

MUSICA

Na Luta é Que a Gente Se Encontra:

Uma Análise Etnomusicológica do
Bloco Revolucionário do
Proletariado “Comuna Que Pariu!”

Thiago de Souza Borges

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Janeiro de 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
INSTITUTO VILLA-LOBOS – IVL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGM**

Thiago de Souza Borges

Na Luta é Que a Gente Se Encontra:

Uma Análise Etnomusicológica do Bloco Revolucionário do
Proletariado “Comuna Que Pariu!”

Rio de Janeiro – RJ

2023

Thiago de Souza Borges

Na Luta é Que a Gente Se Encontra:
Uma Análise Etnomusicológica do Bloco Revolucionário do
Proletariado “Comuna Que Pariu!”

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Música do Instituto Villa-Lobos da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO,
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre, sob orientação do Professor Dr. Vincenzo Cambria.

Rio de Janeiro – RJ

2023

Thiago de Souza Borges

Borges, Thiago de Souza

Na Luta é Que a Gente Se Encontra: uma análise etnomusicológica do Bloco Revolucionário do Proletariado “Comuna Que Pariu!” / Thiago de Souza Borges. -- Rio de Janeiro, 2023.

310

Orientador: Vincenzo Cambria

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Comuna Que Pariu. 2. Carnaval. 3. *Práxis Sonora*. 4. Batuque. 5. Relações raciais. I. Cambria, Vincenzo, oriente. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
INSTITUTO VILLA-LOBOS – IVL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGM

Na Luta é Que a Gente Se Encontra: Uma Análise Etnomusicológica do Bloco
Revolucionário do Proletariado “Comuna Que Pariu!”

Por

Thiago de Souza Borges

Na Luta é Que a Gente Se Encontra: Uma Análise Etnomusicológica do Bloco Revolucionário do Proletariado “Comuna Que Pariu!”

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob orientação do Professor Dr. Vincenzo Cambria.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edilberto José de Macedo Fonseca (UFF)

Prof.^a Dr.^a Luciana Pires de Sá Requião (UNIRIO)

Data: 10/01/2023
RIO DE JANEIRO
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**Na Luta é Que a Gente Se Encontra: Uma Análise Etnomusicológica do Bloco
Revolucionário do Proletário “Comuna Que Pariu!”**

por

Thiago de Souza Borges

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Vincenzo Cambria – orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Luciana Pires de Sá Requião

Prof.^(a) Dr.^(a) Edilberto José de Macedo Fonseca

Conceito: **APROVADO**

JANEIRO de 2023

AGRADECIMENTOS

Gostaria de abrir meus agradecimentos com duas frases que fazem lembrar a importância dos que vieram antes e abriram caminho: “Nossos passos vêm de longe” e “Eu sou porque nós somos”.

Em primeiro lugar, eu agradeço a quatro mulheres que, ao longo de toda a minha vida, foram minha base, minha referência e meu principal apoio: Minha mãe, Conceição Aparecida; minha tia, madrinha e segunda mãe, Rita; minha avó, Zenilda; e minha irmã, Viviane. A elas, eu devo tudo. Agradeço também a quatro figuras masculinas que, em memória, ou em corpo presente, foram, e seguem sendo, referências da maior importância: Meu Pai, Jorge; Meu tio e padrinho, Zé Antônio; meu avô Zeca; e meu avô Sidney.

Agradeço também à toda enorme rede de afetos que compõe o Comuna Que Pariu. Primeiramente, agradeço pelo tanto que me ensinaram sobre a política, sobre a sociedade e sobre a vida. Agradeço pelas risadas, pelas lindas memórias, pelas noites viradas nos bares da cidade e por me ensinarem a fazer política com afeto. Em segundo lugar, gostaria de agradecer pela confiança, pelo carinho e pela enorme disponibilidade, sem as quais, esse trabalho de cunho etnográfico não seria possível. Não irei, e nem seria possível, nomear cada uma e cada um, mas, para fazer justiça, faço um agradecimento especial para Quelzinha, Belle, Carol e Buchechinha, que, compondo a direção do bloco (CGC – Comissão Geral do Comuna), foram especialmente demandados por mim e sempre responderam prontamente. Manu, Heitor, Priscilla, Fabi, Andréa, Juju, Bel Coronel, Ana, Roberta e Alexandre, agradeço pelas longas conversas. Quanto às muitas pessoas queridas que ficaram de fora dessa lista nominal extremamente diminuta, espero que se sintam abraçadas e beijadas.

Ao meu orientador, Vincenzo Cambria, agradeço pela confiança, pelos incentivos, ensinamentos, sugestões, conselhos e, principalmente, pela enorme autonomia dada para que eu pudesse desenvolver meu texto.

Agradeço também às pessoas que, a partir de suas produções de excelência e politicamente engajadas, me despertaram o interesse pelo caminho acadêmico. Em especial a quatro importantes incentivadores, Andréa Gill, Samuel Araújo, Pedro Mendonça e Renan Moutinho. Pela leitura atenta, comentários valiosos e sugestões de bibliografia, agradeço à Rachel Viana e Marine. Pela generosa doação de livros, alguns dos quais, importantes referências deste trabalho, agradeço à Andréa Thees. Pelas muitas formas de parceria, agradeço à Otávia. Aproveito para agradecer a três amigos amados que se mostram sempre dispostos a

ler meus textos, comentar, fazer correções e, quando preciso, traduções: Ivanzinho, Braulino e João do Tantan Cabeceira. Pelo colo e escuta na reta final, agradeço à Déia.

Pelas muitas batalhas lutadas ombro a ombro e pelas memórias do bloco que seguia tocando em meio às balas de borracha e bombas de gás, agradeço ao querido Chicão. Um beijão, meu irmão!

Agradeço aos membros da banca de qualificação, Edilberto Fonseca e Samuel Araújo, pelas valiosas contribuições, sugestões e críticas. À banca de defesa, por, generosamente, ter aceito o convite, além do próprio Edilberto Fonseca, à Luciana Requião. Agradeço também aos suplentes em ambas as bancas, pela generosidade e disponibilidade, Pedro Aragão e Renan Moutinho.

Agradeço à Capes pela concessão de bolsa ao longo dos primeiros semestres e à FAPERJ pela concessão da bolsa FAPERJ NOTA 10 na parte final do curso. Esses recursos financeiros foram essenciais para que eu pudesse ter a devida dedicação à minha pesquisa.

Quero também agradecer aos meus compadres Braulio, Carol, Karen, Lívia e Thiago, que me deram a maior honra e os maiores presentes que já recebi na vida, meus três afilhados.

Bernardo, Pétala e Nilo, dedico a vocês esse trabalho. Qualquer ação que eu fizer no sentido de construir um mundo melhor, é, e sempre será, pensando em vocês.

Como um homem negro que entende os desafios e a importância de se disputar o espaço acadêmico branco, gostaria de encerrar esse pequeno texto da mesma forma como comecei. Saudando minha ancestralidade, agradecendo a quem veio antes abrindo os caminhos que estou trilhando e a quem está e sempre esteve ao meu lado durante todos os momentos, me protegendo e guiando meus passos (quem me vigia não dorme). Espero ter a força e a sabedoria necessárias para que eu possa servir de exemplo e abrir caminho para quem vem depois.

Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

RESUMO

O presente trabalho é uma pesquisa etnográfica do bloco carnavalesco “Comuna Que Pariu!”. Ligado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), esse coletivo mescla a folia momesca com a militância política. O recorte temporal da etnografia vai de meados de 2013 (quando, criando sua própria bateria, o coletivo se amplia), até o carnaval de 2020 (último carnaval antes da pandemia de COVID-19). Ao longo de todo esse período, eu fiz parte do coletivo, desempenhando funções diversas. Através de interlocuções com os militantes do bloco, do uso de conteúdos audiovisuais produzidos pelo próprio Comuna durante o período pandêmico e de observações diretas, procuro descrever: as formas de organização; as práticas artísticas; os processos de ensino e aprendizagem; as suas articulações com outros coletivos, associações e movimentos políticos; e as tensões internas. A questão central e norteadora da pesquisa é a compreensão da atuação política do bloco. Busco compreender o Comuna como estando inserido em um contexto carnavalesco carioca fortemente politizado, desde a sua, assim chamada, revitalização, na década de 1980, e passando pelo chamado *boom*, ocorrido na virada do século XXI, com práticas ativistas ligadas ao conceito de “Direito à Cidade”, apontando, também, algumas das contradições de tais movimentos e processos. Tendo as relações raciais como um eixo fundamental nas análises, procuro, também, identificar quais os sentidos, em um contexto de disputas político/raciais, que intelectuais negros brasileiros atribuíram à festa carnavalesca e às práticas culturais a ela associadas. Utilizando o conceito de *Práxis-Sonora*, procuro entender o significado político dos gêneros musicais oriundos da cultura negra e dos “batuques” produzidos a partir deles. Procuro identificar o sentido historicamente construído da prática do “batucar” como ferramenta contra-hegemônica da população negra.

Palavras-chave: Comuna Que Pariu; Carnaval; *práxis sonora*; batuque; relações raciais.

ABSTRACT

The present work is an ethnographic research on the carnival group “Comuna Que Pariu!”. Organized by the PCB (Brazilian Communist Party), this collective mixes carnival celebration with political militancy. The time period of this ethnography goes from mid-2013 (when the collective created its own percussion group and expanded), to the carnival of 2020 (the last carnival before the COVID-19 pandemic). Throughout this period, I was part of the collective, carrying out different roles. Through dialogues with the carnival groups militants, the use of audiovisual content produced by Comuna itself during the pandemic period, and direct observations, I try to describe: its forms of organization; its artistic practices; its teaching and learning processes; its articulations with other collectives, associations and political movements; and its internal tensions. The central and guiding issue of the research is the understanding of the group's political action. I seek to understand Comuna as being inserted in a strongly politicized Rio carnival context, since its so-called revitalization in the 1980s, and passing through the so-called boom, which occurred at the turn of the 21st century, with activist practices linked to the concept of “Right to the City”, also pointing out some of the contradictions of such movements and processes. Assuming race relations as a fundamental axis in the analyses, I also try to identify the meanings, in a context of political/racial disputes, that black Brazilian intellectuals attributed to carnival festivities and to the cultural practices associated with them. Using the concept of Sound-Praxis, I try to understand the political meaning of musical genres originated from black culture and of the “batuques” (drumming) produced from them. I try to identify the historically constructed meaning of the practice of “batucar” as a counter-hegemonic tool for the black population.

Keywords: Comuna Que Pariu; Carnival; sound praxis; batuque; race relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– O autor dessa pesquisa no processo de afinação das caixas, antes do “esquenta da bateria” no carnaval de 2020, último desfile antes da pandemia. Ao lado do busto de Karl Marx	28
Figura 2 – Importante figura dos movimentos sociais cariocas, conhecido pela alcunha de “Presidente”, usando uma camisa do CQP na concentração do bloco – Carnaval do Comuna de 2015	43
Figura 3 – Concentração do Comuna Que Pariu – Carnaval de 2016.....	136
Figura 4 - CQP! 2014 - Reunião de ativação.....	139
Figura 5 – Buchecha – Metre de Bateria	141
Figura 6 – Em destaque: Nina Rosa - Carnaval de 2019 – Crédito da foto: André Mantelli .	148
Figura 7 – Em destaque: Marina Iris – Carnaval de 2019 – Crédito da foto: André Mantelli	149
Figura 8 - Venda de camisas para financiamento do bloco	153
Figura 9 – Imagem do carro de som mostrando a cantora Marina Iris e parte da banda.....	160
Figura 10 – Comuna Que Pariu – Carnaval de 2019 – Crédito da foto: André Mantelli	162
Figura 11 – Ritmistas 2015.2.....	184
Figura 12 – Ritmistas 2015.....	184
Figura 13 – Foliãs em destaque (2016)	185
Figura 14 – Foliã em destaque – (2016)	185
Figura 15 - Imagem de divulgação do debate: O Movimento LGBT e a Luta Socialista no Brasil de Hoje.....	186
Figura 16 – Da esquerda para direita, Luciana Vasconcellos e Alessandra Makkeda	187
Figura 17 - – Imagem comemorativa dos 10 anos do CQP com a imagem da, então nomeada, musa do Comuna, e atual madrinha da bateria, Luciana Vasconcellos.....	189
Figura 18 – Da esquerda para a direita: A “Passista” Valéria Mello, a “Musa” Luciana Vasconcellos e, com o estandarte, Richarlls Martins.	189
Figura 19 – Participação do Comuna no ato de 19 de junho de 2021	191
Figura 20 - Cabralhada – Ocupa Carnaval	192
Figura 21 - Divulgação da Feira do BONDE	192
Figura 22 - Cabralhada – Ocupa Carnaval	192
Figura 23 – Divulgação da participação do Comuna na Feira do BONDE.....	193
Figura 24 – Mapa da Bateria - 2020	196
Figura 25 – Ensaio da primeira comissão de frente – 2015 – Vaca Atolada.....	199
Figura 26 – Comissão de Frente – 2015 – Crédito da foto: Claudia Ferreira.....	201
Figura 27 – Comuna do Amanhã.....	203
Figura 28 - Pernaltas.....	206
Figura 29 – Divulgação do Outubro Vermelho	209
Figura 30 – Bateria Comuna Que Pariu - 2015	244
Figura 31 – Naipe de caixas – 2019	248
Figura 32 – Levada Reta (caixa)	249
Figura 33 – Levada de caixa atual (Batida do Comuna)	250
Figura 34 – Em destaque: Ana Beatriz, então, monitora do naipe de tamborins (2016).....	252
Figura 35 – Tamborim carreteiro.....	253
Figura 36 Naipe de Chocalhos – Ensaio 2014 no Vaca Atolada.....	253
Figura 37 – Levada de chocalhos	254

Figura 38 – levada de repiques	255
Figura 39 – Levada de surdos.....	258
Figura 40 – Estrutura do Samba	258
Figura 41 – A Maluca.....	260
Figura 42 – Imagem de divulgação das oficinas (2016).....	261

LISTA DE SIGLAS

ACS	Agente Comunitário de Saúde
ANDES	Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior
APAFUNK	Associação dos Profissionais e Amigos do Funk
B.O.	Boletim de Ocorrência
BPM	Batidas Por Minuto
CC	Comitê Central
CGC	Comissão Geral do Comuna
CMP	Central de Movimentos Populares
COMACS (Manguinhos RJ)	Comissão dos Agentes Comunitários de Saúde de Manguinhos
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
CR	Comissão Regional
CCPP	Comitê de Cultura Pelo Poder Popular
CEASM	Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
CORE	Coordenadoria de Operações e Recursos Especiais
CQP	Comuna Que Pariu
DEAM	Delegacia de Atendimento à Mulher
FETRANSPOR	Federação das Empresas de Transportes de Passageiros do Estado Rio de Janeiro
GRAN QUILOMBO	Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo
IFCS	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social
MNLM	Movimento Nacional de Luta por Moradia
MNU	Movimento Negro Unificado
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
NPC	Núcleo Piratininga de Comunicação
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PM	Polícia Militar
PPGM	Programa de Pós Graduação em Música

PPS	Partido Popular Socialista
PSOL	Partido Socialismo e Liberdade
PSTU	Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado
PT	Partido dos Trabalhadores
SBQD	Se Benze Que Dá
SEPE	Sindicato Estadual de Profissionais da Educação
SindMusi	Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRRJ	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
UJC	União da Juventude Comunista
UJS	União da Juventude Socialista
UNIRIO	Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro
UP	Unidade Popular pelo Socialismo

Sumário

1. Introdução	19
1.1 Um Olhar “de dentro”	24
1.2 A Descoberta do Comuna Enquanto Objeto de Pesquisa	28
1.3 A Etnografia.....	34
2. O Carnaval Carioca	41
2.1 A revitalização do Carnaval Carioca: Direito à cidade, quilombismo e outros caminhos de disputa política.	41
2.1.1 O Direito à Cidade e o Movimento de Blocos Cariocas.....	43
2.1.2 A contribuição da intelectualidade Negra para o Debate.....	60
2.1.3 Conclusão	75
2.2 Tempos Idos	77
2.2.1 O Carnaval dos Cordões e Ranchos.....	77
2.2.2 Blocos Carnavalescos e Escolas de Samba	98
2.2.3 Conclusões.....	109
2.3 Batuque: um fazer político afro-brasileiro.....	111
2.4 A Ação política do Comuna	119
3 O Bloco Revolucionário do Proletariado Comuna Que Pariu!	129
3.1 Primeiros Passos: Com a palavra, o Camarada Momo.....	130
3.2 O Gigante Comuna Que Pariu!	136
3.2.1 Lugar de Mulher É Onde Ela Quiser	140
3.3 As Puxadoras	145
3.3.1 Nina Rosa.....	148
3.3.2 Marina Iris	149
3.4 Finanças.....	151
3.5 Chegou Comuna, Bando de Trabalhador	154
3.5.1 Guardador de Carros.....	154
3.5.2 Camelôs	155
3.5.3 Seguranças	156
3.5.4 Instrutores.....	159
3.5.5 Banda.....	160
3.6 Cronograma do Dia do Desfile e Comissões	162
3.7 O Comuna Enquanto Espaço de Formação Política	167
3.8 As “Casas” do Comuna	171

3.9	Os Sambas Enredo.....	180
3.9.1	A Trilogia das Urgências	182
3.9.2	Os Processos de Composição	189
3.10	Enquanto se Luta, se Samba Também	191
3.11	Comissão de Frente e Comissão de Identidade	198
3.12	O Comuna na Pandemia.....	206
4.	Os Diferentes Corpos e Vivências no Comuna.....	210
4.1	A Maternidade no Comuna	211
4.2	Raça, Gênero e Território	221
4.2.1	Integrantes	223
4.2.2	Foliãs.....	237
5.	A Maluca Canta Alto	244
5.1	Caixas.....	248
5.2	Tamborins.....	252
5.3	Chocalhos	253
5.4	Repiques.....	254
5.5	Surdos.....	256
5.6	Naipes combinados	258
5.7	Convenções ou Arranjos.....	259
6.	Conclusões	262
7.	Anexos.....	268
	Anexo A: Sambas Enredo	268
	Anexo B: Bate Papo com Manu.....	285
	REFERÊNCIAS:.....	292

1. Introdução

Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra¹

A presente pesquisa etnográfica tem por objeto de estudo o bloco carnavalesco “Comuna Que Pariu!” (CQP). Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o bloco traz a militância política para a sua prática foliã. Os enredos são todos politizados e todo o desfile é repleto de palavras de ordem que vêm, não só do carro de som, mas também da boca dos milhares de foliões que acompanham o cortejo.

Criado em 2008 com pouco mais de uma dezena de militantes, o Comuna acaba se tornando um coletivo ampliado em meados 2013, formando ritmistas através de oficinas e estruturando sua própria bateria, que realizou sua estreia no carnaval de 2014. Com o passar dos anos, principalmente a partir do sucesso do samba composto para o carnaval de 2015, “Lugar de Mulher é... É onde ela quiser!”, o bloco começou a arrastar multidões de foliões e seus sambas passaram a ser cantados por milhares de pessoas, inclusive fora do Rio de Janeiro. A experiência do bloco é tão bem sucedida que foram surgindo outros “Comunas” em diferentes cidades do Brasil, como, por exemplo, Olinda², Florianópolis³ e Campinas⁴.

Mas o CQP não está sozinho nesse movimento de politização do carnaval. De fato, o movimento de revitalização da festa carioca, que tem suas origens na década de 80 e que acaba ganhando grandes dimensões no início do século XXI, tem, ao longo de toda sua trajetória, fortes ligações com a militância política. Para além disso, pretendo apresentar o carnaval carioca enquanto espaço de disputas políticas e raciais desde, pelo menos, o final do século XIX.

Apesar da preocupação em entender o bloco como pertencente a um contexto carnavalesco progressista carioca contemporâneo e, ao mesmo tempo, entender esse mesmo contexto em relação à sua historicidade, o foco da pesquisa é a etnografia. Nesse sentido, é fundamental dizer que, muito antes de imaginar produzir uma pesquisa acadêmica sobre o

¹ História Pra Ninar Gente Grande (MANGUEIRA, 2019) Samba enredo da escola de samba carioca Mangueira para o carnaval de 2019. Autores: Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo, Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino.

² (COMUNA QUE PARIU - OLINDA | FACEBOOK, 2014)

³ (COMUNA QUE PARIU - FLORIANÓPOLIS | FACEBOOK, 2020)

⁴ (COMUNA QUE PARIU - CAMPINAS | FACEBOOK, 2022)

Comuna, eu já era um militante do bloco. Dessa forma, o que apresento aqui é uma perspectiva “de dentro”⁵.

Como um militante que acabou se tornando pesquisador, julgo ser fundamental contar um pouco da minha trajetória dentro do coletivo e do que esse bloco significa para mim. Por isso, é assim que abro o primeiro capítulo. Na sequência, discorro sobre o processo e metodologia da etnografia.

Seguindo na apresentação da arquitetura textual, no Capítulo 2, eu mergulho na revisão bibliográfica a respeito do carnaval, e busco entender o Comuna como pertencente a um contexto social de um carnaval carioca profundamente politizado desde a chamada “revitalização (ou, retomada) do carnaval carioca”, em meados da década de 1980, e que vai tecendo teias políticas cada vez mais plurais e complexas a partir do chamado “boom do carnaval carioca”, na virada do século XXI. Procuro apontar as relações dos foliões, em um primeiro momento, entre meados da década de 1980 e o final da década de 90, com as lutas da esquerda (principalmente a redemocratização do país, na qual grande parte esteve envolvido). Após a virada do século, ampliam-se e pluralizam-se os grupos de foliões e as pautas com as quais estão envolvidos. Entra em cena um fazer político e artístico muito ligado ao “ativismo” e aos movimentos “neofanfarristas” que disputam o espaço urbano norteados por bandeiras ligadas, direta ou indiretamente, ao conceito de “direito à cidade”.

Na sequência, busco fazer um contraponto a tal cronologia e à algumas das análises feitas a partir dela, ressaltando o caráter circunscrito e homogêneo desse movimento situado em uma pequena parte da cidade, justamente a mais privilegiada, e frequentado, majoritariamente, por um público branco da classe média carioca. Nesse sentido, trago algumas das contribuições formuladas por intelectuais negros, como Clóvis Moura, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Jurema Werneck, Sueli Carneiro e Muniz Sodré, para trazer para reflexão outras possibilidades de olhar e de entendimento do caráter político do carnaval carioca a partir da racialização do tema.

Seguindo na missão de entender tal carnaval dentro de um contexto mais amplo, me proponho a fazer um grande recuo histórico para buscar identificar algumas das disputas sociais e raciais que marcaram o carnaval carioca desde meados do século XIX. Assim, lanço meu olhar, num primeiro momento sobre o entrudo, o carnaval de curso, os cordões e os ranchos, focando no mesmo espaço aonde, décadas depois, iriam acontecer a “revitalização” e o “boom”,

⁵ “pesquisa feita em território “familiar”, “em casa”, pressupondo compartilhamento de um idioma e de outros códigos culturais” (SALGADO *et al.*, 2014, 94).

com especial atenção à área da Pequena África. Num segundo momento, desloco o olhar para os subúrbios e favelas ocupados (entre outros fluxos) pela população negra expulsa do centro e que, lá, organizou blocos carnavalescos e escolas de samba.

Utilizando o Conceito de Práxis-Sonora (ARAÚJO, 2013), procuro entender o significado político dos gêneros musicais oriundos da cultura negra (que compõe a maior parte do repertório da festa) e dos “batuques” produzidos a partir desses. Procuro identificar o sentido historicamente construído da prática do “batucar” como ferramenta contra-hegemônica da população negra.

Por fim, busco investigar a organização e objetivos políticos do bloco além de procurar identificar qual é a relação entre essa tradição carnavalesca afro-brasileira profundamente dotada de sentidos políticos e um bloco organizado pelo PCB. Aqui começam a aparecer de forma mais consistente as falas de importantes lideranças da história do coletivo.

No terceiro capítulo eu mergulho de forma mais aprofundada na etnografia propriamente dita. Somando as falas e depoimentos de meus interlocutores, com conteúdo audiovisual de entrevistas promovidas pelo próprio bloco durante a pandemia, minhas memórias (anteriores ao início de pesquisa) de integrante do coletivo e minhas observações, já na condição de pesquisador. Em tal capítulo eu pretendo apresentar o Comuna: falar de sua história, desde um projeto embrionário até o gigante que hoje se apresenta; a formação da bateria; as comissões de frente e de identidade; a relação com os trabalhadores contratados e do entorno; o Comuna enquanto espaço de formação política; as formas de organização; as práticas e expressões artísticas; os processos de ensino e aprendizagem; as articulações com outros coletivos, associações instituições e movimentos sociais; as tensões internas; entre outros.

O quarto capítulo é dedicado a entender algumas especificidades das múltiplas realidades que compõe o corpo de militantes do Comuna. O objetivo é apontar como alguns fatores como local de moradia, renda, maternidade, raça, gênero, entre outros, se interseccionam e interferem, de formas objetivas e subjetivas, no envolvimento, construção e até mesmo fruição dos integrantes do bloco e seus foliões. Tal capítulo é composto integralmente a partir de interlocuções com mulheres, a grande maioria delas, mulheres negras. Procuro justificar tal escolha no desenvolver do texto.

Por fim, no quinto capítulo, trato, brevemente, a título ilustrativo, dos aspectos e práticas sonoras do CQP. Apresento os naipes de instrumentos com seus principais desenhos e células

rítmicas e descrevendo algumas das convenções e bossas executadas pela bateria do bloco, intitulada, carinhosamente, de “Bateria Maluca”.

Trago, ainda, dois anexos. O primeiro deles é um compilado das letras dos sambas enredo do bloco desde a sua criação. O segundo é a transcrição de parte do diálogo que tive com Manu da Cuíca, importante militante na história do bloco (e de diversos movimentos político-culturais contemporâneos a ele), compositora de alguns de seus mais icônicos sambas além de ter composto o samba da Mangueira do ano de 2019, cujo um dos versos é tomado de empréstimo no título dessa dissertação. Em nossa conversa, Manu faz uma análise interessante e complexa dos movimentos de revitalização dos blocos e do *boom* do carnaval, passando pelo conturbado contexto político de 2013 e situando o Comuna Que Pariu em meio a tal teia, apontando proximidades históricas e destacando dissonâncias e singularidades. Tal fala é de tal riqueza, que julguei ser acertado trazê-la, ainda que não na íntegra, por sua grande extensão, mas, pelo menos, com alguma inteireza. Permitindo que o/a leitor/a possa acompanhar o desenrolar dos raciocínios ali desenvolvidos.

Uma pesquisa de tal natureza implica em lidar com um vasto leque de questões e, diante disso, parece ser importante, para melhor orientar o/a leitor/a, destacar a questão norteadora do presente trabalho. Tal questão é a atuação política do bloco. A busca por elucidar tal questão implica, por um lado, em procurar entender o Comuna não apenas como instrumento de agitação e propaganda, mas também como elemento agregador de pessoas em torno da militância; espaço de formação, não só musical, mas, também e, principalmente, política; investigar as relações do CQP, não apenas com o PCB, mas também com outras organizações políticas, organizações trabalhistas e movimentos sociais; observar processos de tensões e disputas que envolvem um coletivo de tal natureza. Por outro lado, é preciso entender e historicizar o contexto político carnavalesco de disputas no qual o bloco se insere e pesquisar os usos e sentidos políticos das práticas culturais afro-brasileiras que caracterizam a atuação do CQP.

Encerro essa introdução com um texto de 2014 de Mauro Iasi (Professor, historiador, sociólogo e militante do PCB) intitulado “Muito mais que um bloco... obrigado camaradas!”

(aos camaradas do Bloco Comuna que Pariu!)

Era carnaval, era um bloco, mas era muito mais que isso. Sei lá, alguma coisa nascendo, alguma coisa rompendo. Cada um chegou do seu jeito, com seus sonhos guardados em seus medos, com sua alegria e suas angústias, cada um num ritmo, uns sabendo mais outros menos, outros nada, mas ali seu deu o milagre da fusão.

Tinha de tudo, camaradas do PCB, companheiros de outros partidos, militantes, amigos, brancos sem jeito, negros, homens, mulheres (tinha até um japonês, eu vi),

quem vota num e quem vota no outro, junto com quem não vota, e tudo aquilo que andava separado, ficou em silêncio e uma figura levanta as mãos e soa um apito alto. Não podemos dizer de um “chefe” de bateria, entre nós não há chefes, um dirigente, negro, com roupas íntimas de mulher (vermelha provocação), cabelos de índia. E o chão tremeu, vindo da terra, de quilombos e senzalas rebeladas, de cada gota derramada, de suor ou sangue, de cada ato de amor, de cada beijo na boca, de cada coisa que arrepiava a pele e faz o corpo vestir a alma pelo lado de fora.

Era uma porção de gente diferente que ali estava junto sob a direção de um mestre. Profissional, não porque tem valor de troca e preço, profissional como o artesão que ama sua arte, como o operário que desempenha com perfeição seu ofício, como gari que volta na rua varrida para pegar a latinha que ficou prá traz, como poeta que enlouquece na busca da última palavra. Uma porção de diferença que ali estava junto: um bloco.

O produto esconde o processo, os problemas, as noites, os ensaios, a falta de grana, gente que atrapalha, mas o produto traz na pele a marca do trabalho, que pega um sonho e esculpe a realidade até que fica parecido com que queremos. E ficou bem parecido com que queremos. Alegre e comprometido, brotando do samba com escala em Paris, irônico, sarcástico, irreverente, cortando a carne podre do presente mostrando que é possível e necessário libertar o novo das prisões da acomodação.

Meu filho dormia no meu colo como se ouvisse Debussy, minha companheira se esmerava no surdo de primeira. Era carnaval, era só um bloco, ou era mais que isso. Um bloco revolucionário do proletariado, com capacetes operários vermelho futuro e uma voz de mulher cantando um samba contra dudus e cabrais, contra a Globo e o Capital, deixando cicatrizes de alegria no corpo triste da realidade.

Fiquei muito orgulhoso com meus camaradas. Era só um bloco... ou era muito mais.

(IASI, 2014)

1.1 Um Olhar “de dentro”

Eu sou Comuna, eu sou! Ninguém vai me calar
Sou resistência, sou cultura popular
Somos os campos, centros, guetos e favelas
Zumbis, Dandaras, Marielles, Marighellas⁶

Antes de descrever a minha relação com o bloco, gostaria de apresentar o lugar social e subjetivo de onde eu produzo essa pesquisa, ou seja, o lugar de onde eu falo (BENTO, 2014^a, p. 53-54), e narrar, muito brevemente, a minha trajetória.

Eu sou um homem negro, cisgênero e heterossexual, que cresceu no Grajaú (bairro da zona norte do Rio de Janeiro), tendo família paterna oriunda do bairro de Pilares (zona norte) e a família materna oriunda de São João de Meriti (município da Baixada Fluminense) e, por isso, tendo frequentado bastante, e até mesmo morado, por cerca de um ano, naquela cidade. Na vida adulta, morei alguns anos na Lapa (área central do Rio de Janeiro) e, atualmente, moro no bairro de Vila da Penha (subúrbio carioca). Em um contexto de um grande esforço (e muitos percalços), principalmente de minha mãe, para tentar manter o que poderia ser chamado de um padrão mínimo de classe média, os estudos sempre foram a principal prioridade e, por conta disso, estudei ao longo de toda a vida em escolas particulares.

Mais conhecido no meio musical e na militância pelo nome artístico, Thiago Kobe⁷, sou músico, instrumentista (percussionista e baterista), com pouco mais de 20 anos de carreira nos quais, entre palcos, estúdios, aulas, viagens e três discos lançados como vibrafonista e compositor, atuei em diversos trabalhos dentro da música popular brasileira e também com algumas das mais importantes orquestras sinfônicas do Rio de Janeiro.

Formado em percussão pelo curso técnico da Escola de Música Villa-Lobos, apesar de ter passado alguns anos nos cursos de bacharelado em percussão da UNIRIO e da UFRJ, a minha formação universitária é de bacharel em história pela Universidade Estácio de Sá. Acredito que o caminho realizado entre a formação profissional em música e a formação acadêmica em história, demonstra que o fascínio pela música, despertado ainda na adolescência, e a consequente formação artística, se deu também paralelamente com o encanto pela leitura e pela política, e com o desejo de melhor entender a sociedade e suas desigualdades, caminho

⁶ “Sambamos, amamos, resistimos e lutamos. E que venham mais 10 anos!”. Composição: Bil-Rait “Bucheça”, Belle Lopes, Luiz Guilherme “LG”, Raquel Fragoso, Carol Soares, Hildebrando Saraiva, Marina Castro, Rian Rodrigues, Valentina Sofia, Filipe Boechat, Bruna Távora, Arthurito e Havana da Chuquinha. (COMUNA QUE PARIU, 2019)

⁷ “Kobe” é um apelido de infância / adolescência que acabou sendo adotado como sobrenome artístico. Trata-se de uma referência ao, agora já falecido, jogador de basquete Kobe Bryant.

que sigo trilhando. Entre idas e vindas profissionais, por aproximadamente três anos, fui Terceiro Sargento Músico do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil.

Voltando à minha aproximação com o bloco Comuna Que Pariu, ela se deu em meados de 2013, a partir do convite de Marina Iris e Bel Palmeira, duas amigas queridas com as quais eu já tinha muitas construções artísticas e de militância política. Elas me falaram um pouco sobre o bloco e sobre as dificuldades que estavam sendo encaradas na iniciativa de criar uma bateria própria através de oficinas.

Ao chegar pela primeira vez nas oficinas, realizadas na praça Paris, me deparei com um processo ainda muito incipiente e, diante do pouco tempo que havia para o carnaval, percebi que o desafio ali era enorme. Em um primeiro momento, fui atuar como ritmista, reforçando o naipe das caixas (naipe que, naquele momento, estava apresentando especial dificuldade). Em pouco tempo, acabei assumindo a função de monitor.

No período de poucas semanas, eu pude ver um intenso processo de desenvolvimento dos ritmistas e, no carnaval de 2014, a bateria encantou e empolgou foliãs e foliões, como seguiria fazendo ao longo dos anos seguintes.

