



REPERTÓRIOS MÚSICAIS COMO FERRAMENTAS DISCURSIVAS: O QUE AS MÚSICAS APRESENTADAS NAS RUAS PODEM DIZER À GEOGRAFIA?¹

Gabriela Calafate²

RESUMO

Este trabalho posiciona os repertórios musicais de grupos que atuam nos espaços públicos do Rio de Janeiro como ferramentas discursivas da produção espacial. Como parte de um mestrado que aborda as fanfarras carnavalizadas, foram realizados trabalhos de trabalhos em apresentações dessas bandas, onde tais repertórios foram registrados, bem como os demais signos das performances. O referencial teórico combina contribuições da geografia da música, dos estudos culturais e de abordagens interdisciplinares, considerando temas como as intervenções urbanísticas e as projeções espaciais das relações de gênero e étnico-raciais. Os resultados indicam que as músicas constituem ativismos ao tensionarem estruturas hegemônicas, visto que destacam pautas e corpos marginalizados na produção espacial, e ao dialogarem com as transformações mercadológicas e narrativas incorporadas às memórias locais. É reforçado que os repertórios musicais se fazem fontes de informações geográficas, bem como as artes e sonoridades são operadoras de múltiplas relações espaciais e registros — por vezes, indiretos — de dado local, comunidade e tempo.

Palavras-chave: Repertório musical; Geografia e Música; Festa; Espaço Urbano; Ativismo.

ABSTRACT

This paper positions the musical repertoires of groups performances at the public spaces of Rio de Janeiro as discursive tools in the spatial production. As part of a master's research focused on carnivalized brass bands, fieldworks were realized during their performances, in which these repertoires were documented along with other symbolic elements. The theoretical references combines contributions from the geography of music, cultural studies, and interdisciplinary approaches, considering themes such as urban reforms and the spatial projections of gender and ethno-racial relations. The results indicate that music constitutes forms of activism by challenging hegemonic structures, as it communicates agendas and highlights marginalized bodies in spatial production; and dialogue with market transformations and with the construction of narratives rooted in local memories. Thus, this study reinforces that musical repertoires serve as sources of geographical information and argues that arts and sounds operate as agents of multiple spatial relations and records — at times indirect — of a given place, group, and time.

Keywords: Musical repertoire; Geography and Music; Festivities; Urban space; Activism.

¹ A pesquisa de mestrado na qual este texto baseia-se conta com o financiamento da FAPERJ, sob regime do programa de bolsas de Mestrado Nota 10.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Julia Andrade, na linha de Geografia Cultural, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), gabrielacalafatef@gmail.com.



INTRODUÇÃO

Este texto deriva de uma pesquisa de mestrado que investiga as fanfarras carnavalizadas do Rio de Janeiro. Dentre os aspectos abordados, os repertórios musicais ganharam notoriedade e exigiram um olhar minucioso que abarcasse a potencialidade com a qual vêm sendo explorados pelos artistas de rua. Eles basearam discussões que não se restringem a esse universo, mas estendem-se para as práticas musicais como um todo. Nesse sentido, esse trabalho é proposto como um esforço de ampliar o que nós, geógrafas e geógrafos, utilizamos como fontes de informações geográficas e, ainda, destacar as artes e sonoridades como o que elas, de fato, se mostram: operadoras de múltiplas relações espaciais e registros de dado local, comunidade e tempo.

Argumenta-se que os repertórios musicais constituem ferramentas discursivas de grupos artísticos que atuam nos espaços públicos urbanos, com destaque ao Rio de Janeiro. Nesse sentido, buscamos caracterizar algumas maneiras pelas quais eles são usados para: (i) marcar corporeidades e estabelecer disputas espaciais coletivas; e (ii) posicionar agentes culturais no processo de urbanização, sobretudo em relação às intervenções de refuncionalização³.

Para tal, foram feitos trabalhos de campo durante as apresentações dos grupos em questão, viabilizando o registro de dados. Elas evidenciam que, junto de uma ampla gama de elementos intertextuais, os repertórios transmitem as demandas e os desejos dos envolvidos nos fazeres musicais. São, assim, elementos primordiais de *ativismos* — ações que misturam arte e política (Martins; Meirelles, 2020) — que os colocam como comunicadores e agentes ativos da produção espacial. Em muitos casos, tensionam algumas estruturas hegemônicas e mercadológicas dos locais onde se realizam, mesmo que não as findem, na medida em que propõem ordens outras àquelas vigentes.

