

CARNAVAL CARIOCA E PRÁXIS-SONORA

O Batuque Enquanto um Fazer Político Afro-Brasileiro

Thiago de Souza Borges

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Thiago.kobe@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8993-4760

Resumo: O presente artigo pensa o carnaval carioca enquanto um espaço de disputas profundamente marcadas pelas relações raciais, e apresenta um panorama de como alguns dos diversos pensadores brasileiros, principalmente os intelectuais negros, pensaram os usos e sentidos políticos da festa. O objetivo principal é, em diálogo com tal produção bibliográfica, interpretar as práticas sonoras de tais festejos, em especial os “batuques”, a partir do conceito de *práxis-sonora*. Além disso, apresenta-se um breve apanhado histórico dos debates e conflitos que envolveram a festa ao longo do tempo.

Palavras-chave: Carnaval carioca; *práxis-sonora*; batuque; relações raciais.

CARIOCA CARNIVAL AND SONORA-PRAXIS

The Batuque as an Afro-Brazilian Political Act

Abstract: This article thinks about the carioca carnival as a space of disputes deeply marked by racial relations, and presents an overview of how some of the different Brazilian thinkers, especially black intellectuals, thought about the uses and political meanings of the party. The main objective is, in dialogue with such production, to interpret the sound practices of such festivities, especially the “*batuques*”, from the concept of sound-praxis. In addition, a brief historical overview of the debates and conflicts that involved the party over time is presented.

Keywords: Rio Carnival; sound-praxis; *batuque*; race relations.

Introdução

Apesar de ter sido construída no imaginário popular como uma festa que representa a alegria carioca (e até mesmo nacional), sendo, muitas vezes, associada à ideia de harmonia social e ocupação democrática do espaço urbano, o carnaval de rua carioca se constitui, historicamente, como um cenário de conflitos, divisões sociais e manifestações políticas. Ou seja, um espaço de intensas disputas que têm, como característica fundamental, o fato de serem profundamente marcadas pelas relações raciais.

Com foco nas produções de autores negros, o presente artigo apresenta um panorama do pensamento desenvolvido por tais intelectuais a respeito do carnaval, buscando identificar como os mesmos interpretaram os seus usos e sentidos políticos. Em diálogo com tal produção bibliográfica, o principal objetivo é interpretar as práticas sonoras exercidas em tal contexto, principalmente os “batuques” (SANTOS, 2020), a partir do conceito de *práxis-sonora* (ARAÚJO, 2013).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

Em sua tese de doutorado, Marcos dos Santos Santos (2020), apresenta o batuque enquanto um dispositivo de racialização, ou seja, um instrumento de exercício de poder que reforça hierarquias que, ao mesmo tempo, atuam ligando simbolicamente a palavra batuque à figura do negro e reforçam um lugar de inferioridade dessas manifestações sonoras frente a outras manifestações associadas ao branco. Ao mesmo tempo, Santos apresenta o batuque, em sua trajetória histórico-diaspórica no território brasileiro, como uma prática sonora carregada de sentidos políticos, sociais e religiosos. Apresenta também as muitas estratégias de negociação através das quais a população negra escondeu e/ou diluiu tal riqueza simbólica na cultura do colonizador criando híbridos que tivessem maiores possibilidades de escapar das perseguições (SANTOS, 2020).

É afirmando a riqueza de sentidos políticos destacada por Marcos Santos, bem como ressaltando as ressignificações feitas nos caminhos de resistência negra (ressemantização) dos termos batuque e batuqueiro exercidos em manifestações culturais estruturadas material e espiritualmente no corpo negro, detentor de segredos e memórias ancestrais (SANTOS, 2020, p. 17), que me proponho a pensar tais batuques a partir do conceito de *práxis sonora* (ARAÚJO, 2013).

O termo cunhado por Samuel Araújo traz uma concepção marxiana de *práxis* na qual ela é entendida como a “manipulação reflexiva de fenômenos naturais e sociais, desde sua manifestação e percepção empíricas, até seus eventuais efeitos práticos e ao pensamento verbalizado em torno destes mesmos aspectos” (ARAÚJO, 2013, p. 8). Samuel Araújo abre caminhos para que se possa ter uma concepção mais alargada das disputas políticas presentes nas produções sonoras, sejam elas de nível macro ou micro.

[...] vê-se como pertinente inserir o exame da práxis musical e sonora de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo [...] que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas ou micro-políticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas, e legitimadas, ideias de neutralidade política ou desinteresse prático (ARAÚJO, 2013, p. 8-9).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

O carnaval carioca enquanto espaço de disputas

Início apresentando um breve apanhado histórico dos debates e disputas que envolvem as festividades momescas, bem como os contextos históricos e sociais em que tais festejos se deram ao longo do tempo.

A autora Maria Clementina Pereira Cunha (2001), ao tratar do entrudo, dos cucumbis, do corço, das sociedades carnavalescas, dos cordões, dos ranchos, dos blocos e outras formas de organizações carnavalescas, aponta que o carnaval carioca, entre as décadas de 1880 e 1920, era fortemente marcado por disputas políticas e simbólicas, geralmente relacionadas às questões raciais, envolvendo perseguições e repressões policiais e temas como o medo e a rejeição aos chamados “africanismos”.

Tal temática é atravessada por uma série de outros importantes debates, tais quais: as estratégias de negociação e adaptação exercidas dentro das manifestações culturais negras na busca de perpetuar sua existência através da aceitação da sociedade branca, um processo que pode ser entendido como “criolização” de tais práticas (SODRÉ, 1998, p. 11-13); a divisão da cidade em carnavais distintos que separavam a população de acordo com marcadores sociais e raciais (GÓES, 2002, p. 380-381) reforçados pela restrição de circulação da população negra (OLIVEIRA, 2012, p. 69); estando associada a estivadores, está também ligada a elementos como a história social do trabalho (ARANTES, 2015, p. 27); debates a respeito da miscigenação e da construção de uma “cultura” e uma “identidade” nacional (DANTAS, 2011, p. 88); as ideias higienistas, políticas sanitaristas e as reformas urbanas que, entre outras coisas, resultaram na revolta da vacina e na expulsão da população negra dos espaços centrais da cidade (SEVCENKO, 2018); narrativas de imprensa, principalmente na figura dos cronistas (GONÇALVES, 2003; PEREIRA, 2015); dentre muitos outros assuntos que não caberiam em poucas linhas.

Passado tal período, já a partir da década de 1920, em grande medida como consequência da política do “bota abaixo”, houve o espalhamento da população negra pelos morros e subúrbios cariocas, tal contingente foi reforçado por fluxos migratórios negros como os que advinham da região do vale do paraíba (LOPES, 1992. p. 6-7). Com efeito, houve uma proliferação de blocos, alguns deles transformando-se, posteriormente, em escolas de samba, dentre elas, no período entre 1923 e 1930, destacam-se Deixa Falar (Estácio), Figue-Firme (favela), Mangueira, Vai como Pode (Portela) e Vizinha Faladeira (CANDEIA; ISNARD,

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

1978, p. 57). O processo de criação dessas agremiações é, também, repleto de perseguições policiais e estratégias de legitimação social, por exemplo, a tentativa de associar a imagem dessas novas associações momescas a uma já, naquele momento, socialmente aceita, a dos ranchos (FARIA, 2008).