Desde esse primeiro momento, fui alternando minhas funções entre ritmista, monitor, oficineiro e professor. Atuei também nas gravações dos sambas enredo, cumprindo funções diversas, que vão desde tocar, atuar como técnico de gravação, mixar e até masterizar. Em resumo, minha atuação se deu de formas diversas, de acordo com minha disponibilidade de tempo e as necessidades do bloco, variando desde composição de samba enredo, até a tarefa de afinador de instrumentos, ou membro da equipe de limpeza da rua na qual o Comuna se concentra, mas, ainda que de maneiras diversas, ao longo desses anos, eu nunca deixei de estar próximo.

Outra importante dimensão de minha atuação nessa rede artística política, é a que se refere às minhas atividades como militante para além do Comuna. Eu fui um membro muito ativo do “Bloco do Nada”⁸, principalmente entre os anos de 2013 e 2016. É principalmente a partir de minha atuação nesse bloco que participei da criação e da realização do “Ocupa Carnaval”, um movimento social que reunia blocos progressistas e movimentos sociais, dentre os quais, o próprio Comuna. Participei também da criação do “BONDE: Frente Artística de

⁸ Bloco militante que atuava principalmente em atos políticos e que, por isso, recebeu o apelido de “blocoato”. O bloco era liderado por militantes do PSOL. O bloco era composto por um naipe de metais e uma pequena bateria, visando criar uma estética compatível com o repertório, composto basicamente de funk carioca. Escrevo no passado por tratar do período em que estive próximo ao bloco, não tendo acompanhado de perto as atividades e possíveis mudanças posteriores.

Esquerda”, que, além de ser um “coletivo de coletivos artísticos” (dentre eles o Comuna), foi também integrado por representantes de partidos políticos, representações sindicais e movimentos sociais diversos.

Frequentei as reuniões do “Comitê de Cultura Pelo Poder Popular” (CCPP), instância deliberativa que, por algum tempo, juntamente com a Célula de Cultura do Partido Comunista Brasileiro, foi responsável pelos processos de decisão do bloco. No mesmo período, eu participei da organização do Setorial de Cultura do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade) do Rio de Janeiro, partido ao qual sou filiado, e, juntamente com outros militantes como Manu da Cuíca, Diego Medeiros e Bel Palmeira, busquei dar conta de estabelecer pontes entre o Setorial e o Comitê.

Ainda no campo da cultura, me engajei nas lutas trabalhistas da classe musical junto ao SindMusi (Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro) e, a partir dali, participei da fundação do coletivo Age Músico, inspirado no coletivo REAGE artista, que envolvia diversas linguagens artísticas e no qual eu fui, por alguns meses, o representante eleito dos músicos.

Por fim, cabe ressaltar minha participação em muitos dos debates que atravessaram a história do comuna desde a inauguração do coletivo ampliado, seja nas plenárias, seja nas longas conversas em mesa de bar que costumam suceder os ensaios. Nesse sentido, já antecipo um assunto da maior relevância, e que apareceu muitas vezes nas entrevistas, a importância da mesa de bar nos debates que se tornam decisivos no desenvolvimento e amadurecimento político dos militantes⁹ e do próprio bloco.

Dessa forma, destaco o papel fundamental do bloco no meu desenvolvimento e aprendizado pessoal e político. O Comuna Que Pariu foi, e é, uma grande escola para mim em todos os sentidos. Além disso, o Comuna é um espaço de afeto. No coletivo, desenvolvi muitas relações que são da maior importância em minha vida. Pelo que vejo, o afeto é uma dimensão fundamental na *práxis* do coletivo. É pelo afeto que se dão as aprendizagens e que se desenvolvem os laços de confiança, fundamentais para a construção política. Portanto, é assim, através do afeto, que o bloco se torna um espaço para criar laços com (e formar politicamente) as/os camaradas que estarão nas muitas trincheiras, lado a lado, nas disputas contra o capitalismo e suas múltiplas opressões.

Apesar de entender o bloco como um espaço de afeto e acolhida, é importante ressaltar que o CQP é, também, um espaço de disputas, contradições e atritos que, em alguma medida,

⁹ Nas entrevistas, assim como na prática cotidiana do bloco, é muito comum que as pessoas (principalmente as lideranças do CQP) se refiram aos integrantes do coletivo como “militantes” do Comuna Que Pariu.

por posturas, falas e atitudes individuais e/ou coletivas, pode ser palco de reproduções das opressões que o próprio coletivo se propõe a combater, tais quais o machismo, a LGBTfobia e o racismo. Acompanhei muitos episódios aonde tais opressões se realizaram, e tive acesso a outros casos a partir das entrevistas. Também acompanhei muitas das mudanças do bloco no sentido de superar tais dificuldades, tanto através das observações oriundas da minha vivência no coletivo, quanto por meio das entrevistas realizadas.

Tendo ressaltado as contradições internas do bloco e deixando evidente que pretendo não negligenciar tais elementos, acho importante também, como forma de relato pessoal, afirmar que, ainda assim, entendo o coletivo como sendo um espaço de acolhimento dentro da militância de esquerda. Enquanto um homem negro, esbarrei em muitas dificuldades nos processos de me organizar politicamente, encontrando, em geral, muita resistência e muito pouca escuta à várias das demandas e críticas por mim elaboradas a partir do meu lugar social e construções subjetivas específicas do corpo masculino negro. No Comuna, apesar de encontrar um espaço de intensas disputas, encontrei também um lugar de escuta e de trocas.

Ainda que alguns debates, ao longo da trajetória do bloco, tenham sido intensos e difíceis, em geral, eles foram sucedidos de mudanças efetivas, ainda que, por vezes, lentas. Portanto, ainda que a militância no Comuna tenha sido exigente ao longo dos anos, ela é também recompensadora, pois me traz a oportunidade de ver um coletivo (assim como seus integrantes, individualmente) aprender com os próprios equívocos, amadurecer e crescer em termos de importância no cenário político e carnavalesco do Rio de Janeiro.

Diante de todos os elementos colocados, afirmo que o Bloco Revolucionário do Proletariado “Comuna Que Pariu! ” é, para mim, um exemplo de atuação política através da arte e do afeto. Como eu sempre acreditei na centralidade desses dois elementos nas lutas políticas, esse coletivo é um espaço de militância que, a meu ver, faz o maior sentido.

O Comuna renova minhas esperanças nas lutas contra o capitalismo e pela construção de uma sociedade livre de opressões.



Figura 1– O autor dessa pesquisa no processo de afinação das caixas, antes do “esquenta da bateria” no carnaval de 2020, último desfile antes da pandemia. Ao lado do busto de Karl Marx

1.2 A Descoberta do Comuna Enquanto Objeto de Pesquisa

Quando eu disse que me chamava Kehinde, o nosso dono pareceu ficar bravo, e um dos empregados perguntou novamente, em iorubá, que nome tinham me dado no batismo. Eu repeti que meu nome era Kehinde e não consegui entender o que diziam entre eles, enquanto o empregado procurava algum registro na lista dos que tinham chegado no dia anterior.

O que sabia iorubá disse para eu falar o meu nome direito porque não havia nenhuma Kehinde, e eu não poderia ter sido batizada com este nome africano, devia ter um outro, um nome cristão. Foi só então que me lembrei da fuga do navio antes da chegada do padre, quando eu deveria ter sido batizada, mas não quis que soubessem dessa história. A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me

apresentava ao sagrado e ao secreto.¹⁰ (GONÇALVES, 2017, p. 72 - 73)

Colocada a minha relação com o bloco, acho importante indicar quais foram os caminhos que fizeram com que o Comuna, até então, um espaço de afetos e militância, se transformasse também em um objeto de estudos.

Dentre as minhas muitas idas e vindas pelos cursos de graduação, quando deixei o bacharelado em percussão na UNIRIO para retomar a graduação em história, já fiz esse movimento com o desejo de voltar para a música, porém, não mais no lugar de graduando e sim de mestrando. Diversos projetos de pesquisa passaram pela mente. Inicialmente, partindo de minhas experimentações como instrumentista, pensei em propor, no mestrado profissional, um projeto para criar um método de vibrafone que propusesse e sistematizasse uma linguagem para o instrumento, não só como solista, mas, principalmente, enquanto acompanhador (centralizador) no samba. Ainda num caminho próximo, pensei em propor um projeto que envolvesse composições específicas para o instrumento.

Quando fui me aproximando da parte final da graduação em história, fui me aproximando também da vontade de propor algum projeto que dialogasse mais com essa formação, com o conjunto de autoras e autores com que eu estava tendo contato e com a enorme quantidade de questões que fervilhavam na minha cabeça, principalmente após a leitura da tese de doutorado da Jurema Werneck (2007), que, ao lado do romance “Um Defeito de Cor”, da Ana Maria Gonçalves (2017), foi um verdadeiro divisor de águas pra mim.

Começando a entender o caminho que gostaria de trilhar, um segundo passo foi entender qual a linha de pesquisa que mais se adequava ao tipo de discussão que eu gostaria de propor. Nesse momento me encontrei dividido entre a linha mais ligada à História da Música, que, no caso do PPGM (Programa de Pós Graduação em Música) da UNIRIO, seria a linha de Documentação e História da Música, e a linha mais ligada à Etnomusicologia, no caso, Etnografia das Práticas Musicais.

Nesse momento eu estava terminando um TCC no bacharelado que propunha uma análise crítica de discursos e narrativas produzidos sobre a Bossa Nova e a MPB e as relações desses discursos com algumas obras de Mário de Andrade, em especial, o “Ensaio sobre a Música Brasileira” (ANDRADE, 1972). Tinha grandes dúvidas se, caso eu quisesse dar continuidade a tal estudo, isso seria possível em alguma das duas linhas.

¹⁰ Trecho do livro *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves. Tal trecho foi lido pela própria escritora em uma faixa do disco “Voz Bandeira” da cantora Marina Iris (MARINA IRIS, 2019)

Por ter amigos como o Pedro Mendonça e o Renan Moutinho que sempre me convidaram a cogitar a possibilidade de me aproximar desse campo de estudos e por já conhecer o Samuel Araújo, uma referência da maior importância na área, eu já nutria simpatia pela Etnomusicologia e resolvi me aproximar e conhecer um pouco melhor. Ainda no último ano da graduação eu entrei para o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, coordenado pelo próprio professor Samuel. Lá, comecei a ter maior contato com os textos e debates da área. E, quanto maior contato eu tinha, mais crescia a sensação de inadequação entre o que eu queria propor naquele momento enquanto projeto de pesquisa e o que eu estava conhecendo do campo. Foi crescendo também o gosto pelo campo e o desejo de elaborar um projeto que se adequasse ao que vinha sido desenvolvido dentro dele.

Foi aí que comecei a ter contato com alguns textos vindos da antiga Iugoslávia, principalmente com as autoras Naila Ceribašić e Ana Hofman (CERIBAŠIĆ, 2019 / CERIBAŠIĆ; HOFMAN; RASMUSSEN, 2008 / HOFMAN, 2020) que me chamavam a atenção para a possibilidade de estudar o próprio território. Quando li a descrição de Hofman a respeito do papel político que os corais ativistas desempenharam naquele cenário a partir da virada do século XX, pensei imediatamente no papel que blocos e fanfarras desenvolveram no contexto carioca ao longo dos últimos anos, principalmente após 2013. Pontos trazidos pela autora, tais quais o caráter amador daqueles movimentos artísticos, a questão do afeto e a tendência a formação de alianças, isso em um contexto de exaustão do modelo neoliberal, tudo isso dialogava muito com o que o ativismo carioca vivenciou, principalmente no período posterior às chamadas jornadas de junho.

Estava indicada ali uma possibilidade de caminho vinda diretamente sob inspiração da produção do campo. Pensei em estudar o Bloco do Nada, mas sabia que já havia a pesquisa do Daniel Martins (MARTINS, 2017) a respeito. Pensei no BONDE e depois no Ocupa Carnaval até, finalmente, entender que o Comuna seria o tema mais adequado.

Ao começar a elaborar a ideia do Comuna enquanto tema da minha pesquisa, fui começando a tomar dimensão da quantidade sem fim de temáticas que eram trazidas a partir desse objeto de estudos. Um primeiro passo, após a minha entrada no mestrado e início efetivo da pesquisa, foi inserir o Comuna no contexto, não só dos coletivos militantes contemporâneos ao bloco que expressavam seu fazer político através da arte, mas também e, principalmente, dentro do carnaval carioca. Então comecei a pesquisar o carnaval enquanto um espaço de disputas e me surpreendi com a riqueza e complexidade de tal temática.

Enquanto militante do CQP e enquanto folião, confesso que, ao desenvolver um novo olhar, agora como pesquisador, não só para o Comuna, mas também para o carnaval de rua carioca (principalmente o do eixo “centro - zona sul” no qual a pesquisa se concentra), desenvolvi um grande encantamento pelas inúmeras possibilidades de reflexões e questionamentos que são disparadas a partir daí.

A partir do contato com a bibliografia que tratava do carnaval de rua carioca, principalmente a focada nos movimentos pós 1980, o que mais me despertou a atenção e disparou inúmeros questionamentos e reflexões foram, não os elementos trazidos nos textos, mas, acima de tudo, as ausências. Me interessei pelo que, ou, simplesmente não era apresentado como tema relevante para as discussões, ou não era tratado com a devida importância em muitos dos textos.

Sendo um homem negro que, embora tendo nascido e crescido em outro território, teve a maior parte do aprendizado formal em música, assim como a maior parte da vivência profissional nesse mesmo território mais abastado da cidade; enquanto pessoa negra que viveu, também majoritariamente no mesmo espaço, tanto a militância política quanto experiência foliã (e as muitas interseções entre ambas), não posso deixar de estar atento a quanto o meu corpo negro (principalmente quando associado a minha falta de intimidade com os códigos culturais vigentes e dominantes naquele território) provoca uma série de interdições, simbólicas e materiais (inclusive com inúmeros episódios de violência exercida por agentes de segurança pública e privada) no meu trânsito pela cidade (principalmente nessa área que concentra as maiores vantagens sociais) e na minha possibilidade de frequentar determinados espaços.

A minha vivência me impede de aceitar ou reproduzir sem críticas discursos que afirmem que os espaços de militância de esquerda nesse território estejam abertos para os mais diversos corpos e realidades de forma equânime. Da mesma forma, não posso deixar de perceber que os blocos nesse mesmo contexto espacial não estão abertos para a fruição “democrática” de “qualquer um”, como muitas vezes se pensa. Em síntese, minha vivência me faz querer colocar a questão das relações de poder, em especial, as relações raciais, como um pilar essencial da análise dos temas que permeiam essa pesquisa.

Voltando ao trabalho da Jurema Werneck, uma das coisas que me encantaram foi quando ela, chamando a atenção para biografia e obra de Chiquinha Gonzaga e da larga bibliografia construída a respeito dela, aponta como tais narrativas, ao desconsiderarem, ou não darem a devida relevância ao fato de ser ela uma mulher negra, acabam cometendo equívocos gravíssimos. Não consideram que a realidade e as expectativas sociais com relação a poder ou

não trabalhar; ter ou não relações matrimoniais duradouras; ter ou não uma vida restrita ao ambiente doméstico; participação ou não na vida política (nesse caso, um especial destaque para a causa abolicionista); às maneiras de viver a sexualidade; exercer ou não papéis de destaque e/ou liderança; entre outros elementos, eram muito distintas para mulheres negras e brancas (WERNECK, 2007, p. 81 - 101). A categoria “mulheres” não poderia dar conta de explicar a realidade imposta pelas relações de gênero dentro daquele contexto social escravocrata se não fosse devidamente racializada. Recorrendo à Beatriz Nascimento pode-se entender que:

Pelo caráter patriarcal e paternalista da sociedade, atribui-se à mulher branca o papel de esposa do homem, mãe dos seus filhos e dedicada a eles. Desse modo, seu papel é assinalado pelo ócio, sendo amada, respeitada e idealizada naquilo que esse ócio representava como suporte ideológico de uma sociedade baseada na exploração do trabalho [e de esposa] de uma grande camada da população

Contrariamente à mulher branca, sua correspondente no outro polo, a mulher negra, pode ser considerada uma mulher essencialmente produtora, com um papel semelhante ao do seu homem, isto é, dotada de um papel ativo. Antes de mais nada, como escrava, ela é uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa-grande (atividade que não se limita somente a satisfazer os mimos dos senhores, senhoras e seus filhos, mas também de produtora de alimentos para a escravaria) como também no campo, nas atividades subsidiárias do corte e do engenho. (NASCIMENTO, Beatriz, 2021a)

De tal forma que o embranquecimento dessa figura icônica de nossa cultura prejudica, quando não impossibilita, o entendimento do papel histórico que ela exerceu. A partir do entendimento de Chiquinha como uma mulher negra surgem novas perguntas a serem feitas na análise das fontes e isso muda radicalmente a produção intelectual resultante. O exemplo trazido por Jurema Werneck ilustra muito bem dois pontos. O primeiro é a importância de ter as relações raciais como um eixo central na análise de questões sociais da realidade brasileira. O segundo é como as questões que orientam nosso olhar (enquanto pesquisadores) para o passado impacta profundamente o tipo de texto que iremos produzir como resultado de nossas pesquisas.

Em seu clássico, “Apologia da História, ou, ofício de historiador”, Marc Bloch sinaliza um elemento fundamental. “O passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa.” (BLOCH, 2001, p. 75) Lilia Schwarcz (2001), em um texto intitulado “Por uma historiografia da Reflexão”, que cumpre o papel de apresentação do clássico de Bloch à edição brasileira, relembra alguns elementos fundamentais propostos pelo ilustre historiador. Um deles é a ideia de “história como problema” (BURKE, 2010^a, p. 12 / SCHWARCZ, 2001). Primeiramente, tal conceito traz a noção de que a história não é uma “ciência do passado”, pois, como afirma Bloch “[...] a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda” (BLOCH, 2001, p. 52). O presente é um elemento de central importância no

fazer historiográfico e dessa importância vem o “método regressivo”: “temas do presente condicionam e delimitam o retorno, possível, ao passado.” (SCHWARCZ, 2001, p. 7) Reforçando tal perspectiva teórica, a historiadora traz uma expressão de Lucien Febvre, cofundador, ao lado de Bloch, da famosa e prestigiosa escola dos *Annales*, em 1929. Febvre diz que a história é filha de seu tempo. (SCHWARCZ, 2001)

Apesar da presente pesquisa não se tratar de um trabalho propriamente historiográfico, tal relação com o conhecimento produzido sobre o passado me parece um norte interessante. Se a história momesca carioca na chamada revitalização ou retomada carnavalesca dos anos 80; o *boom* da virada do século XXI; o movimento “ativista” que ganha grande impulso a partir de 2013; e até mesmo as muitas disputas, mudanças, narrativas, perseguições e demais processos históricos que se desenrolaram no carnaval carioca desde meados do século XIX até a tal “retomada” na década de 1980 são fenômenos largamente estudados. A pequena contribuição que quero propor nesse sentido para a produção de conhecimento a respeito de tais processos é a de olhar para a bibliografia que trata do tema tendo em mãos uma lupa que oriente a leitura no sentido de dar a devida atenção à enorme importância das relações raciais em tais fenômenos históricos.

Vem daí, de tal inquietação gerada por aquilo que estou aqui nomeando como “ausências”, que eu me debruço e dedico longas páginas a autoras e autores que pensaram as relações raciais no Brasil destacando o papel da cultura enquanto campo de disputas da população negra e, em especial, o papel do carnaval como um elemento fundamental de entendimento das práticas políticas, de invenção, de fruição, de inversão/subversão, de autoafirmação, de construção de identidade, de resistência, de legitimação e de disputas da população negra no Brasil ao longo da história.

Peço, antecipadamente, desculpas a leitora / ao leitor caso tal exercício torne a leitura demasiadamente exigente ou enfadonha. Mas posso garantir que fiz um grande esforço para trazer apenas aquilo que me pareceu mais essencial do acúmulo das leituras feitas ao longo desses curtos dois anos de pesquisa.

Quanto à etnografia propriamente dita, procurei trazer essas mesmas inquietações para as interlocuções com militantes do bloco com os quais dialoguei. Imagino que isso fique evidente no decorrer da leitura. Mas, a respeito de tal processo investigativo eu tratarei mais detalhadamente nos parágrafos a seguir.

1.3 A Etnografia

A pesquisa se realiza em um momento pandêmico, portanto, em uma situação absolutamente atípica e não representativa da realidade do bloco. Por esse caráter de exceção, o meu interesse principal na etnografia é buscar entender o bloco em sua realidade anterior à realização da pesquisa. Dessa forma, o meu principal recurso foi o extenso uso de interlocuções com pessoas que estiveram envolvidas na realidade do bloco ao longo do período estudado.

Atentando sempre para importância do caráter dialógico da pesquisa, a minha principal preocupação foi a de garantir que as pessoas, ao longo dos processos de interlocução¹¹, pudessem se sentir bastante à vontade de trazerem questões e conduzir a conversa para os caminhos que julgassem mais convenientes. De tal forma que, ainda que eu tivesse algumas questões específicas a trazer para as pessoas, os rumos das conversas eram muito fluídos. Nesse sentido, é importante lembrar que, na maioria dos casos, meus interlocutores eram pessoas com as quais eu já tinha muita intimidade.

Quando possível, procurei trazer tal caráter dialógico e informal para o texto, mantendo coloquialismos e gírias e, por vezes, abrindo mão de uma escrita mais sintetizada para transcrever trechos maiores de conversas, efetuando o mínimo de cortes. Vale ressaltar também que não foi necessário o uso de nomes fictícios ou outros recursos de anonimato.

Algumas conversas foram individuais e outras, como no caso da CGC (Comissão Geral do Comuna), se deram em grupo. Por motivos ligados às condições impostas pela pandemia de COVID 19, ou por questões de agenda e logística, algumas entrevistas se realizaram em encontros virtuais por meio de vídeo chamadas, e outros encontros se deram presencialmente. Dentre o conjunto de encontros presenciais, alguns foram marcados dentro de residências e outros em locais públicos. Todas essas conversas, presenciais ou não, foram gravadas, para auxiliar no posterior processo de pesquisa. Eu contei também com depoimentos enviados, por áudio ou por escrito, através de aplicativos de mensagens.

Vale lembrar que ao longo do segundo ano da pesquisa, o bloco foi retomando os encontros regulares para ensaio, o que me colocou semanalmente em contato direto, não só com companheiras e companheiros de bloco, mas também com as conversas a respeito do Comuna, da política e até mesmo a respeito de minha pesquisa.

¹¹ Para um maior aprofundamento nas questões relativas à interlocução enquanto método investigativo no âmbito dos estudos ligados à música, recomendo o texto de José Alberto Salgado (SALGADO *et al.*, 2014).

Além disso, com a retomada do convívio social presencialmente, eu tive muitos encontros e conversas informais com pessoas que são ou que foram ligadas ao bloco, seja como militantes ou como foliões. Naturalmente, muitas dessas conversas giravam em torno de temas absolutamente pertinentes aos interesses dessa pesquisa, mas, salvo alguns poucos casos específicos, tais diálogos não entraram de forma direta no texto. Porém, certamente, tais debates alimentaram meus questionamentos e forneceram novos entendimentos, o que se reflete no texto, nas bibliografias que busquei e nas provocações que fiz durante interlocuções menos informais (aquelas previamente programadas nos moldes citados acima). Dessa forma, diversas pessoas não estão diretamente citadas no texto, mas, ainda assim, foram interlocutores da maior importância.

Um ponto de partida que procurei abordar em todas as entrevistas foi (em consonância com um apontamento feito pelo meu orientador logo nas nossas primeiras conversas) falar um pouco a respeito da pesquisa. Situar as/os interlocutores com relação à quais eram os pontos centrais de interesse e os caminhos percorridos até então, de forma a dar algum tipo de base para que pudessem elaborar as suas falas.

Um segundo ponto de partida é, em diálogo com o conceito de “lugar de fala”^{12 13} (RIBEIRO, 2017, p. 56-62), buscar responder à pergunta: “Quem é você na fila do pão?”¹⁴. Ou seja, além de solicitar que a pessoa se defina diante do que achar relevante para a conversa (como gênero, sexualidade e outros pontos)¹⁵, que declare como se identifica racialmente¹⁶, e que conte um pouco sobre as realidades socioeconômicas das quais ela vem, narrando brevemente a sua trajetória, contando como se aproximou da militância política em geral e,

¹² Entendendo que a composição do bloco, em alguma medida, reflete a heterogeneidade da classe trabalhadora, utilizo esse conceito na intenção de entender aonde, em termos sociais e em termos de marcadores sociais como raça e gênero, se posiciona a pessoa que fala, já que, diferentes posições sociais geram diferentes pontos de vista. Entendendo tal conceito como “ponto de vista”, pode-se afirmar que, qualquer uma ou qualquer um possui “lugar de fala” para tratar de qualquer assunto.

¹³ A respeito de tal conceito, Cida Bento afirma: “o que a filósofa Djamila Ribeiro vem destacando como lugar de fala, um conceito que trata das condições sociais que permitem ou não que grupos acessem espaços de cidadania. É um debate estrutural, relacionado a um lugar social que certos grupos ocupam e onde a restrição de oportunidades é a regra. A autora relaciona ainda lugar de fala à quebra do silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia violenta”. (BENTO, 2022, p. 85)

¹⁴ A expressão, que foi lembrada pelo Heitor Cesar em uma das entrevistas, me parece de grande serventia.

¹⁵ Sempre atento para o perigo dos binarismos. Para uma proposição não binária a respeito das problemáticas de gênero e interseccionalidades, recomendasse a leitura de “From Binary to Intersectional to Imbricated Approaches: Gender in a Decolonial and Diasporic Perspective” (GILL; PIRES, 2019).

¹⁶ Respeitando sempre o que for apresentado enquanto “autoidentificação”, ou seja, como o indivíduo se identifica racialmente. A autoidentificação difere da “heteroidentificação”, que seria a “atribuição de cor ou raça realizada pelo conjunto da sociedade brasileira aos descendentes de pretos, pardos, índios e brancos em que um componente racial ou de cor vem associado a posições sociais simbólicas e/ou concretas”. (PIZA; ROSEMBERG, 2014, p. 93)

especificamente, do bloco. Peço também que conte um pouco como se deu a sua formação política e qual a importância do comuna nesse processo.

Aqui cabe trazer um dado importante. Como nem todos os integrantes da CGC serão apresentados em detalhes ao longo do texto, cabe dizer que o conjunto de componentes do grupo com os quais tive conversas enquanto atuais representantes da comissão foram Raquel Fragoso e Carolina Soares, ambas mulheres cis negras, Belle Lopes, mulher cis branca e Bil-Rait Buchecha, homem cis negro.

Em alguns casos de pessoas que acabam tendo um grau de visibilidade maior e representando um pouco a “cara” que o bloco apresenta para fora, como Nina Rosa e Marina Iris; ou em casos aonde a trajetória pessoal e política parece apresentar elementos importantes para a compreensão dos processos do próprio Comuna ou dos assuntos discutidos, os relatos de caráter mais bibliográfico acabam tomando um espaço um pouco maior. Tais relatos, por vezes, acabam tomando um espaço maior no capítulo 4, aonde o desenvolvimento das questões apresentadas depende de tais elementos bibliográficos e subjetivos.

Com relação à escolha das pessoas entrevistadas, não houve nenhum tipo de critério rígido. Obviamente, algumas figuras eram inescapáveis por suas posições de centralidade em determinados processos. Em alguns casos havia algumas perguntas que somente um número muito reduzido de pessoas diretamente envolvidas poderia responder, para outras perguntas, ainda mais específicas, muitas vezes, havia apenas um único indivíduo que poderia dar uma resposta precisa ou confiável. Muitas vezes saí de um diálogo com a indicação de pessoas às quais eu deveria procurar para melhor entender determinados pontos.

Fora as figuras chave, a quem eu não poderia deixar de entrevistar, eu procurei dialogar com um grande número de pessoas. A escolha se deu por caminhos diversos. Algumas pessoas eu procurei por saber que teriam muito a contribuir no sentido de trazer reflexões que enriqueceriam a pesquisa. Outro critério que levei em conta foi no sentido de priorizar as vozes de pessoas negras, principalmente as das mulheres. Somando-se a esses critérios, existem elementos mais casuais, como disponibilidade de tempo ou compatibilidade de agendas, interesse na pesquisa, facilidade de contato e/ou acesso e outros fatores de ordem prática.

Um fator que deve ser ressaltado é como a minha posição como um membro antigo do coletivo impacta nas entrevistas. No livro *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba (uma intelectual negra) faz uma pesquisa baseada nas experiências de vida de mulheres negras entrevistadas por ela. (KILOMBA, 2020, p. 80 - 87). Em diálogo com o conceito de “pesquisas

centradas em sujeitos” e com as pesquisas “*study up*”¹⁷, a autora aponta como o fato de “ser uma pessoa de dentro”, ou seja, criando um contexto aonde não existem grandes disparidades nas relações de poder entre pesquisadora e pesquisada, e em que se rejeita a distância entre a pesquisadora e seu objeto de pesquisa, possibilita acessar temáticas como o racismo sem induzir reações defensivas por parte das interlocutoras.

Outro trabalho que aponta para a importância da identificação entre entrevistador/a e entrevistado/a é o da Lia Vainer Schucman (2020). A partir de seu lugar enquanto pesquisadora branca, Lia consegue, sem maiores dificuldades, ter acesso a um grupo de pessoas brancas dispostas a conversar sobre a problemática racial no Brasil e sobre as suas próprias experiências e privilégios. O trabalho de Schucman traz contribuições fundamentais para os estudos sobre branquitude ao trazer um rico material de entrevistas que não poderiam ter sido colhidos não fosse a sua condição de pessoa branca. Afinal de contas, segundo a frase de Florestan Fernandes lembrada pela própria autora: “O brasileiro tem preconceito de ter preconceito” (SCHUCMAN, 2020, p. 34-35). Trajetória similar, ou seja, a de uma pessoa branca estudando a branquitude, foi seguida, anteriormente, por Edith Piza (PIZA, 1998). Ao comentar os caminhos percorridos em sua pesquisa, a autora ressalta que a condição de pessoa branca, ou seja, da mesma raça¹⁸ das pessoas entrevistadas, favoreceu a existência de um “maior número de respostas não evasivas” (PIZA, 2014, p. 59).

Tais elementos remetem às reflexões acerca das distinções entre pesquisas feitas em condições de “paridade” ou de “assimetria” racial (SCHUCMAN; COSTA; CARDOSO, 2012). Como forma de lidar com tais questões, entre os anos de 1992 e 1996, no Instituto de Psicologia

¹⁷ “Em um ‘*study up*’, pesquisadoras/es investigam membros de seu próprio grupo social, ou pessoas de status similares, como forma de retificar a reprodução constante do *status quo* dentro da produção de conhecimento (Essed, 1991; Mama, 1995). Fazer pesquisa entre iguais tem sido fortemente encorajado por feministas, por representar as condições ideais para relações não hierárquicas entre pesquisadoras/es e informantes, ou seja, onde há experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática. Por exemplo, foi mostrado repetidamente que informantes *negras/os* são reticentes em discutir suas experiências de racismo com uma/um entrevistadora/ entrevistador *branca/o* (Essed, 1991). O conceito de pesquisa ‘*study up*’ complementa o conceito de pesquisa ‘centrada em *sujeitos*’ descrito anteriormente, pois ambos rejeitam o distanciamento dos ‘objetos de pesquisa’. Minha posição como intelectual não é a de um *sujeito* distante olhando para seus ‘objetos pesquisados’, mas sim de uma ‘subjetividade consciente’ (Essed, 1991, p. 67).” (KILOMBA, 2020, p. 82, 83).

¹⁸ Segundo Stuart Hall: A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.

Naturalmente, o caráter não científico do termo ‘raça’ não afeta o modo ‘como a lógica racial e os quadros de referência raciais são articulados e acionados, assim como não anula suas consequências’ (Donald & Rattansi, 1992, p.1).” (HALL, 2019, p. 37)

da Universidade de São Paulo, o grupo de pesquisadores liderado pela professora Iray Carone, ao desenvolver uma importante pesquisa intitulada “A força psicológica do legado social do branqueamento – Um estudo sobre a negritude em São Paulo” no decorrer da pesquisa de campo, acaba adotando a paridade racial como uma exigência nas entrevistas. Tal medida era uma estratégia para lidar com as tensões raciais, nem sempre explícitas ou declaradas. (CARONE, 2014).

Os exemplos que trago das pesquisas de Kilomba, Shucman, Piza e Carone, embora muito distintos entre si, apontam questões que dialogam com a importância da “identificação”, elemento fundamental quando se trata de um/a pesquisador/a “de dentro”. No caso específico de minha pesquisa, embora tenha como interlocutoras, em grande parte, pessoas que são ou foram companheiras de bloco e, portanto, com as quais pude desenvolver laços mínimos de confiança e afetividade, as possibilidades de identificação estão atravessadas, principalmente, por minha condição de homem negro, cisgênero e heterossexual. Dessa forma, minha posição social em termos de raça, gênero e sexualidade, pode ser, tanto um fator que facilite um diálogo não interdito por reações defensivas, quanto pode representar o oposto, isso dependendo do grau de vínculo previamente estabelecido e de acordo com a posição social que a pessoa com quem eu dialogue ocupa em relação a mim.

Uma fonte importante foi a série de programas de entrevistas, produzida pelo próprio bloco, no período pandêmico, chamada de “Histórias dos Nossos Carnavais” (disponível no canal de *youtube*, do CQP ¹⁹). Material rico em informações e reflexões importantes feitas por pessoas da mais alta relevância para o bloco. Além das entrevistas, um outro recurso importante foi a observação das atividades ocorridas, virtual ou presencialmente, como plenárias, participações em atos, gravação de sambas e clipes, ensaios/oficinas presenciais e outros eventos ocorridos ao longo do período da pesquisa, estando eu, portanto, na posição de pesquisador participante. Porém, como já foi ressaltado, o período da pesquisa é uma exceção na história do bloco e, por isso, não é o foco principal. Dessa forma, a minha memória enquanto membro/militante do bloco desde o período de formação da bateria, acaba se tornando uma ferramenta fundamental, servindo de fonte em alguns casos, e auxiliando no sentido de potencializar as provocações feitas às pessoas com quem dialoguei.