METODOLOGIA

A pesquisa da qual este texto surge possui uma extensa agenda de trabalhos de campo, baseados no acompanhamento das apresentações artísticas de grupos carnavalizados que atuam sob o formato de fanfarras (utilizam apenas instrumentos de sopro e percussão, sem

³ Tratam-se de transformações em uma área urbana (em geral, central) “em busca de uma ‘vocalização’ capaz de ‘reverter’ tendências de esvaziamento econômico”, alcançadas, principalmente, “com o investimento público em infra-estrutura, no patrimônio urbano, em equipamentos e atividades com referência no campo da cultura” para atrair “novos usuários” (Andrade, 2008). Alterando sua qualidade (isto é, seus atributos, atividades, funções e sentidos predominantes), almeja-se à sua valorização em termos econômicos, fundiários e simbólicos.



cantores microfonados, e, por vezes, contam com pnalntas e malabaristas circenses) nos espaços públicos cariocas. Em alguns desses eventos, o repertório musical apresentado foi registrado, pois havíamos levantado, previamente, a hipótese aqui apresentada. O fizemos para pensá-los em conjunto com os outros aspectos simbólicos e estratégias pelas quais as práticas assumem um caráter contestatório. Nesse sentido, conhecer os gêneros musicais ou os intérpretes selecionados, por exemplo, podem ser informações importantes para tal.

Essa prática teve como grande limitação o conhecimento prévio da pesquisadora. Algumas melodias foram facilmente reconhecidas, seja pela sua ampla repercussão, ou porque estão no escopo do seu gosto pessoal. As demais foram de difícil identificação e, em alguns casos, se fizeram irreconhecíveis. Tentamos utilizar alguns aplicativos de smartphones que, com inteligências artificiais, identificam as músicas que estão sendo tocadas no ambiente. Contudo, eles não funcionaram, pois estão condicionados à reprodução idêntica às disponibilizadas em *streamings* digitais e não reconhecem outras versões de execução. Entretanto, algumas ações puderam driblar esses entraves. Em certos casos, foi possível olhar algumas partituras que acompanhavam os musicistas para conhecer os títulos. Quando identificamos que haviam participantes do público cantando, também os perguntamos de qual música se tratava.

Após os campos, então, as informações foram tabuladas e organizadas, como apontado adiante. Elas foram analisadas e, junto das considerações relatadas por artistas entrevistados em outros momentos do estudo, basearam as reflexões apresentadas a seguir.

REFERENCIAL TEÓRICO

De início, é fortuito esclarecer que com o termo “carnavalização” queremos marcar a mobilização de “um estado de sensações, anseios e desejos, um estado de fantasia” (Soares, 2011, p.133). São momentos que usam do lúdico para afastar as diretrizes do cotidiano e os corpos tornam-se brincantes, rompendo com o pragmatismo rotineiro. Simas (2020) indica que o corpo carnavalizado desafia o controle, enfrentando e desgastando dinâmicas de opressão. Esse empreendimento é mais do que uma fuga ao ordinário: são projetos de vida e de cidade almejados que mobilizam as suas “frestas”.

Para pensar a relação entre música e espaço, usufruímos de contribuições da disciplina geográfica e de abordagens interdisciplinares. Há uma produção crescente acerca dessa temática no campo, de modo que, neste trabalho, é inviável apontar todos os pesquisadores necessários à construção do arcabouço teórico que colabora com esta e tantas mais



investigações. Sendo assim, pontuamos algumas entradas que sugerem um panorama mais amplo do recorte e dialogam diretamente com a proposta aqui apresentada, admitindo que não será possível conta de outras figuras igualmente importantes (Panitz, 2021; Crozat, 2016; Raibaud, 2021; Carney, 2003) neste momento.

Partimos da pesquisadora singapurense Lily Kong, ao apontar para a “preocupação tanto com o lugar simbólico da música na vida social como com os simbolismos utilizados na música” (Kong, 2009, p. 139). Ela defende que “os significados são transformados a cada estágio, refletindo os contextos de produção e consumo, assim como fatores tais quais gênero, classe, etnia e religião dos envolvidos” (*Ibid.*, p.143). É a partir da sua proposição que sustentamos um olhar para os símbolos das performances musicais e a correlação das suas virtualidades com recortes interseccionais.