Avançando algumas décadas, para os períodos chamados de revitalização do carnaval carioca, a partir de meados dos anos 1980 (PIMENTEL, 2002) e do *boom* do carnaval carioca, a partir do início do século XXI (HERSCHMANN, 2013, p. 270), ambos os movimentos estão ligados à militância política de esquerda. Sendo que, o primeiro, era relacionado a militantes das lutas pela redemocratização política (SAPIA; ESTEVÃO, 2021). Já o segundo era ligado “ativismo musical de rua” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 31) muito presente no cenário cultural da cidade. Nesse contexto, é importante destacar a atuação das “fanfarras ativistas”, “neofanfarrismo” (SNYDER, 2018) ou grupos “neofanfarristas” (MARTINS, 2015, p. 195, 196). Tal ocupação carnavalesca do espaço público vincula-se ao conceito de “Direito à Cidade” (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 2), trabalhado por David Harvey (2014).

Existe, porém, uma contradição fundamental em todo esse movimento. Mesmo tendo como um importante elemento catalisador o ativismo político atravessado pelo conceito de direito à cidade, essa nova festa carnavalesca é, em grande parte, restrita à parte mais nobre da cidade, e frequentada pela juventude de classe média branca (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 9). Entre outros motivos, essa homogeneidade é problemática porque as reivindicações que são trazidas dentro de um guarda-chuva conceitual tão amplo vão mudar bastante de acordo com a composição do público.

Um homem branco de classe média pode usufruir do seu direito de vivenciar a cidade de forma muito distinta de uma mulher, de um negro, de um gay ou de um sujeito periférico. Só para pensarmos em algumas interseccionalidades possíveis. Desta forma, as ressignificações possíveis da cidade também não podem ser pensadas enquanto um todo homogêneo, precisam ser problematizadas em sua diversidade e especificidades. Os blocos de carnaval de rua passam a assumir também estas bandeiras ao se reivindicarem feministas, como o Mulheres Rodadas e Maria Vem Com As Outras, ou blocos LGBTQ+ como Toco Xona e Viemos do Egipto. Esses blocos buscam, além de um espaço político de reivindicações, a criação de espaços de segurança e acolhimento, onde seja possível ser quem se é de forma respeitosa e protegida. O carnaval passa a ser, para esses grupos oprimidos pela sociedade machista e patriarcal brasileira, um lugar de conscientização e de manifestação política (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 7, 8).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

As autoras demonstram que as experiências e vivências de um espaço urbano não são homogêneas, elas mudam de acordo com o sujeito que transita por esses locais. A própria noção de segurança, ou de insegurança, muda de acordo com quem as vivencia, já que pessoas diferentes estão sujeitas a violências diferentes, como é o caso do racismo, das violências de gênero e das violências LBGTfóbicas.

O circuito de blocos com a temática LGBT+ cresceu também nos últimos anos e busca criar um espaço seguro para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros. O carnaval possibilita que esses grupos possam também ressignificar espaços da cidade que fora da folia seriam perigosos e violentos. Porém, infelizmente, muitas vezes essa sensação de segurança é momentânea e só dura o tempo da festa. Ainda há inúmeros casos de violência contra pessoas LGBT+ no carnaval, principalmente no encerramento dos blocos, quando a multidão se dissipa. O carnaval pode sim ser pensado como um espaço de luta política interseccional, luta pelo direito desses grupos minoritários serem quem eles são na cidade e terem seus corpos respeitados nos diferentes usos do espaço público. Como dizem muitos coletivos feministas: “a rua é pública, o corpo da mulher não”, o que também pode se estender para a comunidade LGBT+ (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 9).

O carnaval enquanto espaço de atuação política negra

Para ampliar o entendimento da discussão do carnaval enquanto espaço de disputas políticas, trago algumas reflexões do sociólogo Clóvis Moura. Transcrevo aqui um parágrafo de seu Livro “Sociologia do Negro Brasileiro”.

O carnaval era, assim, sociologicamente, uma festa de integração, mas, especialmente, de um ponto de vista mais analítico, um ato de auto afirmação negra. Nesses dias, o branco é que era repellido, ridicularizado porque não sabia sambar. O branco era proibido (discriminado) de desfilar na escola de samba. Naqueles quatro dias, quando as escolas de samba estavam no esplendor da sua autenticidade e conservaram, por isso, a sua especificidade, as situações se invertiam, e o negro do morro, o favelado, o perseguido pela polícia, tinha, embora apenas de maneira simbólica, um *status* completamente diverso dentro da estrutura da escola daquele que ele desempenhava fora. Quem fazia a seleção era ele e não o branco: “Quando branco entra na escola estraga tudo”, diziam. Os valores sociais e culturais se invertiam e o negro era o dominador e não o dominado, o seletor e não o discriminado. Tinha o poder simbólico da cidade durante quatro dias (MOURA, 2019, p. 181).

As reflexões de Moura sobre o carnaval são anteriores ao *boom* recente do carnaval de rua e se concentra mais no carnaval de escolas de samba e, mesmo dentro desse cenário específico, trata de práticas que já passavam por profundos processos de transformação apresentados, posteriormente, de forma crítica pelo próprio autor. Ainda assim, o texto pode disparar algumas questões importantes para o presente debate. O primeiro ponto a ser destacado

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

é a caracterização do carnaval como um “ato de autoafirmação negra”. Estabelecendo assim um caráter político bastante específico para a festa. Um dos principais caminhos dessa estratégia política se dá pela ideia de “inversão” simbólica do *status* do negro, sendo que essa inversão está ligada ao que Moura chama de “especificidade”. Tal ponto merece ser olhado com mais cuidado. Sobre as formas de resistência cultural negras Moura diz:

Os fatores de resistência dos traços de cultura africanos condicionam-se, portanto, à necessidade de serem usados pelos negros brasileiros no intuito de se autopreservarem social e culturalmente. Somente dentro de uma sociedade na qual os padrões conflitantes se separam, não apenas no nível das classes em choque ou fricção, mas, também, por barreiras estabelecidas contra segmentos que comparecem em diversos estratos inferiorizados e discriminados por serem portadores de uma *marca*, esses traços podem ser aproveitados. De outra forma, eles teriam diluído por falta de funcionalidade na dinâmica social (MOURA, 2019, p. 174).

A ideologia racista brasileira, além dos “resíduos da superestrutura escravista” precisou também reformular os mitos raciais. (MOURA, 2019, p. 39). Esse processo se deu pensando o negro em tudo aquilo que o diferenciava do branco, naquilo que seriam suas “marcas”, suas “especificidades. (MOURA, 2019, p. 39-43). Através desse processo, de destacar ou inventar elementos negativos específicos que caracterizariam a população negra, cria-se um imaginário depreciativo que, não só justifica, mas também reforça as condições de exploração a que estão submetidos esse grupo. Na medida em que um “grupo diferenciado”, ou seja, um grupo caracterizado por uma “marca”, em uma outra fase de desenvolvimento ideológico, passa a atribuir valores positivos a essa marca, revalorizando o que foi socialmente inferiorizado, esse passa a ser um “grupo específico” (MOURA, 2019, p. 148, 149).

Moura, portanto, enxerga as escolas de samba enquanto organizações que representavam uma ferramenta de defesa da população negra “sem possibilidades de integração social” (MOURA, 2019, p. 181, 182). Nesse sentido, seu entendimento se assemelha ao de Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente para quem as escolas seriam “um lugar de lição espontânea de solidariedade entre os grupos vulneráveis do lumpesinato no início do século XX no Rio de Janeiro” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 279).

