeiro, v. 7, p. 169-188, 1999. Disponível em: http://gladiator.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg7-8.pdf. Acesso em: 14 de ago de 2020.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SOUSA, Áurea. Coeficiente de correlação de Pearson e coeficiente de correlação de Spearman: o que medem e em que situações devem ser utilizados? **Correio dos Açores: Matemática**, [S.l.], p. 19, 21 mar. 2019. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/bitstreams/d94850f4-a68d-4614-992d-8d5bbe178869/download>. Acesso em: 20 mai. 2025.

SOUTTO MAYOR, S. T. **O Carnaval de Ouro Preto**: mercado e a tradição (1980-2011). 2012. 201 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

TAVARES, Flavio. Praça da Estação. **O Tempo**, 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/praca-da-estacao-esta-fechada-para-obras-ate-setembro-de-2024-veja-fotos-1.3264903> . Acesso em: 7 jan. 2025.

TIRADENTES SOUTO, V.; MEDINA, D. Flanar, deambular ou derivar? a rua como espaço da experimentação artística. **Ephemera**, Ouro Preto, v. 4, n. 9, p. 77-88, 12 dez. 2021.

Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4961>. Acesso em: 03 abr. 2025.

TREM PRA FAZER. Carnaval 2025: Bloco Abalô Caxi e o protagonismo LGBTQIA+. **Trem Pra Fazer**, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://tremprafazer.com.br/belo-horizonte/carnaval-2025-bloco-abalo-caxi-e-o-protagonismo-lgbtqia>. Acesso em: 18 abr. 2025.

VIEIRA, Maurício. Bloco Tico Tico Serra Copo no túnel da Lagoinha [Fotografia]. In: HOJE EM DIA. Tico Tico esconde do sol e leva multidão para dentro do túnel da Lagoinha. **Hoje em Dia**, 11 fev. 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/minas/tico-tico-esconde-do-sol-e-leva-multid-o-para-dentro-do-tunel-da-lagoinha-1.596981>. Acesso em: 18 abr. 2025.

VILELA, Flora. Após reabertura de praça, movimento Praia da Estação tem retomada em Belo Horizonte. **Brasil de Fato**, 13 out. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/10/13/apos-reabertura-de-praca-movimento-praia-da-estacao-tem-retomada-em-belo-horizonte>. Acesso em: 8 jan. 2025.

VILELA, N. M. **Hipercentro de Belo Horizonte**: movimentos e transformações espaciais recentes. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2006.

WALTER, S. A; BACH, T.M. Adeus papel, marca-textos, tesoura e cola: inovando o processo de análise de conteúdo por meio do Atlas.ti. **Administração: ensino e pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 275-308, 2015. Disponível em: scielo.br/j/ciedu/a/yBwC9L74v4vD3s4PwVXggsk/. Acesso em: 18 abr. 2024.

ZIVIANI, P. A política de festivais culturais de Belo Horizonte: análise dos impactos socioeconômicos e simbólicos do FIT-BH. In: SILVA, F. A.; ZIVIANI, P. (Org.). **Políticas Públicas da Economia Criativa e da Cultura**. 1 ed. Brasília: IPEA, 2020. p. 25-92. Disponível em: repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10257. Acesso em: 13 mai. 2024.

APÊNDICES

Apêndice I - Roteiro de Entrevista Narrativa

Equipamentos: Conferir o gravador, verificar sensibilidade do som e o aplicativo do celular. Fazer teste com o entrevistado e o ambiente.

Iniciação: Apresentação da proposta de pesquisa ao entrevistado, evidenciando os objetivos e também os referenciais norteadores. Dizer que a entrevista será dividida em dois momentos. Primeiro momento mais livre; ligada mais a história oral de vida; e depois perguntas que se assemelham mais a uma entrevista semiestruturada. Acontecerá um movimento em espiral que talvez retomaremos algum ponto já dito mas de outra forma. Trata-se de um processo importante para pesquisa.