Também são referenciais os trabalhos do geógrafo brasileiro Alessandro Dozena. A partir deles, elucida-se que “os sons constituem linguagens espaciais, um meio capaz de comunicar ideias ou sentimentos a partir de fontes sonoras”, de modo que “ao ouvir música, um indivíduo também ‘ouve o território’ na medida em que características musicais [...] relacionam-se a condicionamentos espaciais específicos” e incitam imaginários geográficos (Dozena, 2019, p.32). É importante ter claro que elas não apenas informam sobre os contextos nos quais estão inseridas, mas que “os sons e as músicas geram espacialidades, situadas entre a mobilidade e a fixidez, entre a fluidez e a ancoragem territorial” (*Ibid.*, p.35). Assim, a musicalidade não atende somente às necessidades materiais e de sobrevivência dos grupos, mas os animam, mobilizam e relaciona-se com os seus desejos.

Essas perspectivas dialogam com os estudos culturais propostos por Stuart Hall, ao indicar que “fazemos usos de signos e símbolos — sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos — para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos” (Hall, 2016, p.18). Nesse sentido, a linguagem não tem apenas o papel de relatar fatos, mas é parte constitutiva dos mesmos. O autor mostra que ela é “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema” (*Ibid.*, p.37).

Ao fim, cabe apontar que, para o desdobramento das seguintes discussões, também são imprescindíveis os aportes dos estudos das relações espaciais de gênero (Duncan, 2005; Falú, 2014) e étnico-raciais (Oliveira, 2017; Santos, 2023). Do mesmo modo, temos em vista os trabalhos acerca das transformações urbanas que utilizam a cultura como um dos eixos de intervenções públicas (Andrade, 2008).



RESULTADOS E DISCUSSÃO

Diferentes situações forneceram apontamentos valiosos para esse tema. Sendo assim, esta seção está organizada em dois blocos. Primeiramente, traremos reflexões acerca dos repertórios apreendidos durante as apresentações de uma fanfarra feminista e, outra, de funk. Suas proposições estão centradas, especialmente, no rebatimento espacial das interseccionalidades, tendo como ponto de partida as dinâmicas musicais. Em um segundo bloco, trazemos apontamentos acerca da transformação de uma rua carioca, que recebeu recentes intervenções de refuncionalização, e vem sendo ocupada por diversos agentes concomitantes, dentre os quais estão grupos musicais.

Para iniciar as colocações do primeiro eixo, trazemos a banda Calcinhas Bélicas. Trata-se de um grupo feminista, composto apenas por mulheres, que propõe repertórios cujas intérpretes são exclusivamente femininas (Tabela 1).

Tabela 1 — Repertório musical do grupo Calcinhas Bélicas

Música	Intérprete
La isla bonita	Madonna
Estoy aquí	Shakira
A menina dança	Baby do Brasil
Feira de Mangaio	Clara Nunes
Amor de quenga	Pabllo Vittar
Erva venenosa	Rita Lee
Uma noite e 1/2	Marina Lima
It's not right but it's okay	Whitney Houston
Man, I feel like a woman	Shania Twain
Back to black	Amy Winehouse
Don't start	Dua Lipa

Fonte: A autora, 2024.

Nesse caso, há uma semelhança entre as mensagens das músicas selecionadas e as pautas do grupo. É através desse repertório que as integrantes enunciam suas reivindicações. Ele leva assuntos feministas ao público, além de animar e agregar mulheres com esses interesses e experiências em comum. Isto ocorre, por exemplo, quando as foliãs dançam com



grande empolgação porque se veem no tema de certa música, ou quando se abraçam ao cantarem suas dores.

Breves percepções a partir desse repertório nos fornecem entradas interessantes. A primeira delas é que encontramos uma articulação quantitativamente equilibrada entre referências brasileiras e estrangeiras, que agregam a diversidade de narrativas apresentadas dentro do recorte de gênero. Ademais, são composições que, em muitos momentos, fazem referência ao feminino e às mulheres. Nas apresentações, as letras são cantadas pelo público, pois tratam-se de produções conhecidas por grande parte da população jovem, principalmente aquela que escuta *pop*. Elas falam sobre alguns casos de amor, assim como desilusões e solidões (como é o caso de *Back to black*) e das suas superações (visto em *Don't Start*). Também abordam a liberdade de se relacionar de modo irreverente, como em *Amor de Quenga*. Já *Man, I feel like a woman* é uma das mais emblemáticas, ao narrar uma mulher que irá sair durante a noite e erguer a sua voz, sem inibições, usando “camisas masculinas” e “saías femininas” para se divertir e esquecer que é uma “*lady*”.