Cabe ressaltar que uma grande preocupação minha (principalmente ao longo do primeiro ano da pesquisa) foi a de “adiantar” ao máximo possível o processo de leitura e,

¹⁹ (COMUNA QUE PARIU, [s. d.]) <https://www.youtube.com/@ComunaQuePariu>

principalmente, o de escrita. A principal motivação para tal era a de poder, com bastante antecedência, elaborar uma versão, já com alguma robustez, ou seja, o mais próximo possível do que eu imaginava que seria o resultado final, que pudesse ser compartilhada como o coletivo.

Isso, de fato, ocorreu, de forma que, no final de abril de 2022, portanto, ainda no início do terceiro semestre do mestrado, foi enviado um texto com 197 páginas (muito similar ao que foi enviado posteriormente para minha banca de qualificação) no grupo de *whatsApp* do bloco para que todas as pessoas interessadas pudessem ter acesso e fazer a leitura de parte ou da totalidade do conteúdo.

O objetivo de tal movimento foi fornecer o máximo de elementos para que as pessoas que tivessem interesse e disponibilidade pudessem trazer críticas, correções, apontamento de caminhos, sugestões de bibliografia e quaisquer outros tipos de contribuições. A antecedência era justamente para garantir que haveria tempo hábil para debater, maturar as considerações, e trazer tais elementos para o texto.

Cabe ressaltar que tal movimento se dá em um período de início do processo de retomada dos encontros semanais, de forma que tais encontros foram muito ricos em debates acerca do texto, que acabou sendo lido por vários dos membros do coletivo. De forma que, presencialmente ou através de meios virtuais, os apontamentos foram chegando e trazendo enormes contribuições. Assim, correções referentes a nomes, terminologia e outros; sugestões de abordagens ou temas; sugestões de referências; sugestões de pessoas a serem procuradas como interlocutores; e críticas variadas foram chegando a mim e se tornando contribuições de mais alta importância. Alguns pontos chegaram mesmo a ser diretamente debatidos com a CGC e procurei respeitar ao máximo aquilo que foi decidido nos debates. Além disso, procurei fazer “recortes” do meu texto destinados a pessoas que deram contribuições que acabaram tomando alguns parágrafos, para que as mesmas, caso quisessem, pudessem ler e sugerir mudanças.

Confesso que, por um lado, reconhecendo o fato de estar em meio a um processo de retomada de diversas atividades presenciais, mas ainda sob o profundo impacto emocional, financeiro e profissional, para além das múltiplas faces das consequências devastadoras que a pandemia gerou na vida de todas e todos (atentando para o fato de que a pandemia ressaltou as muitas disparidades da sociedade, impondo efeitos nocivos que variam muito de acordo com a posição ocupada por cada uma e cada um no largo conjunto de desigualdades). Por outro lado, entendendo o quão demandante seria a tarefa de dar conta de uma leitura tão grande, ainda mais considerando ser um texto elaborado nos moldes acadêmicos e, portanto, muito exigente em

sua leitura. Considerando ambos os fatores, eu não esperava tamanho envolvimento das pessoas.

Além da leitura, passada a qualificação, as críticas e questionamentos feitos pela banca viraram objetos de longos e intensos debates após os ensaios. Por vezes, tais discussões trouxeram falas que acabaram entrando para o texto de forma direta, outras vezes, instigaram questões que viriam a ser abordadas em interlocuções ocorridas em outros momentos.

O que me parece essencial de tais considerações é ressaltar que, apesar de haver uma centralidade gerada pelo meu papel enquanto pesquisador, o esforço para que a presente pesquisa fosse a mais rica, mais precisa e, acima de tudo, mais representativa daquilo que o bloco de fato é (ou, pelo menos, daquilo que seus integrantes entendem que esse bloco seja) tem um altíssimo grau de coletividade. Nesse sentido, como em tudo que se refere ao bloco, esse é um trabalho construído a muitas mãos, muitas cabeças pensantes e muitas opiniões que, por vezes convergem e, em muitas ocasiões divergem entre si.

Tais depoimentos e declarações foram, muitas das vezes, carregados de elementos afetivos e da vontade de “defender” o próprio boco. Também bastante permeadas por elementos afetivos foram as críticas feitas ao mesmo. Talvez, o meu maior desafio enquanto pesquisador tenha sido justamente o de conter o meu próprio ímpeto apaixonado ao longo das interlocuções e, principalmente, no processo de trazer tais interlocuções para o texto da dissertação.

Tais debates acabaram gerando também discussões interessantes que eu creio que, assim como trouxeram para mim, enquanto pesquisador, novas reflexões e novos olhares para o bloco, trouxeram também, ou, pelo menos aprofundaram, reflexões dos meus interlocutores acerca do coletivo que compõem. Paulo Renato Guérios recorre à obra de Bordieu para lembrar que a relação de pesquisa é uma “relação social” que exerce efeitos sobre o resultado obtido (GUÉRIOS, 2013, p. 368). Acredito que tais efeitos sejam exercidos também nos interlocutores e na sua atuação futura no coletivo e, portanto, produzem, em algum nível, efeitos sobre o próprio bloco estudado.

Por fim, retomando e aprofundando a questão do afeto, considero importante salientar que essa é uma pesquisa profundamente marcada por tal elemento. Sentar com camaradas para conversar sobre o bloco cuja história, coletivamente, ajudamos a construir, é matar as saudades de pessoas queridas, é revisitar memórias carregadas de emoções, é abraçar, rir e brindar e é, acima de tudo, conhecer e entender um pouco melhor, e com outros olhares, esse grande coletivo, reforçando a fé na construção política que ele fez e segue fazendo.

2. O Carnaval Carioca

Meu irmão, axé
Olha o sol diferente
Levante a cabeça, meu irmão
Axé

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)
As escolas vão desfilar (garbosamente)
Aquela gente de cor com a imponência de um rei,
vai pisar na passarela (salve a Portela)

Vamos esquecer os desenganos (que passamos)
Viver alegria que sonhamos (durante o ano)
Damos o nosso coração, alegria e amor
a todos sem distinção de cor

Mas depois da ilusão, coitado
Negro volta ao humilde barracão

Negro, acorda, é hora de acordar
Não negue a raça, torne toda manhã dia de graça
Negro, não humilhe nem se humilhe a ninguém
Todas as raças já foram escravas também

E deixa de ser rei só na folia
e faça da sua Maria uma rainha todos os dias
E cante o samba na universidade
E verás que seu filho será príncipe de verdade

Aí então jamais tu voltarás ao barracão

Antonio Candeia Filho²⁰

No presente capítulo, procurarei apresentar o contexto carnavalesco, profundamente politizado, no qual Comuna Que Pariu se insere. Tal contextualização passa pela, assim chamada, “revitalização (ou, retomada) do carnaval carioca”, em meados da década de 1980, e pelo chamado “*boom* do carnaval carioca”, na virada do século XXI. Em seguida, buscarei entender esse mesmo carnaval em seu desenrolar através do tempo e, para isso, irei apresentar um pequeno histórico de tal festa carioca desde meados do século XIX.

2.1 A revitalização do Carnaval Carioca: Direito à cidade, quilombismo e outros caminhos de disputa política.

Difícil acreditar que o carnaval não tenha sido uma invenção brasileira, ou melhor, carioca. Não foi, é verdade, mas poderia ou deveria ter sido. [...] podemos notar como ele foi

²⁰ (CANDEIA, 1970a)

cedendo à imaginação, à mestiçagem, à antropofagia, numa palavra, à carnavalização carioca, sempre disposta a balançar dos alicerces ao topo qualquer ordem estabelecida.²¹

Quando o Comuna que Pariu foi criado, trazendo em seus sambas enredo palavras de ordem e discursos políticos, contribuiu para a politização do espaço carnavalesco carioca. Mas o Comuna não estava sozinho nesse movimento. Muito ao contrário, o bloco nasce em meio a um contexto de grande crescimento da festa de rua e de criação de muitos blocos. Nasce também em um contexto politicamente muito efervescente marcado por profundas mudanças e disputas na cidade.

O rico cenário cultural carioca, muito marcado pela ocupação das ruas, já era atravessado pelas ideias de disputa política da cidade. O contexto carnavalesco não era uma exceção, de fato, o movimento de revitalização da festa carioca, que tem suas origens na década de 80 e que acaba ganhando grandes dimensões no início do século XXI, tem, ao longo de toda sua trajetória, fortes ligações com a militância política.

O que pretendo nesse capítulo é, mapeando os períodos e principais atores desse movimento de revitalização e identificando os conceitos políticos que norteiam essas militâncias artísticas, principalmente o conceito de “direito à cidade”, trabalhado por David Harvey, mostrar como as ideias elaboradas por intelectuais negras e negros, como Clóvis Moura, Lélia Gonzalez, Abdias Nascimento, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Kabenguele Munanga, Moniz Sodré, dentre outros, podem, em diálogo com esse conceito chave, enriquecer as pautas do movimento. Além disso, pretendo chamar a atenção para a importância dos elementos político-culturais de origem negra no contexto da festa carnavalesca.

²¹ Trecho retirado do prefácio escrito por Haroldo Costa na reedição do livro de Eneida Moraes, História do Carnaval Carioca (COSTA, 1987)

2.1.1 O Direito à Cidade e o Movimento de Blocos Cariocas



Figura 2 – Importante figura dos movimentos sociais cariocas, conhecido pela alcunha de “Presidente”, usando uma camisa do CQP na concentração do bloco – Carnaval do Comuna de 2015

Começarei relacionando o processo de revitalização do carnaval de rua carioca com a discussão trazida por David Harvey sobre o uso do conceito de “direito à cidade” por movimentos sociais em diversos lugares do mundo. O autor analisa um fenômeno recorrente no qual grandes reformas urbanas são empreendidas em nome de interesses do capital, em um movimento excludente que acirra as desigualdades, criando um caldo de insatisfações que tende a culminar em grandes reações sociais de protesto ou mesmo em revoltas populares.

No livro “Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana” (HARVEY, 2014), o autor mostra como os centros urbanos cumprem uma importante função no mecanismo capitalista, sendo responsáveis por absorver os excedentes da produção:

O Capitalismo fundamenta-se, como nos diz Marx, na eterna busca de mais-valia (lucro). Contudo, para produzir mais-valia, os capitalistas têm de produzir excedentes de produção. Isso significa que o capitalismo está eternamente produzindo os excedentes de produção exigidos pela urbanização. A Relação inversa também se aplica. O capitalismo precisa da urbanização para absorver o excedente de produção que nunca deixa de produzir. Dessa maneira, surge uma ligação íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização. (HARVEY, 2014, p. 30)

Não havendo a possibilidade de o excedente ser absorvido, surge uma crise capitalista (Harvey, 2004, p. 32). E é justamente em um contexto de crise por excedente de capital por um lado e excedente de mão de obra por outro, que se encontrava a Europa em 1848, particularmente Paris, resultando, no caso francês, em uma revolução rapidamente reprimida, mas que resultou na subida ao poder de Luís Bonaparte que, após um golpe de estado em 1851, se auto proclama imperador, em 1852. Para superar a crise e promover a absorção do capital excedente, Bonaparte implementou uma série de investimentos infra estruturais, dentro e fora da França. Nesse movimento, encarrega Georges-Eugène Hausmann de conduzir um grande projeto de reformas de modernização em Paris, promovendo uma rápida e profunda mudança no espaço urbano. (HARVEY, 2014, p. 34-35).

O sistema funcionou bem por cerca de quinze anos, e consistiu não apenas em uma transformação das infraestruturas urbanas, mas também na criação de todo um estilo de vida urbano totalmente novo e um novo tipo de *persona* urbana. Paris transformou-se na “Cidade Luz”, o maior centro de consumo, turismo e prazeres – os cafês, as grandes lojas de departamento, a indústria da moda, as grandes exposições transformaram o estilo de vida urbano, permitindo a absorção de vastos excedentes mediante um consumo desmedido (que ao mesmo tempo agredia os tradicionalistas e excluía os trabalhadores). (HARVEY, 2014, p. 35)

O autor mostra como a cidade de Paris virou um grande espaço de consumo em um modelo socialmente excludente, mas aponta também a derrocada desse projeto:

Foi então que, em 1868, foram por água abaixo tanto o sistema financeiro descomunal e cada vez mais especulativo quanto as estruturas de crédito que constituíam sua base. Hausmann perdeu seu poder, em desespero, Napoleão III declarou guerra à Alemanha de Bismarck, e perdeu. No vácuo subsequente, surgiu a Comuna de Paris, um dos maiores episódios revolucionários da história capitalista urbana. A Comuna foi criada em parte devido à nostalgia do mundo urbano que havia sido destruído por Hausmann (ecos da Revolução de 1848) e ao desejo de recuperar sua cidade por parte dos desalojados pelas obras de Hausmann. (HARVEY, 2014, p. 35,36)

Harvey demonstra como, para atender a necessidades capitalistas, cria-se uma expansão urbana de grandes proporções e uma profunda modificação da lógica da cidade visando dar vazão à necessidade burguesa de escoar seus excessos de produção. Mas em algum momento o modelo se esgota, gerando uma crise e, por consequência, um grande levante popular denominado Comuna de Paris que, por sinal, é a inspiração para o nome do bloco estudado nessa pesquisa.

Harvey enumera diversos processos ocorridos, principalmente no início desse século, em cidades de diferentes partes do mundo que também sofreram profundas modificações realizadas em nome das demandas capitalistas, citando, inclusive, o caso carioca, com suas remoções e desapropriações de moradias populares. (HARVEY, 2014, p. 40-58). Harvey mostra como o conceito de “direito à cidade” está na base de movimentos sociais que surgem em reação a tais processos. Tal conceito foi trabalhado por Henri Lefebvre em um ensaio de

1968 de mesmo título (LEFEBVRE, 2011). Mas Harvey deixa claro que a emergência do conceito nos movimentos sociais não tem relação direta com Lefebvre, sendo esse autor muitas vezes desconhecido pelos militantes. Portanto, o conceito emergia, não da intelectualidade acadêmica, mas sim das próprias vozes das ruas. (HARVEY, 2014, p. 13-14).

O direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. (HARVEY, 2014, p. 28)

Rita Fernandes, retomando Lefebvre, destaca relevância de sua obra para a compreensão da ocupação do espaço urbano, marca fundamental dos festejos momescos.

O filósofo francês Henri Lefebvre (1991, p. 4) traz a possibilidade de olhar para a rua e para o espaço urbano como esse lugar de encontros, de conhecimentos e reconhecimentos recíprocos; como um espaço no qual, como argumenta, a prioridade do valor de uso se sobreponha à orientação irreversível na direção do dinheiro, do comércio e de tudo o que caracterizava o valor de troca no espaço urbano moderno. (FERNANDES, 2019, p. 26)

O conceito de “direito à cidade” vem sendo incorporado e ampliado pelos blocos de carnaval carioca como apontam Dias, Frydberg e Vera:

[...] atualmente o carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro está cada vez mais pensando na festa como espaço privilegiado de disputas na arena política. Sendo assim, muitos blocos, associações e coletivos carnavalescos incorporaram no discurso às reivindicações em torno do direito à cidade, dando ao conceito novos significados, em um processo de carnavalização da política na e pela cidade. (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 2)

As mesmas autoras apresentam um paralelo entre as mudanças ocorridas na cidade do Rio de Janeiro e o processo de mercantilização do próprio carnaval:

As mudanças no espaço urbano carioca, acentuadas significativamente no período entre megaeventos – Copa do Mundo de 2014 e Olimpíada de 2016 – representou também uma transformação no modo de brincar o carnaval. Em 2009, Eduardo Paes assume a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e rapidamente percebe que o carnaval de rua tinha valor econômico e simbólico para a cidade, mas que precisava ser organizado e regulamentado. Segundo o supervisor do carnaval de rua do Rio de Janeiro durante o mandato de Paes (2009-2016), Alex Martins (2015), logo que se percebeu o potencial turístico da festa e também o aumento da arrecadação do município durante o período carnavalesco, passou-se a tratar o carnaval de rua como um importante produto da cidade. (DIAS, FRYDBERG, VERA, 2020 p. 2,3)

A cidade do Rio de Janeiro, prestes a ser o palco dos chamados megaeventos, passava por profundas modificações que acirravam as desigualdades sociais. Nesse contexto, apoiados pela ideia de “legado”, esses megaeventos acabavam servindo para legitimar projetos e ações que ampliavam os abismos sociais, tais como as políticas de remoções, por exemplo. (MAGALHÃES, 2013, p. 102).

A crescente ocupação do espaço público por parte dos atores ocorre em um contexto em que estão sendo implementadas inúmeras intervenções por parte do Estado: entre as mais importantes poder-se-iam destacar obras urbanísticas, criação de alternativas de vias de transporte e implantação de UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora) em áreas pobres da cidade. Nos últimos anos tem-se tido a oportunidade de acompanhar tensões e conflitos nos quais inúmeros atores têm ido às ruas para denunciar a dimensão excludente do “projeto de cidade” em curso: segundo eles, a construção do Porto Maravilha e/ou da Cidade Olímpica (que vem promovendo uma espécie de novo “bota abaixo” nesse território) foi imposta à população e interessa especialmente ao grande capital (nacional e transnacional), portanto, da perspectiva de inúmeros atores e de alguns especialistas, a argumentação de que essas iniciativas deixarão “legados sociais” seria bastante questionável. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 18)

Em consonância com as ideias apresentadas anteriormente sobre a ocupação artística das ruas cariocas em resposta às mudanças provocadas por esse modelo de cidade, Jorge Sapia avalia que existe um processo crescente de carnavalização da política, muito presente desde os movimentos de junho e julho de 2013 (SAPIA, 2016, p. 82) e prossegue sua análise afirmando que:

Observamos hoje que a alegria, desestabilizadora, está presente nas pautas que questionam o modelo neoliberal de exclusão em curso e, localmente, na defesa da democracia e da constituição, ameaçada, segundo a leitura privilegiada por esses atores, pelo processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, interpretado por esses coletivos como golpe. (SAPIA, 2016, p. 82)

Daniel Martins complementa tal análise, se aprofundando, especificamente, na atuação dos blocos de protesto:

É importante observar a música inserida nesse espaço, pois foram criados mecanismos próprios, pegaram de empréstimo algumas práticas dos blocos de carnaval, mas sem dúvida, criaram sua própria forma de fazer uma música ativista. Tal expressão artística era uma forma de dar vida nova às velhas práticas políticas, utilizaram a música como forma crítica, adaptaram letras e criaram paródias²², hibridizaram práticas carnavalescas ao protesto político, assim como seu contrário: politizaram as práticas carnavalescas nos períodos de carnaval. Vale ressaltar o uso do gênero *funk* nessas “Zonas Autônomas Temporárias”. A ocupação do espaço público pelos grupos musicais de protesto utilizou-se de diversos elementos simbólicos e carnavalescos. (MARTINS, 2021, p. 51).

Mas Sapia ressalta que o processo de resignificação política do carnaval está presente desde os movimentos pela redemocratização nacional.

²² Conversei com Manu da Cuíca a respeito das paródias. Ela começou lembrando dos processos de composição do Ocupa Carnaval, que era um sistema que utilizava o *Google Docs*, num formato aberto aonde qualquer pessoa, inclusive de forma anônima, podia fazer suas contribuições e o resultado era um trabalho coletivo que não permitia, de forma alguma, a identificação de autoria. Lembramos na conversa que a estratégia das paródias funcionou muito bem naqueles primeiros anos. Uma vez compostas as letras, elas eram impressas em panfletos que eram distribuídas pelo bloco/ato. Assim, quando os sopros tocavam as famosas melodias carnavalescas, o público cantava as letras dos panfletos. O efeito cômico ajudava a tornar mais efetiva a comunicação que se realizava ali. Além dos atos do próprio Ocupa, tais paródias eram gravadas e transformadas em clipe - ver o canal do Ocupa Carnaval no *youtube* (OCUPA CARNAVAL, 2014b) - e os panfletos com as letras eram distribuídos pelos blocos. Portanto, as paródias, enquanto um discurso político, acabavam circulando bastante.

(...) houve um movimento de ressignificação do Carnaval que se deu no contexto de construção e ocupação do espaço público característicos dos processos de liberalização e democratização. A luta pela Anistia e o movimento das Diretas Já, nos falam de processos de politização da sociedade que foram sendo construídos, como atesta a bibliografia sobre movimentos sociais urbanos, por novas formas de participação orientadas por uma multiplicidade de projetos e de memórias que, naquele contexto, se apresentavam como possíveis. Foi um processo de invenção de novos direitos, de atualização da cidadania entendida, basicamente, como o direito a ter direitos. (SAPIA, 2016, p. 83)

É justamente nesse contexto político conturbado, atravessado pelo processo de redemocratização nacional, que surgem dois importantes blocos na zona sul carioca.

Foliões detentores de estreito vínculo com a militância dos anos 70 propõem uma recusa da desmobilização e abrem a possibilidade de contar outra história, que inclui a informalidade da brincadeira de rua, do riso e da ironia.

Na origem da recuperação do espaço público, de contestação e resistência que se vão projetar então na construção de outra imagem da cidade, se encontram o Bloco do Barbas, fundado no bairro de Botafogo e o Bloco Simpatia é Quase Amor, que desfila em Ipanema, ambos criados em 1984. (SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 67)

A respeito do Simpatia e do Barbas e das ligações políticas de seus membros, Rita Fernandes afirma:

No Simpatia, encontrei uma relação direta de jovens ativistas dos movimentos estudantis daquele período, quase todos ligados ao Partido Comunista Brasileiro. Além da militância política partidária, estavam envolvidos com os movimentos sociais da época, como a campanha das Diretas Já, o Comitê Jovem Tancredo Neves e as recém-criadas associações de moradores. Que traduziam novas formas de participação da sociedade civil pós-ditadura militar. Na torcida de futebol pelo grupo, a Fla Diretas, estava o embrião de um bloco que se tornaria um dos ícones do carnaval carioca. Criado em 1985 por “filhos bem-nascidos”, como acentua o *Jornal do Brasil* naquele ano, filhos da elite ipanemense, de comunistas, de artistas e de intelectuais, o Simpatia ganha de imediato adesão de outros segmentos da classe média e muita visibilidade. [...]

No Barbas, encontramos um grupo que havia participado mais fortemente da luta contra a ditadura militar, muitos envolvidos, inclusive, em ações armadas. Alguns haviam estado muitos anos na prisão ou no exílio. Em meados dos anos 1970, esse grupo se ligou especialmente ao movimento pela Anistia e que culminou com a decretação da Lei da Anistia em 1979. Nelsinho Rodrigues, filho do dramaturgo, é o expoente do Barbas, personagem-síntese que teve a ideia de abrir um bar com os companheiros de luta assim que foi libertado, depois de nove anos preso. (FERNANDES, 2019, p. 187 - 188)

Na sequência desses, vem uma série de outros blocos situados entre a zona sul e a zona portuária que, em sua maioria, também possuem ligações com a militância política. Suvaco de Cristo (1985); Bloco de Segunda (1987); Bloco das Carmelitas (1991); Escravos da Mauá (1993); Meu Bem, Volto (1994); Que Merda é Essa? (1995); Imprensa que eu Gamo (1995); (SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 69).

Sapia e Estevão apontam para o caráter restrito e circunscrito dos foliões que conduziam esse processo de “revitalização”, também chamado de “retomada carnavalesca” (FERNANDES, 2019, p. 18).

Esses blocos, embora não exclusivamente, estão na base do processo de revitalização do carnaval de rua. Boa parte dos foliões e compositores transita com desenvoltura e irreverência por todos eles, constituindo uma rede particular de sociabilidade na qual se vislumbra preocupação que vai além das questões pautadas pelo carnaval, como, por exemplo, a preocupação de relativizar o paradigma da cidade partida. Uma rede que pode ser, nesse momento seminal, facilmente identificada com nome e sobrenome numa lista que não ultrapassaria 300 pessoas. (SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 70)

Fica bastante evidente que esse movimento, apesar de pensar questões de segregação dentro do espaço urbano, ocorre, majoritariamente, nas áreas nobres da cidade e é composto por um público bastante restrito. Nesse sentido, é importante notar que tal movimento, apesar de se concentrar em um território, e com um público, não só bastante específico, mas também bastante diminuto da cidade, recebe as alcunhas de revitalização do carnaval *carioca*, ou retomada *carnavalesca*. Ou seja, assumem uma centralidade que, quando não invisibiliza, ao menos ofusca os festejos de momo do restante da cidade. Apesar disso, os blocos que iniciaram esse processo tiveram como uma de suas fontes de inspiração um movimento com características distintas. “Tanto o Simpatia quanto o Bloco do Barbas tiveram como inspiração, além do Cordão do Bola Preta, o Clube do Samba, bloco carnavalesco fundado em 1975 pelo cantor e compositor João Nogueira”. (SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 78).

Surgido em meio à ditadura militar, mais do que um ponto de encontro, o clube abrigou ideias, fortaleceu a classe artística e tornou-se um dos mais belos quilombos de resistência cultural num momento crucial da nossa história. (PIMENTEL, 2002, p. 52)

Considero especialmente interessante a descrição de Pimentel tratando o Clube do Samba como “um dos mais belos quilombos de resistência cultural”. Chamo a atenção do leitor para esse ponto, porque a lógica de pensar iniciativas culturais dessa natureza a partir da lógica de “quilombos”, dialoga com algumas ideias e conceitos que irei abordar mais adiante. O Clube do Samba nasceu no bairro do Méier, zona norte carioca, na casa de João Nogueira, principal liderança do movimento. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 66) Bruna Coelho apresenta brevemente o movimento associativo e seus objetivos, destacando a participação da cantora e compositora Giza Nogueira:

(...) o objetivo era criar uma entidade que divulgasse a história do samba e fomentasse suas manifestações culturais. Assim, o Clube não apenas promovia seus pagodes, que já estavam famosos na cidade, mas também queria o retorno das tradições, ao mesmo tempo em que buscava a preservação de seus agentes e, respectivamente, de suas produções (...) Giza Nogueira exerceu um papel importante nesse processo, além de ter sido a única mulher que participou no LP Clube do Samba, gravado por João

Nogueira, que se tornou um dos marcos do movimento sambista. (COELHO, 2020, p. 5,6)

Pimentel (2002), em diversos momentos, afirma que o movimento de blocos dos subúrbios cariocas, em parte já consolidado desde a década de 50, influenciou a folia que se criava na zona sul²³. Nesse sentido, para o autor, o Clube do Samba, juntamente com o Cordão do Bola Preta e a Banda de Ipanema “são peças fundamentais para que compreendamos como a herança suburbana dos blocos se confunde com a zona sul.” (PIMENTEL, 2002, p. 49).

É importante ressaltar que esse movimento carnavalesco que ganhava corpo na zona sul carioca, apesar de significativo, ainda era tímido (HERSCHMANN, 2013, p. 275). Porém, a partir do início do século XXI, temos o chamado *boom* do carnaval de rua carioca, processo tão expressivo que chegou a aumentar, oficiosamente, o espaço ocupado pela festa no calendário da cidade²⁴, de uma semana para quase dois meses. (HERSCHMANN, 2013, p. 270; SAPIA; ESTEVÃO, 2021, p. 59). Somente entre os anos de 2000 e 2014 foram criados 304 novos blocos (FRYDBERG, 2014 p. 6).

Herchmann (2013, p. 284,285) relaciona esse processo de expansão do movimento carnavalesco ao ativismo musical carioca²⁵. O autor identifica que nos primeiros anos do novo século havia um “ativismo musical de rua” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 31) muito presente no cenário cultural da cidade. Nesse contexto é importante destacar a atuação

²³ Existe uma narrativa consolidada baseada na ideia de uma substituição do espaço público das ruas pelas festas em espaços privados a partir da década de 50. Tal argumento é reforçado pela escassez de referências a tais festejos de rua na imprensa da época. De forma contrastante, existe a noção de um carnaval de rua consistente e ainda vivo e pulsante nos subúrbios cariocas no mesmo período, funcionando como um polo de resistência e de sobrevivência dos festejos de rua (ANDRADE, 2018;; PIMENTEL, 2002). Pode-se perceber, portanto, que a noção de um esvaziamento do carnaval de rua sucedido por uma revitalização, ou retomada, algumas décadas depois, se desenvolve a partir de um olhar focado no espaço regional que se estende da zona sul ao centro da cidade. Andrade (2018) afirma que o carnaval de rua no Rio nunca chegou a morrer e aponta, como uma evidência de tal fato, as notícias de imprensa que narravam a repressão policial exercida aos blocos ao longo da década de 60. Segundo o autor, na medida em que a festa foi se institucionalizando e se legitimando com as escolas de samba, formando assim o “carnaval sadio”, criava-se em contraponto, a visão de que o outro carnaval era “não sadio” e deveria, por isso, ser perseguido.

²⁴ A respeito do calendário oficial, ligado ao calendário religioso católico e definido em relação à festa cristã da páscoa, Cavalcante (2000) ressalta a importância do ciclo que vai da abertura do carnaval, com a entrega das chaves da cidade ao Rei Momo, no sábado, e se encerra no desfile das campeãs no sábado seguinte. A autora se refere principalmente a uma dimensão temporal do carnaval mais ligada às escolas de samba, que acaba diferindo bastante do carnaval de rua em geral. A autora ressalta ainda que, para além desse ciclo mais curto, com seu desfecho ritual no desfile comemorativo, existe um outro ciclo, bem mais longo. Posto que o carnaval das escolas de samba implica em um árduo trabalho desenvolvido ao longo de todo ano, cada encerramento de carnaval significa também o começo da preparação para o carnaval seguinte.

²⁵ Em um trabalho de pesquisa aonde entrevistou músicos de fanfarras sobre o que eles entendiam do termo “ativismo”, Daniel Martins chegou ao seguinte resultado: Para os músicos de rua, seja ele de bloco ou fanfarra, a palavra ativismo tem um significado bem definido: o de luta política. Embora reconheçam o significado mais amplo e alguns afirmem que mesmo só o fato de tocar na rua também é um ato político. (MARTINS; MEIRELLES, 2020. p. 77).

das “fanfarras ativistas”, “neofanfarrismo” (SNYDER, 2018) ou grupos “neofanfarristas” (MARTINS, 2015, p. 195,196). Alguns desses grupos nasceram durante as grandes manifestações de 2013, mas alguns são anteriores a esse momento. Entre esses, em uma posição de destaque, está o “Bloco do Nada” ou “BlocAto do Nada”²⁶, o nome é uma referência ao título do poema “Nada deve parecer impossível de mudar”²⁷ de Bertolt Brecht (BRECHT, 1982). Andrew Graver Snyder ressalta que, dentre as muitas neofanfarras atuantes naquele contexto, o BlocAto (junção das palavras “bloco” e “ato”) é o único que tocava exclusivamente em contextos políticos (SNYDER, 2018, p. 131 - 132). Daniel Martins entrevistou Chico Oliveira, mestre de bateria e uma das principais lideranças do bloco ativista.

O bloco é uma ferramenta a serviço dos movimentos sociais, então a gente tem essa função de ser porta-voz dos movimentos, de mudar a forma da esquerda em se comunicar. Basicamente superar o formato de manifestação tradicional, com carro de som, palavras de ordem entoadas pelo microfone de cima do carro. Às vezes com uma forma de dizer que não comunica muito, usando palavras e termos que só quem é organizado se identifica. Só de ser uma banda musical cumprindo esse papel de entoar as palavras de ordem e de animar a manifestação já é interessante (Entrevista concedida ao autor, agosto, 2015). (MARTINS, 2015, p. 195)

Com relação a esse “novo” ativismo, é importante identificar os grupos sociais que o compõe em sua maioria. Para isso, mais uma vez recorro a Hershmann:

Há algumas evidências de que este ativismo musical que vem tomando as ruas do Rio na última década é um fenômeno de classe média e que está concentrado na Zona Sul. Analisando o perfil dos prosumidores constatamos que, em sua grande maioria, são jovens estão numa faixa etária entre 16 e 30 anos. A grande maioria vive com os pais (estão na condição de “moratória social”) e, portanto, a pressão por garantir sua sustentabilidade é menor que a de outros jovens com menos recursos. Em outras palavras, possuem tempo e condição socioeconômica para se lançar nesta rede colaborativa, isto é, podem ainda se arriscar a não mercantilizar tanto seu trabalho e a relação com o público. Mesmo quando analisamos os 500 blocos que estão registrados na Prefeitura e que desfilam no Carnaval constata-se isso. Apenas um terço desses são oriundos e organizados por atores da Zona Norte, Centro (incluído o bairro de Santa Teresa) e Zona Oeste. (HERSCHMANN, 2013, p. 284,285)

É possível, portanto, perceber uma contradição fundamental em todo esse movimento. Mesmo tendo como um importante elemento catalizador o ativismo político atravessado pelo conceito de direito à cidade, essa nova festa carnavalesca é, em grande parte, restrita à parte

²⁶ Antes de existir enquanto um bloco que tocava nos atos políticos, o embrião do bloco vem de uma experimentação estética do percussionista Bernardo Aguiar, que queria reproduzir a sonoridade eletrônica do *funk* carioca utilizando instrumentos acústicos de percussão usados tradicionalmente nas escolas de samba. Por já existir enquanto experiência estética, considero, aqui, o bloco mais antigo do que as jornadas de junho de 2013, embora ainda não funcionando ou existindo como BlocAto.

²⁷ Desconfiai do mais trivial / na aparência singelo. / E examinai, sobretudo, o que parece habitual. / Suplicamos expressamente: / não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, / pois em tempo de desordem sangrenta, / de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, / de humanidade desumanizada, / nada deve parecer natural / nada deve parecer impossível de mudar. - Bertolt Brecht – Nada deve parecer impossível de mudar

mais nobre da cidade e frequentada pela juventude de classe média branca²⁸ (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 interseccionalidade²⁹ 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 Egypto. 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)

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

²⁸ A respeito dessa discussão, Victor Belart, toma como exemplo a Pedra do Sal, território historicamente ligado à cultura e lutas de resistência da população negra e que atravessa um processo de “revitalização” que não dá o devido destaque à cultura afro-brasileira. Para o autor, quando blocos clandestinos ou secretos (tratados pelo mesmo autor como piratas) se utilizam de tal território sem dialogar com a “ancestralidade” diaspórica e as tradições de disputas ali presente, e, ao final dos festejos, deixam a região, estariam se aproximando a uma lógica de invasão e usurpação, ou seja, da porção menos romântica e mais negativa da semântica carregada pela nomenclatura “pirata”. Por tais razões, o autor adota o termo “forasteiro” pra tratar de tais blocos (BELART, 2021, p. 61). O mesmo autor destaca iniciativas como a do “Quilombike” e do “Malunguetú”, que visam “escurecer” as ruas cariocas durante as festividades. Além disso destaca o projeto idealizado por Nina Tauile, intitulado “CAIXA PRETA: Racismo no Carnaval do Rio de Janeiro”, que apresenta episódios de racismo e injúrias sofridos por pessoas negras no decorrer dos festejos (BELART, 2021, p. 125-126).