Em consonância com os apontamentos de Moura a respeito da importância da positivação das marcas raciais associadas à população negra, Kabenguele Munanga afirma que a “negritude” é uma importante ferramenta nesse processo. Ligada, não aos aspectos biológicos, mas sim a uma noção de historicidade comum construída pelo grupo “vítima da inferiorização

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

e negação da humanidade pelo mundo ocidental” (MUNANGA, 2009, p. 13), a “*negritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas.” (MUNANGA, 2009, p. 13). De forma que, longe de ser um elemento divisor das lutas dos oprimidos, a negritude é geradora de solidariedade entre os mesmos. Munanga identifica uma das causas da separação dos movimentos dos oprimidos, não na negritude, que é uma reação historicamente construída contra a agressão racial branca, mas, sim, na falta de consciência, por parte do branco oprimido de que a exclusão política e econômica do negro serve aos interesses da classe dominante, dificultando a criação de solidariedade para com o negro (MUNANGA, 2009, p. 11).

A falta de consciência dos debates a respeito de relações raciais (e suas implicações) por parte da população branca, faz lembrar um outro aspecto importante para a discussão e, sem o qual, o debate se esvazia de sentido, a “*branquitude*”. Maria Aparecida Bento alerta para a enorme diferença entre os conceitos de negritude e branquitude. Enquanto a primeira diz respeito à construção de uma identidade racial positiva, a segunda se refere a “uma neutralidade racial, construída socialmente com objetivo de manter a suposta superioridade de brancos sobre negros” (BENTO, 2002, p. 165). Segundo Lia Schucman,

[...] podemos pensar a branquitude como um dispositivo que produz desigualdades profundas entre brancos e não brancos no Brasil, em nossos valores estéticos e em outras condições cotidianas de vida, em que os sujeitos brancos exercem posições de poder sem tomar consciência deste habitus racista que perpassa toda a nossa sociedade (SCHUCMAN, 2020, p. 71).

Tal falta de consciência, está atrelada ao que Maria Aparecida Bento chama de “*pactos narcísicos*” (BENTO, 2002; 2014a) e que Schucman, em diálogo com a obra de Bento, descreve como

alianças inconscientes, intergrupais, caracterizadas pela ambiguidade e, no tocante ao racismo, pela negação do problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaços de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica e política do negro no universo social (SCHUCMAN, 2020, p. 70-71).

Retomando as considerações de Munanga, para o autor, é através da busca pela identidade negra, uma forma de terapia, (MUNANGA, 2009, p. 12) que tal população pode

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

superar o complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para a luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade (MUNANGA, 2009, p. 12).

Como se vê, a positivação simbólica que Moura atribui às escolas têm profundas implicações políticas, sendo elemento fundamental para as grandes disputas da sociedade brasileira. Mas as considerações de Moura a respeito das escolas são seguidas por uma dura crítica. O autor aponta que as mudanças sucedidas nas agremiações, resultantes de pressões externas diversas, fizeram com que elas fossem perdendo suas características de “grupo específico” (MOURA, 2019, p. 184). Mesmo diante das críticas feitas às mudanças ocorridas nas escolas de samba, o que mais interessa aqui é pensar nesse caráter político altamente potente que Moura atribui ao carnaval. Segundo ele “O negro, dessa maneira, não via o carnaval como uma simples festa da mesma forma que o branco vê. Era, de certo modo, o momento mais importante da sua vida, do ponto de vista de autoafirmação social, cultural e étnica” (MOURA, 2019, p. 182).

Lélia Gonzales traz apontamentos preciosos para a discussão. Sobre as críticas sociais feitas pela população negra no espaço de inversões do carnaval, diz a autora:

[...] a gente põe o dedo na ferida, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto, e o rei é escravo. E logo pinta a pergunta: como é que pode? Que inversão é essa? Que subversão é essa? A dialética do Senhor e do Escravo dá pra explicar o barato. E é justamente no Carnaval que o reinado desse rei manifestadamente se dá. A gente sabe que o Carnaval é festa cristã que ocorre num espaço cristão, mas aquilo que chamamos de Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência. Essa subversão, na especificidade, só tem a ver com o negro (GONZALES, 2020, p. 91).

Seguindo no debate a respeito do uso político da cultura em uma perspectiva negra, Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2020) conta das dificuldades que sua geração de militância negra teve em dialogar com a questão cultural. Na medida em que esses movimentos foram institucionalizando suas lutas (se “politizando”) e se aproximando de organizações de esquerda. (CARNEIRO, 2020, p. 267, 268).

Temos aí um primeiro ponto de tensão para o diálogo e o equacionamento político de duas dimensões essenciais da luta: o ativismo político e o ativismo cultural, sendo este último o *locus da resistência* mais persistente da experiência negra desde a escravidão.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

No entanto, não será essa tradição de resistência, em suas formas mais (puras) autênticas ou atualizadas, que irá informar o ativismo político negro que emerge na década de 1970, aquele que, em sua inspiração, é mais devedor da influência da revolução cultural de 68, das lutas de libertação do continente africano do jugo colonial de forte inspiração marxista (CARNEIRO, 2020, 268).

O que mais me chama a atenção no texto de Sueli Carneiro é que, além dela apontar cirurgicamente os elementos que provocaram uma certa cisão entre os aspectos políticos e culturais do ativismo negro, é que ela, logo em seguida, relata a importância dos blocos afro-baianos em promover uma reconciliação entre essas duas esferas.

Talvez seja possível afirmar que foram os blocos afro-baianos os primeiros a nos mostrar os caminhos de uma provável síntese dessas duas perspectivas de construção de luta racial, revelando as amplas possibilidades da ação política pela via cultural. Ou, dito de outra maneira, talvez tenham sido eles na contemporaneidade os que de maneira mais contundente ousaram ressignificar as relações entre cultura e política no interior do Movimento Negro e instituir um novo sujeito político que sintetiza as duas dimensões, obrigando o reconhecimento de uma identidade política específica na qual a autonomia e a prevalência do cultural seriam afirmadas (CARNEIRO, 2020, p. 269).

Carneiro mostra a importância que os blocos afro tiveram na afirmação do papel político da cultura. De certa forma, esses blocos, que também exercem forte influência no carnaval carioca, estão reafirmando, não só o potencial político da festa, como a importância do carnaval enquanto espaço de resistência cultural negra e afirmação da negritude. Sueli também destaca o papel do movimento Hip Hop, que acabou pautando questões semelhantes. A autora mostra que o movimento, que alia ritmo, poesia, dança e grafite, foi se organizando às margens do movimento negro e com um forte sentido de pertencimento racial que extrapolava o nacional, recusando a “tutela” do movimento negro e reafirmando um caráter autônomo, tendo jovens como protagonistas, com grande poder de vocalização na esfera pública e mobilização da juventude negra¹ (CARNEIRO, 2020, p. 269, 270).