A projeção espacial do recorte de gênero é um ponto-chave dessa argumentação visto a dicotomia público/privado que atravessa a espacialidade das mulheres. Conforme analisado por Duncan (2005), elas, historicamente, são direcionadas aos espaços domésticos e trabalhos do cuidado, sendo afastadas da vida pública e política. Ademais, as vias urbanas são, secularmente, planejadas por atores masculinos que desconsideram as necessidades femininas e limitam os seus movimentos pela imposição do medo (Falú, 2014). Por isso, não apenas ocupar os espaços públicos, mas fazê-lo com comportamentos que fogem à impotência culturalmente atribuída às mulheres, constitui um enfrentamento.

Outro caso interessante refere-se a uma fanfarra de funk, O Baile Todo, que se apresentou pela primeira vez no carnaval de 2020. O coletivo propõe juntar o funk e o Carnaval, visando unir duas potências da cultura negra e ocupar os espaços públicos com referências desse contexto, promovendo o seu protagonismo. E uma das estratégias pela qual isso concretiza-se é justamente pelo repertório, composto apenas por funk (Tabela 2).

Tabela 2 — Repertório musical do grupo O Baile Todo

Música	Intérprete
Aquecimento Gaiolagem / Aquecimento Tom e Jerry / Tá ok	DJ Corvina / MC Magrinho / MC Kevin O Chris e Dennis DJ
Evoluiu	MC Kevin O Chris
Glamurosa / Baile da Penha	MC Marcinho / MC Kevin O Chris
Combatchy	Anitta, Lexa, Luisa Sonza e MC Rebecca



Eu tô tranqüilão	MC Sapão
Adultério	Mr. Catra
Deixa de onda	Dennis DJ, Ludmilla e Xamã
Sua cara	Anitta e Pabllo Vittar
Não sou obrigada	Pocah
Gaiola é o troco	MC Du Black
Hoje eu vou parar na Gaiola	MC Livinho e Rennan da Penha
Colegagem ⁴	DJ Swag do Complexo e OLY
Your latest trick	* ⁵

Fonte: A autora, 2025.

Nesse caso, o repertório é atrelado a um corpo de dança potente, que conta com dezenas de integrantes, como mostra uma das artistas de fanfarras:

Tem um corpo de dança bastante grande lá também, é uma necessidade do bloco, né? [...] só tocar funk não ia ser um baile, né, de verdade. Então, pra ser um baile, é preciso que a gente dance. [...] tem uma oficina de dança e tem um corpo de pessoas dançando também, não somente tocando instrumentos (Trecho de entrevista realizada em julho de 2025).

As músicas selecionadas datam de diferentes tempos, mas todos das duas últimas décadas. *Eu tô tranqüilão* e *Adultério*, por exemplo, são, respectivamente, de 2006 e 2009. Já *Evoluiu* é de 2019 e, *Colegagem*, 2021. Nesse sentido, elas abordam diferentes marcos da trajetória desse ritmo, como o *melody*, mais relacionado à sonoridades pretéritas, e o *150 bpm*, de produção recente.

É interessante perceber que as músicas evocam locais periféricos, suburbanos e favelas da cidade; é o caso de *Baile da Penha* e *Hoje eu vou parar na Gaiola* — ambos localizados no bairro da Penha, nas proximidades da Vila Cruzeiro, Zona Norte do Rio. Essa é uma informação importante porque celebra esses lugares e valoriza as produções que neles ocorrem, rompendo com a estigmatização e precariedade pelas quais, muitas vezes, são retratados (Oliveira, 2017).

Esse debate vem se tornando cada vez mais complexo e crescente, na medida em que o carnaval carioca, especialmente em relação às bandas que se organizam sob o formato de fanfarras, apresentou um crescimento exponencial na última década, mas manteve a sua concentração nos espaços públicos nas Zonas Administrativas Central e Sul (Ferreira, 2023). Estes, na medida em que abarcam, majoritariamente, uma população branca de classe média

⁴ Essa é uma versão da música *Por Supuesto*, interpretada pela cantora Marina Senna.