²⁹ O termo interseccionalidade, advindo do feminismo negro estadunidense, foi cunhado por Kimberlé Crenshaw, em 1989, em um artigo intitulado “*Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*”. O termo reaparece em 1991, quando a mesma autora publica “Mapeando as Margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor”. Desde então, o termo passa a ser o paradigma teórico e metodológico do feminismo negro. O livro “Mulheres, Raça e Classe” (DAVIS, 2016), escrito por Angela Davis e publicado em 1981, é considerado a matriz teórica da interseccionalidade. Existe, porém, uma questão problemática, já que Crenshaw cunha o conceito no âmbito do direito. A ideia é proteger mulheres negras das violências, lidando com as interconexões estruturais. O problema é que, sendo apropriado pela lógica punitivista e racista do direito, o conceito, por vezes é acionado de formas que vão de encontro à própria construção intelectual e política de Angela Davis enquanto abolicionista penal, por exemplo, servindo de embasamento teórico para punição de homens negros. (AKOTIRENE, 2020).

³⁰ Apresentando uma outra possibilidade de referencial teórico que pensa as articulações dinâmicas entre as diferentes relações sociais (relações de disputa entre grupos antagônicos), Danièle Kergoat (KERGOAT, 2010) apresenta o conceito de “consustancialidade das relações sociais”. Como orientação metodológica para o uso do conceito, a autora historiciza tais relações e apresenta o que chama de um imperativo marxista segundo o qual “essas relações — gênero, ‘raça’, classe — são relações de produção. Nelas, entrecruzam-se exploração, dominação e opressão. É indispensável analisar minuciosamente como se dá a apropriação do trabalho de um grupo por outro, o que nos obriga a voltar às disputas (materiais e ideológicas) das relações sociais. Por exemplo, no que concerne às relações sociais de sexo, tais disputas são formadas pela divisão do trabalho entre os sexos e o controle social da sexualidade e da função reprodutiva das mulheres.” (KERGOAT, 2010, p. 99)

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 LBGT+ 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 LBGT+ 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 LBGT+. (DIAS, FRYDBERG, VERA, 2020 p. 9)

E, justamente pelo fato de que diferentes sujeitos têm diferentes experiências no espaço urbano, é que o carnaval, enquanto momento de ressignificação desses espaços e inversão de papéis sociais, é tão poderoso.

(...) o carnaval é um momento ritualístico, no qual durante um curto período de tempo os papéis sociais podem ser trocados, invertidos e até mesmo esquecidos. Existe o momento de ruptura com o cotidiano, o momento de comemoração e excessos aceitos pela sociedade e, finalmente, o fechamento desse ritual. (LOPES JUNIOR, 2019, p. 194)

Um texto que expressa muito bem as possibilidades políticas das ressignificações e inversões carnavalescas, além de suas relações com as reivindicações ligadas ao direito à cidade, é o manifesto do Ocupa Carnaval de 2014:

MANIFESTO OCUPA CARNAVAL

“O Carnaval é o mais belo grito do povo! Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso: suas colombinas e pierrôs estão vivos e pulsam. Abaixo as catracas que transformam a cidade em um grande negócio, onde o lucro prevalece sobre a vida, onde o dinheiro é mais livre que as pessoas. Enquanto capitalizarem a realidade, nós socializaremos o sonho. Viva a energia da rebeldia. Viva a criatividade das fantasias. Viva o Zé Pereira e o Sací Pererê. A cidade não está à venda e nossos direitos não são mercadoria. Foliões, uni-vos!

Ocupa Eles. Ocupa Eu. Ocupa Tu. Ocupa Geral.

OCUPA CARNAVAL!” (OCUPA CARNAVAL, 2014a)

O Ocupa Carnaval é um ator da maior importância nesse cenário.

Formado a partir da experiência política nas Jornadas de Junho de 2013 e no bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar, [...] tem como objetivo manter viva a memória das lutas por uma cidade mais justa e igualitária, entendendo o carnaval como espaço privilegiado para isso. (FRYDBERG; FERREIRA; DIAS, 2020, p. 4)

O Ocupa Carnaval reúne fanfarras ativistas e blocos dispostos a fazer disputas políticas pela arte no período carnavalesco. É importante ressaltar que houve uma grande repressão

policial a qualquer tipo de manifestação após junho de 2013. As novas estratégias de contenção de movimentos populares incluíam até mesmo a proibição do uso de máscaras em espaços públicos, mas as restrições não se aplicavam a manifestações culturais (SOUZA, Priscilla, 2013).

Nesse contexto, a possibilidade de “disfarçar” uma manifestação na forma de um bloco carnavalesco se mostrou uma estratégia muito eficaz. Tal tática foi usada em 2014, quando uma grande manifestação com dezenas músicos e de outros militantes, ligados ou não às artes, se caracterizou de bloco carnavalesco e saiu pelas ruas protestando contra o, então governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho. Apesar das medidas legais, então em vigor, proibindo atos políticos, a manifestação, denominada “Cabralhada”, foi bem sucedida, muito embora, vigiada e acompanhada de perto por uma quantidade enorme de policiais militares. Antes disso, usando as mesmas estratégias de “camuflagem cultural”, o Ocupa Carnaval havia participado de um ato em defesa dos vendedores ambulantes (camelôs), chamado de “Camelato”. (DE SOUZA, 2016) Em uma conversa com Manu da Cuíca, uma das importantes lideranças de toda essa movimentação, e, atualmente, uma das assessoras do mandato do vereador, eleito pelo PSOL, Tarcísio Motta, ela faz uma interessante análise sobre alguns “ganhos” que as lutas empreendidas naquele momento trouxeram.

Eu: [...] acho que era um momento em que a gente dava muito a cara a tapa, né? Eu lembro, por exemplo, do primeiro Ocupa Carnaval, a “Cabralhada”

Manu: Que foi grande pra caralho!

Eu: Foi enorme e a gente tava proibido de tudo. Não podia usar máscara, não podia ter manifestação, não podia ter aglomeração de pessoas, né?

Manu: Caralho! Pode crer!

Eu: E a gente, “pô, vamos meter um bloco!”. Vamos meter o doido, é meio isso, né? E aí uma cena que eu lembro muito disso³¹, porque aí também é a época que a gente tava pedindo lá a CPI da FETRANSPOR, acho que a FETRANSPOR era a bala de prata que a gente buscava, né?

Manu: É, que na verdade era Rio Ônibus. Eu também falava FETRANSPOR, mas depois era isso, era um trâmite todo na câmara

³¹ A referida cena era o momento em que o bloco/ato passava em frente ao prédio de FETRANSPOR e se viu encurralado por um corredor que tinha nas suas laterais uma série de tapumes e um enorme grupo de policiais militares enfileirados que eram apelidados de “robocops”, por conta do aparato de proteção que usavam por sobre as fardas (G1, 2014b).

municipal e, portanto, Rio Ônibus. O B.O.³² Barata e tal, era com a Rio Ônibus, nos contratos da prefeitura, e que agora, muitos anos depois, rolou essa CPI, chapa branca, mas, por conta (já que nem tudo é perdido nessa vida) aquele caldo de CPI dos ônibus que é a faísca de 2013, movimento passe livre [...] mas aquilo tudo, que gerou ocupação da câmara, que gerou uma CPI que foi instaurada na época, mas que foi composta, contrariando os tramites da câmara, ela foi composta por dois caras que tinham votado contra a CPI. [...] enfim, não deu em porra nenhuma, só que o Eliomar³³ fez um trabalho ali de investigação, etc. Quando o Eliomar sai e a gente pega, a gente pega esse trabalho e leva adiante. Propõe a CPI dos Ônibus. [...] no governo Crivella. Inclusive naquela aposta de “Crivella, não é contigo. A gente vai no Paes, lá atrás, de boa.”, pra não ter tensionamentos, tanto que a galera assina a CPI, mas quando o governo, os lobistas e o Dr. Jairinho, era um dos principais caras [...] quando eles vêm que essa CPI vai rolar, eles, em um segundo, fazem uma igual e protocolam na mesa diretora. E aí é instaurada a CPI deles e a nossa cai. Tô contando essa história porque [...] acho que tudo que a gente fazia lá em 2013 tinha muito a ver com a discussão de transporte [...] e, não é que essas coisas tenham resultado, porque não é assim, mas elas também não ficam perdidas num limbo. O que acontece hoje na situação do Rio, tá sendo discutido e o Paes reviu, de fato, todas as legislações, todas as licitações, e ele tá se fudendo porque ele viu a merda que ele fez, e tá tentando desfazer, e tá fazendo a coisa correta, novas licitações, as licitações que são viciadas [...] o que ele tá tentando fazer, eu não sei se ele vai ter força política, vontade política, pressão popular, mas, enfim, o movimento que ele faz hoje, porque se tornou inviável o transporte público, ele tem a ver com todo esse histórico. [...] porque a CPI dos caras foi instaurada, O Tarcísio não era titular da CPI por uma questão de blocos partidários, quantidade de parlamentares. Mas, como o Brasil não é pra amador, um cara que era, foi preso por um esquema de corrupção [...] e aí o Tarcísio entra na vaga dele [...] ele vira um componente da CPI e aí tem mais estrutura, a gente começa a chamar os caras, fazer entrevista [...] enfim, a CPI sai com um relatório chapa branca. Tarcísio apresenta o relatório da CPI do caralho, ninguém assina [...] mas esse relatório é mandado pro Ministério público. E o ministério público, quando o Crivella, que não se meteu nos aumentos de ônibus [...] quando o Crivella quer aumentar, o Ministério Público fala assim: “não pode aumentar, meu irmão, a gente tá com um relatório aqui que diz isso, isso, isso...” trava o Crivella de aumentar. E agora o Paes assume e ele tenta desfazer essa máfia que ele organizou. Então, assim, em algum lugar, o Crivella não ter aumentado a passagem, e o Paes tá fazendo a movimentação correta, é um desdobramento de algumas coisas que a gente fez em 2013. [...] acho que esse fiapo de história, é um pouquinho e tal, ninguém mais

³² Segundo o dicionário informal: **B.o.** é uma gíria que vem do significado da sigla "boletim de ocorrência". Significa que algo deu errado, que deu merda, que sujou, que causou grandes confusões. (DICIONÁRIO INFORMAL, [s. d.]

³³ Eliomar Coelho, parlamentar do PSOL

lembra disso, mas teve, aquele caldo todo, que não foi uma pressão popular, mas aquela pressão encaminhou numa investigação mais a fundo [...] que mostrava um sistema que é tão caótico, que nem a uma determinada perspectiva de capital interessa [...] tão mafioso! Você precisa de um mínimo de prestação de serviço na cidade. Até pra precarizar os trabalhadores, você precisa que os trabalhadores cheguem nos seus locais de trabalho.

Outra iniciativa importante que reuniu, além de blocos, diversos indivíduos e coletivos artísticos em uma frente política foi o “Bonde - Frente Artística de Esquerda”³⁴.

O Bonde é uma frente artística que congrega as lutas da nova esquerda e as características dos movimentos sociais atuais, ou seja, movimentos que oferecem uma nova alternativa à política tradicional com uma ação direta de intervenção artística, atuando nas ruas, praças e estradas. Não

³⁴ Em conversas com Isabel Palmeira e Manu da Cuíca, ambas lembraram que, antes da formação do Bonde, surgiu um coletivo artístico de esquerda chamado “Bando”, que foi uma das inspirações do nome da frente artística. Manu lembra que o fator disparador foi uma provocação de Felipe Eugênio, que, conforme ela narra: “[...] é um cara que pensa em propor ações (esse termo eu acho complicado [...]) de vanguarda, mas num sentido de um núcleo poder puxar coisas, não sei se essa é a definição tradicional de vanguarda, mas numa coisa como foi lá em Manguinhos, que ele fez, que virou o Bando Editorial Favelofágico. Ele vai atrelando, juntando as pontas. Eu acho que ele já tinha essa inquietação com literatura, com discussão política e tal e ele pergunta pra mim ‘vem cá, eu vejo você, Kobe, Marina, bel, Buchecha, mas vocês não fazem nada coletivamente? Pra além de tá trocando ideia, tomando uma cerveja [...] um interferindo no trabalho do outro, nas paradas, mais isso não tá amarrado, né?’”. Manu lembra de algumas ações tocadas por esse coletivo, produções áudio visuais que, entre outras coisas, envolveram a gravação do Frevo do Fervo (BANDO, 2014) (parceria de Manu com Maurício Massunaga) e, de forma indireta a primeira gravação da música de Manu em parceria com Raul DiCaprio intitulada “Pra Matar Preconceito” com a produção de um clipe protagonizado pelas cantoras do bloco, Nina e Marina. Manu lembra ainda que o Bonde, de certa forma uma continuação de tal movimento, mas com a incorporação de diversos outros atores, tendo promovido reuniões periódicas no chão da Praça Tiradentes, tem como um de seus legados a Isabel. Vendedora ambulante que foi gradativamente se aproximando das reuniões e assumindo cada vez mais um protagonismo militante. Ela seguiu próxima das movimentações de esquerda e, atualmente, lidera o espaço “Garagem Delas”. Manu diz que sempre que “não tem uma vez que eu encontre a Bel e ela não diga ‘cara, aquelas reuniões..., foi a primeira vez que eu estive perto, ali, ainda na condição de vendedora, mas tive contato ali com discussões sobre a cidade e coisa e tal, que eu me senti próxima da parada’. Ela fala que aquele momento foi quando ela começou a falar ‘caralho! É verdade! E começou a questionar.’ Eu me lembro que ela chegou a fazer algumas intervenções, mas no lugar dela de quem tava ali ‘tô aqui trabalhando, tipo assim, esse espaço não é meu, o espaço é outro’. Até ter aquele festival.”. No dito festival, a Feira do Bonde, um projetor que havíamos pego de empréstimo foi furtado, nos gerando um enorme prejuízo que, para ser sanado, nos fez organizar uma festa para arrecadar fundos e uma vaquinha. No período da tal vaquinha, como lembra Manu, Bel chegou em uma das reuniões e nos deu duzentos reais para ajudar com a pagar um novo projetor. Tal ato, vindo de uma trabalhadora que acompanhava as reuniões, emocionou a todos e foi, de certa forma, um divisor de águas na noção de não pertencimento que ela parecia apresentar até então. Para além disso, nas reuniões de terça feira na praça, Bel começou a levar outros ambulantes que iam aos poucos se aproximando. Quando montamos o festival, Bel organizou os ambulantes, montando uma rede, para trabalharem na feira o que significou uma atuação mais efetiva dela junto à frente, e também como uma liderança dos vendedores. Justamente a partir desse contato mais próximo foi que o BONDE passou a atuar em atos dos ambulantes, em um período aonde tais manifestações eram, em geral, reprimidas de forma muito violenta. Tais ligações, que foram se tornando orgânicas, entre o BONDE, o Ocupa Carnaval (importante lembrar que os atores envolvidos em ambas as frentes, principalmente as lideranças, eram basicamente as mesmas, como diz Manu “as instâncias vão se misturando, Bando, Bonde, nada, Ocupa”) e o Bloco do Nada com os ambulantes, perduraram por anos gerando ações em comum. O próprio Outubro Vermelho (ver [Figura 29](#) ~~Figura-29~~), que seria organizado pelo Comuna no espaço liderado por Bel, a Garagem Delas, de certa forma, foi fruto das articulações feitas naquela época.

seguem uma liderança; suas ações são decididas em plenárias. (MARTINS, 2015, p. 201)

Um outro elemento importante de ser mencionado nesse contexto, são as ligas de blocos criadas pela necessidade de organização diante do crescimento da festa buscando interlocução, tanto com o poder público quanto com empresas privadas, entre outras coisas, em busca de patrocínios que são posteriormente divididos entre os blocos membros. A mais antiga e bem consolidada é a “Sebastiana”³⁵, fundada em 2000 por alguns blocos tradicionais criados na retomada carnavalesca por volta dos anos 80. (FRYDBERG, 2017, p. 7). A liga faz uma importante crítica ao processo de “baianização” do carnaval carioca, ou seja, à implantação de modelos baseados na venda de camisetas ou “abadás” e isolamento do público por meio de cordões. (FRYDBERG, 2017, p. 8). Outra importante organização é a “Desliga dos Blocos”, que pensa criticamente as intervenções do poder público, defendendo a “espontaneidade” da festa. (FRYDBERG; EIRAS, 2014, p. 8,9). Os blocos associados a desliga geralmente desfilam sem autorizações oficiais da prefeitura e sem obedecer o calendário oficial (FRYDBERG, 2014, p. 11). Por caminhos distintos, e adotando estratégias diferentes, ambas as ligas buscam defender os interesses dos blocos e debater os problemas da mercantilização da festa.

Frydberg (2017, p. 2) ressalta que, além das duas ligas destacadas anteriormente, existem outras em intensa atividade, totalizando 7 ligas, cada uma congregando de 10 a 15 blocos. Segundo a autora, além da Sebastiana e Desliga dos Blocos carnavalescos, somam-se à lista a Associação Folia Carioca, Liga Carnavalesca Amigos do Zé Pereira, Liga dos Blocos e Bandas da Zona Portuária, coreto e a Liga Rio Afro. (FRYDBERG, 2017, p. 2).

A interlocução dessas ligas com o poder público se dá principalmente com a prefeitura do Rio de Janeiro que é a principal instância organizadora do evento através de órgãos como a Secretaria de Ordem Pública, mas principalmente através da RIOTUR. (FRYDBERG, 2017, p. 10). A intervenção da prefeitura se faz presente a partir de 2009, na gestão do prefeito Eduardo Paes, sendo ela responsável, entre outras coisas, por organizar os esquemas de patrocínio, por sinal, um dos principais pontos de debate sobre a mercantilização da festa.

O carnaval de rua carioca é organizado através de licitação para estruturação da folia e da possibilidade de quatro patrocinadores oficiais, uma financiadora *master* e três financiadoras de apoio. Essa licitação é, desde a sua primeira edição em 2011, vencida pela mesma empresa, conhecida por produzir um megaevento ligado à música, e os patrocinadores são, geralmente, empresas de bebidas alcoólicas e/ou bancos, com

³⁵ Segundo Rita Fernandes, a Sebastiana nasceu a partir de um encontro no tradicional bar Bip Bip, em Copacabana, ocorrido a partir de um convite do Jornal do Brasil que reuniu representantes de agremiações carnavalescas da zona sul com o intuito de demonstrar o que estava acontecendo no carnaval daquele território. De acordo com Fernandes: “ali estava um grupo de amigos que comandavam diferentes blocos: Simpatia, Suvaco, Barbas, Bloco de Segunda, Escravos da Mauá, Carmelitas, Meu bem, volto Já, Nem Muda Nem Sai de Cima, Clube do Samba, Rancho Flor do Sereno e Imprensa Que Eu Gamo [...]”. (FERNANDES, 2019, p. 17)

previsão de investimento em torno de 20 milhões de reais. (FRYDBERG, 2017, p. 10)

Como se vê, ao longo dos primeiros anos do novo século, a cidade do Rio de Janeiro sofreu grandes mudanças que foram aprofundadas e aceleradas pelo processo de “preparação” para os megaeventos legitimado pela ideia de “legado”. O que estava em jogo tal processo, marcado, entre outras coisas, pela política de remoções em massa, era um projeto de cidade cada vez mais excludente e cada vez mais voltado aos interesses do grande capital. Nesse contexto, ficou comum a utilização entre os movimentos sociais da expressão “cidade balcão de negócios”. E é justamente por enxergar a festa carnavalesca de rua em ascensão como uma excelente oportunidade de negócios, que a prefeitura do Rio resolve intervir e “organizar” a folia. O que de fato acontecia era a mercantilização da festa e isso fica bastante evidente, para citar um exemplo, quando os acordos milionários de patrocínio transformam grande parte das ruas cariocas tomadas pelos blocos em enormes espaços monocromáticos de propagandas de cerveja.

Na contramão de tal projeto, Victor Belart (2021) ressalta a importância de cortejos, blocos, festividades e outros tipos de ocupações aos quais denomina de “piratas”. Esse carnaval “pirata” acontece dentro e fora do calendário carnavalesco. Tal nomenclatura se liga a uma “não formalização e irregularidade preconcebida.” (BELART, 2021, p. 20). Mas o próprio autor alerta para a enorme dificuldade em se estabelecer linha rígidas entre os carnavais “oficial” e “não oficial”, chegando afirmar ser “*completamente impossível prever com exatidão* distinções rígidas entre o Carnaval ‘oficial’ e o tido como ‘Pirata’, uma vez que suas renovações e novas criações em nomenclaturas e práticas são constantes.” (BELART, 2021, p. 21). De tal forma que o autor opta por pensar o termo “pirata” menos enquanto categorização rígida e muito mais em termos de um tipo de performance que despreza e desafia a ordem imposta pelas diferentes gestões da prefeitura (BELART, 2021).

Considero importante ressaltar que o carnaval de 2022³⁶, ocorrido ainda no período pandêmico, parece representar um novo passo no processo de privatização dos festejos. Com a prefeitura proibindo ou deixando de apoiar os blocos de rua, ao passo que diversos eventos privados, com ingressos pouco acessíveis, aconteciam, muitas vezes, tendo os próprios blocos

³⁶ Em meio ao período pandêmico, o ano de 2022 acabou tendo dois carnavais em datas distintas. O primeiro entre final de fevereiro e início de março e o segundo entre os dias 20 e 23 de abril (GALDO, 2022 / TESI, 2022). Tal fato não é inédito na história das festividades momescas cariocas, tendo ocorrido nos anos de 1892 e 1912. Além desses dois anos aqui citados, houve uma grave ameaça de adiamento das festividades também nos períodos das duas grandes guerras mundiais (ENEIDA, 1958, p. 154-197).

de rua como atrações contratadas, o que se assistiu, pelo menos em termos simbólicos, foi a elitização e sujeição da festa à lógica de grandes lucros, deixando de fora, por exemplo, os vendedores ambulantes³⁷.

A tomada das ruas cariocas, dentro e fora do calendário carnavalesco, seja com estratégias carnavalizadas de mobilização política, seja com formas politizadas de brincar o carnaval, são um importante modelo de resistência a esse projeto de cidade.

Nesse sentido, cabe destacar que o território do centro e zona sul da cidade, apesar de ter sido a área fulcral do chamado *boom* do carnaval, não monopolizou a fundação de novos blocos e nem foi o único local aonde se desenvolveram práticas carnavalescas profundamente politizadas. Um importante exemplo de um bloco criado no mesmo momento histórico, porém em um outro território, é o “Se Benze “eu Dá” (SBQD), que desfilou entre os anos de 2005 e 2020³⁸. Com o convite “Vem pra rua, morador”, o bloco promovia um cortejo nos sábados que antecediam e sucediam os feriados carnavalescos, ocupando o espaço público e atravessando, com trajetos que mudavam ano a ano, ao conjunto da Maré (VEIGA; MAIA; FRAGA, 2022 p. 1-3). Tais percursos eram decididos coletivamente pelos integrantes do bloco (EVANGELISTA, 2021, p. 87). Renata Souza, atualmente Deputada Estadual do Rio de Janeiro, recentemente reeleita com expressiva votação, tendo sido a mulher mais votada do estado (NOTÍCIA PRETA, 2022), foi uma ilustre integrante do bloco assim como Marielle

³⁷ Apesar do movimento de privatização da festa imposta pela prefeitura ao carnaval de fevereiro de 2022, as ruas, ainda assim, foram tomadas por blocos “clandestinos”, (BARBON; ALBUQUERQUE, 2022) os, assim chamados, “*cracks*”. Segundo Belart: “blocos sem ensaios ou os chamados ‘*cracks*’ polêmica nomenclatura dada para manifestações de música coletiva surgidas espontaneamente, descompromissada, normalmente durante ou depois de um outro evento realizado, aproveitando a presença do público por lá.” (BELART, 2021, p. 23).

³⁸ Por conta da pandemia de COVID-19 o bloco optou por não desfilarem em 2021 e nem em 2022.

Franco³⁹. Em seu livro “Cria da Favela: resistência à militarização da vida”, Renata chega a trazer algumas questões relativas ao bloco:

[...] não é sem razão que o SBQD utiliza como crítica o impedimento de ir e vir. A juventude mareense enfrenta cotidianamente o cerceamento do direito de caminhar livremente entre as dezesseis comunidades, por conta dos conflitos entre grupos rivais que disputam territórios para o varejo de drogas. Além disso, as operações policiais militarizadas impedem o ir e vir não só dentro da Maré, como também fora dela. Uma das frases entoadas pelo alto-falante do Caveirão, veículo blindado utilizado pelas Polícias Civil e Militar do Rio, é: “Sai da rua, morador”. Nesse sentido, o “Vem pra rua, morador” se revela como um discurso direcionado a três atores sociais: os agentes militares armados, os civis armados e os mareenses desarmados. Um discurso que ultrapassa limites.

O próprio nome do bloco também expressa uma realidade de constante medo e de crença na fé para superar as barreiras físicas e imaginárias impostas pelo conflito entre as facções. É a primeira vez que, em forma de festa de rua e carnaval, o mareense enfrenta discursivamente as relações de poder dos varejistas de drogas. É preciso se benzer com a folha da arruda porque dá pra viver [...] (SOUZA, Renata, 2020)

³⁹ Marielle Franco foi uma importante liderança política que, no dia 14 de março de 2018, foi vítima de um crime de execução. O bárbaro assassinato tirou também a vida do motorista Anderson Gomes. Mulher negra, nascida em 1979 e criada no Complexo da Maré, graduou-se em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC RIO) e concluiu mestrado em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com a dissertação “UPP - A Redução da Favela a Três Letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro”. Militante do PSOL, foi assessora parlamentar do, então deputado estadual, Marcelo Freixo, assumindo a coordenação da Comissão de Direitos Humanos e Cidadania (CDDHC) da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ). Em 2016, participando de sua primeira disputa eleitoral, candidatando-se ao cargo de vereadora da cidade do Rio de Janeiro, concorrendo pela coligação “Mudar é Possível”, formada pelo PSOL e pelo PCB, obteve mais de 46 mil votos, sendo eleita com a quinta maior votação da câmara de vereadores do Rio naquele ano e sendo a segunda mulher mais votada para o cargo em todo o país. Como parlamentar, atuou na defesa da população negra, de mulheres, moradores de favelas e da população LGBTIA+. Presidiu a Comissão de Defesa da Mulher e foi relatora da comissão responsável por monitorar a intervenção federal no Rio de Janeiro, sendo uma voz crítica a tal intervenção e de denúncia aos abusos cometidos pela Polícia Militar. Em junho de 2018, a ALERJ aprovou uma lei incluindo no calendário oficial da cidade o Dia Marielle Franco – Dia de luta contra o genocídio da mulher negra. (FRANCO, 2018, p. 153; LOPES, 2019, p. 199-202). O assassinato levou Renata Souza a articular o conceito de “feminicídio político”, reconhecendo a vulnerabilidade e processos de silenciamento de atores sociais que lutam contra as desigualdades a partir de seus corpos “matáveis”. Segundo Renata, “ ‘feminicídio político’ corresponde ao assassinato de mulheres por sua condição de gênero na luta política. É o resultado mais letal das violências que submetem e acometem as mulheres protagonistas de processos de luta por mudança social. ” (SOUZA, 2020, p.11). Até o momento em que essa pesquisa está sendo escrita, o estado brasileiro ainda não revelou quem foram os mandantes do crime.

Uma importante base do bloco foi o grupo Musicultura^{40 41}, uma ação do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, coordenado pelo professor Samuel Araújo com o apoio do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm) (ARAÚJO; CAMBRIA, 2013 / VEIGA; MAIA; FRAGA, 2022). Segundo Sinesio Jefferson Andrade Silva, historiador, etnomusicólogo, ex-morador da Maré e um dos pioneiros do bloco: “O bloco surgiu como uma ideia para a gente sair atravessando. Num certo tom de deboche – por que não? – e pegando emprestado essa coisa da licença carnavalesca, transformando o impossível em possível.” (VEIGA; MAIA; FRAGA, 2022 p. 5).

As escolhas de samba enredo eram fruto de debates públicos. A respeito disso, a jornalista Gizela Martins afirma: “A cada ano escolhemos uma temática, mas todas elas falando sobre o direito à cidade, algo que ainda não somos nem considerados como parte.” (VEIGA; MAIA; FRAGA, 2022 p. 8).

As palavras de Gizele Martins parecem demonstrar muito bem a pertinência de se citar tal iniciativa na presente pesquisa. Percebe-se que o “Direito à Cidade”, ali, estava servindo para pautar outros tipos de debate e de propostas de ocupação do espaço público. São outros corpos, em outro território, sujeitos a outras possibilidades de violência. Me parece uma boa introdução para a temática que vai ser tratada em seguir.

2.1.2 A contribuição da intelectualidade Negra para o Debate

Primeiro cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles
Nega o deus deles, ofende, separa eles
Se algum sonho ousa correr, cê para ele
E manda eles debater com a bala que vara eles, mano
Infelizmente onde se sente o sol mais quente
O lacre ainda tá presente só no caixão dos adolescente
Quis ser estrela e virou medalha num boçal
Que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral

⁴⁰ Segundo Ana Flávia Miguel: O grupo Musicultura (Maré, Rio de Janeiro) teve início em 2003 a partir de um projeto de pesquisa, coordenado por Samuel Araújo (UFRJ), intitulado “Samba e memória em comunidades do Complexo da Maré”. Para desenvolver esse projeto o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) estabeleceu uma parceria com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) com sede no conjunto de favelas da Maré. Essa parceria deu origem à criação de grupo Musicultura, constituído por jovens residentes na Maré e por estudantes da UFRJ, que propõe uma abordagem sobre o estudo da música a partir de um enfoque particular sobre música e violência ou conflito. (MIGUEL, 2018)

⁴¹ A partir de um processo calcado na noção Freiriana de “cultura do silêncio” o grupo desenvolveu um trabalho aonde os próprios moradores puderam, ao longo de meses, elaborar reflexões críticas acerca de si mesmos e da realidade vivida. Um processo que busca permitir futuras elaborações intelectuais conjuntas entre pesquisadores da universidade e moradores da maré que tenham como pontos de partida ideias bastante divergentes das apresentadas e impostas pelo senso comum e pelas instituições em geral que vêm a pobreza e a favela como um espaço de ausências de saberes, de cultura e de civilidade. (ARAÚJO; CAMBRIA, 2013)

Um primeiro salário
Duas fardas policiais
Três no banco traseiro
Da cor dos quatro Racionais
Cinco vida interrompida
Moleques de ouro e bronze
Tiros e tiros e tiros
O menino levou 111
Quem disparou usava farda
Quem te acusou nem lá num tava
É a desunião dos preto junto à visão sagaz
De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais
(Emicida)⁴²

Tentei, até aqui, mapear, brevemente, o cenário do carnaval carioca dos primeiros anos desse século, apontar os principais atores envolvidos, as contradições e disputas, e traçar um breve histórico da retomada iniciada, ainda que timidamente, a partir demeados dos anos 80. Procurei também mostrar as ligações desses movimentos, tanto os do final do século XX, quanto os do *boom* carnavalesco na virada para o século XXI, com militâncias políticas de diversas naturezas, político partidária, movimentos sociais, “ativistas” (SANT’ANNA; MARCONDES; MIRANDA, 2017, p. 826) e outras, tendo, em geral, como fio condutor, a resistência ao capitalismo em sua forma neoliberal, e seus efeitos manifestados nas transformações e disputas na cidade com sua lógica de mercantilização da vida e de exclusão, podendo essas disputas serem agrupadas sobre o guarda-chuva conceitual de direito à cidade.

Para ampliar as possibilidades de entendimento desse guarda-chuva conceitual, eu gostaria de trazer à memória uma série de episódios ocorridos inicialmente em São Paulo entre 2013 e 2014, mas que acabaram se espalhando por várias cidades do país, incluindo o Rio de Janeiro, denominados “Rolezinhos”. (FRANÇA; DORNELAS, 2014, p. 2). Esses eventos consistiam, basicamente, em grupos de jovens de periferias, na maioria negros, ligados ao funk e que, através das redes sociais, marcavam de se encontrar em shoppings para se divertir, encontrar e conhecer pessoas (FRANÇA; DORNELAS, 2014, p. 2). Ou seja, buscando a mesma coisa que jovens de classe média costumam buscar dentro do mesmo espaço. Porém, a mera presença de uma grande quantidade de jovens negros periféricos era o suficiente para “assustar” lojistas e clientes que, algumas vezes, acabaram acionando a polícia, que chegava atuando com repressão e truculência. (PEREIRA, 2014, p. 8). Apesar de os lojistas não terem relatado roubos ou furtos no primeiro evento realizado nesses moldes, a grande mídia noticiou o ocorrido como um grande arrastão. (PEREIRA, 2014, p. 8).

⁴² Ismália (EMICIDA, 2019)

O que fica evidenciado é que, à essa juventude negra e pauperizada, é negada a possibilidade de estar em determinados espaços. Sendo a sua simples presença motivo suficiente para gerar reações de hostilidades, medo, acusações e até violência policial⁴³. No caso carioca existe ainda o exemplo da chamada “Operação Verão”.