Em consonância com Sueli Carneiro, Lélia Gonzales também relata a sua própria dificuldade em entender o valor político de determinadas manifestações culturais negras. Ela também atribui essa dificuldade a sua formação de intelectual de esquerda. O fenômeno cultural

¹ O debate aqui colocado é aprofundado pela autora em entrevista ao podcast “Mano a Mano”, apresentado pelo rapper Mano Brown (CARNEIRO, 2022).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

em questão é o “Movimento Black Rio”², uma das principais raízes da complexa rede afrodiaspórica de elementos culturais que vai redundar no atual *funk* Carioca (MOUTINHO, 2020). A autora afirma que aquilo que foi equivocadamente interpretado por ela como sendo uma “alienação”, mera cópia da cultura negra estadunidense, na verdade era uma busca de uma identidade que não podia mais ser encontrada nas escolas de samba. Para a autora: “esses jovens todos são alijados, por exemplo, das próprias escolas de samba, que foram invadidas por uma classe média branca, que foram recuperadas pelo sistema em termos de indústria turística[...]” (GONZALES, 2020, p. 293).

Lélia aponta a militância negra do Rio de Janeiro, ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU), como mediadora entre a militância de Salvador, fortemente ligada às resistências culturais, e a militância negra paulista que estaria, segundo a autora, muito avançada nos estudos marxistas, mas teria ainda muito pouco entendimento dos aspectos culturais da população negra. (GONZALES, 2020, p. 294). Na visão de Lélia “no Rio, ao lado de uma consciência política (que existe), há também uma transação a nível cultural. A gente está no samba, na macumba; a gente está transando todas. E tem mais é que transar.” (GONZALES, 2020, p. 296). Muito mais do que a discussão sobre as diferenças regionais, o que interessa aqui é ressaltar o quanto a dimensão cultural potencializa a atuação política e vice-versa. Vale ainda ressaltar que, para além dos três eixos citados, existem contribuições importantes vindas das diversas partes do país, nesse sentido, como um exemplo importante, destaco a atuação do Grupo Palmares, no Rio Grande do Sul, encabeçado pelo poeta Oliveira da Silveira, responsável pela elaboração da ideia de deslocar as comemorações do 13 de maio para o 20 de novembro, ideia que seria incorporado pelo, então denominado, Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) (SILVA, 2014, p. 160).

Um dos principais representantes da intelectualidade negra desse período é Abdias Nascimento. O conceito de “quilombismo” do autor é valioso para o debate.

O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente,

² “composto por centenas de equipes de som que realizavam centenas de bailes pelo Rio de Janeiro na década de 1970, estabeleceria uma tradição no que se refere à realização de bailes fono-mecânicos pelos subúrbios do Rio de Janeiro” (MOUTINHO, 2020, p. 25).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras, foram e são quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta *práxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (NASCIMENTO, 2019, p. 281).

O autor segue afirmando que:

Sendo o quilombismo uma luta anti-imperialista, se articula ao pan-africanismo e sustenta radical solidariedade com todos os povos em luta contra a exploração, a opressão, o racismo e as desigualdades motivadas por raça, cor, religião ou ideologia (NASCIMENTO, 2019, p. 283, 284).

Abdias, de certa forma, sintetiza a discussão e joga por terra a possível dicotomia entre ativismo cultural e ativismo político, afirmando os espaços de resistência cultural negra, a exemplo de escolas de samba e os afoxés, como sendo quilombos e, portanto, pertencentes a luta quilombista de caráter transnacional. E, nesse ponto, creio que seja importante trazer a memória de uma organização ligada ao carnaval, e que está em fina sintonia com os pontos discutidos anteriormente, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo.

Fundada em 1975 (BUSCÁCIO, 2005, p. 70) sob a liderança de Antônio Candeia Filho (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233), a escola é uma resposta a uma série de insatisfações de artistas e lideranças do samba que, em consonância com as críticas levantadas por Clóvis Moura, estavam insatisfeitos com os rumos tomados pelas escolas de samba. Segundo Nei Lopes e Jorge Simas:

(...) O quilombo (assim denominado em alusão ao termo de origem banta que designava o reduto de fugitivos da escravidão) foi criado, segundo seus estatutos, entre outras coisas, para a valorização da “arte popular, banida das escolas de samba”. Surgido na mesma conjuntura e com os mesmos propósitos do Grupo Palmares (Porto Alegre, 1971); do movimento musical mais tarde batizado Black Rio; do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Candido Mendes, no Rio; do bloco afro Ilê-Aiyê (Salvador, 1974) e de outras iniciativas de movimentação nacional contra o racismo (Santos, 2009: 68-70). Entre outros eventos, realizou desfiles alternativos, fora do carnaval oficial. Seus sambas de enredo, inclusive alguns que não chegaram aos desfiles, mas mereceram gravações em disco, veiculavam mensagens políticas importantes, sendo assinados por compositores como Luiz Carlos da Vila (1949-2008), Nei Lopes, Wilson Moreira e Zé Luiz do Império, entre outros (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

A descrição acima deixa claro, não só o envolvimento político da escola, como a relação desta com as muitas organizações culturais e intelectuais que lhe eram contemporâneas³, numa trama quilombista bem ao gosto de Abdias e que faz jus ao nome da agremiação. Exercendo seu papel nessa trama, o Quilombo participou inclusive da fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), tendo em sua delegação a figura da intelectual Lélia Gonzales (VARGUES, 2013, p. 212).

Trazendo outras vozes para a discussão, em um ensaio intitulado “Muniz Sodré: Alegria, Hegemonia e Arkhé”, Eduardo Granja Coutinho apresenta (e dialoga com) o pensamento de Sodré. Segundo ele, a compreensão do intelectual a respeito das formas culturais afro-brasileiras poderia ser sintetizada na palavra “alegria”. Tal alegria, presente no candomblé, nos cordões e ranchos carnavalescos, na batucada, etc, está associada ao que o intelectual denomina de *Arkhé*. De tal forma que o terreiro, “portador material da cultura de *Arkhé*”, constitui-se, historicamente, como um espaço de resistência. Tais comunidades litúrgicas exercem um “suporte territorial” para a permanência e continuidade dos ex-escravizados perante as tentativas de coerção de seus antigos senhores (COUTINHO, 2014). Trazendo as palavras de Granja Coutinho a respeito da obra de Muniz Sodré:

“Os terreiros surgem quando a revolta armada se torna impossível”, diz Muniz. Eles correspondem a uma estratégia de organização da cultura em um momento de correlação de forças extremamente desfavorável no interior da sociedade burguesa. Esses espaços sagrados eram também territórios políticos, que permitiam aos escravos e seus descendentes contarem “outras histórias sobre a essência do mundo, sobre a gênese e o destino dos homens e das coisas, logo, sobre novas possibilidades de transação com a história” (1988, p. 102). Compreendendo o *poder* como a capacidade de determinar o sentido do real, Muniz entende as liturgias e, por extensão, o samba de terreiro como “forma de poder que vêm do povo”.

Diferentemente da *Arkhé* objetivada do discurso etnológico clássico, entendida como um mundo de forças místicas, acima das contingências históricas, a *Arkhé* negra” se insere na História da quotidianidade do descendente de escravo das Américas como um ‘contralugar’ (em face daquele produzido pela ordem hegemônica) concreto de elaboração de identidade grupal e de penetração em espaços intersticiais do bloco dirigente” (1988, p. 103).