Narração central: Conte-me sobre o seu envolvimento com o carnaval de rua de Belo Horizonte desde o início até os dias de hoje. Fique à vontade para detalhar e narrar os acontecimentos que dizem sobre sua experiência seja enquanto artista, produtor e também folião.

Fase de perguntas: Após ouvir e ter certeza de que a narrativa se finalizou, caso seja necessário, pedir mais detalhes sobre alguns acontecimentos que não foram detalhados, buscando traduzir questões a fim de uma maior explicitação.

Possíveis eixos a serem aprofundados:

- Fale sobre a ambiência do carnaval em Belo Horizonte no início do século XX e os outros movimentos que podem ter influenciado a ressurgência do Carnaval de rua de Belo Horizonte. Falando de Belo Horizonte como foi a sua relação com carnaval antes de 2009? Como você percebe Belo Horizonte neste contexto? Lembra de alguma manifestação durante o carnaval?
- Para você como nasce o recente carnaval de rua de Belo Horizonte? Quais são suas raízes? Como nasceu o seu bloco?
- Pensando em uma periodização que divide o carnaval de BH em dois momentos, considerando à quantidade de foliões, como você percebe e vivenciou esse primeiro momento de menor público? E o segundo momento com crescimento exponencial dos

foliões? Quais as transformações observadas socioespacialmente durante esse período? Existe um marco nessa transformação? Um ano em que você diria que o carnaval explodiu?

- Fale um pouco sobre os acordos e regras de convivência que aconteceram ao longo dos últimos anos entre o bloco e seus organizadores. Quais critérios utilizados para o local do cortejo? Qual a relação para além do Carnaval ao longo do ano? Profissionalização? Limites da cidade? Como solucionar problemas logísticos e de espaço?
- Na sua percepção o quanto os blocos influenciam a experiência pública nos bairros e quantos os bairros influenciam a experiência do bloco? Você percebe diferenças na forma de tratamento em diferentes regiões da cidade?
- Quais as relações do bloco e o poder público em geral? Apoio ou não? Quais setores? Como? Relação com Polícia Militar? Belotur e a prefeitura de Belo Horizonte?
- Carnaval muito além da Festa? Precisa/deve assumir essa responsabilidade de Instrumento de Luta Política e Pautas identitárias? Fato que marcou o carnaval de Rua de Belo Horizonte
- Como você percebe relação com o mercado? Financiamento direto? Bom ou ruim? Impactos Espaciais como por exemplo a decoração e o ônibus circular gratuito da Skol?
- Como você percebe o trânsito cultural entre os carnavais de rua de outros estados? Percebe alguma relação? Exemplo o encontro de fanfarras no Rio de Janeiro.
- Qual o papel da Praia da Estação e das Assembleias Horizontais nessa história?
- Quais as transformações você observa na cidade durante o período do carnaval (incluindo o pré-carnaval e o pós)? Exemplo bares, ruas, supermercado etc.
- O que o carnaval produz no espaço? E depois? Durante o ano o carnaval inaugurou na sua visão uma outra forma de se relacionar com a cidade? Exemplos mais diretos como o local de ensaios de blocos?
- Como o território influencia a formação do Bloco? Tchanzinho zona norte? Unido do Barro Preto? O próprio local de cortejo.
- Qual o papel das Redes Sociais nesse processo que envolve o carnaval.

Apêndice II – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa: “Da insurgência à ressurgência: uma cartografia do carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009-2020”, cujo objetivo é analisar as transformações socioespaciais do carnaval de rua ao longo do recorte temporal proposto.