Concretamente, a consequência da Operação Verão é a tentativa de impedir que os jovens suburbanos, rotulados como *folk devils* (*ibidem*), cheguem às praias, uma vez que são suspeitos de provocar confusões e/ou arrastões, simplesmente por representarem um risco pelo fato de viverem em áreas pobres e estarem sem dinheiro. E, para aqueles que conseguem chegar até a praia, o resultado desta política é um monitoramento constante (na areia, na orla, nos ônibus) através de vigilância – seja diretamente dos policiais ou por meio de câmeras. (SQUILLACE, 2020, p. 43)

Quando se fala em direito à cidade em um contexto urbano tão segregacionista, é fundamental que não se perca de vista que esses exemplos ilustram muito bem a realidade da maior parte da população carioca. Interessante notar que ambos os eventos associam a população jovem negra à ideia de arrastões e ao funk. Tal associação foi trabalhada por Micael Herschmann (2002, p. 15 - 33). O autor mostra como tal construção midiática de uma imagem de criminalização da população jovem negra, principalmente a partir do ano de 1992, contribuiu para a consolidação de um imaginário social de medo. Tal medo servem para intensificar, justificar e legitimar as políticas de segregação, além de repressões e violências policiais. Tendo chamado a atenção do leitor para esses aspectos, retomo as reflexões sobre a festa carnavalesca enquanto espaço político.

As possibilidades do carnaval enquanto espaço de disputa se ampliam muito quando se pensa a festa como um momento de reinvenções de espaços e inversões de papéis sociais. Esse aspecto já foi apresentado e discutido anteriormente, mas eu gostaria de me debruçar um pouco mais longamente sobre esse tema, acrescentando outros olhares. Como foi visto, as experiências na cidade variam muito de acordo com o grupo social a que o sujeito pertence. Dado o caráter ainda pouco diverso da festa, com um público composto majoritariamente pela classe média branca das áreas nobres da cidade, parece importante ampliar as vozes do debate em torno do direito à cidade. Para iniciar a ampliação dessa discussão, gostaria de trazer algumas reflexões do sociólogo Clóvis Moura. Transcrevo aqui um parágrafo de seu Livro “Sociologia do Negro

⁴³ Os marcadores raciais, especialmente no caso dessa mesma juventude negra e pauperizada, são aquilo que vulnerabilizam esses corpos, tornando-os alvos passíveis de serem assassinados pelo estado. Cida Bento, em diálogo, não só com Michel Foucault e seu conceito de “biopoder”, mas também com o conceito de “Necropolítica” de Achille Mbembe (2018), afirma que: “O racismo permite o exercício do biopoder, ‘este velho direito soberano de matar’. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é ‘a condição para aceitabilidade do fazer morrer’. (BENTO, 2022, p. 49-50)

Brasileiro” (MOURA, Clóvis, 2019) no qual Moura traz uma série de elementos que podem enriquecer muito a discussão.

O carnaval era, assim, sociologicamente, uma festa de integração, mas, especialmente, de um ponto de vista mais analítico, um ato de autoafirmação 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 autor. Ainda assim, o texto pode disparar algumas questões importantes para o presente debate. O primeiro ponto a ser destacado 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, 2017, 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, 2017, 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 posituação 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 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.”⁴⁴ (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 raciais⁴⁵ 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”.

⁴⁴ A respeito de tal debate, Frantz Fanon diz: “como percebo que o preto é o símbolo do pecado, começo a odiá-lo. Porém constato que sou negro. Para escapar ao conflito, duas soluções. Ou peço aos outros que não prestem atenção à minha cor, ou, ao contrário, quero que eles a percebam. Tento, então, valorizar o que é ruim – visto que, irrefletidamente, admiti que o negro é a cor do Mal. Para pôr um termo a esta situação neurótica, na qual sou obrigado a escolher uma solução insana, conflitante, alimentada por fantasmagorias, antagônica, desumana enfim, – só tenho uma solução: passar por cima deste drama absurdo que os outros montaram ao redor de mim, afastar estes dois termos que são igualmente inaceitáveis e, através de uma particularidade humana, tender ao universal. Quando o negro mergulha, ou, seja, quando ele desce, acontece algo de extraordinário.” (FANON, 2008, p. 166)

⁴⁵ Conforme ressalta a autora Maria Aparecida Silva Bento, em seu texto “Branquitude – O lado oculto do discurso sobre o negro, a discussão racial, quando colocada em termos de “relações raciais”, implica em pensar, não só as desvantagens vividas pela população negra por conta do racismo, mas, também, em pensar nas implicações de um sistema social racista para a população branca. Ou seja, reconhecer e pensar seus privilégios e cumplicidades dentro de tal dinâmica (BENTO, 2014b). É, justamente, no sentido de analisar aqueles que exercem o papel de opressor dentro das relações raciais que atuam os estudos da branquitude (SCHUCMAN, 2012, p. 22).

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 / BENTO, 2022 p. 15-25). 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).

Silvio de Almeida ressalta a dimensão do “poder”, que é um elemento constitutivo, não só das relações raciais entre indivíduos de uma raça sobre outros, mas, sim, de um grupo sobre outro, sendo tal imposição possível graças ao aparato institucional. Por isso, o elemento inconsciente de tais alianças é da maior gravidade e possui efeitos estruturais e institucionais. Conforme aponta Almeida, as instituições, se nada fizerem para combater as desigualdades raciais, acabam se tornando reprodutoras dos privilégios e violências racistas. Ou seja, a falta de consciência das camadas brancas sobre o racismo provoca a reprodução, por parte das instituições, do racismo presente na sociedade. De forma que, o racismo da sociedade, bem como a sua reprodução por parte das instituições, fazem, ambos, parte de uma mesma estrutura racista (ALMEIDA, 2020, p. 46-48).

Cida Bento reforça a importância de tal debate, lembrando que, sem necessariamente ficar atrelado a discussões a respeito de se determinadas instituições ou seus indivíduos, explicitam, atualmente, preconceitos contra pessoas negras e/ou mulheres, pode-se entender que, a suposta neutralidade atual, reflete ou perpetua discriminações do passado. A autora rememora o caso Claudia Ferreira Silva, auxiliar de serviços gerais, que foi arrastada por um carro da polícia militar pelas ruas do subúrbio do Rio de Janeiro, após ter sido baleada, como um caso sintomático que aponta para a urgência de tal discussão (BENTO, 2014c, p. 29-30).

Ou seja, a neutralidade da branquitude, possibilitada pelos pactos narcísicos, dentre outras formas, se manifesta pelo racismo institucional, componente fundamental do racismo

estrutural, revelando as implicações materiais de aspetos, muitas vezes, entendidos como meramente subjetivos. Mesmo quando pessoas brancas consideradas progressistas se propõem a discutir o racismo, muitas vezes “esperam abordar uma opressão que ‘está lá’ na sociedade, e não em algo que as envolva diretamente, ou que envolva a instituição da qual fazem parte.” (BENTO, 2014a, p.148).

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:

[...] 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 visto, para Moura, a cultura exerce um papel fundamental. Para o autor, no processo de “fricção interétnica” ocorrido ao longo do processo afrodiáspórico, as culturas africanas se reelaboraram como “cultura afro-brasileira de resistência” resistindo para não se transformarem em “cultura lupezinada pela dominadora” (MOURA, Clóvis, 2020, p. 209). Clóvis aponta uma tensão permanente entre duas forças opostas. Uma da resistência étnica que procura produzir uma “contraideologia do negro” como agente social que possibilitasse que os “não brancos” pudessem evitar fugir da própria realidade, criando uma “realidade simbólica alienadora”. Como força oposta existe a tendência de as camadas não “retintas” buscarem refúgio em uma “realidade cromática simbólica”, geralmente “superior” a sua (MOURA, Clóvis, 2020, p. 210). Em outras palavras, existe uma tendência de embranquecimento de tal população. Moura exemplifica tal fenômeno a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio de 1980, na qual os entrevistados declara a “sua cor”, e onde registram-se 492 “termos de significado racial simbólico”. Nesse processo, para Moura, a identidade racial de tais grupos tende a desaparecer (MOURA, Clóvis, 2020, p. 209-210).

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, 2017, 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, 2017, p. 182).

Lélia Gonzalez 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. (GONZALEZ, 2020b, p. 91)

Lélia aponta uma evidente diferença entre o carnaval na sua tradição ocidental-cristã e as novas vivência criada em solo brasileiro a partir das contribuições negras. Corroborando com tal pensamento, Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente trazem preciosas contribuições. Em primeiro lugar, é importante dizer que os autores localizam o solo africano como sendo uma das raízes das festas carnavalescas, mais especificamente os “povos egípcio-bantos no processo da revolução neolítica.” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). No contexto das primeiras experiências sedentárias do vale do Nilo, o “carnaval se dava para consagração das divindades que permitiram a colheita [...]” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). Seria, portanto, uma festa de caráter bastante distinto do carnaval surgido no Brasil em um “processo ibérico de inequívoca ocidentalidade beligerante, no qual se percebe um elemento de ataque contra o outro.” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 282). Porém, a africanização da festa cria outros sentidos e possibilidades. Sendo assim:

Diferente do que ocorreu no Ocidente, cuja relação carnavalesca foi expressão material e simbólica de ataque ao outro, o carnaval da africanidade se estabeleceu como carnavalização, sendo uma possibilidade de inversão da ordem no calendário oficial (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 285).

O carnaval era, portanto, esse momento de inversões de *status* sociais e de valorização da cultura negra, um momento aonde, como disse Moura, a população negra detinha o poder simbólico da cidade. O recente carnaval carioca, como foi visto, tem características bastante distintas, porém, grande parte do repertório tocado é o de sambas, de blocos afro e, mais recentemente (como no caso bloco do nada e muitos outros), o repertório de funk carioca, isso para ficar em três exemplos comuns. Essas três expressões culturais representam formas de resistência negra da maior importância. O que cabe agora é perceber que existem permanências. Existem elementos daquela festa negra, marcada pela política e pela resistência cultural, que permanecem atuando no modelo carnavalesco mais recente.

Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2020a) 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, 2020b, 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. 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, 2020b, p. 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, 2020b, 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 negra⁴⁶ (CARNEIRO, 2020b, p 269 - 270).

Em consonância com Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez também relata a sua própria dificuldade em entender o valor político de determinadas manifestações culturais negras. Ela

⁴⁶ O debate aqui colocado é aprofundado pela autora em entrevista ao *podcast* “Mano a Mano”, apresentado pelo *rapper* Mano Brown (CARNEIRO, 2022)

também atribui essa dificuldade a sua formação de intelectual de esquerda. O fenômeno cultural em questão é o “Movimento Black Rio”, 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 [...]” (GONZALEZ, 2020a, p. 293).

Lélia aponta a militância negra do Rio de Janeiro, ligada ao Movimento Negro Unificado (MNU)⁴⁷, 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. (GONZALEZ, 2020a, 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.” (GONZALEZ, 2020a, 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).⁴⁸

Essas discussões alargam as possibilidades de se olhar para o carnaval de um ponto de vista político. As discussões trazidas por Sueli Carneiro com relação aos processos de

⁴⁷ A respeito do MNU Clóvis Moura diz: De todas essas unidades organizacionais negras aparecidas ultimamente há uma com o nome de *movimento*, o *Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial*, depois modificado para *Movimento Negro Unificado* (MNU), que apresentou inicialmente a proposta mais radical em termos de mudança social, isto é, de dinamização da nossa estrutura, incluindo e enfatizando ou priorizando as modificações radicais nas relações raciais e sociais. (MOURA, 2020, p. 291)

⁴⁸ Entendendo que o 13 de maio (data de comemoração da abolição da escravatura) celebra uma ação “tomada pela burguesia por motivos capitalistas”, (SILVA, 2014) e que não foi sucedida por políticas de inclusão da população negra, e que a abolição só teria se dado “no papel”, surge a ideia de deslocar as “comemorações” para o 20 de novembro, aniversário de morte de Zumbi dos Palmares. Tal dia passou a ser batizado pelo movimento negro como O Dia Nacional da Consciência Negra. (SILVA, Vanessa Cristina Pacheco, 2014)

“politização” do movimento negro (CARNEIRO, 2020b, p 268) em contraposição ao ativismo cultural, culminando com o entendimento da importância política do segundo, bem como as discussões de Clóvis Moura e Lélia Gonzalez sobre as mudanças da escola de samba, alertando para os perigos desse processo e ressaltando a importância política do carnaval, são contemporâneas ao período de surgimento dos blocos como o barbas, o simpatia e outros que vieram nessa esteira sob a inspiração do clube do samba, caracterizado, como visto anteriormente, “como um dos mais belos quilombos de resistência cultural” (PIMENTEL, 2002). O que significa que tais blocos, não só são criados em meio a um imenso caldo cultural negro carioca, como surgem em um momento aonde a intelectualidade negra está discutindo e pensando a própria cultura enquanto elemento político. Um dos principais representantes dessa intelectualidade 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, 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, gafeiras, 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.

Outra importante pensadora que tratou da questão dos quilombos e suas relações com a contemporaneidade é a Beatriz Nascimento. Em um estudo intitulado “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: Dos quilombos às favelas”, Beatriz procura encontrar “continuidades históricas de tais grupamentos, tendo como trabalho de campo territórios que abrigaram quilombos na zona rural do sul de Minas Gerais. Em tal trabalho, o conjunto de

tradições culturais que culminavam no “Reinado” foram identificadas como espaços importantes de tais continuidades, trazendo ainda uma dramatização da população negra local e suas relações raciais. Em tais festejos de rua, ligados à tradição cristã da trilogia de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, mas que somente eles, a população negra, “sabem comandar”, encontram-se tipos de folguedos que, como já foi vista, possuem íntima relação com os processos de formação de uma cultura carnavalesca afro-brasileira (NASCIMENTO, 2021b, p. 140 - 143) . Segundo Beatriz:

O nome que recebia a trilogia na região dado pelos negros era Reinado. Este constitui-se de ternos – espécie de pequenos exércitos ou batalhões, cada um com seu comandante, sempre negro ou mestiço - , que são quatro: da Congada, de Moçambique, de Catupé e do Vilão ⁴⁹. (NASCIMENTO, 2021b, p. 143)

Como visto, ainda que percorrendo caminhos conceituais distintos dos traçados por Abdias e sua noção de quilombismo, Beatriz Nascimento, ao atribuir importâncias fundamentais ao quilombo e às permanências históricas a ele associadas, identifica justamente no campo da cultura um elemento fundamental de tais processos de continuidade e resistência. 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 Cândido 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-

⁴⁹ Beatriz aprofunda a caracterização dos quatro diferentes tipos: “Pelos vários depoimentos, inferimos que não se tratava de simples festejos folclóricos-religiosos. Havia neles toda uma impregnação histórica, pois os ternos tinham nomes e especificidades significativas. O primeiro referia-se a um patriarcado africano que se centralizou em um poder político-administrativo, que fora o Reino do Congo dos séculos XIII ao XV. O segundo, também referenciado ao passado africano, representava um matriarcado, ou pelo menos um grande poder político da mulher, ao mesmo tempo descentralizado, na África do mesmo período. ‘A diferença entre Congada e o moçambique é que na Congada é o rei, no Moçambique são as rainhas, mas as diferenças que os pretos dizem que têm é no toque do tambor e das caixas.’ O terceiro terno, de Catupé, é p índio brasileiro, e o quarto e último representa o português, é o terno do Vilão.” (NASCIMENTO, 2021b, p. 144)

2008), Nei Lopes, Wilson Moreira e Zé Luiz do Império, entre outros. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 233)

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 contemporâneas⁵⁰, 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)⁵¹, tendo em sua delegação a figura da intelectual Lélia Gonzalez. (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 às tentativas de coersão de seus antigos senhores (COUTINHO, 2014 / SODRÉ, 2019, p. 19-20). Trazendo as palavras 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 *Arcké* 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

⁵⁰ 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).

⁵¹ Isabel Mansur afirma que a criação do MNU se insere no mesmo contexto político da criação da Central única de Trabalhadores (CUT), Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), o Partido dos Trabalhadores (PT), e, posteriormente, a Central de Movimentos Populares (CMP). Em comum, havia o fato de terem nascidos de escolhas políticas e organizativas tomadas em atenção às condições de vida da massa trabalhadora e do desejo de intervir no cenário político nacional. Como resultado desses movimentos de massa, a conjuntura pendeu, durante a década de 80, no sentido oposto ao das forças dominantes, contrastando com os rumos conservadores da redemocratização em curso. Gerando, assim, uma força tensionadora de baixo para cima no processo de queda dos militares. “Fendas e Brechas abertas a fórceps pela classe trabalhadora se colocavam na contramão do rumo de uma transição (exclusivamente) controlada.” (MANSUR, 2021, p. 24-25).

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 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 constituidor. 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 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 ⁵², 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 Gonzalez, 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. (GONZALEZ, 2020a, 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” (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 277), afirmam que “o branco se vestiria do jeito do negro para

⁵² 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).

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 (GONZALEZ, 2020c, 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.

2.1.3 Conclusão

Tanto a revitalização do carnaval carioca, como o caldo político efervescente desencadeado em junho de 2013, possuem no conceito guarda-chuva de “direito à cidade” um importante norte. Nesse largo conceito cabem as lutas contra o capitalismo neoliberal e seus efeitos diretos na cidade carioca expressos, por exemplo, nas políticas de remoção. Cabem também lutas mais específicas ligadas às questões de gênero e LGBTQI+⁵³. Através da estratégia de carnavalização da política, constroem-se mecanismos de inversões e subversões da ordem vigente que acabam se tornando um importante fio condutor dessas lutas.

O que busquei nesse capítulo foi demonstrar como essas potentes estratégias políticas, e até mesmo o próprio entendimento do conceito de direito à cidade, têm muito a se enriquecer com as contribuições de intelectuais negras e negros que vêm há décadas pensando o carnaval enquanto espaço de disputa política. Busquei ainda demonstrar como a festa, apesar de formada majoritariamente por uma classe média, marcadamente branca, é calcada em práticas sonoras

⁵³ A importância da linguagem para os movimentos sociais, fica evidenciada no exemplo do “movimento GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes), que com o passar do tempo, teve sua sigla alterada para LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Transgêneros), possuindo ainda, outras ramificações como LGBTQ (Estados Unidos) ou LGBTI (Brasil), que dizem respeito a inserção da Teoria Queer, dentre outras. Isso ocorre como um gesto simbólico de inclusão de outros sujeitos nos espaços de representação dos grupos sociais.” (SOUZA; BRESSANIN, 2019, p. 76) . Já o sinal “+”, que é acrescido à sigla, denota tudo no espectro de gênero e sexualidade que não está abarcado pelas letras. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2021)

oriundas da cultura negra, simbolizando, portanto, um espaço de permanências e de resistências político-culturais de mesma origem.

O Rio de Janeiro é uma cidade marcada, não só pela majoritária presença da população negra, mas também por uma infinidade de traços culturais ligados a essa mesma população. É também marcada por enormes contrastes sociais e traços segregacionistas que apartam determinadas pessoas de determinados espaços de acordo com marcadores sociais como raça e classe social. Nesse sentido, é fundamental, ao pensar o carnaval como espaço de disputa política pelo direito à cidade, não só utilizar a potência política das manifestações culturais negras, mas também multiplicar os espaços para os corpos, vozes, produções intelectuais e demandas dessa população. Entendo, portanto, que para que o conceito de direito à cidade utilizado na festa possa realmente dialogar com as complexidades e demandas cariocas e com seu enorme potencial político-cultural, é preciso “enegrecer”, o conceito e as práticas políticas nele baseadas.

Importante destacar que as reflexões feitas nesse capítulo tratam de um período histórico que se estende até o carnaval de 2020, último carnaval realizado antes das restrições sanitárias impostas pela pandemia da COVID-19. Não é possível, nesse momento, saber quando e em que condições a folia carnavalesca vai ser retomada em todo o seu fôlego, considerando que o carnaval de 2022 foi, ainda, fortemente abalado pelas condições pandêmicas. Porém, as grandes manifestações ocorridas no dia 29/05/2021 em diversas cidades brasileiras e que, no caso carioca, reuniu milhares de pessoas nas ruas (PITOMBO *et al.*, 2021), parecem dar demonstrações claras de que a carnavalização da política seguirá em curso. No centro do Rio de Janeiro diversas fanfarras agitavam os manifestantes e acompanhavam as palavras de ordem.

Para além disso, o Comuna não saiu no carnaval, ou melhor, nos dois carnavais de 2022, mas diversos blocos e fanfarras ocuparam as ruas seguindo as tradições de contestação da ordem e de pautas políticas. Seguindo o ano, a campanha política para as eleições de outubro do mesmo ano foi marcada por eventos com blocos, não só no Rio de Janeiro, mas também em outras cidades brasileiras em apoio ao candidato Lula e em repúdio ao presidente Bolsonaro. Foliões manifestantes ocuparam as ruas não só por diversos momentos durante a campanha, mas também em comemoração à vitória eleitoral de Lula com sua eleição para o terceiro mandato. Alguns desses atos foram batizados de CarnaLula, em alusão ao petista. (ESQUERDA ONLINE, 2022 / GOIS, 2022 / VEJA RIO, 2022).

Acredito, então, que a política seguirá sendo feita em uma relação umbilical com as manifestações culturais e com o espírito carnavalesco. Em igual medida, creio que a festa

carnavalesca, quando retomada, seja nos moldes anteriores, seja em novos, seguirá a tradição histórica de ser um espaço privilegiado de disputas políticas.

2.2 Tempos Idos

Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que eu relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E perto dela uma balança
Onde os malandros iam sambar [...]

Cartola e Carlos Cachça⁵⁴

Após abordar o período da “revitalização” do carnaval carioca e o posterior “boom” ocorrido a partir da virada de século, no início dos anos 2000, na tentativa de entender e mapear o contexto social no qual o bloco opera. Me proponho, agora, a recuar no tempo, (indo até meados do século XIX) e buscar entender as múltiplas disputas, principalmente as sociais e raciais, que caracterizam a dinâmica social carioca do cotidiano, e cujas características ficam especialmente escancaradas no carnaval.

2.2.1 O Carnaval dos Cordões e Ranchos

No Carnaval, não há nada tão sagrado que não possa ser rebaixado pelo discurso dos foliões. Nem a Pátria, nem o Estado, nem a Igreja estão infesos à paródia da linguagem popular absorvida pelas crônicas. “Momo seja convosco! A fuzarca seja convosco e a farra que vos ampare para todo o sempre. Amém.⁵⁵” (COUTINHO, 2006, p. 152)

Na primeira parte desse capítulo tratei dos processos entendidos como o renascimento do carnaval carioca, ocorridos a partir da década de 80 do século XX. Agora, pretendo mapear o carnaval da cidade do Rio de Janeiro que antecede esse momento, iniciando pela passagem do século XIX para o XX. Irei tratar, principalmente, dos cordões e dos ranchos. Essas

⁵⁴ Tempos Idos (CARTOLA; CARLOS CACHÇA, 1977)

⁵⁵ Citação de: Vagalume. “Bilhetes postais”. *Diário Carioca*, 5 fev. 1930

expressões culturais são oriundas do “entrudo”, festejo existente no Brasil desde meados do século XVIII, e das folias de reis (GÓES, 2002, p. 573-574). Irei muito brevemente apresentar o conjunto de práticas que formavam o entrudo antes de entrar nos assuntos principais.

As brincadeiras carnavalescas continham práticas que, por muitas vezes, se mostravam violentas. Além da brincadeira do “você me conhece?”, pergunta feita na rua para transeuntes e que era seguida por provocações que chegavam por vezes a resultar em prisões, havia o entrudo. A prática consistia basicamente em molhar pessoas na rua, geralmente com os chamados “limões de cera” ou com seringas que podiam conter, desde águas perfumadas até os mais desagradáveis líquidos⁵⁶. (CUNHA, 2001, p. 21-65). Porém, tal significado do entrudo significando a “molhaçada”, só passou a ser usado por jornalistas, literatos, políticos e autoridades no final do século, ou seja, significando todos os hábitos opostos às práticas tidas como superiores, tais quais os bailes e batalhas de confete. Antes disso a palavra entrudo era sinônimo de carnaval, e pra grande parte da população a palavra mantinha o mesmo sentido no fim do século XIX (CUNHA, 2001, p. 25).

É importante, de antemão, ressaltar duas questões. Em primeiro lugar, que não há uma linha sucessória e, tão pouco, evolutiva das tradições carnavalescas. O que se tem é uma coexistência marcada por disputas. Em segundo lugar, que a tradição do entrudo (trazida pelos portugueses) era marcada pela presença negra. Em tal ocasião a população negra aproveitava

⁵⁶ Peter Burke (2010) e Michail Bakhtin (2010) que estudaram, no contexto europeu, aquilo que passou a ser chamado de “cultura popular” (FONSECA, 2014), incluindo os festejos carnavalescos. Mikhail Bakhtin, tratando dos festejos de cunho carnavalesco retratados por François Rabelais, narra que a projeção de excrementos e líquidos malcheirosos eram uma prática popular comum e tinham caráter ambivalentes. Tais gestos, por certo degradantes, eram simbolicamente ligados ao “baixo” corporal, à zona dos órgãos genitais, ou seja, ligados à ideia de fecundidade, nascimento e renovação (BAKHTIN, 2010, p. 127 - 133). Abordando um período historicamente menos distante, Peter Burke também retrata o hábito de pessoas tacarem líquidos, alimentos e outros objetos umas nas outras. O autor coloca a violência como um ponto fundamental e como um dos principais temas do carnaval, ao lado da comida e do sexo (BURKE, 2010, p. 148 - 156). O autor não nega o simbolismo da fertilidade nas festas, pelo contrário, ressalta seu caráter polissêmico (BURKE, 2010, p. 260) e afirma, ao longo da obra, a importância da temática e das ideias de “renovação” ali contidas. Trago as reflexões de tais autores para procurar pistas do que seriam os significados das práticas do entrudo para além da mera violência e degradação. Faço isso atento ao fato de que tais autores abordaram tempos históricos mais recuados do que o aqui abordado e atento também ao fato de que, no fluxo transatlântico entre Portugal e Brasil, penetrando em uma sociedade escravocrata e racialmente dividida, tais práticas certamente ganham novos sentidos e são apropriadas e disputadas de formas distintas pelos múltiplos atores sociais aqui existentes naquele contexto histórico. É o próprio Bakhtin que chama a atenção para as permanências presente naquilo que pode-se entender como uma concepção ampla do que seria o termo “carnavalesco”. Muito embora aspectos específicos tenham desaparecido ou se degenerado ao ponto de não poderem mais ser reconhecido, a festa ainda conservaria características que remontam às festas antigas, sendo, segundo o autor, o “fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico.” (BAKHTIN, 2010, p. 189 - 190). O quanto as contribuições de Burke e Bakhtin ajudam no entendimento do carnaval carioca dos séculos XIX e XX é uma questão para qual eu, certamente, não tenho resposta. Mas me parece importante não deixar de trazer tais reflexões para essa pesquisa.

para “inverter os sinais”, ridicularizando e rindo dos brancos através das brincadeiras carnavalescas. (CUNHA, 2001, p. 57-58).

Mas, para além disso, as próprias tradições negras acabavam sendo confundidas com as práticas do entrudo. Como diz Cunha (CUNHA, 2001, p. 41) “A presença negra no Carnaval era, na maior parte das vezes, indissociável das diferentes brincadeiras do entrudo”. Segundo a autora, os cucumbis, folguedo de caráter africano, na segunda metade do século XIX, assumem uma forma carnavalesca de dança dramática de negros. (CUNHA, 2001, p. 41). Segundo Spirito Santo, tais representações de embaixadas festivas, de origem bantu, recebem de acordo com a região, os nomes de “Congadas⁵⁷ (Ticumbis, Cucumbis, Cacumbis) ou Maracatus, entre outros.” (SANTO, 2016, p. 65-74). Colocadas essas questões iniciais, é possível lançar um olhar mais focado nos elementos centrais do capítulo.

Um ponto de partida interessante pode ser lançar um olhar para a região conhecida como a “Pequena África”. (GUIMARÃES, 2019, p. 362-365). Abrangendo os arredores da praça XI à praça Mauá, e compreendendo “as antigas localidades e freguesias da Cidade Nova, de Santana, do Santo Cristo, da Saúde e da Gamboa” (LOPES; SIMAS, 2020, p. 220), essa região foi marcada pela enorme presença e diversidade da população negra.

Estando nos arredores da zona portuária, a área se caracteriza por um significativo contingente de trabalhadores negros da estiva. Existe uma grande capacidade associativa desses trabalhadores, que se organizavam em torno da defesa de seus interesses de classe. E eu chamo a atenção para tais organizações trabalhistas pelas íntimas relações existentes entre elas e as agremiações carnavalescas daquele momento.

Erika Bastos Arantes alerta para uma dicotomia criada pela historiografia acerca do período, segundo a autora:

A historiografia sobre a cidade na virada do século XIX para o XX costuma trabalhar com essa diferenciação, dividindo a história da cidade em duas vertentes: de um lado, a história social do trabalho, que tratava do trabalho propriamente dito e das associações nascidas a partir dele (sindicatos, sociedades de resistência, mutualistas etc.), dos movimentos reivindicatórios principalmente as greves e do movimento operário de uma forma mais ampla; de outro, a história cultural que lidava com as questões da “cultura popular”, ou seja, das manifestações culturais como o samba, candomblés ou mesmo de revoltas dos “populares”, como a Revolta da Vacina em 1904. (ARANTES, 2015, p. 27)

Arantes mostra que os sujeitos que integravam o movimento operário, se reunindo em sindicatos e associações trabalhistas e organizavam greves, eram os mesmos que se organizavam em torno das manifestações culturais mais diversas, com destaque para as

⁵⁷ Luciana Prass, em estudo sobre comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul, aponta que “Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa” seriam alguns dos diferentes sotaques de congadas (PRASS, 2013, p 46).

carnavalescas. (ARANTES, 2015, p. 41). A autora traz a informação, por exemplo, de que “Entre os sócios fundadores da ‘União dos Estivadores’, foram encontrados vários nomes que constam na direção das associações de lazer espalhadas pela cidade. ” (ARANTES, 2015, p. 40).

Dentre os estivadores que eram figuras proeminentes do samba e das associações carnavalescas, pode-se destacar João da Baiana, Mano Elói e Aniceto da Serrinha, importantes nomes da cultura carioca. (ARANTES, 2015, p. 30). Mas, dentre os muitos profissionais da estiva que tiveram grande relevância na história das associações carnavalescas, um merece especial destaque, trata-se de Hilário Jovino Ferreira.

Apesar de nascido em Pernambuco, sendo filho de ex-escravizados alforriados que acabaram se mudando para Salvador, Jovino era uma figura de grande influência junto à comunidade Baiana residente na zona portuária carioca. (ARANTES, 2015, p. 24). Sobre a importância dessa comunidade Arantes diz:

De fato, a organização dos ranchos durante o carnaval parece ter sido obra principalmente dos negros baianos que, desde a segunda metade do século XIX, se instalaram nos bairros da Saúde, Gamboa e Cidade Nova. Central nesse processo foi a figura de Hilário Jovino Ferreira [...]. (ARANTES, 2015, p. 24).

Para entender a importância do movimento de ranchos e da atuação da comunidade baiana na organização carnavalesca, é importante ter em vista que, no contexto pós-abolição, aquelas populações negras, bem como as suas manifestações culturais, eram perseguidas e reprimidas. Havia um movimento das lideranças da comunidade de, em busca de proteção, criar laços com as elites sociais. Nesse sentido, Hilário Jovino e Tia Ciata são exemplos emblemáticos. (ARANTES, 2015, p. 24). Sobre tais questões, em diálogo com Muniz Sodré, Eduardo Granja Coutinho diz:

Pode-se dizer que nas primeiras décadas do século XX, prevaleceu, por parte dos grupos negros, a estratégia sensível de negociação e de busca de legitimação. A atitude desse grupo social foi menos a de uma guerra frontal contra os donos do poder, que dispunham do aparato coercitivo (policial, jurídico) do que a de buscar, por meio da persuasão, a permanência de sua cultura. Diante da impossibilidade objetiva de romper radicalmente com os limites fixados pelas elites, o povo desenvolveu uma estratégia de abertura de espaços pela interação, pela *sedução*, diz Muniz Sodré. Não se tratava de atacar à força uma região física e simbolicamente obstruída, mas de trabalhar nos interstícios para preenche-los com alternativas com vistas à continuidade de uma concepção de mundo. A despeito da repressão, os cordões, bloco e ranchos carnavalescos conquistavam, pela força da festa, pelo *jogo*, pelo encantamento, aquilo que a República não havia outorgado aos proletários – ex-escravos, brancos pobres, imigrantes: um lugar na sociedade civil (COUTINHO, 2014, p. 61).

Em um processo de “criolização”, as práticas culturais negras, manifestas, entre outras formas, através de seus batuques, foram se adaptando e criando estratégias de sobrevivência (SODRÉ, 1998, p. 11-13).

É possível traçar aqui um paralelo com os estudos de Luciana Pras que, estudando as manifestações culturais quilombolas no Rio Grande do Sul e os diferentes “sotaques” de congadas, afirma, com relação aos processos ali desenvolvidos que não seriam:

[...] um processo passivo “aculturador” aos quais esses grupos de africanos e afrodescendentes teriam se “submetido” e assim transformando suas práticas culturais sob “imposição” da cultura do dominador, mas antes de perceber essas transformações e apropriações simbólicas como negociações interétnicas árduas, cujos grupos de trabalhadores negros escravizados foram protagonistas. É o conceito de agência que elucidava esse olhar. Segundo Dirks, Elley e Ortner (1994, p. 36), esse conceito passa a ser abordado como decorrência das transformações dramáticas que sofreram as noções de cultura, poder e história no pós-anos 60 – 70 do século XX. Com Foucault, desloca-se o foco dos grandes movimentos sociais para as “formas cotidianas de resistência”. (ibidem, p. 5)

Foi esse agenciamento sobre a vida cotidiana o responsável pelas inúmeras práticas de negociação entre escravos e seus *senhores* que levaram à conquista de certas “permissões”, dentre as quais o exercício da religiosidade, ainda que com adaptações. (PRASS, 2013, p. 46)

Parte da estratégia de legitimação das festas, frente aos olhos das elites, buscando escapar das repressões estatais, era a diferenciação entre os novos “ranchos” e os “cordões”. Se os segundos carregavam uma imagem associada a tudo aquilo que o poder estatal buscava reprimir, os primeiros buscavam constantemente se provarem ordeiros e compostos por famílias e trabalhadores de “boa procedência”. (ARANTES, 2015, p. 38 - 39).