⁵ Não foi encontrado o artista responsável pela realização da versão funk dessa música, havendo diferentes reproduções na internet. A versão tida como original é interpretada pelo cantor Dire Straits.



(IBGE, 2011), podem se fazer excludentes para uma série de outros grupos sociais. Nesse sentido, se destacam as práticas, como a que vem sendo exemplificada, que produzem sociabilidades festivas para corpos lidos pela branquitude (Bento, 2022) como o “outro” – pela lógica desse sistema de reprodução de privilégios, são corpos não-brancos esperados, na área central, sob a condição de trabalhadores e, nas favelas, subúrbios e periferias cariocas, como residentes segregados (Santos, 2023).

Em ambos os episódios, bem como em tantos outros, os repertórios não andam só. São as vestimentas, estandartes, danças e comportamentos que amarram toda essa estrutura simbólica. Dizem, portanto, através da interpretação dos significados de todas as suas ações, que confluem na música.

Como argumentado por Dozena (2019), essas práticas estão relacionadas a conjunturas socioespaciais específicas e constituem uma linguagem que auxilia a decodificá-la. Nos casos citados, corpos historicamente silenciados na produção urbana (Silva, 2009) levam suas pautas para a vida pública e desgastam, ainda que efemeramente, a predominância de narrativas calcadas no patriarcado e na branquitude.

Esse cenário tem o espaço público como elemento constituinte, na medida em que ele é “um espaço de conflito, de disputa política, de relações sociais reduzidas ao essencial” (Mitchell, 2000, p.136, tradução nossa). Ou seja, onde “explodem os conflitos que sinalizam as contradições vividas” (Carlos, 2020, p. 351). Também é o locus da possibilidade de ser visto — e, neste caso, ouvido. Assim, por se realizarem em praças e avenidas, essas apresentações alcançam um público amplo e inserem questões e agentes, frequentemente, desconsiderados, no cerne da vida urbana.

Logo, sobre as práticas musicais, podemos pensar como “representam um desafio a esses valores [dominantes] quando articulam uma ‘estrutura de sentimento’ oposta a eles” (Kong, 2009). Por isso, sustentamos que os elementos estéticos e sonoros das manifestações musicais são componentes importantes das performances que provocam estruturas vigentes.

Uma outra camada que os repertórios nos revelam está na chave das transformações urbanas. O relato de um trompetista da cena parece sintetizar esse panorama:

[...] quando a gente [da banda] foi se encontrar pela primeira vez, no final de outubro de 2021, a gente se encontrou no Othello. E aí a gente descobriu a Moraes e Vale. A gente veio descobrir que a Moraes e Vale já foi casa da Chiquinha Gonzaga, do Manuel Bandeira, Madame Satã e de outras personalidades dessa Lapa que a gente ama. É histórica para o Carnaval. É a última rua que não foi demolida pela Reforma Pereira Passos de 1904. E aí, quando a gente descobre essa história, a gente faz o desfile seguinte [...]: a gente sai da Moraes e Vale contando a história da Moraes e Vale. A gente toca, a gente abre o desfile com a música que foi o maior sucesso do Carnaval de 1904, que é *Rato, rato*. E depois toca música da Chiquinha Gonzaga,



depois a gente canta um poema do Manuel Bandeira e sai dali com um ponto de Exu lembrando Madame Satã. Foi o percurso que a gente fez na Morais e Vale ano passado. Uma homenagem à própria Morais e Vale. [...] a gente quis homenagear a rua que tinha virado essa nova fronteira e que foi aberta pro Carnaval de 1904 (Trecho de entrevista realizada em dezembro de 2024).