Para isto, os instrumentos de coleta de dados compreenderão entrevistas narrativas a serem desenvolvidas junto às lideranças de blocos de rua do carnaval de Belo Horizonte

Por este motivo, o(a) convidamos a realizar uma entrevista narrativa áudio-gravada. Seu aceite ou não a este convite e sua eventual participação na pesquisa são de caráter estritamente voluntário, estando você livre para retirar seu consentimento a qualquer instante durante seu desenvolvimento, sem que haja qualquer prejuízo na relação com o pesquisador e com a Instituição. Ressaltamos, ainda, que sua participação não ocasionará gastos financeiros, e os possíveis desconfortos provenientes dela serão minimizados pelos pesquisadores através de medidas como: respeito à sua opinião e conceitos; dar-lhe a faculdade de responder tão somente às questões ao qual se dispor e garantia de seu anonimato ao utilizarmos pseudônimos. O material relativo à entrevista do(s) qual(is) por ventura participe será mantido em local seguro e privado, de modo a impedir seu acesso por terceiros, e serão utilizados para fins estritamente acadêmicos (elaboração da tese e produção de artigos ou capítulos de livros).

O estudo trará possíveis benefícios para todos os participantes, pois no momento da entrevista forneceremos condições propícias para que você reflita sobre a relação com o carnaval de rua de Belo Horizonte. Além disto, os dados e análises da pesquisa, ao serem publicizados, poderão propiciar uma reformulação de procedimentos de gestão institucional e fomentar debates para as políticas públicas, assim como fortalecimento das redes ligadas ao carnaval de rua de Belo Horizonte.

Desse modo, solicitamos sua autorização para participação na entrevista áudio-gravada, que será utilizada exclusivamente para fins acadêmico-científicos. Por este motivo, caso autorize, você receberá uma via deste Termo de Consentimento Livre Esclarecido, no qual constam o telefone e o endereço dos pesquisadores, podendo retirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação a qualquer momento. Os dados da pesquisa ficarão armazenados digitalmente nos arquivos pessoais dos pesquisadores durante 05 (cinco) anos.

Felipe Pereira de Queiroz

Doutorando do Programa Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da UFMG Endereço:

EEFFTO - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional

Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 Campus - Pampulha - Belo Horizonte - MG - CEP 31270-901 Telefone:

(31) 99907-7104. E-mail: felipesocioambiental@gmail.com

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo - Orientador

Professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da UFMG Endereço:
Faculdade de Educação/UFRJ. Avenida Pasteur, 250, Urca, Rio de Janeiro-RJ, Brasil CEP:

22290-902

Telefone: (21) 2295-4047. E-mail: victor.a.melo@uol.com.br

Os pesquisadores me informaram que o projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética que funciona na Unidade Administrativa II, 2º andar- Sala 2005 , Campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais, localizada na Av.Antônio Carlos, 6627 – Brasil. Fone (31) 3409-4592. Endereço eletrônico: coep@prpq.ufmg.br.

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2022.

Assinatura: _____

ANEXO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
MINAS GERAIS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Da insurgência a ressurgência: uma cartografia do carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009 e 2020.

Pesquisador: VICTOR ANDRADE DE MELO

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 63185822.0.0000.5149

Instituição Proponente: Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional

Patrocinador Principal: PRO REITORIA DE PESQUISA

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.785.696

Apresentação do Projeto:

Conforme o pesquisador, o projeto visa analisar as transformações socioespaciais ocorridas no Carnaval de Rua de Belo Horizonte entre 2009-2020. Apesar do Carnaval ser um tema amplamente difundido nos mais diversos contextos da sociedade brasileira, do ponto de vista acadêmico existem lacunas que precisam ser exploradas na compreensão desse processo. Nesse contexto, a pesquisa indaga: Qual foi a proporção e extensão do aumento de número de blocos e foliões entre 2009 e 2020? Qual foi a sua distribuição espacial? É possível perceber movimentos espaciais de centralização e descentralização do espaço público da cidade? Por que eles ocorreram? Quais foram as percepções sobre as transformações espaciais observadas pelas lideranças dos blocos de rua? De que forma as decisões institucionais e do poder público foram materializadas no espaço? Quais são os resultados das tensões observadas entre o poder público, os blocos e os foliões? Para responder tais questões, a pesquisa busca mapear e quantificar espacialmente os blocos de rua de Belo Horizonte, assim como dados que contribuam nessa análise, como registros da estimativa de participantes e dados das ocorrências policiais. Compreender as percepções das lideranças dos blocos de rua de Belo Horizonte com relação às transformações socioespaciais ocorridas no período proposto. Analisar os documentos oficiais da Administração Pública diretamente relacionada com o Carnaval de Belo Horizonte entre 2009 e 2020. Para tal, busca-se uma triangulação de métodos que permitam uma compreensão mais profunda do fenômeno proposto. A conjugação de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 2º. Andar 2 Sala 2005 2 Campus Pampulha