Mas apesar dos esforços de diferenciação, Fabiana Cunha mostra que a imprensa da época tendia a entender os dois tipos de organização como coisas indistintas. Segundo a autora:

Percebe-se, portanto, certa confusão da imprensa da época ao se referir a cordões e ranchos, por conta de suas semelhanças, principalmente com relação à origem social destas duas agremiações festivas, que em geral abarcavam gente dos morros, subúrbios e trabalhadores braçais. (CUNHA, 2015, p. 571).

Tal análise dá uma boa pista de que a visão preconceituosa e temerosa, que resulta na repressão⁵⁸, é menos relacionada às organizações carnavalescas em si do que ao segmento social, predominantemente negro, que se organiza em torno delas. Havia, portanto, uma disputa pela cidade, as elites procuravam, por um lado, reprimir e restringir os festejos populares enquanto, por outro, buscavam estabelecer outros modelos festivos como o “corso”, desfiles em carro abertos iniciados em 1907 (GÓES, 2002, p. 378) e as “sociedades carnavalescas”⁵⁹ (meados do século XIX) que buscavam criar espaços de brincadeira sem a participação das massas populares. (CUNHA, 2015, p. 589). Essas sociedades carnavalescas também tinham suas ligações políticas, destacando-se seu envolvimento com os movimentos abolicionista,

⁵⁸ Repressão que, além da polícia, chegou a ser exercida também pelo exército (ENEIDA, 1958, p. 179).

⁵⁹ Segundo Rita Fernandes, as sociedades: “representavam o carnaval mais oficial, burguês, com desfiles compostos de vários carros alegóricos, temáticos e ricamente decorados, que vinham repletos de homens e mulheres fantasiados, organizados em alas.” (FERNANDES, 2019, p. 59)

republicano e outras questões de vanguarda da época como o voto feminino. (OLIVEIRA, 2012, p. 68) Em meados do século XIX surgiram também os bailes de máscara, promovidos em espaços como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e os hotéis Glória e Copacabana Palace, tais bailes eram uma outra criação burguesa e sua existência atravessou também o século seguinte. (GÓES, 2002, p. 376-378).

O que se desenha é uma festa carnavalesca que, muito embora pudesse ter os seus cruzamentos, era bastante dividida na cidade. José Luiz de Oliveira afirma que tal divisão era baseada em critérios sociais e raciais.

No final do século XIX não era permitido a negros e mulatos percorrem as ruas centrais da cidade em cortejo. Alegavam as autoridades que tais grupos semeavam a desordem e a violência, obrigando-os a se refugiarem no fundo dos pátios de cortiços e nos quintais, ou nas vielas e becos, a fim de cantarem e dançarem durante o carnaval.

A discriminação direcionada para os negros e mulatos provocou a divisão do carnaval. Por um lado, tínhamos o chamado Pequeno carnaval expressão utilizada para designar as manifestações carnavalescas de origem africana. Por outro lado, tínhamos o chamado “Grande Carnaval” praticado pelos setores privilegiados da sociedade [...]. (OLIVEIRA, 2012, p. 69).

Fred Góes aponta também para uma festa socialmente dividida, porém, a partir da criação do curso, tal divisão se daria não em duas, mas em três partes:

Às vésperas da Primeira Grande Guerra, no Rio de Janeiro, havia três carnavais distintos: o dos pobres na Praça Onze, o dos remediados na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) e o dos ricos nos cursos com automóveis e bailes nos hotéis e nos clubes. (GÓES, 2002, p. 380-381).

Aproveito para destacar um trecho do texto de Maria Clementina Pereira Cunha que dialoga, não só com as divisões sociais e raciais da cidade, como também com as possibilidades de inversão⁶⁰ e subversão da ordem trazidas pelo período momesco.

Indiferentes aos apelos da ordem, os grupos carnavalescos rompiam e rasgavam as fronteiras urbanas. Engalanados à sua moda, queriam o centro da cidade, insistiam em cruzar a avenida Central ou as ruas elegantes, tomavam conta dos bondes e atravessavam a capital subvertendo com sua simples presença as regras da civilidade e do bom-tom para os que desfrutavam os encantos da *belle époque*. (CUNHA, 2001, p. 174).

Pode-se perceber que as disputas pela cidade que tanto marcaram as reivindicações políticas em geral e grande parte do carnaval de rua nas últimas décadas, já vinham se desenhando de alguma forma desde o início do século passado. Nesse caso, apesar da grande repressão, a resistência popular parecia surtir grande efeito. Retornando ao texto de Fabiana Lopes da Cunha: “Não por acaso, pessoas da elite começam a optar pelos cursos, como forma de evitar o contato com a população mais pobre que insistia em participar ativamente das

⁶⁰ A ideia de “inversão” ligada ao carnaval é um assunto vastamente trabalhado e está presente em autores de referência que estudaram tais festas em diferentes contextos sociais e históricos. Destaco aqui as obras de Mikhail Bakhtin (2010), Peter Burke (2010) e Roberto Da Matta (1990).

brincadeiras carnavalescas.”. (CUNHA, 2015, p. 589). Porém “apesar das inúmeras manifestações festivas do carnaval carioca, eram os cordões que imperavam no carnaval do Rio de Janeiro do início do século”. (CUNHA, 2015, p. 589).

Toda essa tentativa de conter, de ordenar e de reprimir a festa popular, toda a tentativa de segmentar os espaços de folia, todo o temor gerado pela alegria desses corpos negros ocupando as ruas da cidade podem ter uma relação direta com a memória dos eventos imediatamente posteriores ao 13 de maio de 1988. Walter Fraga narra que os dias que sucederam a abolição tomaram ares de festa carnavalesca. Segundo o autor

[...] a celebração da liberdade se transformou numa síntese potencialmente explosiva do Carnaval e do Dois de Julho⁶¹. Realmente, foi insuportável para aquele ex-senhor de escravos assistir, a um só tempo, à inversão da ordem do carnaval e à exaltação da liberdade do Dois de julho. Por trás disso, havia o medo maior de que a festa desembocasse em ameaças séria à ordem. Afinal, festas e batuques sempre foram vistos pela classe senhorial como prenúncios de revolta. (FRAGA, 2018, 353 - 354).

O autor segue afirmando que:

[...] os libertos tiveram que se esforçar para efetivar sua condição de liberdade num contexto de repressão que atingia não apenas os “13 de maio”, mas toda a população negra. Nos anos iniciais do Brasil republicano, recrudesciu o controle sobre os candomblés, batuques, sambas, capoeiras e qualquer outra forma de manifestação identificada genericamente “africanismo”. Esse antiafricanismo teve implicações dramáticas para as populações negras, pois reforçou barreiras raciais que dificultavam o acesso a melhores condições de vida e a ampliação dos direitos de cidadania. (FRAGA, 2018, 356 - 357).

Maria Clementina Pereira Cunha traz, em sua pesquisa, a figura dos “diabinhos” e de suas “diaburas” muito retratadas pela imprensa da época. Eram pessoas fantasiadas que por vezes promoviam distúrbios e enfrentavam a polícia. A figura dos tais diabinhos foi largamente associada em crônicas e ilustrações a negros capoeiras⁶². A autora chama a atenção para o fato de que as fantasias poderiam ter outras possibilidades de leitura para as próprias comunidades negras, que poderiam ter outras interpretações de acordo com suas concepções culturais e religiosas e que essa população poderia ainda aproveitar o medo gerado na população branca num sentido de desforra. (CUNHA, 2001, p. 37-41).

⁶¹ Data da Consolidação da Independência do Brasil na Bahia

⁶² Tanto Peter Burke (2010), quanto Michail Bakhtin (2010) citam várias vezes a figura dos “diabinhos” e das “diaburas”. Bakhtin aponta que tais diabos, personagens cênicos, tinham autorização para correr pelas cidades e aldeias dias antes da encenação. Assim, atores, vestidos de diabos, sentiam-se, de certa forma, “fora das interdições habituais”, criando ao seu redor um ambiente de “liberdade carnavalesca”. Ainda que, dentro dos papéis a eles atribuídos, tais personagens “conservavam uma natureza profundamente extra oficial”, com um repertório que incluía injúrias e obscenidades, fazendo, em cena, barulho e confusão extraordinários. Deriva daí a expressão “fazer o diabo a quatro” (BAKHTIN, 2010, p. 230 - 232). Pode-se perceber que a figurados diabos, apropriada pelos negros em diáspora, possuíam, já na Europa, um caráter extraoficial e subversivo. Parece se tratar, não necessariamente de uma invenção, mas sim de uma apropriação bastante estratégica da população negra que gerou grande temor.

Outra fantasia muito comum entre os negros daquele período é a “índio”⁶³. Tal fantasia é muito presente nos relatos da imprensa, sempre associada aos “africanismos” e “primitivismos” temidos e perseguidos. (CUNHA, 2001, p. 175-180). Os significados políticos e simbólicos de tal expressão afro-indígena ou, para usar a terminologia de Lélia Gonzalez, “Amefricana” (GONZALEZ, 2020a, p. 135), a meu ver, merecem ser melhor analisados. De toda forma, o medo disparado por essas figuras na sociedade branca já dá bons indícios de seu potencial subversivo.

Eneida aponta que tal fantasia foi objeto de intensas discussões que chegaram a ocupar páginas da imprensa. Os defensores da fantasia eram chamados de “indianistas”. Fato é que a perseguição fez com que tal fantasia chega-se a ser proibida (ENEIDA, 1958, p. 178). Transcrevo abaixo um trecho do livro de Eneida que dá uma noção do medo gerado.

Em 1909, “o triste e sombrio Alfredo Pinto”, como lhe chamava um jornal, resolveu restringir a alegria carnavalesca. Começou proibindo o corço de 31 de dezembro, as passeatas e o zé-pereira, mas a grita foi tão grande que ele teve que marchar à ré. O homem, porém, era anticarnavalesco feroz. Obrigado a ceder em alguns pontos, criou uma terrível proibição: a fantasia de índio, sob o pretexto de que essa fantasia era perigosíssima, pois o cavalheiro, vestindo-a, estava armado de tacapes de ferro e poderia utilizar essas armas para as brigas então muito comuns nos encontros. (ENEIDA, 1958, p. 178)

Os elementos trazidos por Eneida reforçam a ideia do medo que justifica as perseguições e proibições. Maria Cunha chega a usar o termo “projeção do perigo” (CUNHA, 2001, p. 184) ao se referir à visão e tratamento dados pelas autoridades, pelas elites e pela imprensa aos grupos carnavalescos associados aos negros, capoeiras trabalhadores braçais, entre outros. O conceito de “projeção”⁶⁴, em uma perspectiva psicanalítica, é trabalhado por Grada Kilomba em sentido muito próximo ao pensado por Frantz Fanon (2008, p. 160-174). Segundo a autora, o “sujeito branco”, num processo de cisão da psique, toma para si as características positivas de seu ego que passam a ser entendidas e vivenciadas como o “eu”. Enquanto isso cria um “outro” no qual projeta toda a parte negativa, de tal forma que o “*‘sujeito negro’* torna-se então tela de projeção

⁶³ Muniz Sodré, tratando do carnaval de New Orleans, o Mardi Gras, destaca a presença de pessoas negras fantasiadas de indígenas, os “black indians”, e aponta a semelhança com os “blocos de caboclo” presentes no carnaval brasileiro (SODRÉ, 1998, p. 18). Um importante exemplo de bloco carnavalesco carioca que se utiliza de uma indumentária inspirada na figura dos índios norte americanos é o cacique de ramos, tal representação possui paralelos no carnaval da Bahia. Segundo Marcelo Dantas, na Bahia, especialmente em Salvador, durante a década de 1960, havia uma camada de jovens negros que não se identificavam com os tradicionais afoxés. Sem alternativas mais vinculadas às suas raízes negras, esses jovens aderiram aos “blocos de índio”, criados com base no universo simbólico do cinema estadunidense. Tais blocos passaram a ser associados a um comportamento violento. O autor levanta a hipótese de tal comportamento se de ver a uma associação com os “excluídos de lá”, expressando “através de um “comportamento violento a determinação de não se deixar ‘exterminar’ ”. (DANTAS, Marcelo, 1994, p. 25 - 26).

⁶⁴ Tal conceito foi, também, trabalhado por Maria Aparecida Bento (2014a).

daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o, a/o bandida/o o indolente e maliciosa/o.” (KILOMBA, 2020, p. 34-37).

Em contraponto às visões expressas acima, existe uma narrativa construída na imprensa da época que celebra as manifestações populares como espaços “democráticos” de convivência entre classes e livres de preconceitos. Um desses espaços de trocas culturais que, apesar de não ser diretamente ligado ao carnaval, reunia sambistas de toda a cidade e era muito frequentado pela população negra da pequena África era a “Festa da Penha”⁶⁵. Carolina Dantas traz um exemplo desse tipo de narrativa analisando um artigo assinado por Gil na Revista Kosmos em 1904.

Tomando a capital da república pela nação, o autor notou entusiasmado que a Festa da Penha havia dado “vida, cor e originalidade” àquele mês de outubro de 1904. Afinal, teria reunido sob a mesma sintonia pessoas de diferentes origens sociais e raciais, como “foliões arlequinescos”, “burgueses graves”, “cantadores nostálgicos”, “capadócios desabusados”. Enfim, “gentes de todas as raças e idades” na mais perfeita harmonia, compartilhando a devoção, a festa e a “alegria espontânea e sincera de viver”. ao proporcionar trânsitos culturais e sociais, a festa da Penha deveria ser encarada como uma tradição por um motivo bem específico: a partir dela, e de outras festas similares, o mestiço teria se integrado à nacionalidade e vencido os “preconceitos de classe”. Portanto, a modernidade do início do século XX não poderia prescindir da originalidade trazida pelas festas religiosas, como as da Penha e da Glória, nas quais raças e classes diferentes compartilhavam, segundo o autor, os mesmos códigos identitários. (DANTAS, 2011, p. 87)

Outro traço característico do contingente negro daquele contexto era a capoeira. Também a respeito dela seria desenvolvida uma narrativa focada na mestiçagem. Mais uma vez Carolina Dantas analisa um trecho de um texto da mesma *Kosmos*, dessa vez um texto assinado por Lima Campos em 1906, no qual o autor fala das origens da luta. Mais uma vez o mestiço seria colocado como o elemento responsável por fazer a síntese entre as contribuições das três raças fundantes.

E quais seriam as origens dessa luta tão poderosa? a resposta de Campos construiu uma origem não apenas para a capoeira, mas para o próprio brasileiro. Segundo ele, a luta teria nascido da necessidade do mestiço nacional, fisicamente fraco – na época da “transição do reinado português (...) para o primeiro império livre” – de agredir ou se defender do ex-colonizador robusto nas tabernas e matulas, pois estariam envolvidos em conflitos constantes por causa de suas nacionalidades. Nascida no Rio de Janeiro e depois difundida por todo país, a capoeira seria a nossa “arma original”, criada pelo “espírito inventivo do mestiço”. Logo, não era portuguesa, nem africana, mas sim “mulata (...) cafusa (...) mameluca, isto é, é cruzada, é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atávicos e com adaptação inteligente, a navalha do fadista da mouraria lisboeta, alguns movimentos sambados do africano e, sobretudo, a agilidade,

⁶⁵ A festa da penha viria a ter uma grande importância para o carnaval carioca, já que ali eram “lançadas” as músicas destinadas ao carnaval do ano seguinte. (ENEIDA, 1958)

a levipedez felina e pasmosa do índio nos saltos rápidos, leves e imprevisos para um lado e para o outro”. (DANTAS, 2011, p. 91).

A autora ressalta que o texto que apresenta essa versão, que desloca as raízes da capoeira de África para o Brasil através da agência do mestiço, silencia vários elementos como a escravidão e os escravizados, a guarda negra⁶⁶, a simpatia dos capoeiras pela monarquia e os conflitos com os republicanos e até mesmo a participação proeminente do capoeira “Prata Preta”⁶⁷ na revolta da vacina. (DANTAS, 2011, p. 91-92). Prata Preta que, por sinal, dá nome a um dos importantes blocos carnavalescos da zona portuária no atual carnaval carioca, um dos blocos padrinhos do Comuna Que Pariu. Aliás, a autora também destaca o silêncio de Lima Campos a respeito da participação dos capoeiras nos cordões carnavalescos. (DANTAS, 2011, p. 91).

Outro aspecto do texto que merece ser olhado com atenção, aliás, um ponto em comum em muitas das citações nesse capítulo, é a racialização dos grupos humanos, ou seja, a divisão das pessoas em raças a partir de suas origens e características fenotípicas e a posterior hierarquização dos mesmos. Ou seja, a atribuição de valores positivos ou negativos às características que, supostamente, identificam cada um desses grupos, ou seja, as suas marcas. Tal hierarquização é justamente a definição do conceito de racismo, não em termos legais, mas

⁶⁶ A respeito da “Guarda Negra” e suas ligações com a monarquia, Lilia Schwarcz e Heloisa Starling escrevem o seguinte: “A cada dia as posições se radicalizavam. No governo liberal de Ouro Preto foi criada a Guarda Negra, espécie de força paralela ao Exército para proteger a monarquia. Essa guarda nascera de uma ideia de José do Patrocínio, para proteger a monarquia. Essa guarda nascera de uma ideia de José do Patrocínio, para quem a lealdade à abolição era mais importante do que os sistemas políticos, incluindo-se a República. Embora uma das primeiras preocupações de seu idealizador fosse evitar o enfrentamento direto, devido à especificidade da situação e da composição da Guarda – os detratores diziam que era formada pela ‘ralé carioca’ – os embates não se fizeram esperar.

A situação era de fato paradoxal. Os ex-escravizados guardavam lealdade à monarquia e opunham-se aos republicanos, chamados de ‘os paulistas’, como se estes últimos fossem os verdadeiros algozes. Mais ainda, numa época de incertezas e de possíveis reescravizações, os líderes da Guarda mostravam que seria melhor ficar com o certo do que apostar no incerto: na visão da época era apenas a monarquia que garantia a abolição e a esse regime se pedia lealdade. E não paravam de surgir boatos acerca da Guarda Negra. Rui Barbosa, por exemplo, tratou de defini-la como ‘um troço de maltrapilhos entoando vivas à monarquia e ao partido liberal’, uma ‘capoeiragem autorizada’. ” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 312)

⁶⁷ Horácio José da Silva, conhecido como “Prata Preta”, era um estivador de trinta anos de idade, que foi uma das lideranças negras de um dos últimos espaços de resistência nos conflitos da chamada “Revolta da Vacina”, ocorrida entre os dias 10 e 16 de novembro de 1904. A Cidadela, cuja a liderança é atribuída a ele, ficava no bairro da saúde e ficou conhecida como o “Porto Arthur da Saúde”, em alusão à fortaleza russa na guerra sino-japonesa. Horácio foi preso e acusado de ter tido participação na morte de alguns soldados. Prata Preta foi representado em diversas charges na imprensa da época e comentado nos relatos jornalísticos.

No espaço que, durante a revolta, foi o palco daquela resistência popular, na atual praça da Harmonia, existe um grande batalhão da Polícia Militar, erguido como símbolo da implantação da ordem pública. (GOMES; SCHWARCZ; LAURIANO, 2021, p. 485-486).

sim, em termos sociológicos⁶⁸. Trago aqui as palavras do professor Kabenguele Munanga a respeito do tema:

Criado por volta de 1920, o racismo enquanto conceito e realidade já foi objeto de diversas leituras e interpretações. Já recebeu várias definições que nem sempre dizem a mesma coisa, nem sempre têm um denominador comum. Quando utilizamos esse conceito em nosso cotidiano, não lhe atribuímos mesmos conteúdo e significado, daí a falta do consenso até na busca de soluções contra o racismo.

Por razões lógicas e ideológicas, o racismo é geralmente abordado a partir da raça, dentro da extrema variedade das possíveis relações existentes entre as duas noções. Com efeito, com base nas relações entre “raça” e “racismo”, o racismo seria teoricamente uma ideologia essencialista que postula a divisão da humanidade em grandes grupos chamados raças contrastadas que têm características físicas hereditárias comuns, sendo estas últimas suportes das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas e se situam numa escala de valores desiguais. Visto deste ponto de vista, o racismo é uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural. O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, lingüísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são conseqüências diretas de suas características físicas ou biológicas. (MUNANGA, 2004, p. 24).

Retomando a discussão, o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX⁶⁹ e início do século XX, como se vê, era profundamente marcado pelo processo de construção de uma

⁶⁸ Entre o Mundo e Eu é um livro de Ta-Nehisi Coates (escritor negro estadunidense). A obra é escrita como uma carta destinada ao seu filho adolescente. Nele, o autor descreve a formação do racismo e das raças da seguinte forma:

Mas a raça é filha do racismo, e não sua mãe. E o processo de definir quem faz parte desse “povo” sempre foi menos uma questão de genealogia e de aspecto fisionômico do que de hierarquia. Diferenças de cor de pele e de cabelo são antigas. Mas a crença na proeminência da cor e do cabelo, a noção de que esses fatores possam organizar a sociedade corretamente e de que significam atributos mais profundos, os quais são indelévels, é a nova ideia que prevalece no âmago dessas novas pessoas que, de forma desesperançosa, trágica e ilusória, foram levadas a acreditar que são brancas.

Essas novas pessoas são, como nós, uma invenção moderna. Mas, diferentemente de nós, seu novo nome não tem um significado real divorciado do aparato do poder criminal. As novas pessoas eram alguma outra coisa antes de serem brancas — católicas, corsas, galesas, menonitas, judias —, e, se todas as nossas esperanças nacionais forem realizadas, terão de voltar a ser outra coisa. Talvez se tornem verdadeiramente americanas e estabeleçam um fundamento mais nobre para seus mitos. Não consigo antever isso. Por ora, deve-se dizer que o processo de embranquecimento das diversas tribos, de enlevo à crença de ser branco, não foi alcançado por meio de atividades sociais como degustação de vinhos e sorvetes, e sim pela pilhagem da vida, da liberdade, do trabalho e da terra; pelo açoitemento das costas; o acorrentamento dos membros; o estrangulamento de dissidentes; a destruição de famílias; o estupro de mães; a venda de crianças; e vários outros atos que visavam, primeira e prioritariamente, negar a você e a mim o direito de assegurar e governar nossos próprios corpos. (COATES, 2015, p. 19-20)

⁶⁹ No livro “O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930”, a pesquisadora Lília Moritz Schwartz identifica a segunda metade do século XIX, mais especificamente a década de 1870, como um importante marco na história das ideias no Brasil, já que, ali, estaria representado o momento de entrada de um “ideário positivo-evolucionista”, fortemente baseado nos modelos raciais. (SCHWARCZ, 1993, p. 14)

“ideia de nação” e de uma ideia de “cultura nacional”. No cerne desse debate estavam as ideias raciais aonde o ponto de partida era a noção de que o Brasil seria constituído pelo cruzamento de três raças. Naquele momento começava-se a defender a tese da mestiçagem como um caminho para a modernidade. Nesse sentido, as narrativas expressas nos exemplos acima, apresentam noção de que “o mestiço e a mestiçagem poderiam ser compatíveis com a modernidade e com o progresso. Aliás, mais do que compatíveis, eram imprescindíveis para lhes conferir sentido, originalidade e tradição.” (DANTAS, 2011, p. 88).

[...] tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afrodescendente, pois era preciso pensar em sua incorporação política e cultural à vida nacional e à própria identidade da nação. Um dos maiores desafios de intelectuais, políticos e autoridades policiais republicanos, no pós-Abolição, foi enfrentar o inegável legado da canção dos escravos e da presença da África nos batuques, sambas, maracatus, bois, congados e jongsos. A avaliação da contribuição musical dos descendentes de africanos à música popular brasileira ganhou destaque na obra dos folcloristas e passou a ser um dos poucos locais em que sua presença era reconhecida. (ABREU; DANTAS, 2016, p. 13).

Fica evidente que a ocupação cultural da cidade pela população negra era profundamente marcada por conflitos e disputas. Por um lado, a visão mais evidentemente racista, que entendia essa população com desconfiança, temor e repulsa, respondendo com repressão policial. De outro lado, havia a visão supostamente elogiosa, que enxergava aqueles espaços como um belo exemplo de integração racial e social. Tal argumento é reforçado por uma análise feita por Fabiana Cunha de um texto publicado na Revista *Fon-Fon* em 1912 que associa o carnaval ao simbólico 13 de maio.

Associando o carnaval ao 13 de maio, o articulista pretende também difundir uma imagem de folia onde não existiriam diferenças sociais e étnicas. É exatamente nesse período que se começa a criar o mito do carnaval como sendo a festa mais democrática do Brasil, ou até mesmo do mundo, nas palavras dos mais exaltados. (CUNHA, 2015, p 582)

Tal ideia de uma democracia brasileira, reflete aquilo que passou a ser entendido como o mito da “democracia racial”⁷⁰. A crença em um “paraíso racial” (GOMES, 2005, p. 59) no qual existiria uma suposta convivência harmoniosa entre raças e o elogio da miscigenação. Tal ideário foi largamente denunciado e combatido pela intelectualidade negra brasileira. Primeiramente é importante declarar que, como lembra Lélia Gonzalez “Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação, de manipulação sexual

⁷⁰ Segundo Nilma Lino Gomes: O mito da democracia racial pode ser compreendido, então, como uma corrente ideológica que pretende negar a desigualdade racial entre brancos e negros no Brasil como fruto do racismo, afirmando que existe entre estes dois grupos raciais uma situação de igualdade de oportunidade e de tratamento. Esse mito pretende, de um lado, negar a discriminação racial contra os negros no Brasil, e, de outro lado, perpetuar estereótipos, preconceitos e discriminações construídos sobre esse grupo racial. (2005, p. 57)

da escrava⁷¹. ” (GONZALEZ, 2020b, p. 202). Maria Helena Machado compartilha a mesma afirmação que Gonzalez, narrando não só as múltiplas formas de violência sexual às quais essas mulheres estavam sujeitas, mas também como tais relações de violência e poder foram romantizadas por atores como Gilberto Freyre. (MACHADO, 2018, p. 338 - 339).

Segundo Abdias Nascimento:

Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra-senha desse imperialismo da branquidão, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes. (ABDIAS, 2016, p. 111)

Em consonância com as ideias acima expostas, Clóvis Moura afirma que a produção intelectual brasileira tratava o “problema do negro”⁷² como algo desvinculado da luta de classes, ignorando as especificidades desse contingente em tal dinâmica. Segundo o autor, somente a partir de pesquisas financiadas pela UNESCO no pós-guerra é que tais generalidades começaram a cair diante do rigor científico. Uma dessas generalidades é a do Brasil enquanto paradigma de “democracia racial” a ser seguido por outras nações. Portanto, segundo Moura, o mito, não só era uma ideologia que escondia a realidade, como era um “mecanismo de barragem à ascensão da população negra aos postos de liderança ou prestígio, quer social, cultural ou econômico”. (MOURA, 2019, p. 55-56).

⁷¹ Tratando do contexto escravocrata estadunidense, Angela Davis escreve: Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras.

Os abusos especialmente infligidos a elas facilitavam a cruel exploração econômica de seu trabalho. As exigências dessa exploração levavam os proprietários da mão de obra escrava a deixar de lado suas atitudes sexistas ortodoxas, exceto quando seu objetivo era a repressão. Assim como as mulheres negras dificilmente eram “mulheres” no sentido corrente do termo, o sistema escravista desencorajava a supremacia masculina dos homens negros. Uma vez que maridos e esposas, pais e filhas eram igualmente submetidos à autoridade absoluta dos feitores, o fortalecimento da supremacia masculina entre a população escrava poderia levar a uma perigosa ruptura na cadeia de comando. Além disso, uma vez que as mulheres negras, enquanto trabalhadoras, não podiam ser tratadas como o “sexo frágil” ou “donas de casa”, os homens negros não podiam aspirar à função de “chefes de família”, muito menos à de “provedores da família”. Afinal, homens, mulheres e crianças eram igualmente “provedores” para a classe proprietária de mão de obra escrava. (DAVIS, 2016, p. 20)

⁷² A respeito do “problema do negro”, Maria Aparecida Silva Bento traz importantes colocações a respeito de dois grandes sociólogos brasileiros e importantes representantes da, assim chamada, “sociologia Uspiana” (DA SILVA, 2011, p. 150). Segundo a autora:

Mesmo que ao longo de suas trajetórias Florestan Fernandes e Octavio Ianni tenham feito uma outra abordagem sobre o branco, ainda assim para a esquerda ou para os progressistas, interessou este quadro em que se podia reconhecer as desigualdades, em que se podia tratar o problema do negro, mas sem abordar o branco brasileiro. Infelizmente, por serem clássicos dos mais citados na literatura das relações raciais, muitos estudos posteriores tratam de um problema negro no Brasil. (BENTO, 2014^a, p. 51)

Portanto, as narrativas sobre essas festas, marcadamente negras, sejam elas declaradamente elaboradas em tom de repúdio e exigindo a repressão legal das mesmas, ou sejam elas supostamente elogiosas, enaltecendo esses espaços como espaços de celebração democrática, devem ambas ser olhadas com a consciência de seus aspectos racistas.

Mas não é só no campo das narrativas e das ideias que as disputas, marcadamente raciais, se davam. O Rio de Janeiro do início do século XX foi marcado por profundas modificações, altamente excludentes e alimentadas pelas ideias higienistas de então. A exemplo do ocorrido no passado recente carioca, também naquele momento o epicentro das mudanças foi o centro da cidade, principalmente a região portuária, também foi marcada por remoções, também teve efeitos que se espalharam para os subúrbios e também foi alimentada por interesses capitalistas e pelo racismo.

No início do século passado a cidade atravessava um dilema diretamente ligado à sua zona portuária. Buscava atrair mais mercadorias e imigrantes, principalmente europeus. Mas haviam barreiras, uma delas era a limitada capacidade de armazenamento do porto. Mas não bastava ampliar apenas o porto já que as ruas por onde as mercadorias deveriam passar para serem levadas até os entroncamentos ferroviários eram ainda vielas coloniais, estreitas e sem estrutura. Além disso, havia um problema relacionado à questão sanitária. A cidade era o foco endêmico de moléstias como a febre amarela, febre tifoide, varíola, peste bubônica, tuberculose e outras. Recebendo a fama internacional de “túmulo dos estrangeiros” e fazendo com que muitos tripulantes dos navios nem se arriscassem a colocar os pés na cidade. (SEVCENKO, 2018, p. 58-61).

Para atender a todas essas demandas empreendeu-se uma grande reforma urbana. O então presidente Rodrigues Alves concedeu poderes extraordinários ao engenheiro Francisco Pereira Passos, indicado pelo presidente para assumir o cargo de prefeito do Distrito Federal e recebendo deste, “carta branca” na forma de uma lei de dezembro de 1902 que “criava um novo estatuto de organização municipal para o Distrito Federal. A lei era equívoca, arbitrária e visivelmente anticonstitucional, atribuindo poderes tirânicos ao prefeito e retirando qualquer direito de defesa à comunidade.” (SEVCENKO, 2018, p. 65).

Nei Lopes destaca que tais mudanças advêm, em larga medida, do desejo das elites nacionais em reproduzir os modelos dos colonizadores europeus ignorando os valores culturais das populações locais. Dessa forma “Rodrigues Alves, através do todo-poderoso prefeito Pereira Passos “civiliza” o Rio de Janeiro, principalmente com a construção da parisiense Avenida Central”. (LOPES, 1992, p. 5). Avenida que foi “considerada o símbolo máximo da

Belle Époque.” (ABREU; DANTAS, 2016, p. 12). Essas transformações baseadas em modelos de “civilidade” e “modernidade” tiveram por inspiração as “reformas feitas pelo Barão de Haussmann em Paris, na segunda metade do século XIX” (SOUZA, 2018, p. 7). Segundo Lira Neto “Pereira Passos tomou para si o papel — e o furor — de um Haussmann dos trópicos”. (NETO, 2017). Tal processo tem resultados terríveis para os habitantes da região e inicia, como afirma Lopes, a migração dessa população, majoritariamente negra, para os morros do entorno, num processo de favelização, e para os subúrbios cariocas. (LOPES, 1992, p. 6)

[...] antes de construir a Avenida Central, era preciso tirar pobres e pretos do caminho. Iniciava-se, então, apocalíptico ‘bota-abaixo’, com centenas de casas e cortiços sendo arrasados, numa verdadeira operação de guerra. (LOPES, 1992, p. 5).

Abro aqui um pequeno parêntese para trazer uma segunda grande reforma urbana operada na região central do Rio algumas décadas depois, mas que guarda algumas terríveis semelhanças com os processos que estão sendo aqui discutidos. Trata-se da reforma urbana carioca operada pelo Estado Novo entre 1938 e 1945 sob a gestão de Henrique Dodsworth. A reforma, que tem a construção da Avenida Presidente Vargas como o seu principal elemento, tinha como prioridade a promoção da circulação viária, uma década antes da instalação das primeiras fábricas automobilísticas e da consequente “febre rodoviária” dos anos 1950 e 1960 (SILVA, 2018), estabelecendo assim um certo caráter vanguardista à empreitada (CIDADE POROSA, 2022).

A nomeação de tal gestor, que nutria simpatia e se inspirava no tem relação direta com a escalada autoritária que redundaria no golpe que instaurou a ditadura do estado novo, e é justamente tal governo autoritário que garante amplos poderes para a execução dos projetos arbitrários, de tal forma que a própria avenida símbolo do projeto seria, inicialmente, batizada de “Avenida 10 de Novembro”, em homenagem ao golpe de estado (SILVA, 2018).

Outro dado simbólico é que as inaugurações dos trechos da nova avenida se davam anualmente justamente nas celebrações da efeméride golpista. Os custos sociais foram altíssimos, gerando um acentuado processo de demolições de moradias e consequente remoção em massa de setores populares, além da extinção da icônica Praça Onze (SILVA, 2018). A respeito, Pedro Sousa da Silva diz:

Outro marco histórico da cidade desfigurado com as obras da grande avenida foi a Praça Onze. Por conta das remoções da reforma urbana de Pereira Passos, a região da Praça Onze aumentou sua densidade demográfica ao absorver os contingentes populacionais expulsos da zona central pelas demolições das casas de pensões e cortiços. Marco da cultura negra, a praça também era símbolo do carnaval carioca sendo palco, a partir do início dos anos 1930, do desfile das Escolas de Samba. Os arredores da Praça Onze também possuíam uma alta concentração de imigrantes com uma forte presença de judeus. (SILVA, 2018, p. 152)

Fechando o parêntese acima aberto e retomando as discussões, as profundas transformações operadas por Pereira Passos também afetaram os aspectos culturais. Dentre as muitas proibições instauradas sob o seu comando estava “a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval, assim como uma série de outros costumes ‘bárbaros’ e ‘incultos’.” (NEEDELL, 1993, p. 57). Deixando claro que aquela política higienista e elitista não poupava as manifestações populares, muito pelo contrário, aquele projeto de cidade não poderia se entender como bem-sucedido enquanto o cenário cultural das ruas fosse repleto de expressões culturais em completo desacordo com o modelo europeu (MOURA, 2000) que se tentava instaurar. Como diz Lira Neto “Desafricanizar a capital da República [...] era uma missão que as autoridades vinham pondo em prática em nome da modernidade e da civilização.” (NETO, 2017).