Uma tal experiência de ritualização de origem e destino, de culto aos ancestrais, estabelece as “diferenças fundamentais para o grupo, capaz de orientá-lo no sentido de expansão, dando-lhe razões de soberania” (1988, p. 102). Isso tanto em nível dos rituais quanto da tradição cultural que reelabora, no plano da música, da dança, das expressões dramáticas, do ludismo festivo, da arte popular, as formas do patrimônio

³ Somam-se às organizações já citadas, os Cadernos Negros, o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), fundado em 1971, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África [SINBA] e o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras [IPCN] (DA SILVA, 2011, p. 307).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

negro-brasileiro de maneira a preservar a memória e garantir a permanência de um sistema simbólico potencialmente contra-hegemônico. Como uma dimensão sagrada mobilizada politicamente pelo grupo em seu desenvolvimento histórico, a *Arkhé* fundamenta, assim, uma estratégia de organização da cultura – uma estratégia *sensível* – de constituição da subjetividade negra (COUTINHO, 2014).

Ao buscar entender qual seria o “sentido do samba”, Sodré se propõem a olhar para esse objeto, identificando tal elemento cultural negro como um “*continuum* africano no Brasil”, ferramenta de resistência cultural e de afirmação da identidade negra (SODRÉ, 1998). A esse respeito, Kabenguele Munanga afirma que a formação da identidade racial da população negra é um processo construído a partir da diferenciação entre o “nós” e o “outro”. Tal identidade, que, apesar de coletiva, é construída por diferentes elementos que afetam de formas e graus distintos os vários indivíduos pertencentes a um mesmo grupo racial, tem no elemento histórico aquilo que parece ser seu mais importante constituinte. Um “cimento cultural” que vem do sentimento coletivo de continuidade histórica, ou seja, um “fio condutor ancestral” encontrado no passado mais longínquo possível. Para o autor, essa é a razão pela qual o projeto colonial buscou destruir tais elementos de coesão. Para ele, é justamente nos terreiros, e outras comunidades de base religiosa, com seus mitos de origem ou de fundação vividos pelas práticas ritualísticas e preservados pela oralidade, que tal consciência histórica se apresenta com maior vigor (MUNANGA, 2009).

As ideias de Muniz Sodré, aqui apresentadas e complementadas por Granja Coutinho, e em amplo acordo com Munanga, me parecem “amarrar” as diversas reflexões trazidas, estando: em fina sintonia com a proposta quilombista de Abdias, que trata os diversos espaços culturais como quilombos e, portanto, espaços de luta; com a afirmação de Sueli Carneiro de que, historicamente, a cultura sempre foi uma importante ferramenta de disputa e resistência política da população negra no Brasil; e com as elaborações de Clóvis Moura sobre “grupo diferenciado” e “grupo específico”. Creio que o mesmo papel atribuído por Moura às escolas de samba, em uma ação que combina a atuação territorial com a manutenção e valorização das elaborações culturais negras, bem como a atribuição de valor positivo às marcas construídas para subjugar tal população, é atribuído por Sodré aos terreiros, principalmente, mas também a outras práticas e agrupamentos culturais negras, tal qual os grupos carnavalescos.

A relevância de afirmar essas permanências político-culturais negras no carnaval é dupla. Por um lado, se enriquece, como já foi dito, o escopo das disputas na festa, ampliando, bastante, o guarda-chuva conceitual de “direito à cidade”. Por outro lado, evita-se o apagamento

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

das contribuições culturais negras na narrativa criada. O carnaval é um dos elementos mais marcantes na imagem que o Rio de Janeiro projeta, como diz Jota Efegê, “nossa metrópole consagrada como ‘essencialmente carnavalesca’” (EFEGÊ, 2007, p. 82). Porém, como Jurema Werneck alerta, a própria criação da figura do carioca precisa ser olhada com atenção ⁴, pois no processo de transição do produto negro para produto brasileiro a figura do carioca foi apresentada “como alternativa à africanidade representada pela população negra e seus atributos culturais, sem a necessidade de se abrir mão de suas criações sedutoras e geniais” (WERNECK, 2007, p. 47). A autora prossegue o raciocínio afirmando que:

Quando a substituição (ou invisibilização) da presença negra não se mostra factível, a resposta ao dilema do protagonismo negro na sociedade racista vai surgir através de operações discursivas que busquem apagá-lo ou atenuá-lo. Um dos aspectos desta operação de ocultamento está na opção por uma forma gramatical específica: em muitos casos, a produção negra vai ser retratada na voz passiva, ou seja, a partir de um recurso ideológico e gramatical que recusa o protagonismo negro. E que ancora sua mobilidade (ou ascensão) a uma concessão da população branca. Nesta modalidade de discurso, o negro e seu trabalho criativo aparecem como resultantes de uma ação que, via de regra, não é protagonizada por ele, mas sim por sujeitos brancos e seus aparatos tecnológicos, comerciais ou industriais (WERNECK, 2007, p. 48, 49).

A “diluição” das contribuições culturais negras no caldo da “cultura nacional” gera enormes distorções no entendimento social. Destaco aqui a fala de Lélia Gonzales, quando perguntada sobre as lutas e reivindicações de minorias como a negra e a indígena:

[...] minoria cultural a gente não é não, tá? A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português, é ‘pretuguês’. Se a gente levar em consideração, por exemplo, a atuação da mulher negra, a chamada ‘mãe preta’, que o branco quer adotar como exemplo do negro integrado, que aceitou a democracia etc. e tal, ela, na realidade, tem um papel importantíssimo como sujeito suposto saber nas bases mesmo da formação da cultura brasileira, na medida em que ela passa, a aleitar as crianças brancas e ao falar o seu português (com todo um acento de quimbundo, de abundo, enfim, das línguas africanas), é ela que vai passar pro brasileiro, de um modo geral, esse tipo de pronúncia, um modo de ser, de sentir e de pensar (GONZALES, 2020, p. 289-290).

Enriquecendo um pouco mais esse debate, Haroldo Costa e Celso Luiz prudente, ao tratar do que denominam de “‘vampirização’ da alma africana pelo hegemônico corpo branco”

⁴ Tal tema é largamente discutido no livro *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*, organizado por Antonio Herculano Lopes como resultado da conferência de mesmo título promovida em dezembro de 1995 pela Casa de Rui Barbosa (LOPES, 2000).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

(PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 277), afirmam que “o branco se vestiria do jeito do negro para se projetar internacionalmente como carioca, valendo-se de uma alma africana para um corpo que ele queria que fosse branco “eurocidental (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 277). É importante lembrar que esse “apagamento racial”, seja na criação da imagem daquilo que é “nacional”, seja na criação da figura do “carioca”, estão calcadas na ideia do Brasil enquanto uma “democracia racial. Tal ideia se acirra no carnaval (GONZALES, 2020, p. 66) e merece ser olhada com bastante atenção.

Por todas essas razões, considero fundamental destacar dois pontos. Em primeiro lugar, o fato do repertório carnavalesco, apesar das muitas mudanças na festa, seguir sendo composto fundamentalmente por gêneros musicais oriundos da cultura negra e carregados de sentidos políticos de resistência. Em segundo lugar merece destaque o protagonismo da população negra em geral, e da intelectualidade negra especificamente, em pensar o ritual carnavalesco como um espaço fundamental de disputas políticas.