Tomaremos essa fala como norte e discutiremos os processos ocorridos na rua citada, a Morais e Vale. Localizada no bairro da Lapa, próximo ao limite com a Glória, ela foi abarcada pelo Projeto Reviver Centro, em 2023, e refuncionalizada através de ações como obras de drenagem e nivelamento de calçadas, por exemplo. À par de uma série de transformações que vêm ocorrendo na Zona Central do Rio de Janeiro (Monteiro; Andrade, 2013), essas ações possuem uma forte ancoragem cultural: foram diversas as inaugurações de bares, restaurantes, galerias de arte e centros que movimentam um público crescente, especialmente aos finais de semana. Nesse sentido, se dão eventos tanto no interior dos estabelecimentos, como na própria rua, como rodas de samba e apresentações de jazz. A efervescência vem sendo tamanha que a área já é chamada pelos frequentadores, empreendimentos privados e veículos jornalísticos⁶ de Polo Baixo Lapa.

Um desses locais, citados pelo interlocutor, é o Centro Cultural Othello. Existente desde antes da pandemia de covid-19, ele foi impulsionado após o fim da mesma. Muitas bandas passaram a usar o local para ensaiar e promover festas, visto que ele conta com infraestrutura e acústica adequadas para tal.

Contudo, existe uma dimensão crucial para os movimentos musicais que não está na invenção de dinâmicas novas, mas no resgate daquelas pretéritas. Isto é, através de operações atuais, alguns agentes se organizam para resgatar memórias históricas. E o fazem através da música — mais especificamente, dos repertórios musicais.

Para trazer à tona as questões que tangem às reformas de Pereira Passos, a banda do interlocutor abre seu cortejo com uma música de sucesso do carnaval deste período. *Rato, rato* é uma polca, composta por Casemiro da Rocha (com posterior letra de Claudino Costa) e gravada na Casa Edison, que retrata o pregão dos vendedores de ratos, durante a campanha de Oswaldo Cruz contra a peste bubônica (Biblioteca Virtual Oswaldo Cruz⁷, [s.d.]).

O grupo também se propõe a tocar músicas de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), uma vez que ocupa a rua onde ela residiu. Ao fazê-lo, evoca e reproduz a memória de uma das

⁶ Algumas matérias jornalísticas dessa natureza podem ser apreendidas em: <<https://oglobo.globo.com/rioshow/eventos/noticia/2024/12/12/point-da-vez-trecho-revitalizado-entre-lapa-e-gloria-ferve-com-novos-bares-e-eventos-na-rua.ghml>> e <<https://vejario.abril.com.br/coluna/otavio-furtado/regiao-da-rua-morais-e-vale-e-novo-point-do-verao-carioca/>>. Acesso em 08 set. 2025.

⁷ Letra e gravação disponíveis em: <<https://oswaldocruz.fiocruz.br/musicas/>>. Acesso em 08 set. 2025.



mulheres mais evidenciadas no contexto da música popular brasileira. Como apontado por Galvão (2009), a maestrina surgiu na cena carioca como uma mulher revolucionária, após deixar dois ex-maridos para viver e sustentar-se de música. Para tal, ensinava piano, tocava em festas e era a única mulher da época a participar de rodas de chorões. Frequentava a boemia e tornou-se imensamente popular: se apresentou pela Europa, regeu orquestras, musicou peças teatrais, participou de campanhas abolicionistas e mais tantos outros feitos. Sua composição *Ô abre-alas* “é considerada um marco na história do Carnaval por ser a primeira marcha carnavalesca composta expressamente e por encomenda para uma tal ocasião” (Galvão, 2009, p.85).

A fim de rememorar Manuel Bandeira (1886-1968), a banda recita os versos finais do seu poema *Pneumotórax*: “*O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado / Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino*”. Este escrito decorre da própria experiência do poeta com a tuberculose, uma das principais causas de morte à época, que tinha o pneumotórax como tentativa de tratamento — o qual, no seu caso, não foi viável devido ao avanço da doença que comprometeu ambos os pulmões. A música se faz metáfora: para dizer da impossibilidade de salvamento, e que há de se aproveitar o restante do seu tempo em vida, recorre-se ao tango argentino, de musicalidade dramática. Esse diálogo que o autor estabelece com a música, enquanto linguagem e ação, é um dos motivos pelo qual recitá-lo durante o Carnaval parece propício, posto que a mesma compreensão é compartilhada por uma série de brincantes.