É tendo em vista esse cenário recheado de disputas, das quais a Pequena África estava no centro, que devemos buscar entender as ações das lideranças culturais daquele contexto. Tendo colocado as discussões nesses termos, agora é possível voltar a Hilário Jovino.

Jovino é largamente citado como uma figura proeminente da comunidade baiana da Pequena África. Em uma trajetória de ascensão e legitimação social, tornou-se tenente da guarda municipal cargo que, embora de pouca efetividade indicava relações com a corte e propiciava alguma proteção no interior de um grupo social tão vigiado. (CUNHA, 2001, p. 215). Hilário foi o responsável pela fundação de diversos ranchos como o “Reis de Ouros” (ALBIN, 2004, p. 64), “Rosa Branca”, “Caçadores da Montanha” (LOPES, 1992, p. 8) e “A Jardineira” (ARANTES, 2015, p. 24) e um rancho intitulado Afoché (CUNHA, 2001, p. 212). Teria sido também o principal responsável por deslocar a brincadeira de ranchos do período natalino para o carnavalesco, tendo transferido o desfile do “Rei de Ouro” do dia de Reis para o Carnaval. (GOMES, 2003, p. 183).

A mudança de calendário pode ter íntima relação com a repressão sofrida por esses grupos negros. Tiago de Melo Gomes aponta para a relação entre o tamanho das festas lideradas pela população negra e o proporcional tamanho da preocupação e controle policial. Nos domingos e dias de festa a população escravizada tinha “maior autonomia e liberdade de movimentos”, gerando um temor que seria reforçado por eventos como a revolta dos malês, marcada para ser deflagrada numa data do calendário religioso, um domingo, dia de nossa senhora da guia. (GOMES, 2003, p. 183-186). Dessa forma, a mudança do calendário pode ser vista também como uma estratégia para evitar a repressão policial.

Além disso, a brincadeira de rancho, em sua nova configuração, parece ter despertado para si menos olhares apreensivos da sociedade e do estado.

Neste contexto os ranchos surgiram como a alternativa carnavalesca menos desagradável aos olhos da elite carioca. Com sua organização interna, sua música, que imediatamente encantou a todos, e suas tranquilizadoras credenciais de herdeiros de uma festa religiosa do nordeste do país, os ranchos se afiguravam como uma forma de fruição do carnaval que parecia inofensiva, podendo até mesmo reivindicar algum parentesco com as Grandes Sociedades. Estes grupos não pareciam em nada, portanto, aos olhos da elite do final do século, com os “negros maltrapilhos” com seus “rudes instrumentos” e “pantomimas bárbaras” que povoavam as ruas da Corte na primeira metade do século nas datas religiosas. (GOMES, 2003, p. 187).

É importante, apesar de notar a importância da comunidade baiana nesse contexto cultural e, principalmente na organização do carnaval de ranchos, ressaltar que existem críticas a um possível exagero na importância dada a esse grupo pela historiografia, principalmente na figura das tias baianas e do próprio Hilário. Tal narrativa ganha força especialmente após o lançamento, em 1983, do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. (GOMES, Tiago De Melo, 2003). O trabalho de Tiago De Melo Gomes aponta para o fato de que, apesar de ser tentador imaginar uma coesão cultural de um grupo baiano naquele contexto, existe uma fragilidade em tal narrativa. O autor ressalta, por exemplo, que a crença de que teria havido um grande fluxo migratório de negros baianos para a então capital do império dificilmente se sustenta quando confrontada com alguns dados demográficos. O autor reafirma também a importância e multiplicidade de manifestações culturais já existentes na localidade, bem como a importância de outros fluxos migratórios negros em direção ao Rio, ou seja, ressalta que, apesar do discurso que afirma uma centralidade cultural baiana, o que havia de fato era uma multiplicidade cultural negra. Nas palavras do autor:

A existência de uma “Pequena África” no coração da Capital Federal passou a ser visto como um contraponto necessário à “Europa possível” de Pereira Passos, e passou-se a sugerir inclusive a presença de membros dessa comunidade no núcleo de grupos que formulavam estratégias de aberta resistência política aos projetos modernizadores, como o sindicato dos estivadores e a Revolta da Vacina. (GOMES, 2003, p. 177)

Em diálogo com o trabalho de Gomes, Jurema Werneck (2007, p. 90-96) também faz uma reflexão sobre a narrativa criada pela historiografia a respeito da comunidade baiana, principalmente da figura de Tia Cita e das possíveis distorções e apagamentos que podem ser geradas nesse processo. Como lembra Gomes, havia um largo número de “tias cariocas, mineiras e fluminenses tão influentes em suas comunidades como Ciata” (GOMES, 2003, p. 197).

Um exemplo importante a ser citado é o de Dona Esther, figura importante da “Grande Madureira” (mais especificamente, o bairro de Oswaldo Cruz) cujo o quintal é um exemplo da função cumprida por outros quintais de “tias” da região, aonde se realizavam (e seguem se

realizando até os dias atuais) eventos que exercem uma forte função de coesão social no território em torno do binômio “festa-religião”. Apesar das funções sociais de Dona Esther e seu quintal se assemelharem ao exemplo de muitas outras “tias”, ela se difere das demais por ser branca e possuir uma condição financeira confortável. Uma matriarca contemporânea que merece destaque, na mesma Grande Madureira, só que, na Serrinha, é a Vovó Maria Joana, liderança espiritual da tenda espírita Cabana de Xangô, sambista e jogueira respeitada. As tias eram também responsáveis por outro aspecto fundamental para o samba e o binômio “festa-religião”, a comida. Dois exemplos de tias que seguiram tal tradição, são Tia Doca e Tia Surica. Cabe notar que elas próprias têm na figura de Ciata uma referência de pioneirismo (DE CASTRO, 2016).

Seguindo nas análises de narrativas, porém agora voltando o olhar para a imprensa, Renata de Sá Gonçalves (2003) faz uma análise crítica da narrativa elaborada pelos cronistas como Vagalume, Eneida, Jota Efegê e outros. Em contraponto com as imagens predominantes na imprensa que, de forma preconceituosa, tendia a retratar as manifestações populares carnavalescas como um todo homogeneamente negativo,⁷³ esses autores apresentavam uma narrativa baseada em ricas vivências e grande interação com os principais atores, sendo convidados dos próprios grupos para seus eventos mais relevantes. (GONÇALVES, 2003, p. 90) Segundo a autora, eles foram entusiastas do novo modelo que seria visto de forma positiva com relação às organizações anteriores.

“Vagalume” é o pseudônimo do cronista Francisco Guimarães, homem negro que, como bem lembra Leonardo Affonso Pereira, procurou elaborar uma produção intelectual “explicitamente vinculada aos interesses e à linguagem dos trabalhadores negros e mestiços da cidade, cujas práticas dançantes e carnavalescas sempre buscou registrar.” (PEREIRA, 2015, p. 13).

Vagalume não era, àquela altura, o único cronista a tentar aproximar o leitor das grandes folhas do mundo experimentado pelos trabalhadores negros cariocas. De formas diversas, outros jornais cariocas também tentavam no início do século XX incorporar às suas páginas práticas culturais associadas aos afrodescendentes. Por mais que adotassem a perspectiva cosmopolita de valorização de um modelo unívoco de progresso baseado no exemplo europeu e norte-americano, a tentativa de aumentar suas vendas fazia que muitas folhas se esforçassem por incorporar temas e questões capazes de atrair o interesse de uma gama mais ampla de leitores – tanto aqueles que queriam ler nelas os temas de seu cotidiano como os que se mostravam curiosos sobre as práticas culturais de sujeitos que lhes eram distantes. (PEREIRA, 2015, p. 17).

⁷³ Conforme apontado por Fabiana Cunha (2015, p. 571) e Maria Pereira Cunha (2001, p. 154, 155).

Renata Gonçalves analisa um texto do cronista a respeito dos novos ranchos carnavalescos e avalia que:

[...] aos olhos do cronista, vai se configurando, progressivamente, uma nova expressão carnavalesca, com padrões de organização de canto, dança e originalidade mais civilizados que os das outras formas de carnaval, posto que guiados pelos padrões de civilidade e moralidade tidos como mais "adequados". (GONÇALVES, 2003, p. 92).

Percebe-se, portanto, que havia uma visão positiva das novas organizações, entendidas, nesse contexto, como um contraponto às demais manifestações populares. Assim, os novos ranchos “evidenciavam sua atualidade como forma carnavalesca, diferenciada dos ranchos de Reis, pelo seu caráter profano, e do entrudo e dos blocos carnavalescos mais informais, tidos como grupos barulhentas e desorganizados.” (GONÇALVES, 2003, p. 92). Tal diferenciação se faz notar também nas práticas sonoras adotadas.

Mantendo uma formação básica assemelhada à dos ranchos do ciclo natalino, ou seja, ao som de chulas tocadas por flauta, violão, pandeiro e ganzá, com cabrochas, velhos, reis, rainhas, caramurus, e capoeiras vestidos de diabo, propiciando em seus assistentes não tão familiarizados com seu conteúdo uma impressão de aparente organização, os ranchos carnavalescos seriam tolerados pelas autoridades, se contrapondo às balbúrdias dos cordões e blocos, que, logo veremos, tantas queixas suscitavam nos registros da imprensa da época (ARAÚJO *et al.*, 2005, p 79).

Gonçalves nota que existe uma centralidade dada à figura de Hilário Jovino em tal narrativa. Como o fundador do primeiro rancho carnavalesco nos novos moldes, a ele são atribuídas concepções de “autoria” e de “invenção”. (GONÇALVES, 2003, p. 94). Após esse “marco inicial” centrado na figura de Jovino, outro importante marco seria a criação do rancho “Ameno Resedá” em 1908.

[...] o ano de 1908 seria uma nova data importante na história dos ranchos, por marcar o início dos desfiles do Ameno Resedá, que inauguraria uma estrutura de desfile com cortejo, enredo e música, que permaneceu nas décadas seguintes. O "cortejo linear", forma pela qual os ranchos se apresentavam pelas ruas, o "enredo", que articulava um determinado tema à confecção das fantasias e alegorias, e a "música", que era especialmente feira para cada ano e para cada rancho, foram elementos que os particularizaram em relação a outras formas de expressão carnavalesca. (GONÇALVES, 2003, p. 94).

O rancho, com sua estrutura muito bem consolidada, passou a ser visto como um modelo a ser seguido pelas demais organizações. De tal forma que passou a ser chamado de “rancho escola”. (GONÇALVES, 2003, p. 95-96). “O rancho que virou escola” possuía uma organização grandiosa, com fantasias ricas, um coro de qualidade, uma orquestra bem estruturada, tendo inaugurado a novidade do enredo. ” (GONÇALVES, 2003, p. 96). No ano seguinte à fundação do rancho, o Jornal do Brasil começou a promover concursos competitivos entre os ranchos. (GONÇALVES, 2003, p. 93).

O que Gonçalves mostra é que a narrativa elaborada pelos cronistas, atribuindo aos ranchos valores de “civilidade” e “moralidade”, os introduz em uma perspectiva urbana e

modernizante de cultura e apontam que “dentro da hierarquização das manifestações populares, os ranchos ocupavam uma posição privilegiada.” (GONÇALVES, 2003, p. 96).

Essa narrativa traçaria uma linha histórica dos ranchos carnavalescos com alguns pontos de destaque. Primeiramente, a formação do Reis de Ouros em 1894. Em seguida, em 1908, a fundação do Ameno Resedá. A oficialização dos desfiles em 1911. A fundação da associação dos ranchos carnavalescos em 1933. Por fim, o processo de desaparecimento dos ranchos marcado pelo fim do Ameno Resedá em 1941. (GONÇALVES, 2003, p. 99).

Cunha (2001, p. 222-224), ao destacar as participações de importantes nomes da música como Sinhô e Anacleto de Medeiros com alguns de seus companheiros da banda dos bombeiros e ao associar musicalmente o rancho ao choro, acaba por fazer uma leitura curiosa. Segundo a autora, embora tais associações remetam diretamente à pequena África e a nomes como Donga e Pixinguinha, na visão dela, o choro apresentaria uma outra dimensão daquele caldo cultural. Para a autora:

A música de choro, cuja origem está associada às gafieiras (não aos terreiros de candomblé), foi um dos mais importantes fatores a diferenciar esses ranchos de toda a tradição carnavalesca anterior: sustentada nessa forte musicalidade, orquestras de ranchos como o Resedá não diferiam muito, no período, daquelas de choro. (CUNHA, 2001, p. 223).

Segundo a historiadora (CUNHA, 2001, p. 224), o prestígio social alcançado pelos novos ranchos, em especial pelo Ameno Resedá, se deve à performance musical que chegou a render ao rancho um convite feito pelo marechal e presidente Hermes da Fonseca para se apresentar, em 1911, no palácio das laranjeiras. A apresentação teve como enredo “A corte de Belzebu”, levando para o palácio as temidas fantasias de diabinhos. Seria justamente o prestígio musical do bloco que faria, não só com que tais fantasia não despertassem medo, mas que despertaria o entusiasmo da imprensa diante daqueles “pés-rapados, que, ao que parece, tinham uma vocação musical invulgar” (CUNHA, 2001, p. 224). Dessa forma, segundo a autora (CUNHA, 2001, p. 227), os ranchos teriam ocupado o lugar de estima da imprensa que antes era das Grandes Sociedades, de tal forma que, tendo perdido o “viés negro e folclórico” (CUNHA, 2001, p. 227) dos ranchos originais, passaram a ser um espaço da “boa tradição musical” (CUNHA, 2001, p. 227) em uma aproximação das Grandes Sociedades. Passaram a ser, portanto, pintados como “responsáveis pela ‘conversão’ dos cordões e da gente rude que os frequentava signos da civilização.” (CUNHA, 2001, p. 227). Tais agremiações serviriam como “mediadores culturais” entre grupos socioeconômicos distinto, elaborando processos musicais que acabavam por promover a “diluição relativa de preconceitos elitistas diante do

carnaval popular” (ARAÚJO *et al.*, 2005). De tal forma que, para alguns intelectuais da época, tais ranchos passaram a criar grande entusiasmo por seu “caráter autêntico e nacional”.

Parece que um dos grandes méritos dos ranchos foi ter conseguido se distanciar em termos simbólicos dos tão mal vistos e perseguidos, cordões. Apesar de ter havido uma multiplicação de cordões nos primeiros anos da república (CUNHA, 2015, p. 588). Essa manifestação carnavalesca, apontada como a responsável pela criação de um repertório específico para o carnaval (PAZ, 2000, p. 20) parece mesmo ter sumido no início do século XX, de tal forma que, em 1940, Heitor Villa-Lobos resolveu criar uma organização carnavalesca chamada “Sôdade do Cordão” destinada a trazer à vida o máximo possível de elementos simbólicos daqueles folguedos garantindo a maior fidelidade que se pudesse alcançar. (PAZ, 2000).

Lira Neto chama a atenção para a ironia contida no fato de o Estado Novo varguista, através de Villa-Lobos, então diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, com o aval e patrocínio do Departamento de Imprensa e Propaganda, o famoso DIP (órgão que, entre muitas outras atribuições, era responsável pela censura), resgatar uma tradição extinta justamente pela repressão do próprio estado brasileiro. (NETO, 2017). Lira comenta:

Não se podia deixar de perceber, no episódio, uma flagrante ironia histórica. Os velhos cordões — Destemido das Chamas, Chuveiro do Inferno, Teimosos de Santo Cristo, Tira o Dedo do Pudim, entre tantos outros — tinham sido banidos das ruas pelas autoridades sanitárias e policiais do início do século, sob a acusação de serem grotescos, sujos e violentos. Incompatíveis, portanto, com o projeto político higienista e civilizatório então em voga, que buscava embelezar, sanear e modernizar a capital do país. (NETO, 2017).

Mas o aparente desaparecimento dos cordões pode também ser visto como estratégia de continuidade. Quando os mesmos segmentos sociais mantêm velhas tradições e modos de brincar o carnaval, mas passam a denominar suas organizações de blocos ou ranchos, é possível perceber as permanências dos velhos cordões. “Nesse sentido, é possível dizer que os cordões seguiram vivos dentro de outras modalidades carnavalescas.” (SOUZA, 2018, p. 10).

Se é possível entender o sentido de permanência dos tão perseguidos cordões, se reinventando em novos formatos e com outras nomeações, é também possível dizer que essas tradições momescas se espalharam pelos subúrbios cariocas na forma de blocos. Alguns desses blocos se transformaram em escolas de samba. (PIMENTEL, 2002, p. 17 - 20). E é justamente a respeito da proliferação de blocos e do nascimento das escolas que tratarei a seguir.

2.2.2 Blocos Carnavalescos e Escolas de Samba

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, padeceu segregações. Ganhou espaço no picadeiro dos circos mambembes e foi adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema. (NETO, 2017).

Nesse subcapítulo irei abordar brevemente a história das escolas de samba e blocos carnavalescos. Essas histórias são imbricadas, já que grande parte das escolas nasceu dos blocos carnavalesco que se proliferavam nos subúrbios cariocas. Entre elas, no período entre 1923 e 1930, destacam-se Deixa Falar (Estácio), Fique-Firme (favela), Mangueira, Vai como Pode (Portela) e Vizinha Faladeira. (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 57). É importante entender que naquele começo de século essas áreas viviam um processo de expansão. Um dos fatores desse crescimento é a política do “bota-abaixo”, que acirrando um processo que vinha desde a década anterior com as campanhas de erradicação de cortiços, acabou por expulsar definitivamente grande parte da população de baixa renda, em sua maioria negra, da área central da cidade. Dessa forma, essa população se viu obrigada a procurar moradia nos morros do entorno ou nos bairros mais distantes. (LOPES, 1992. p. 6). Sobre tal processo Lira Neto diz:

A exemplo do ocorrido nos morros próximos às áreas centrais da cidade, os distantes subúrbios não paravam de receber contingentes de negros, mestiços e ex-escravos, muitos deles oriundos da decadente zona cafeeira do Vale do Paraíba. Assim, em vez de se falar de uma Pequena África, única, idealizada e resumida à área próxima à zona portuária da cidade, talvez fosse mais apropriado se imaginar uma miríade de outras pequenas áfricas, todas já disseminadas na acidentada geografia do Rio de Janeiro. (NETO, 2017, p. 29).

Nei Lopes complementa:

Tudo isso e mais a inauguração e extensão das linhas da Estrada de Ferro Central do Brasil, por etapas, até o matadouro de Santa Cruz na segunda metade do século passado, bem como da Avenida Automóvel Clube industrial nacional, motiva a vinda para o Rio de Janeiro de enormes contingentes da população interiorana; Tudo isso vai determinar o crescimento dos morros e dos subúrbios e acabar de definir geograficamente o universo do samba e do partido-alto. (LOPES, 1992. p.7).

Como foi dito, os blocos se espalhavam por esses bairros e morros em expansão. Alguns desses blocos, denominados “blocos de sujos”, eram organizações carnavalescas espontâneas e com menos elementos. (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 283). “A denominação ‘bloco de sujo’ não era pejorativa, mas sim uma ironia significativa que se constituía em uma provocação à estética dos ranchos.

Dentre os blocos que se proliferavam no período, um merece ser olhado com um pouco mais de atenção. Trata-se do “Deixa Falar”, agremiação originária do bairro Estácio de Sá. Começar por esse exemplo é oportuno por dois motivos. O primeiro é que a maioria dos autores aponta que esse bloco veio a se tornar a primeira “escola de samba”. O segundo é que a produção musical elaborada por esse conjunto de sambistas é apontada como um divisor de águas para o samba urbano carioca.

Carlos Sandroni mostra que as transformações ocorridas no gênero são tão profundas que representam um “novo paradigma rítmico”, o “paradigma do Estácio”, tendo por base células rítmicas normalmente encontradas nos tamborins, mas também presentes em outros instrumentos. (SANDRONI, 2001, p. 32 - 37). Existe, portanto, uma transformação significativa no samba que era, até então, baseado no chamado “paradigma do tresillo”. (SANDRONI, 2002).

O samba associado aos compositores frequentadores da casa da Tia Ciata, como Donga, João da Baiana, Sinhô e Pixinguinha, viu nascer um novo modelo ligado aos compositores do Estácio, tal como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide e Brancura. (SANDRONI, 2001, p. 131).

O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia. A primazia do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca é admitida por todos. (SANDRONI, 2001, p. 131).

Lira Neto, baseando-se em depoimentos de Ismael Silva, afirma que as mudanças musicais estão associadas ao cortejo carnavalesco, ao deslocamento dos foliões. De tal forma que “a necessidade primordial de sambar e caminhar ao mesmo tempo — determinara o andamento mais rápido e a ênfase percussiva do novo samba nascido do Estácio.” (NETO, 2017, p. 160).

Assim, a gênese do novo formato de batuque — o bum bum paticumbum prugurudum, padrão do samba que se conhece hoje — teria correspondido a uma necessidade imediata e funcional: servir de suporte aos desfiles do grupo fundado por Ismael e os amigos do Estácio em meados de 1928, o Deixa Falar. Uma agremiação híbrida que, embora preservasse a espontaneidade e a irreverência dos blocos de sujeitos, adotara o formato de cortejo ordeiro e disciplinado dos ranchos, condição imprescindível para se obter a devida autorização da polícia para sair às ruas. “Meio sujeito, meio rancho”, definia Bide. (NETO, 2017).

Esse caráter híbrido, destacado acima por Lira Neto, era tal, que a Deixa Falar “em sua breve existência, sempre participou dos concursos de ranchos e só nesse segmento concorreu ao título.” (FARIA, 2008, p. 68). Dessa forma, o próprio conceito de escola de samba ainda estava se construindo sendo usado ainda de maneira confusa pela imprensa da época. (FARIA, 2008, p. 68).

Tal confusão da imprensa não era sem consequências. Segundo Faria (2008, p. 104), sendo uma manifestação cultural da população negra, as recém criadas escolas de samba eram vistas com desconfiança num primeiro momento, chegando a serem vistas como caso de polícia. O mesmo autor afirma que o processo de legitimação desse novo modelo de agremiação perante à sociedade se deveu, em grande parte, ao uso estratégico de elementos de manifestações culturais carnavalescas já aceitas. Vale a pena trazer as palavras do autor:

Assim sendo, o caráter de elemento civilizado ia sendo conferido às agremiações que, por seu turno, foram realizando uma ação “antropofágica”, passando a agregar elementos das manifestações carnavalescas mais antigas, que, num movimento inverso ao das escolas de samba, foram desaparecendo da festa carioca. Os enredos e as fantasias dos ranchos, a pujança do ritmo dos blocos, além das grandiosas alegorias presentes nas Grandes Sociedades foram elementos que se plasmaram ao universo dos desfiles das escolas de samba. Como estes mesmos elementos já eram considerados respeitáveis pela imprensa e pela elite, as agremiações puderam ser vistas com maior simpatia, pois trazia em seus desfiles o intento de pertencer ao carnaval-espetáculo, já aceito pelos formadores de opinião. (FARIA, 2008, p. 106).

O trecho citado acima lança luz sobre alguns dos caminhos de legitimação das escolas de samba com base na reprodução de modelos já aceitos, mas o mesmo autor também ressalta o esforço de diferenciação das novas agremiações para poderem sair das sombras dos ranchos que, naquele momento, acabavam dominando a atenção da imprensa. (FARIA, 2008, p. 85).

Nesse caminho de legitimação das escolas de samba, uma figura surge com ares de mito, trata-se de Paulo da Portela, eleito em 1936 “Cidadão Samba”, sendo chamado na época de “Rei do Samba”. (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 58) Homem negro, de origem pobre e sem acesso ao estudo formal, tornou-se uma figura que ocupa um espaço tal no imaginário social e cultural que era tido como alguém capaz de organizar e colocar ordem em qualquer espaço. Capitalizou em sua figura tamanho prestígio social que foi lido como um elo entre distintas camadas sociais, estabelecendo também uma importante ponte com o estado. Entre outros muitos feitos importantes, é atribuída a ele a exigência de uma apresentação impecável aos músicos da agremiação “vai como pode” que, mais tarde, viria a se tornar a escola de samba Portela, que viria a ser conhecida, por conta disso, como a “escola elegante”, adquirindo grande prestígio. (FARIA, 2008, p. 111-113) Segundo Sergio Cabral, no texto de apresentação do livro de Candeia e Isnard, Paulo teria sido, talvez, a figura mais importante de todos os tempos das escolas de samba. Logo em seguida ressalta a exigência de disciplina de Paulo com seus “liderados dos primeiros tempos de Portela, inclusive no trajar”. (1978) Faria apresenta um exemplo do cuidado com a apresentação pessoal como estratégia de legitimação:

Paulo, Caetano, Rufino e Álvaro Sales andavam de terno branco, sapato tipo carrapeta, gravata e chapéu de palha, além de trazerem nos dedos anéis de prata gravados a ouro com as iniciais AC, AR, PO e AS, simbolizando anéis de grau. Afinal, eles eram “formados” em samba. (FARIA, 2008, p. 80).

Pode-se perceber um pouco dos percursos de autoafirmação e legitimação em um contexto de muitos preconceitos e disputas sociais. Não há consenso sobre as origens do termo “escola de samba”, mas talvez até mesmo esse nome faça parte das estratégias de valorização e inserção dessas agremiações no contexto cultural carioca. Lira Neto (2017, p. 163) traz uma entrevista de Ismael Silva, que reivindica pra si o título de criador do termo, na qual ele afirma que, além de ser uma menção à Escola Normal do Estácio (espaço de formação de professores), o termo se referia ao fato de haver no bairro um outro tipo de magistério constituído pelos mestres do ritmo que lá residiam. Como bem lembra Neto (2017, p. 163), o Ameno Resedá era reconhecido como “rancho-escola”, o que foi respondido por outras agremiações que se intitularam “universidade” e “academia do samba”. Tudo isso mostra que a palavra “escola” e outras afins poderiam ser usadas como elemento de legitimação social. Ricardo Cravo Albin também traz uma declaração do próprio Ismael Silva a respeito.

O próprio Ismael (Com quem convivi meses a fio ao lhe escrever o show auto biográfico *Se Você Jurar*) me disse que o termo ‘escola de samba’ foi inventado por ele por três razões. A primeira – e a menos importante –, porque a turma do Estácio se reunia quase em frente à Escola Normal, situada na esquina a rua Machado Coelho com a Palhares. A segunda – de importância bem maior-, era o fato de, ao se intitularem de escola de samba, deferiam a si mesmos a graduação de bambas, de mestres, de professores na arte de produzir sambas. O terceiro motivo – o mais importante de todos-, era que o termo Escola de Samba qualificaria uma possível melhoria e ascendência em relação aos demais blocos carnavalescos, seus concorrentes. Ismael ainda chamaria a atenção para o fato de que ele intitulou o seu bloco, já portando o nome de escola de samba, de “Deixa Falar”. Como se previsse críticas dos outros blocos, alguns dos quais bem conceituados como o ‘Fiquei Firme’ (do morro da favela), o ‘Vai-come-pode’ (de Oswaldo Cruz, depois Escola de Samba Portela, mas só a partir de 1935) e o ‘Arengueiro’ (da região do morro da Mangueira, depois a Estação Primeira da Mangueira). (ALBIN, 2009, p. 253).

O que ocorre é que, dentro de um mesmo período, essas agremiações vão aparecendo em diferentes lugares da cidade com um duplo desafio de se destacarem em relação aos ranchos, grandes sociedades e cursos, que praticamente monopolizavam a atenção da imprensa, e o de se diferenciarem e sobressaírem umas em relação às outras. É possível perceber que o que se desenha é um movimento de legitimação dos novos modelos de agremiações, para tal, seria importante a organização desses grupos. É justamente com esse intuito que, em 1934, é fundada a “União das Escolas de Samba”. (AUGRAS, 1993). Mas um pouco antes da criação dessa união de escolas já havia um evento que aglutinava e, de certa forma, organizava essas agremiações, eram os concursos. Segundo Monique Augras:

Concursos são organizados já em 1932. O jornal Mundo Sportivo patrocina o desfile das escolas de samba na praça Onze, no dia 7 de fevereiro. Dezenove escolas compareceram, mas apenas cinco foram classificadas: Mangueira em primeiro lugar, seguida de Vai Como Pode, empatada com Linha do Estácio; Para o Ano Sai Melhor em terceiro e Unidos da Tijuca em quarto (Silva e Santos, 1980, p. 62). No ano seguinte, o desfile passa a fazer parte do programa oficial elaborado pela Prefeitura

do Distrito Federal e pelo Touring Club. O prefeito Pedro Ernesto já destina pequena verba para o concurso. A Mangueira sagra-se bicampeã.

Desta feita foi o jornal O Globo que patrocinou o desfile e estabeleceu a lista dos quesitos para orientação da comissão julgadora: poesia do samba, enredo, originalidade, e conjunto (Id., Ibid.). É a primeira vez que a letra do samba é oficialmente levada em conta. De acordo com Silva e Santos (1980, p. 55) é também nesse desfile que aparece o primeiro samba-enredo da história, apresentado pela Unidos da Tijuca (terceiro lugar). Um repórter de O Globo, ao comentar o evento, saudou a apresentação "de um samba principal que estava de acordo com o enredo". Até então, era costume as escolas desfilarem com dois sambas, uma na ida e outro na volta, sem a preocupação de relacionar tais sambas com o enredo, ou seja, o tema do desfile. (AUGRAS, 1993).

Ao longo desse processo, o próprio poder público começa a se interessar na festa e em seu potencial turístico e passa, paulatinamente, a intervir nos festejos. (ANDRADE, Marcelo Rubião De, 2018). Em 1932 a prefeitura e a comissão de turismo começam a tomar o controle da festa e mudar suas feições (CARNEVALI; MORAES, 2021, p. 18 / ENEIDA, 1958, p.182). No ano de 1934 a cidade teria a sua primeira festa de carnaval oficial, sendo o próprio prefeito o homenageado. Nesse momento começava a se construir e a constar na imprensa a ideia de que a cidade carioca sediava o maior carnaval do mundo (ANDRADE, 2018, p. 101 - 105).

Já em 1935, no concurso organizado pela prefeitura, desfilaram 25 escolas, todas elas filiadas à união de escolas de samba. (AUGRAS, 1993). Vale destacar que o local de realização dos desfiles/concursos era um bom indicativo de como as recém-nascidas escolas de samba ainda teriam pela frente um longo percurso para alcançar prestígio perante à sociedade, já que, naquele primeiro momento, a avenida Rio Branco “estava reservada às grandes sociedades, aos ranchos e, particularmente, ao curso, exibição das elegâncias burguesas no domingo de carnaval.” (AUGRAS, 1993).

Contudo, é importante destacar que os desfiles ocorreram em diversos locais ao longo do tempo. Nos anos 1943 e 1944 os desfiles foram transferidos para a Avenida Rio Branco, já que a Praça Onze havia sido demolida para a construção da Avenida Presidente Vargas e posteriormente, em 1945, para o estádio de São Januário. Entre 1946 e 1956 passaram a ser realizados na Avenida Presidente Vargas, porém retornaram para a avenida Rio Branco por conta do aumento de público. (NASCIMENTO, 2008, p. 67-68). Somente em 1984 foi construído o “Sambódromo”, também conhecido como “Marquês de Sapucaí” (NASCIMENTO, 2008, p. 71) que passaria a ser o lugar oficial dos desfiles.

É também da maior importância destacar um outro espaço de desfiles e concursos da cidade, a Intendente Magalhães. Importante ponto de ligação entre bairros da zona norte, que em 2002 passa a receber desfiles dos chamados “grupos menores” que desfilavam até então na avenida Rio Branco. (BORA, 2016, p, 48). Mas o espaço já era palco de agremiações

carnavalescas anteriormente, sendo um dos importantes palcos dos chamados “blocos de enredo”.

Os blocos de enredo possuem estrutura competitiva, estética visual e musical similar às escolas de samba e desfilam no formato de parada, sendo todas as agremiações deste tipo organizadas na Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro – FBCERJ, fundada em 1965. (VALENTE FERREIRA, 2020, p. 71).

Julio Cesar Valente Ferreira mostra que esse modelo de bloco, ainda pouco estudado, surgido, de acordo com a RIOTUR em 1965, mas cujo a nomenclatura só surgiria em 1977, está no limiar entre as escolas de samba e os blocos de rua. As semelhanças são tamanhas que o próprio público tem dificuldades muitas vezes em distinguir tais blocos de escolas. (VALENTE FERREIRA, 2020). São muitas as questões de hierarquia e identidade que atravessam esses modelos de blocos e as pequenas escolas, assuntos trabalhados por Valente Ferreira (2020) e Antonio Eugênio Araujo Ferreira (2009). Para além disso, existe o fato de que muitas escolas são oriundas de blocos desse tipo, havendo ainda o caso de blocos de enredo que já chegaram a ser escola de samba no passado. Esse é o caso do Canário de Laranjeiras (VALENTE FERREIRA, 2020), caso emblemático que vai ser fruto de maior atenção posteriormente, não só pela importância de sua história peculiar, mas também pelas relações de grande proximidade da agremiação com o Comuna Que Pariu.