Batuque e Práxis-Sonora

De forma simples e resumida pode-se dizer que “Batuque” é um termo genérico e de caráter pejorativo que, desde o período colonial, serviu para identificar as diversas práticas sonoras da população negra no território nacional. Trazendo os estudos de Edison Carneiro, Samuel Araújo diz:

[...] práticas africanas nomeadas genericamente de batuques (designando o ato genérico de bater, geralmente o tambor) por cronistas portugueses do século XIX. Segundo essas fontes, outras características comuns dos batuques eram (1) canto responsorial (resposta em canto coletivo a um canto individual); (2) bater de palmas; e (3) um gesto particular executado pelos dançarinos ao passar o turno para que novos dançarinos adentrassem o círculo. Este último aspecto frequente consistia em uma umbigada, ou seja, o encontro dos umbigos de dois dançarinos, um gesto que aparece consistentemente em práticas afrodescendentes no Brasil, embora efeito semelhante seja obtido, em alguns casos, por gestos equivalentes, como, por exemplo, um toque entre pernas. Um autor citado por Carneiro nomeia esse gesto de semba, levando o estudioso do folclore brasileiro a especular sobre sua transformação no termo afro-brasileiro “samba”, amplamente disseminado pelo país (ARAÚJO, 2021, p. 64).

Em sua tese de doutorado, “Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora”, Marcos dos Santos Santos (2020), trazendo como metodologia geral a abordagem decolonial, realiza uma investigação a respeito do termo

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

“Batuque” na história brasileira. Santos defende que o mesmo atuou como um “dispositivo de racialização Sonora” e propõe um debate acerca da negação do entendimento do batuque enquanto música ou, ainda, negação do/a batuqueiro/a enquanto musicista. A pesquisa aponta os prováveis caminhos através dos quais o termo foi cunhado e passou a atuar um “guarda-chuva” que, agregando as diversas particularidades das populações negras em diáspora, silenciava a complexidade de suas práticas sonoras (SANTOS, 2020, p. 16-18). Por outro lado, o texto aponta para outras possibilidades de aplicação do termo a partir de caminhos políticos criados por essa mesma população. Diz o autor:

[...] considerando os caminhos de resistências negras, foi imperativo pensar as formas ressignificatórias empregadas por estas populações diante do caráter homogeneizador inscrito no discurso sobre Batuque. Por isso, busquei entrelaçar práticas fundadas na ressemantização destes termos, Batuque e Batuqueiro, conforme é percebido em instituições religiosas, em nações de maracatus e manifestações culturais, cujos fundamentos têm na estrutura material e espiritual do corpo negro o seu próprio arquivo; este, um território detentor de segredos e memórias ancestrais. Ainda, dentro do campo das ressignificações, porém a partir de um viés insurgente, busquei trazer perspectivas contemporâneas de musicalidades afro-baianas as quais amparadas em análises, apresentam um discurso que flui num movimento reverso em oposição ao silenciamento que batuque causou (SANTOS, 2020, p. 17).

Santos aponta para o ponto central desse artigo, que é pensar o “Batuque” em sua dimensão política sendo, portanto, uma *práxis-sonora* associada à população negra. Nesse sentido, trago as palavras de Eduardo Granja Coutinho:

Se a música negra – bem como o conjunto das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras – foi tão violentamente reprimida durante séculos, isso evidencia seu caráter contra-hegemônico e sua força de resistência político-cultural. Com efeito, nas *formas* musicais das comunidades negras está presente a sua história: a diáspora, o cativo, a dor, a raiva, a luta. Seguramente uma batucada não é um conjunto de sons vazios de sentido: é a afirmação de uma cultura, de um passado, de uma memória, de uma tradição que ameaça permanentemente, uma vez que seus conhecimentos, valores, práticas e significações são capazes de minar o sistema de valores da cultura dominante (COUTINHO, 2011, p. 60-61).

E é justamente no sentido proposto por Coutinho, ressaltando o caráter contra-hegemônico de tal *práxis-sonora*, que eu gostaria de pensar três das principais tradições musicais que estruturam as batucadas de muitos dos blocos cariocas na atualidade, o samba, o funk carioca e os blocos afro-baianos.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

Granja Coutinho, no trecho citado acima, indica o quanto as batucadas são ricas em memórias, tradições e sentidos sociais e políticos. Sendo assim, acho importante tratar, ainda que brevemente, dessas tradições, com foco em seus aspectos históricos e políticos.

A respeito do samba, trago uma valiosa reflexão de Jurema Werneck:

A principal forma de música popular identificada com a população negra no Brasil é o samba. Trata-se de um universo onde o que é negro e o que é popular se misturam nos espaços da cultura, permitindo afirmar que é no território do popular que as manifestações negras se colocam, se realizam e se expandem para além das fronteiras da negritude propriamente dita (WERNECK, 2007, p. 105).

Seguindo as reflexões a respeito do samba, trago Granja Coutinho de volta para a conversa. Transcrevo abaixo um trecho de um de seus ensaios em que, em diálogo com a produção e o pensamento gramsciano e com as formulações de Muniz Sodré, ele apresenta o sambista como um “intelectual orgânico”:

“O elemento popular ‘sente’. Mas nem sempre compreende ou sabe; o elemento intelectual ‘sabe’, mas nem sempre compreende e, menos ainda, ‘sente’ (1999, pp. 221-222). O intelectual orgânico popular é aquele que sabe e sente. Ele é capaz de compreender a realidade social a partir de uma perspectiva crítica, sistematizada, coerente. Ou seja, ele é um filósofo. Mas é alguém que, por estar intimamente, afetivamente, ligado à vida das camadas populares, é capaz de compreender “as paixões elementares do povo”. Cabe a ele relacionar, dialeticamente, aquelas paixões com “uma concepção do mundo superior, científica e coerentemente elaborada”. Ora, o samba articula paixão e conhecimento crítico. Pense-se, por exemplo, em sambistas como Sinhô e João Nogueira, afastados no tempo, mas unidos por uma linguagem ‘toda-vida marginal’, plena de crítica social e referência à *Arkhé*. (COUTINHO, 2014, p. 64).

O autor destaca o papel do samba e do sambista como expressão de uma consciência popular coerentemente elaborada. Em outro ensaio, o mesmo autor aponta para o fato de que, apesar das repressões impostas de muitas formas pelo estado, as vozes dos oprimidos sobrevivem à coerção e seguem ecoando. Tais vozes periféricas são amplificadas e potencializadas pelo samba (COUTINHO, 2014, p. 30). Com base na obra de Muniz Sodré, Coutinho afirma que o samba, enquanto forma de comunicação, “é a condição de uma ‘fala histórica’ propriamente contra-hegemônica” (COUTINHO, 2014, p. 64), possibilitando uma “fala histórica situada no nível do ‘senso comum crítico’, isto é, de uma consciência política alternativa no âmbito do sistema burguês” (COUTINHO, 2014, p. 64-65). Nesse sentido, o samba, enquanto “uma estratégia de organização simbólica da identidade étnica negra”,

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

conjugando historicidade e ancestralidade, torna-se uma prática de resistência do proletariado e de camadas médias urbanas (COUTINHO, 2014, p. 64-65).

Para Muniz Sodré, como resposta à marginalização socioeconômica e à perseguição vivida pelo conjunto da população negra no pós-escravidão, tal grupo buscou reforçar laços de sociabilidade e manter seus padrões culturais. Nesse sentido, reuniões familiares, principalmente nas casas das tias baianas, que misturavam dança e ritos religiosos, eram fundamentais. É dentro dessa rede que se inserem as reuniões da matriarcal casa da Tia Ciata. Para Sodré, a distribuição das práticas sonoras pela casa possui um importante sentido estratégico. A música socialmente mais aceita que ocorria dentro da casa, servia como “biombo” para o batuque que ocorria nos fundos, seria, portanto, uma espécie de “alvará policial” para a batucada dos negros (SODRÉ, 1998, p. 13-15).