Bairro: Unidade Administrativa II

CEP: 31.270-901

UF: MG

Município: BELO HORIZONTE

Telefone: (31)3409-4592

E-mail: coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 5.785.696

pesquisa de campo. A pesquisa bibliográfica acompanhará toda a pesquisa, na medida em que será, ao mesmo tempo, base teórica para orientar e suplementar o olhar durante a pesquisa das fontes documentais e de campo, e subsídio de análise dos dados. A pesquisa documental contemplará os documentos oficiais produzidos pelos órgãos competentes ligados diretamente ao fenômeno, a partir do recorte proposto. A pesquisa de campo terá o foco principal na elaboração de entrevista semiestruturadas com os fundadores e/ou lideranças dos Blocos de Rua de Belo Horizonte. Na medida em que o discurso e as percepções desses atores sociais estão muitas vezes expressos de forma difusa e não sistematizada. Nesse sentido, creio que esse aprofundamento na compreensão do Carnaval de Belo Horizonte, pautado em um equilíbrio metodológico quantitativo e qualitativo, subsidiará uma compreensão importante de um lazer marcado por seu diálogo histórico e popular, com os aspectos econômicos, políticos e culturais, associados ao fenômeno.

Objetivo da Pesquisa:

Conforme o pesquisador, o objetivo primário do projeto refere-se à: Compreender as transformações socioespaciais ocorridas no Carnaval de rua de Belo Horizonte entre 2009-2020. E, como objetivos secundários: Mapear e quantificar espacialmente os blocos de rua de Belo Horizonte, assim como dados que contribuam nessa análise, como registros da estimativa de participantes e dados das ocorrências policiais; compreender as percepções das lideranças dos blocos de rua de Belo Horizonte com relação às transformações socioespaciais ocorridas no período proposto; Analisar os documentos oficiais da Administração Pública diretamente relacionada com o Carnaval de Belo Horizonte entre 2009 e 2020.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Consoante ao participante, o projeto apresenta riscos mínimos para os participantes. Contudo, eles podem estar relacionados a um possível desconforto ou inibição do participante frente aos pesquisadores. Todavia, nos comprometemos a respeitar as opiniões e conceitos dos participantes e dar-lhes faculdade de responder somente as questões a qual se dispor. Comprometemos ainda ocultar a identidade dos participantes nomeando-o a partir de pseudônimos aleatórios. Além disto, os dados gerados durante a pesquisa ficarão sob a posse dos pesquisadores que se comprometem a mantê-los em sigilo e a utilizados estritamente para fins acadêmicocientífico. Por fim, caso haja detecção da potencialidade de qualquer tipo de risco aos participantes, a pesquisa será interrompida imediatamente.