Ao fim, uma outra personalidade referenciada é Madame Satã (1900-1976), nome adotado por João Francisco dos Santos. Junto aos malandros da Lapa, se consolidou, durante as primeiras décadas do século XX, como representante da boemia carioca. Na década de 1930, Madame Satã liderou o inovador bloco “Caçadores de Veados”, no qual os homossexuais se travestiam de mulher à luz do dia, em uma época onde comportamentos desse tipo eram pouco, ou nada, tolerados. Não existe um consenso acerca da sua religiosidade. Contudo, muitos estudiosos e biógrafos destacam uma aproximação com as religiões de matrizes afro-brasileiras em virtude das guias que Madame usava constantemente. Por isso, uma das formas de homenagem está em tocar um ponto de Exu, presente no candomblé e na umbanda — com diferenças primordiais entre ambos.

A partir desses breves apontamentos, podemos elucidar que os repertórios são ferramentas que mantêm histórias vivas. Memórias essas, coerentemente espacializadas. São, portanto, uma fonte de informação para que os pesquisadores e a população compreendam os eventos pretéritos de dado local, as múltiplas narrativas que se constroem sobre ele e os jogos



de força entre os agentes e seus respectivos discursos a vigorarem sobre tal. Cabe pontuar que a manutenção da memória da rua Morais e Vale também é acionada pela Prefeitura. Entretanto, esta se dá, principalmente, através de materialidades estáticas, como placas informativas, descrevendo casarões históricos e homenageando essas mesmas personalidades.

Há, portanto, uma convergência de esforços e narrativas entre os grupos carnavalizados e o poder público que se imbricam na rememoração cultural de um espaço através de figuras marcantes, de contextos culturais, que o frequentaram. Os primeiros os fazem através de práticas imateriais e efêmeras; o segundo, de materialidades duradouras.

Contudo, há divergências nas motivações e desdobramentos desses esforços. Por um lado, a Prefeitura do Rio de Janeiro volta-se para a valorização fundiária e o dinamismo comercial do local, através de parcerias público-privadas, incentivos fiscais e outras medidas que inserem-se no amplo escopo da, ainda em curso, requalificação da Zona Central. Já os coletivos artísticos se interessam pelo estabelecimento e o avanço de um circuito que possibilite a sua existência, como locais de apresentação com atração de público, estúdios para ensaios ou ruas adequadas para a realização de cortejo. Ou seja, ainda que estes, em alguma medida, também necessitem de retornos financeiros (cobrando mensalidades para ministrar aulas ou contribuições voluntárias do público, em alguns casos), há uma diferença clara entre ambos os agentes que está na magnitude da mercantilização espacial empreendida pelo poder público.

A proposição de um repertório “geo-localizado”, como os integrantes da banda nomeiam, não trata-se de uma ação pontual e, tampouco, exclusiva da Morais e Vale, mas é um dos eixos estruturantes do grupo aqui em questão. No cortejo de 2025 que ocorreu alguns dias antes da data oficial do carnaval, a estratégia se manteve, mas o roteiro foi outro. Partindo da Avenida Presidente Antônio Carlos, a festa passou pela estátua de Manuel Bandeira, onde parou e, novamente, recitou seu poema. Ao seguir e entrar na Rua México, reproduziram *Down in México*, canção da banda The Coasters, propondo uma analogia com o topônimo do logradouro. Após um tempo, chegando no Aterro do Flamengo, com vistas para a Baía de Guanabara, apresentaram *Dorival*, música da Academia da Berlinda, que tem como tema o mar.

Sendo assim, aproveitam-se os estímulos colocados pelos espaços para planejar um repertório musical que seja reflexo dos próprios. Na medida em que compreendemos o espaço geográfico como o conjunto de um sistema de objetos e um sistema de ações (Santos, 1996), tais práticas musicais se fazem constituintes espaciais ao lhes acrescentam mais uma camada de significados e práticas.



Apesar de os movimentos culturais possuírem elementos e circunstâncias variadas, que resultam em algumas especificidades, o repertório musical vem se mostrando como um ponto-chave desse campo, relevante à uma infinidade de eventos. Ao fim, é possível seguir com os estudos e expandi-lo para outras manifestações, como os festivais e as práticas religiosas, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rua Moraes e Vale, que resistiu às reformas de Pereira Passos pulsando carnaval, hoje relembra suas personalidades festivas e faz folias em um contexto atualizado, atrelado à refuncionalização que lhe atinge. Nos debruçamos sobre esse caso, mas existem tantos outros que merecem atenção. E suas discussões tampouco estão circunscritas ou limitadas ao logradouro do qual se trata, mas abrem caminhos para tantas outras dinâmicas.