A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (SODRÉ, 1998, p. 16).

E, por falar em Tia Ciata, vale dizer que muitos ranchos tinham o costume de, além do seu desfile “regular”, promover uma outra brincadeira chamada de “sujos”. Com fantasias improvisadas ou roupas velhas e com máscaras cobrindo os rostos, num resgate do caráter anárquico da festa. Nesse momento o espaço da marcha-rancho era ocupado pelo “sambinha”. A própria “família Ciata”, fundadora e patrona de diversos ranchos, também mantinha o seu “sujo” (CUNHA, 2001, 235-236). O samba, portanto, está presente até mesmo na história dos ranchos. Candeia e Isnard corroboram com tal informação afirmando que, além das marchas-rancho, o repertório dos ranchos também contava com “sambas cadenciados” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 35).

Além disso, pensando o samba como uma espécie de amálgama de tradições musicais vindas de África para as américas, tal qual sugere Spirito Santo (2016, p. 40-41), ao falar dos cucumbis, dos cordões, dos blocos de sujo, da capoeira e demais tradições, está-se, também, falando da história do samba. Ou seja, de certa forma, aspectos históricos e políticos do samba, ainda que não tenham sido um ponto central, ocuparam bastante as páginas desse texto.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

Sueli Carneiro e Lélia Gonzáles, como citado anteriormente, discutiram o tremendo impacto político gerado pelos blocos afro-baianos nas décadas de 70 e 80, chegando a gerar conflitos com o movimento negro.⁵

Marcelo Dantas aponta que a classe operária da cidade de Salvador, majoritariamente negra, tinha “como espaços de sua identidade cultural, além dos terreiros e áreas de convivência dos bairros, os grupos organizados em função do carnaval” (DANTAS, 1994, p. 24). Tais espaços sofriam a rejeição da classe média que buscava alternativas menos africanizadas. É justamente nesse movimento que se consolida o carnaval com cordas, uma segregação irônica, já que existe, paralelamente, uma africanização sonora de tais blocos. Por outro lado, as tradicionais brincadeiras carnavalescas, marcadas pelos afoxés, não empolgavam a juventude negra (DANTAS, 1994).

Porém, com a ascensão e fortalecimento em âmbito nacional do movimento negro, toma força a busca de afirmação de uma identidade negra através da história e do universo simbólico das raízes africanas. Tal resgate de ancestralidade negra encontra no carnaval baiano o seu grande palco. É assim que em 1974 (precedendo, portanto, a fundação do MNU), surgiu o Ilê Aiyê, tendo sua sede no Curuzu, bairro da liberdade, maior bairro de Salvador e com a população negra em sua maioria. Considerado o primeiro bloco afro, o Ilê representava um fato político da maior importância, devido ao seu caráter de autoafirmação negra em meio a uma ditadura militar e em meio a uma país que ainda enxergava a sua realidade racial através de lentes embaçadas pelo mito da democracia racial, que faziam crer na existência de um paraíso nacional a ser exportado como modelo (DANTAS, 1994, p. 26-29).

A musicalidade afro-brasileira, em toda a sua riqueza, foi também tomando espaço no funk carioca. Como demonstra, em sua tese de doutorado, Renan Ribeiro Moutinho, “Bota o Tambor Pra Tocar/Geral no Embalo, Esse Batuque É Funk”: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca (MOUTINHO, 2020). Moutinho apresenta, com riqueza de detalhes, os caminhos percorridos pelo funk desde o movimento *Black-Rio*. Mostrando os complexos processos de trocas culturais a partir dos quais o funk carioca vai assimilando elementos sonoros negros estadunidenses até começar a incorporar elementos afrodiaspóricos do próprio território. É assim que a capoeira e o maculelê se tornam influências centrais, e que

⁵ Para um maior aprofundamento na temática dos blocos afro recomenda-se algumas leituras como (DANTAS, Marcelo, 1994), (CAMBRIA, 2006, p. 94) e (CAMBRIA, 2002).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

ocorre a montagem feita pela equipe Pipo's a partir da gravação de berimbau (realizada em um de seus estúdios, feita pelo grupo de capoeira encabeçado pelo mestre Kunta Kintê) (MOUTINHO, 2020, p. 186 - 187) abrindo caminhos para uma produção nacional cada vez mais permeada por outros elementos, como são os casos do “congo de ouro” (MOUTINHO, 2020, p. 200 - 214), do toque de maculelê (MOUTINHO, 2020, p. 223 - 229), e do uso de elementos percussivos sampleados.⁶

O funk carioca é uma manifestação cultural de encontros. Dos encontros promovidos entre a capoeira e o baile funk, entre corporeidades negras nascidas na Carolina do Sul e no Rio de Janeiro, entre as espacialidades subúrbio e favela ou entre sonoridades oriundas do electrofunk e do maculelê. Apesar de continuar sendo duramente perseguido nos clubes, nas quadras e no imaginário simbólico da população brasileira, tal como já o foram o samba e a capoeira, as suas maltas contemporâneas constituídas por galeras funkeiras continuam a se reinventar em estratégias que promovem encontros, mesmo que digitais, e que garantem a sua sobrevivência. Essa insistência em sobreviver nos mais apoteóticos cenários de perseguição é característica observável historicamente nas poéticas e nas práticas culturais de sujeitos afrodiáspóricos como em suas musicalidades (MOUTINHO, 2020, p. 274).

Essa dimensão da perseguição é outro aspecto que evidencia muitos dos cruzamentos entre práticas culturais da população negra. No caso carioca, os subúrbios e favelas, são os principais locais onde tais cruzos se dão. Samuel Lima apresenta tais encontros de culturas marginalizadas e aponta como as práticas do funk, do Xarpi⁷, do *hip-hop*, das religiosidades afro-brasileiras (com ênfase na figura de Exu) e dos bate-bolas são vividas, muitas vezes de forma conjunta, e possibilitam formas de expressão e pertencimento fundamentais na vivência de uma população que sofre os efeitos devastadores das desigualdades sociais e do racismo.

É justamente através do diálogo, não só entre Marcos dos Santos Santos e Samuel Araújo, mas também com toda bibliografia trazida acima, que procuro entender o samba, os ritmos trazidos por influência dos blocos afro-baianos (e afoxés) e o funk carioca como exemplos de *práxis-sonoras* negras carregadas de historicidade, sentidos e potências políticas, e repletos, também, de memórias ancestrais de resistência afrodiáspórica e que se fazem presentes marcando fortemente a paisagem das ruas cariocas ao longo dos dias de folia momesca.

⁶ Como exemplo de outras bibliografias que tratam dos aspectos sonoros, históricos e políticos do Funk e dos MCs, pode-se citar (PALOMBINI, 2009), (HERSCHMANN, 2002), (VIANNA, 1990), (CAMBRIA, 2012), (MENDONÇA, 2018) e (DE SOUZA, 2020).

⁷ “Nomenclatura do chamamento do piXador carioca” (LIMA, 2018).