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 2º Andar Sala 2005 Campus Pampulha
Bairro: Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901
UF: MG **Município:** BELO HORIZONTE
Telefone: (31)3409-4592 **E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 5.785.696

Como Benefícios, o projeto indica que os blocos de rua e suas respectivas lideranças poderão se beneficiar da pesquisa, na medida em que a entrevista narrativa em si fornece condições propícias para que reflitam sobre a própria relação com carnaval, resgatando de forma mais sistemática suas respectivas trajetórias. Além disso, os dados e análises da pesquisa, ao serem publicizados, poderão oferecer condições para uma reformulação de procedimentos de gestão institucional, fomento de debates para políticas públicas e a formação e/ou ampliação de redes entre os blocos do Carnaval de Rua de Belo Horizonte.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O presente projeto propõe-se como um instrumento importante para a produção de dados e reflexões sobre o perfil e os modos de ocupação do espaço público ao longo do tempo, do carnaval de rua belo-horizontino e na perspectiva do direito à cidade e ao lazer.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram apresentados os seguintes documentos:

FolhadeRostoAssinada.pdf

ParecerFelipe.pdf

TermoCompromisso.doc

3X4.pdf

TCUD.docx

Documento.pdf

TCLE.doc

ProjetoDetalhado.docx

Recomendações:

N/A.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Todas as recomendações e solicitações foram atendidas, respondidas via documentos: Carta_de_Resposta_CEP.docx, Roteiroentrevista.docx e TCLEatualizado.doc, anexados ao projeto.

Considerações Finais a critério do CEP:

Tendo em vista a legislação vigente (Resolução CNS 466/12), o CEP-UFMG recomenda aos Pesquisadores: comunicar toda e qualquer alteração do projeto e do termo de consentimento via emenda na Plataforma Brasil, informar imediatamente qualquer evento adverso ocorrido durante o desenvolvimento da pesquisa (via documental encaminhada em papel), apresentar na forma de notificação relatórios parciais do andamento do mesmo a cada 06 (seis) meses e ao término da

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 à 2º. Andar à Sala 2005 à Campus Pampulha

Bairro: Unidade Administrativa II

CEP: 31.270-901

UF: MG

Município: BELO HORIZONTE

Telefone: (31)3409-4592

E-mail: coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 5.785.696

pesquisa encaminhar a este Comitê um sumário dos resultados do projeto (relatório final).

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_1938251.pdf	10/10/2022 07:25:29		Aceito
Outros	Carta_de_Resposta_CEP.docx	10/10/2022 07:24:48	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
Outros	Roteiroentrevista.docx	10/10/2022 07:23:07	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEatualizado.doc	10/10/2022 07:21:18	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
Outros	AsCamarasDepartamentaisdaUFMGMeuorientadoredeforadaUFMGaAssinatura daMariaCristinajabastaconformerecomendacaodoceop.pdf	05/09/2022 07:23:36	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
Outros	ParecerFelipeConsubienciado.pdf	01/09/2022 14:02:36	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoDetalhado.docx	15/07/2022 07:10:58	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRostoAssinada.pdf	15/07/2022 07:08:12	VICTOR ANDRADE DE MELO	Aceito
Outros	TCUD.docx	28/04/2022 07:49:30	FELIPE PEREIRA DE QUEIROZ	Aceito
Outros	Documento.pdf	28/04/2022 07:48:53	FELIPE PEREIRA DE QUEIROZ	Aceito
Outros	3X4.pdf	28/04/2022 07:48:28	FELIPE PEREIRA DE QUEIROZ	Aceito
Outros	TermoCompromisso.doc	28/04/2022 07:48:05	FELIPE PEREIRA DE QUEIROZ	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.doc	28/04/2022 07:47:39	FELIPE PEREIRA DE QUEIROZ	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 2º. Andar Sala 2005 Campus Pampulha
Bairro: Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901
UF: MG **Município:** BELO HORIZONTE
Telefone: (31)3409-4592 **E-mail:** coep@prpq.ufmg.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
MINAS GERAIS



Continuação do Parecer: 5.785.696

BELO HORIZONTE, 30 de Novembro de 2022

Assinado por:
Críssia Carem Paiva Fontainha
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Presidente Antonio Carlos, 6627 2º. Andar Sala 2005 Campus Pampulha
Bairro: Unidade Administrativa II **CEP:** 31.270-901
UF: MG **Município:** BELO HORIZONTE
Telefone: (31)3409-4592 **E-mail:** coep@prpq.ufmg.br