Compreendemos que os repertórios musicais podem ser também uma amplificação do corpo e recurso pelo qual ele se apropria do espaço. Eles, junto de elementos simbólicos, se firmam como ferramentas discursivas na medida em que comunicam algo — anseios, reivindicações, dores, ideias e tantas outras imaterialidades. E o fazem, muitas vezes, através do lúdico: são caminhos de dar vigor (através de sons, que reverberam em movimentos corpóreos) ao que, muitas vezes, permanece latente e intangível. Possibilitam, também, reunir indivíduos com experiências compartilhadas e agenciar uma organização conjunta.

Reforçamos que esses sentidos, e as interpretações que os sucedem, variam conforme os contextos e as dinâmicas espaciais nas quais as práticas se realizam — considerando, por exemplo, as interseccionalidades dos seus componentes. Por isso, ao tratá-los como informações geográficas, devemos ter conhecimento da *situação* em que ela se dá. Seu discurso não é isolado e seu sentido amarra-se à conjunturas amplas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, J. S. C. **Urbanização corporativa e a revalorização de áreas centrais**: uma luz na Geografia das desigualdades. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BENTO, C. **O Pacto da branquitude**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEY G. O. **The sounds of people and places**: A geography of american music from country to classical and blues to bop. Lanham: Rowman and Littlefield, 2003.



CARLOS, A. F. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. **GEOUSP – Espaço e Tempo**. São Paulo, v.18, n.2, p.472-486, 2014.

CROZAT, D. Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In: DOZENA, Alessandro (org.): **Geografia e Música**. 1. ed. Natal: EDUFRN, 2016. p.13-48.

DOZENA, A. **Geografias sonoras**. 1ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2024. 175p.

DUNCAN, N. **BodySpace**: destabilizing geographies of gender and sexuality. London and New York: Routledge, 2005.

FALÚ, A. El derecho de las mujeres a la ciudad: Espacios públicos sin discriminaciones y violencias. **Revista Vivienda y Ciudad**, v.1, dez. de 2014, p.10-28.

FERREIRA, G. C. **Distribuição espacial de neofanfarras nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro**. 2023. 64 f. Trabalho de conclusão de curso (Geografia) — Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

GALVÃO, W. N. **Ao som do samba**: Uma leitura do Carnaval carioca. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. 194 p.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio Apicuri, 2016

KONG, L. Música Popular nas Análises geográficas. In **Cinema, Música e Espaço**. CORRÊA e ROSENDAHL (org). Rio de janeiro: EdUERJ, 2009

MARTINS, D.; MEIRELLES, R. “Artivismo”, ativismo musical e outros engajamentos: atuação nas ruas e construção de discurso. **Anais do 15º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ**, vol. 1 — Educação Musical e Musicologia. p. 75-84, 2020.

MITCHELL, D. **Cultural geography**: a critical introduction. Massachusetts: Blackwell, 2000.

MONTEIRO, J. C. C. S.; ANDRADE, J. S. C. Porto Maravilha a contrapelo: disputas soterradas pelo grande projeto urbano. **Revista Eletrônica de Estudos Urbanos (e-metropolis)**, n. 08, março de 2012.

OLIVEIRA, D. A. de. Colonialidade, biopolítica e racismo: uma análise das políticas urbanas na cidade do Rio de Janeiro. In: CRUZ, Valter do Carmo; OLIVEIRA, Denílson Araújo de (Org.). **Geografia e giro descolonial**: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p.77-116.

PANITZ, L. M. GEOGRAFIA DA MÚSICA: UM BALANÇO DE TRINTA ANOS DE PESQUISAS NO BRASIL. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 13–27, 2021.

RAIBAUD, Y. Música e território: o que a geografia pode dizer a partir da França. In.: **Espaço e Cultura**, n. 50, p. 226–241, 2021.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.



SANTOS, R. E. dos. Expressões espaciais das relações raciais: algumas notas. **Boletim Campineiro de Geografia**, Campinas, v. 12, n. 1, p. 11–28, mar. 2023

SILVA, J. M. (org.) **Geografias Subversivas**. Ponta Grossa: TODAPALAVRA, 2009.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SOARES, B. Carnaval e carnavalização: algumas considerações sobre ritos e identidades. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 9 ago/dez, 2011, pp. 127-148.