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

Conclusão

O carnaval foi, e segue sendo, um importante espaço de disputas, rico em sentidos políticos que, ao longo do tempo, foram construídos, largamente pensados e estrategicamente utilizados pela população negra no Brasil. Pensar o carnaval, seus “batuques” e demais aspectos culturais afrodiaspóricos da festa, enquanto ferramentas políticas contra-hegemônica e estratégias de positivação simbólica dos marcadores raciais é fundamental para aprofundar as possibilidades de entendimento a respeito da complexidade de tais festejos.

Referências

ARANTES, E. B. A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. *Tempo*, [online], v. 21, p. 22–41, jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/sjKyzQYhScLMQd7hKWGD6zJ/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2021.

ARAÚJO, S. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El Oído Pensante*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2013.

ARAÚJO, S. *Samba, Sambistas e Sociedade: um ensaio etnomusicológico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

BENTO, M. A. S. Branqueamento e Branquitude no Brasil. *Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 6. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

BENTO, M. A. S. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresarias e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BUSCÁCIO, G. C. “A Chama Não Se Apagou”: Candeia e a GRAN Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. [S. l.]: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia Universidade Federal Fluminense, 2005.

CAMBRIA, V. A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia). *Revista Antropológicas*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 5, 2006.

CAMBRIA, V. *Music and Violence in Rio de Janeiro: A Participatory Study in Urban Ethnomusicology*. 2012. PhD dissertation in Ethnomusicology – Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2012.

CAMBRIA, V. *Música e identidade negra*. O caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus. 2002. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

CANDEIA; ISNARD. *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

CARNEIRO, S. *Mano Brown recebe Sueli Carneiro*. Mano a Mano. São Paulo: [s. n.], 6 jul. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr?si=s-WBKgbfSuyXELzXZprz5w>.

COUTINHO, E. G. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

COUTINHO, E. G. *Velhas Histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/7065-ecos-da-foia-uma-hist%C3%B3ria-social-do-carnaval-carioca-entre-1880-e-1920-maria-clementina-pereira-cunha.html>. Acesso em: 16 jun. 2021.

DA SILVA, M. A. M. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. 2011. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, SP, 2011.

DANTAS, C. V. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *Artcultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, 26 nov. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14017>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DANTAS, M. *Olodum: de bloco afro a holding cultural*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

DE SOUZA, J. L. C. *O rapper como intelectual orgânico: um estudo etnomusicológico sobre Nyl MC e a emancipação na sociedade brasileira*. 2020. Dissertação de Mestrado – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020. Acesso em: 19 abr. 2022.

EFEGÊ, J. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007. v. 2.

FARIA, G. J. M. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas*. 2008. UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

FRYDBERG, M. B.; FERREIRA, A. C. V. M. V.; DIAS, E. C. “Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso”: O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. *Ponto Urbe*, [Online], n. 27 | 2020, p. 12, 28 dez. 2020. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/9327>. Acesso em: 21 maio 2021.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

GÓES, F. A Imagem do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias. *Brasiliana da Biblioteca Nacional*; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 573–588.

GONÇALVES, R. de S. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Revista Estudos Históricos*, [S. l.], v. 2, n. 32, p. 89–105, 31 jan. 2003. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2202>. Acesso em: 13 jun. 2021.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARVEY, D. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes - Selo Martins, 2014.

HERSCHMANN, M. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, [Online], v. 36, n. 2, p. 267–289, dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1809-58442013000200013&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 27 abr. 2021.

HERSCHMANN, M. *O Funk e o Hip-Hop Invadem a Cena*. 2a ed. Rio de Janeiro : [Brasília, Brazil]: Editora UFRJ ; COMPED, INEP, 2002.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo, SP, Brasil: Intercom, 2014.

LIMA, S. *Xarpsicotrópicos: uma descolonização antirracista da rua na escola?* 2018. Dissertação de Mestrado – UERJ, Duque de Caxias, 2018.

LOPES, A. H. (org.). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, N. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical: Partido-Alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: PALLAS, 1992.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Dicionário da História Social do Samba*. 4. ed. Rio de Janeiro, Brazil: Civilização Brasileira, 2020.

MARTINS, D. M. Música, identidade e ativismo: A música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013-2015). *Revista Vortex*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 188-188–207, 1 dez. 2015. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=113010049&site=eds-live>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MENDONÇA, P. M. *Funk Carioca, Política, Gênero e Ancestralidade no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa*. 2018. Tese (Doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

MOURA, C. *Sociologia do Negro Brasileiro*. 2. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

MOUTINHO, R. R. "*Bota o Tambor Pra Tocar/Geral no Embalo, Esse Batuque É Funk*": processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2020.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. 3ª. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, A. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

OLIVEIRA, J. L. de. Pequenas Histórias do Carnaval Carioca: de suas origens aos dias atuais. *Revista Encontros*, [S. l.], v. 10, n. 18, p. 61–85, 2012. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/343>. Acesso em: 13 jun. 2021.

PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, [S. l.], v. 15, p. 25, jun. 2009.

PEREIRA, L. A. de M. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, [S. l.], v. 35, p. 13–33, jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Fv7F3PZ9DjqN8ph8bz9zPyS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 13 jun. 2021.

PIMENTEL, J. *Blocos: Uma História Informal do Carnaval de Rua*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2002.

PRUDENTE, C. L.; COSTA, H. Escolas de samba: comunicação e pedagogia a resistência do quilombismo. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 274–294, 12 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/174392>. Acesso em: 24 jun. 2021.

SANTO, S. *Do Samba ao Funk do Jorjão: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: SESC, 2016.

SANTOS, M. dos S. *Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SAPIA, J. E.; ESTEVÃO, A. A. de M. Considerações a Respeito da Retomada Carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, [Online], v. 9, n. 1, p. 20, 2021.

SCHUCMAN, L. V. *Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. 2ª. São Paulo: Veneta, 2020.

SEVCENKO, N. *A Revolta da Vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: UNESP, 2018.

BORGES, Thiago. *Carnaval Carioca e Práxis-Sonora: o batuque enquanto um fazer político afro-brasileiro*.

SILVA, V. C. P. O Dia da Consciência Negra no Brasil. *Revista de História*, [S. l.], v. 2, p. 153–166, dez. 2014.

SNYDER, A. G. *Critical Brass: The Alternative Brass Movement and Street Carnival Revival of Olympic Rio de Janeiro*. 2018. Berkeley, California, 2018.

SODRÉ, M. *Samba, o Dono do Corpo*. 2ª. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

VARGUES, G. F. Sambando e Lutando: as escolas de samba do Rio de Janeiro e as Trajetórias de Paulo da Portela e Antonio Candeia. *Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil*. 1. ed. São Paulo, SP, Brasil: Expressão Popular, 2013. p. 201–235.

VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca. *Revista Estudos Históricos*, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 244–253, 30 dez. 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304>. Acesso em: 7 jun. 2021.

WERNECK, J. P. *O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. 2007. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

Sobre o autor

Thiago de Souza Borges é músico, bacharel em História, mestre e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO na linha de Etnografia das Práticas Musicais. Formado pelo curso técnico de percussão da Escola de Música Villa-Lobos, Thiago de Souza Borges é mais conhecido no meio artístico como Thiago Kobe. Como instrumentista, já trabalhou com diversos artistas importantes da música popular brasileira, tendo também atuado muitas vezes como músico contratado em algumas das principais orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro. Como compositor e vibrafonista, já lançou quatro discos de composições próprias.