Para além das escolas de samba e dos blocos de enredo, outros modelos tomavam conta das ruas cariocas, principalmente na zona norte. Afinal, segundo João Pimentel: “É na Zona Norte, principalmente, que o carioca vive a rua.” (PIMENTEL, 2002, p. 33). No contexto de meados do século XX o autor destaca os blocos Bafo da Onça, Cacique de Ramos, Boêmios de Irajá e o Chave de Ouro. O autor destaca que, embora nascidos em momentos distintos e com histórias igualmente distintos, os blocos que chegaram a ser enormes, alcançando foliões de diversos locais da cidade, começam a “minguar” no mesmo período, esse processo coincide com o momento em que as escolas de samba passaram a ganhar maior importância e visibilidade, atraindo o público para a “megafesta”. Para Pimentel esse processo de esvaziamento pode também estar ligado a uma tentativa de profissionalização dos blocos que, atraídos pelos concursos da RIOTUR, acabaram se afastando de seus núcleos. (PIMENTEL, 2002, p. 32-35).

Os processos de transformação do carnaval carioca, a sua crescente profissionalização e institucionalização provocavam mudanças que, como avalia Pimentel, afetaram profundamente os blocos, mas também as escolas de samba, epicentro das mudanças e da espetacularização da festa, passavam por severas mudanças internas que geravam insatisfações

e até mesmo rompimentos. Foi o caso, por exemplo, de Paulinho da Viola, que após anos criticando a transformação das escolas em empresas, acabou se desligando da Portela.

A situação de tensão se intensificou após a posse do novo presidente “Carlinhos Maracanã” em 1971 (BUSCÁCIO, 2005, p. 69) e após a morte do famoso bicheiro e presidente de honra da escola, “Natal da Portela” em 1975 (COUTINHO, 2011, p. 179-182) acirrando de forma definitiva as mudanças na escola. Um episódio apontado como a gota d’água para a saída, não só de Paulinho, mas também de Candeia e outros sambistas, foi a disputa de samba enredo para o carnaval de 1978 na qual, à revelia da opinião da comunidade, foi escolhido um samba pela diretoria que se quer havia concorrido com os demais. (COUTINHO, 2011, p. 179-186). Outro fator marcante, também apontado como gota d’água, foi a abertura da quadra da escola para a realização de “bailes *black*” em um momento aonde havia uma disputa entre o samba e a música negra de inspiração norte americana. (TREECE, 2018, p. 167-170).

Diante das insatisfações geradas pelas mudanças nas escolas, um grupo de sambistas encabeçado por Candeia criou a “Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo” em 1975, tendo como primeira sede um “clube em ruínas” no bairro de Coelho Neto. (COUTINHO, 2011, p. 186). Nos sambas promovidos na quadra da nova agremiação participavam sambistas como “Elton Medeiros, Nei Lopes, Wilson Moreira, Clementina de Jesus, Beth Carvalho, Clara Nunes, João Nogueira, Guilherme de Brito, Paulinho da Viola, Jorge Peçanha, Dona Ivone Lara, Alvarenga, Nelson Sargento, etc.” (COUTINHO, 2011, p. 186), ou seja, grande parte dos mais importantes sambistas de todos os tempos.

Vale ressaltar que a Quilombo não participava dos concursos oficiais e, mesmo quando era convidada a desfilar na Rio Branco, fechando os desfiles carnavalescos, nem sequer tinha seu tempo computado por não participar da disputa. (BUSCÁCIO, 2005, p. 138).

Dentre os objetivos da agremiação elencados por Candeia, de forma resumida, estavam o desenvolvimento de um centro de estudos de pesquisa e arte negra; a luta pela preservação das tradições; afastar “elementos inescrupulosos” que em nome de supostos desenvolvimentos científicos se apropriavam das tradições alheias, transformando as escolas em “rentáveis peças folclóricas; atrair os “verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira” Organizar uma escola aonde compositores, “ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, pudessem apresentar seus sambas. (BUSCÁCIO, 2005, p. 21; COUTINHO, 2011, p. 186).

Importante destacar que no início da década de 60 iniciou-se um processo de profissionalização das escolas (com patrocínio da RIOTUR e participação direta do jogo-do-bicho) e a entrada de artistas plásticos, figurinistas e coreógrafos profissionais, sendo o

Fernando Pamplona uma figura emblemática nesse processo. O artista plástico, de formação acadêmica, cria um carnaval no Salgueiro no ano de 1960 com o enredo sobre Zumbi dos Palmares lançando uma nova estética na avenida. Tais mudanças fizeram com que componentes da escola se sentissem alijados dos novos rumos. (BUSCÁCIO, 2005, p. 18-19). Segundo Izak Da Hora, Pamplona se serviu do barracão para cumprir um duplo papel:

[...] de criação artística e de uma espécie de pedagogia, fazendo do barracão lugar de laboratório para seus alunos, dividindo o trabalho e delegando funções a futuros carnavalescos de renome.

Pamplona e o figurinista Arlindo Rodrigues lideraram, a partir de 1960, com o enredo “Quilombo dos Palmares”, uma equipe artística que promoveria a chamada revolução estética dos desfiles. (DA HORA, 2019, p. 21).

Data desse momento a aceleração do processo de aproximação de outros grupos sociais às escolas de samba. Tal fenômeno, se colocado em comparação a realidades presentes em condições sociais e históricas distintas, aonde a segregação racial se mostra de maneira mais evidente ⁷⁴, pode, facilmente, levar a alguns equívocos comuns, conforme aponta Araújo:

[...] ao admitir outros estratos sociais em sua composição, as escolas de samba concomitantemente assumem um perfil social, étnico e racial heterogêneo, que, à superfície, se adequaria à imagem de harmonia racial tão cara ao discurso oficial, embora anulada tanto pelo mais insuspeito trabalho estatístico quanto pela observação atenta da vida cotidiana. (ARAÚJO, 2021, p. 21).

“Para os fundadores da Gran Quilombo esse é o momento da invasão da classe média e do ‘embranquecimento’ do samba.” (BUSCÁCIO, 2005, p. 19). Considero válido trazer dois trechos do livro de Candeia e Isnard que narram e ilustram bem esse processo:

Quando se começou a utilizar alegorias nas escolas, foi necessário lançar mão de indivíduos ligados a profissões como: carpintaria, operários de construção etc. Geralmente profissionais de poder aquisitivo baixo, utilizavam suas horas de lazer

⁷⁴ Comparações de tal natureza estão presentes, por exemplo, na obra “Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro” de Roberto Da Matta (DA MATTA, 1990), na qual o autor apresenta a hipótese de que o “racismo à brasileira” teria duas fases distintas, uma primeira baseada num rígido modelo hierárquico apresentado no pós-abolição, e um segundo, inspirado na obra de Gilberto Freyre, baseado na glorificação da “miscigenação, do mestiço e da mulataria”. A partir de tal análise, Da Matta afirma, por exemplo, que, ao contrário do sistema estadunidense, que formulou um “contra-sistema legal” para estabelecer as diferenças jurídicas com relação à população negra após a abolição, as chamadas leis Jim Crow, aqui no Brasil “jamais chegamos a temer realmente o negro livre, pois todo o nosso sistema de relações sociais estava fortemente hierarquizado” (DA MATTA, 1990, p. 163 - 164). Por óbvio, a ideia de que não houve um temor e consequente perseguição e repressão da população negra brasileira contrasta com grande parte da literatura utilizada nessa pesquisa. O autor faz uma comparação entre o carnaval brasileiro, principalmente o das escolas de samba, e as festividades ocorridas em Nova Orleans, com seus bailes e cortejos que culminam no Mardi Gras. Assim, segundo o autor, na perspectiva comparativa entre ambos os festejos, no caso das “relações raciais, a vantagem parece estar com o Brasil. Pois, o Carnaval verdadeiramente inclusivista, aberto e “democrático”, seria o brasileiro; o aristocratizante, exclusivista e discriminatório seria o americano. De fato, a questão fundamental parece ser a seguinte: *como é possível ter um Carnaval aristocrático numa sociedade igualitária e ter – no caso brasileiro – precisamente o inverso, ou seja: um Carnaval igualitário, numa sociedade hierarquizada e autoritária?*” (DA MATTA, 1990, p. 137). Percebe-se que o antropólogo reconhece que a suposta democracia vivida no carnaval contrasta com a realidade autoritária brasileira. O caminho adotado pelo autor para responder à questão que ele coloca a respeito de tal contradição, parte da figura em constante trânsito entre a ordem e a falta dela, a figura do “malandro”.

dedicando suas habilidades ao trabalho para Escola de Samba. Esses profissionais pioneiros no trabalho de barracão começaram a criar dentro de suas possibilidades e limitações sócio-econômicas. Não havia dinheiro, a improvisação, a adaptação e a imaginação era uma constante e se confundiam no trabalho das alegorias. (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 31).

Após apresentarem o processo artesanal que marcou as primeiras décadas de existência das escolas, os autores narram e criticam os processos de mudança ocorridos posteriormente, ressaltando, não só os seus efeitos simbólicos e subjetivos, mas também as consequências materiais.

A Problemática da Evolução – O tempo foi passando, o trabalho se valorizando, o custo de vida aumentando, a competição gritando no contexto das escolas e o trabalho do barracão (confecção de alegoria) passou a ser remunerado. O amor à Escola e à arte deu passagem à habilidade profissional, ao interesse econômico, à formação cultural (escolaridade). Este é, sem dúvida, um novo marco nas Escolas de Samba, que pode ser caracterizado como a luta pela sobrevivência ou competição desenfreada. Os artistas populares, aqueles que deram seu esforço em troca de amor pela Escola, o homem do povo, o sambista, aqueles ligados diretamente à cultura popular das Escolas, de repente, viram aparecer como concorrentes artistas plásticos, escultores, cenógrafos, figurinistas, com curso superior, apresentando *curriculum vitae*. Evidentemente o trabalho dos homens ligados à cultura popular foi sendo desvalorizado e ridicularizado. [...] os artistas escolarizados levam das Escolas toda a arrecadação dos ensaios. O trabalho do sambista na sua Escola (ritmistas, passistas, baianas, compositores) é consumido pelos gastos no barracão, tirando desta maneira a oportunidade de melhorar as condições sociais e econômicas dos artistas naturais ligados à cultura própria das Escolas de Samba. (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 31-32).

Candeia e Isnard (1978, p. 68-69) colocam dois pontos de central importância. O primeiro deles é o fato de que as concessões feitas aos “valores acadêmicos” acabam relegando a força da “cultura afro-brasileira” a um segundo plano. O segundo ponto está ligado aos interesses de classe da população que compõe a maioria da escola, indivíduos ligados “à Classe e Operária e à Classe Média Inferior”. De tal forma que os autores sugerem às “Entidades responsáveis pelas Escolas de Samba” a criação de cursos preparatórios ligados aos interesses dos sambistas, fortalecendo a cultura popular e conscientizando os sambistas das raízes afro-brasileiras do samba. Sugerem ainda às entidades responsáveis pela divulgação do carnaval, que eduquem e estimulem a população no sentido de admirarem valorizarem conceitos de beleza e estética próprias de “nosso povo” como baianas, passistas, porta-bandeiras e ritmistas.

Voltando aos objetivos declarados por Candeia com relação à Quilombo, Gabriela Cordeiro Buscácio (2005, p. 19-20) levanta algumas reflexões interessantes. O primeiro ponto é que a fundação da nova escola conta com a participação de jornalistas, professores universitários e sambistas consagrados, ou seja, de intelectuais e formadores de opinião. O que se pode compreender é que a repulsa aos acadêmicos não era generalizada, o que havia era um conjunto de críticas muito bem direcionadas, por exemplo, à uma produção intelectual que de

alguma forma reproduzisse o mito da democracia racial, elemento largamente presente na bibliografia brasileira e fortemente combatido pelos membros da Quilombo.

Outra reflexão muito interessante trazida pela autora são as noções idealizadas de “subúrbio”, “povo” e de “comunidade” contidas na criação da escola que buscava “ligar-se a uma tradição negra original, saindo pelas ruas do subúrbio” e que “não queria nenhum contato com quem não fosse ‘povo’.” (BUSCÁCIO, 2005, p. 19-20). A autora questiona de que “povo” se estaria falando. Tendo sido uma escola criada “de cima pra baixo” (BUSCÁCIO, 2005, p. 132) por sambistas renomados e intelectuais, Buscácio questiona, por exemplo, a relação da diretoria com a comunidade local. (BUSCÁCIO, 2005, p. 20).

Outro ponto de fundamental importância com relação à Quilombo são suas relações com o movimento negro. Caso emblemático é a participação da escola na inauguração do MNU.

Em nome do MNU, a jornalista e pesquisadora Lélia Gonzalez⁷⁵ foi visitar a sede do Quilombo, em Coelho Neto, para convidar Candeia a contribuir para o evento de inauguração da entidade, que aconteceria em 7 de julho de 1978. No entanto, Candeia já sofria de complicações associadas à paralisia da cintura para baixo e, em 16 de novembro, iria falecer de um ataque cardíaco provocado por septicemia. Ele pediu a Lélia que representasse o Quilombo no seu lugar, apresentando-lhe o tema que havia preparado para o carnaval do ano seguinte, com base nas suas leituras de textos clássicos da história e etnografia negras. (TREECE, 2018, p. 167).

Seguindo nas reflexões críticas a respeito das mudanças ocorridas nas escolas de samba, gostaria de trazer, para encerrar esse subcapítulo, um tema ainda pouco explorado na literatura

⁷⁵ Lélia Gonzalez, “[...] fazendo graduação em história, geografia e também filosofia na UEEG (antiga Universidade do Estado da Guanabara e atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Iniciou os estudos de pós-graduação atuando como docente no Instituto de Educação, no Colégio de Aplicação (UERJ), na Universidade Gama Filho e no IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais) da UFRJ. Mas sua participação acadêmica mais destacada foi como professora na PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), chegando a chefiar o Departamento de Sociologia.

[...] já nos anos 1970, manteve uma intensa participação nos debates políticos e públicos sobre gênero, lutas feministas e organizações antirracistas. Filiou-se a várias organizações negras, como IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), MNUCDR (Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial) e Coletivo de Mulheres N’Zinga, entre outras. Atuaria também em partidos políticos, sendo candidata a deputada federal (pelo PT, em 1982) e deputada estadual (pelo PDT, em 1986), ficando como suplente.

[...]No contexto da redemocratização, no qual ainda se debatia a existência do racismo e seu impacto real na sociedade brasileira, Lélia Gonzalez foi uma figura de maior relevância. Teve participação ativa junto ao Conselho Nacional do Direitos da Mulher (CNDM), articulando-se ao lado de Ruth Escobar (1935-2017) e outras feministas da época. Como intelectual, conseguia conectar ações organizativas, reflexões teóricas e formação comunitária e acadêmica.

No início dos anos 1990, Lélia se transformou numa referência incontornável na organização de mulheres negras e também na formação acadêmica feminista negra. Depois da sua morte, em 1994, sua presença crítica, antirracista, não cessou de aumentar, com seus textos sendo publicados e ganhando grande alcance, e seu nome batizando uma escola pública estadual do subúrbio carioca, coletivos negros universitários, blocos afros, peças teatrais e prêmios.

Lélia denunciou processos de branqueamento da sociedade brasileira, sem deixar de interseccionar marcadores de gênero, raça, religião e classe. (GOMES, Flávio dos Santos; SCHWARCZ; LAURIANO, 2021, p. 328 - 329)

que trata do tema. Trata-se das reflexões de Lélia Gonzalez sobre o papel da mulher negra nesse contexto. Lélia (GONZALEZ, 2020f, p. 77) traz uma reflexão a partir de seu lugar de membro da GRAN Quilombo e das contradições internas observadas dessa perspectiva, já que as questões relativas à mulher negra eram abordadas apenas de um ponto de vista socioeconômico, faltando maiores aprofundamentos.

A autora afirma que no carnaval, o mito da democracia racial é atualizado em todo o seu simbolismo e, justamente nesse momento, a mulher negra se transforma em “rainha”, na “mulata deusa do meu samba”. Saindo do anonimato, ela se transforma numa espécie de “cinderela do asfalto”, se tornando o centro das atenções e alvo de adoração e desejo, sendo esse desejo fruto de olhares hipersexualizados e focados em seu rebolado, sua bunda e no “tesão” que geram nos espectadores. O que Lélia afirma é que, como acontece com qualquer mito, o da democracia racial oculta algo para além do que mostra. Dessa forma, acaba exercendo violência simbólica sobre a mulher negra pois, o elemento ocultado, justamente aquele oposto ao endeusamento na avenida, ocorre no cotidiano dessa mulher quando ela se transfigura em empregada doméstica. De tal forma que “mulata” e “doméstica” são termos atribuídos a um mesmo sujeito, variando de acordo com a situação como essas mulheres são vistas (GONZALEZ, 2020f, p. 75 - 80).

Seguindo o raciocínio, Gonzalez (2020f, p. 81 - 86) retrocede ao Brasil pré-abolição e traz o termo “mucama”. O termo carrega em si dois significados indissociáveis. Por um lado, significa a mulher escravizada que era responsável por todas as tarefas da casa enquanto estava sujeita a todo tipo de violências sexuais. Por outro lado, estava ligado a prestação de serviços sexuais ou a relações de concubinação que não podiam ser assumidas ou reveladas. Dessa forma, a figura da mucama cria tanto a mulata quanto a doméstica. Nessa perspectiva, a doméstica seria a mucama permitida, aquela que é o lado oposto da exaltação, justamente por estar no cotidiano. Lançando mão de uma epistemologia psicanalítica e analisando uma série de exemplos, a autora mostra como as questões ligadas a essa mucama são ignoradas, silenciadas ou reprimidas. Chegando-se mesmo ao ponto de esconder a própria mulher negra que, dentro de uma “divisão racial e sexual do trabalho”, acaba relegada aos cargos que não implicam em “lidar com o público”, encontrando para os demais a barreira da exigência de “boa aparência”. Esse “recalcar” é reproduzido também nas relações afetivas, inclusive as com pessoas negras.

Prosseguindo nas reflexões, Lélia (GONZALEZ, 2020f, p. 87 - 93) apresenta mais uma faceta da figura da mucama, presente, por exemplo, em obras de Caio Prado Jr e Gilberto

Freyre, trata-se da “figura boa da ama negra”, “da mãe negra”, da “bá”. A dicotomia criada é que, enquanto mulher, ela é a mucama e, enquanto mãe, é a “bá”. Teria sido essa a figura efetivamente responsável pelas funções maternas no Brasil, já que exercia, não só as funções de alimentação, incluindo a amamentação, como também as funções de higiene, de colocar pra dormir, de contar histórias e, nesse processo, também a de ensinar a falar. É justamente assim que nasce aquilo que a autora chama de “pretuguês”, é ela quem educa as crianças e, assim, vai criando a cultura brasileira. Afinal, “A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da *linguagem materna* e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (GONZALEZ, 2020f, p. 88).

Em consonância com as ideias de Lélia, Grada Kilomba afirma que a imagem de controle da “mãe preta”, que confina essas mulheres às funções maternas e domésticas, representa uma relação ideal entre elas e a branquitude na qual exercem uma postura obediente, amorosa e servil que torna possível que sejam “amadas pela família branca”. Ao mesmo tempo, tais imagens, são um “reservatório” para os medos da cultura ocidental na qual essa “mãe negra” tem lugar junto a imagem da “prostituta negra sexualmente agressiva”, de tal forma que a “mulheridade negra” é constituída como um “duplo”. (KILOMBA, 2020, p. 142-143).

2.2.3 Conclusões

Tratando-se o objeto dessa pesquisa de um bloco carnavalesco que se insere na chamada revitalização do carnaval carioca, julguei importante trazer um breve histórico da festa carnavalesca da cidade no período que antecede esse processo. Abordei de maneira muito breve e superficial uma série de assuntos que, certamente, mereceriam maior aprofundamento, mas que, estando distantes do enfoque da pesquisa, não poderiam receber devido tratamento. A/o leitor/a mais interessada/o em algum ou alguns desses temas, encontrará nas referências um vasto material de leitura e pesquisa para um possível aprofundamento.

O que busquei aqui foi traçar um breve painel do carnaval carioca, focando nas disputas políticas que envolvem os muitos conflitos raciais e de classe que marcaram de maneiras variadas a sociedade do Rio de Janeiro dentro do recorte temporal abordado, seja nos anos que antecedem a abolição, seja nas décadas que a sucedem. Em grande medida, o que se viu foi uma série de manifestações culturais buscando encontrar estratégias para seguir existindo em contextos de perseguições e repressões. Para encerrar esse capítulo, gostaria de trazer algumas reflexões que podem ajudar a pensar essas manifestações em conjunto.

Tratando especificamente do período entre 1880 e 1920, Maria Clementina Pereira Cunha (CUNHA, 2001, p. 192) afirma que, muito embora houvessem disputas entre as diferentes agremiações movidas por bairrismos e outras muitas questões, havia uma variedade de “teias de sociabilidade”.

Os cordões, e talvez outros tipos de associação recreativa existentes no período, parecem ter constituído espaços centrais de convivência e de criação de identidade para os trabalhadores pobres do Rio de Janeiro, elementos que, a um só tempo, expressavam o desejo de ascensão e reconhecimento social (presentes, por exemplo, na simulação de luxo das sedes sociais ou nas práticas herdadas das Grandes Sociedades), de desforra contra as injustiças e discriminações sofridas na vida cotidiana ou de permanência das velhas brincadeiras e práticas amadas pelos foliões. (CUNHA, 2001, p. 192).

Tais teias de sociabilidade parecem fazer parte das teias de “Ananse”, metáfora trabalhada por Zélia Amador de Deus. Ananse, mitologia encontrada em diversos territórios africanos, estando ainda a figura da aranha associada a mitologias e culturas como a grega e a indiana (DE DEUS, 2008), mas, que no caso trazido por Zélia, se refere à Deusa Aranã, “divindade da cultura Fanti-Ashanti.” (DE DEUS, 2008, p. 13). Sendo uma “divindade capaz de tecer laços de solidariedade entre seus filhos dispersos sob o jugo de uma intensa dominação.” (DE DEUS, 2008, p. 19). A autora recorre à tal metáfora para se referir ao fenômeno sócio cultural derivado do tráfico de africanos para o continente americano (DE DEUS, 2008, p. 19). De tal forma que os africanos trazidos pelo tráfico, assim como seus descendentes, passam a ser considerados “filhos de ananse”. O ser que, segundo a mitologia, passou a ser detentor das histórias ganha um papel fundamental no processo de recriação de memórias de um povo destituído de sua humanidade no processo de diáspora (DE DEUS, 2011, 2008).

A metáfora da professora Zélia Amador parece extremamente adequada para fechar esse capítulo, pois resume bem, não só os laços sociais que envolviam as diversas formas de agremiações formadas majoritariamente pela população negra, como ajuda a compreender que as muitas estratégias e soluções criativas usadas por esses grupos para se legitimarem e escaparem das perseguições de uma sociedade racista, encontram inúmeros paralelos com os caminhos traçados pelos muitos filhos de ananse espalhados em diáspora. De tal forma que, toda ação de um indivíduo ou grupo negro, seja no continente americano ou em África, constituirão uma mesma teia que trará consciência de solidariedade e unidade. (DE DEUS, 2017, p. 24-25).

Encerro com as palavras da professora:

[...] Ananse, mesmo frágil e velha, consegue com subterfúgios, perseverança e inteligência, tecer suas tramas e enredar mesmo os inimigos mais poderosos.

Desta forma, Ananse, mais que uma divindade, simboliza a possibilidade de vencer aquele que guarda todo o tesouro das histórias e transformar os herdeiros de Ananse em autores de sua própria história. (DE DEUS, 2008, p. 19).

2.3 Batuque: um fazer político afro-brasileiro

Quando a negra mão encontra a pele do tambor
É aí que nasce o samba
Pele contra pele, o toque, o golpe, o calo, a dor,
O suor escorre e o povo canta

O tambor, contente, canta alto pro povo sambar
Carícia de couro é pele negra
São negros batuques firmados na palma e no pé
Ritmando pranto, canto, reza, luta e fé [...]

Pele e couro em Laços Ancestrais⁷⁶

Certamente, um dos pontos centrais desse trabalho é pensar a música em sua dimensão política, principalmente a música negra. Nesse sentido, tomo emprestadas as palavras de Eduardo Granja Coutinho para pensar, principalmente, a “batucada” que, segundo Eneida (1958, p. 148), é aquilo que marca o verdadeiro ritmo da música carnavalesca.

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 cativeiro, 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, de pensar a música afro-brasileira enquanto elemento contra hegemônico de resistência político-cultural, que eu gostaria de pensar as três principais tradições musicais que estruturam as batucadas da bateria do bloco Comuna Que Pariu, a chamada “Bateria Maluca” ou, para os íntimos, simplesmente, “Maluca”. Além do samba, elemento mais central e presente, temos ainda “levadas” inspiradas pelos blocos afro-baianos (e afoxés), sendo elas o samba *reggae*, chamado no bloco de “baiana” e o ijexá. Além disso, temos também o *funk* carioca⁷⁷.

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.

⁷⁶ Laços Ancestrais (THIAGO KOBE, 2017)

⁷⁷ Essas são as principais e mais usadas levadas, mas existem outras como batidas *rock* e *pop* e o jongo.

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.

Apesar da repressão secular – física e simbólica –, não se conseguiu ainda calar a voz malandra e marginal do homem comum. E quando essa fala é ritmada por pandeiro e harmonizada por um violão ganha uma força inusitada. *Se eu contar o que é que pode um cavaquinho...* (COUTINHO, 2014, p. 30).

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

O samba, sendo, evidentemente, a expressão musical das escolas de samba e blocos de enredo nas avenidas, na forma de samba enredo, está presente também em suas quadras na forma de samba de quadra, além de compor, ao lado das marchinhas, o repertório principal dos

blocos carnavalescos ao longo da história. Além disso, o samba está presente em outros temas abordados anteriormente na pesquisa como em espaços da “pequena África”, a exemplo da casa da Tia Ciata, nas festas da penha e da glória, na criação do samba urbano carioca com a turma do Estácio e com suas reverberações pelos morros e subúrbios cariocas.

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 amalgama 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.

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. Como comenta Vincenzo Cambria, algo que muitas vezes era mal compreendido pelas militâncias negras, é que o “dançar” e o “tocar” “podem também ser uma forma de ‘luta’, de ‘ação’.” (CAMBRIA, 2006, p. 94).⁷⁸

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, Marcelo, 1994, p. 24). Tais espaços sofriam a rejeição da classe média que buscava outras estratégias 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, Marcelo, 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 auto afirmação 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, Marcelo, 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 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)

⁷⁸ Para um maior aprofundamento na temática dos blocos afro recomenda-se algumas leituras como (DANTAS, Marcelo, 1994), (CAMBRIA, 2006, p. 94) e (CAMBRIA, 2002).

(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.⁷⁹

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 aonde tais cruzos se dão. Samuel Lima apresenta tais encontros de culturas marginalizadas e aponta como as práticas do funk, do Xarpi⁸⁰, 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.

Retomando a questão do batuque, Samuel Araújo traz os estudos de Edison Carneiro:

[...] 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).

Martha Abreu (2018), aponta a associação entre os batuques ao crime e à ameaça à civilização, afirmando que foram muitas as ações das autoridades municipais, provinciais e federais no sentido de proibirem ou limitarem tais práticas.

⁷⁹ 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).

⁸⁰ “nomenclatura do chamamento do piXador carioca” (LIMA, 2018)

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) tal qual afirma o autor, 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 (ver Bobbio 2000), 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).

Mais uma vez eu recorro às formulações do sociólogo Clóvis Moura. Em seu livro, “Dialética Radical do Brasil Negro” (MOURA, 2020), Moura faz uma análise dialética da história escravagista do Brasil e de suas consequências. Moura divide tal período em duas fases, que seriam o “escravismo pleno” (1550, aproximadamente – 1850⁸¹) e “escravismo tardio”

⁸¹ Lei Eusébio de Queirós, um importante marco histórico que tornou ilegal o tráfico de pessoas escravizadas. Outras importantes medidas nesse sentido já haviam sido tomadas tais quais o Tratado Anglo-português de 1815, o Anglo-brasileiro de 1826 e a lei de 7 de novembro de 1831, primeira lei nacional proibindo o tráfico,

(1851 – 1888) (MOURA, 2020, p. 40). Tal “modo de produção escravista”, que tem que tem nas contradições entre senhor e escravo a sua dicotomia inerente e impulsionadora da dinâmica social (MOURA, 2020, p. 33), desenvolve uma “racionalidade interna do escravismo” desenvolvida a partir da “dominação econômica” e “extraeconômica” compreendida a partir da totalidade dos elementos dessa estrutura. (MOURA, 2020, p 41). De tal forma que a essência dialética de tal modo de produção, está nas relações entre a classe senhorial (dona dos meios de produção, o que inclui as próprias pessoas escravizadas) e a classe oprimida mais importante, ou seja, a “classe escrava” (MOURA, 2020, p.48).

Diante de tal sistema opressivo e desumanizador, as culturas africanas vão se transformando, em solo brasileiro, em culturas de resistência. Um fator fundamental para a compreensão de tal fenômeno é a língua. Um primeiro elemento ressaltado pelo sociólogo é, à partir da necessidade de comunicação entre pessoas escravizadas oriundas de diferentes etnias, foi a criação de uma “língua geral”, daí vem o que Yeda Pessoas de Castro apresenta como um “dialeto das senzalas” (MOURA, 2020 p. 231 - 233). Moura aponta a importância de tal elemento como mecanismo de defesa, “um código de linguagem abrangente capaz de transmitir, a todos, suas estruturas básicas de pensamento e a sua mundivivência ideológica. Podemos dizer, mesmo, que tal medida se constituiu em um ato político na acepção mais ampla e abrangente do termo”. (MOURA, 2020, p. 234).

Entende-se, então, que o negro transformou todos os seus padrões culturais, incluindo a religião, em “culturas de resistência social”. Papel desempenhado durante e escravidão e vigente até os tempos atuais. Essa ação, em defesa do oprimido contra os asfixia gerada pela classe senhorial e seus “aparelhos ideológicos”, é, porém “sociologicamente ambígua” (MOURA, 2020, p. 236 - 238). “Aquele que não pode atacar frontalmente procura formas simbólicas ou alternativas para oferecer resistência a essas forças mais poderosas” (MOURA, 2020, p. 237).

No período após a abolição⁸², ou seja, na passagem da escravidão para o trabalho livre, a população negra não encontrava possibilidades de se integrar economicamente e nem desenvolver sua identidade, desarticulando-se social, psicológica e culturalmente em um processo fortemente marcado pelo preconceito racial e pela marginalização (MOURA, 2020,

vulgarmente conhecida como “lei para inglês ver”, importante pivô de discussões a respeito da legalidade da escravidão brasileira no século XIX e argumento fundamental usado por advogados abolicionistas, a exemplo de Luís Gama, levando ações de liberdade para os tribunais. (MAMIGONIAN; GRINBERG, 2018)

⁸² No processo que o Sociólogo Florestan Fernandes chamou de “a integração do negro na sociedade de classe” (FERNANDES, 2008 / 2008a)

p. 274). É aí que entra a importância dos grupos específicos que, segundo Moura, tinham, inicialmente, cunho religioso, mas que tendiam a se transformarem em clubes de lazer, salões e bailes, muitas vezes ligados à “cachaça e ao samba” (MOURA, 2020, p. 273). Já foi vista a importância central dada pelo sociólogo ao carnaval e à escola de samba.

É nessa chave de interpretação trazida por Clóvis Moura, colocando as culturas negras de resistência, bem como os “grupos específicos”, como elementos fundamentais das disputas dialéticas no Brasil; no Entendimento de Granja Coutinho do sambista enquanto intelectual orgânico e do samba enquanto elemento de disputa contra hegemônica, em diálogo com a obra de Muniz Sodré e seu conceito de “Arké Negra”; do entendimento trazido por Lélia Gonzalez do carnaval enquanto espaço de inversões e subversões negras; e do quilombismo de Abdias enquanto uma “práxis afro-brasileira”, que eu pretendo propor uma interpretação dos conceitos trazidos por Marcos dos Santos e Samuel Araújo, respectivamente, “bataque” e “práxis sonora”

E é, por fim, justamente através do diálogo, não só entre Santos e Araújo, mas também com todos os elementos trazidos anteriormente, ao longo desse capítulo, 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* carregadas de sentidos e potências políticas, e repletos, também, de memórias ancestrais de resistência e enfrentamentos contra-hegemônicos afro-diaspóricos.

É, portanto, por meio dessa chave de compreensão que eu procuro entender o “batucar” da bateria do CQP. Tal perspectiva reforça o poder e a responsabilidade, em suas múltiplas dimensões, inclusive as ancestrais, que são colocados em movimento no ato de batucar.

Importante lembrar que Clóvis Moura aponta para importância de uma posição dialética que pense os problemas raça e classe. Para ele “O problema racial Brasileiro, no particular do negro, como todos os problemas das sociedades divididas em classes, passa pelo problema das classes sociais e suas respectivas lutas e a ele estão subordinados, total ou parcialmente, consciente ou inconscientemente.” (MOURA, 2020, p. 302 - 303).

Dessa forma, ressaltando a importância da luta de classes em um relação dialética (tal qual propõe Moura) com a questão racial e, por consequência, com as ferramentas de luta desenvolvidas pela população negra, gostaria de lembrar alguns versos do samba de 2014 que, no contexto de forte mobilização popular contra os chamados megaeventos, enaltece as resistências políticas em suas múltiplas formas e ressalta a força de nossas baquetas, amarrando, assim, algumas das principais ideias apresentadas no presente capítulo.

Taco pedra, faço greve
Levo bala de borracha

Chuto bomba o ano inteiro
Mas não tiro o pé da praça
Remoção pra tirania
Cada baqueta é um fuzil:
A Revolução Foi a Copa Que Pariu! (COMUNA QUE PARIU, 2014a)

2.4 A Ação política do Comuna

Mas como esse conjunto de sonoridades carregadas de sentido político são operadas pelo bloco? Como essa ferramenta política do batuque, essa *práxis sonora*, na prática, se insere nas estratégias de ação políticas do bloco e, portanto, do partido? Qual o papel político do tocar e do cantar do Comuna? Como tais ações interferem na luta de classes? Existe (ou existiu) a intenção de se criar um movimento de massas?

Em conversa informal com o Buchecha a esse respeito ele me respondeu tais questionamentos com duas perguntas:

Bucheche: Kobe, a gente é comunista. O que que um comunista quer?

Eu: Fazer a revolução.

Bucheche: E como a gente organiza a classe trabalhadora pra isso?

Eu: Através da consciência de Classe.

Bucheche: Pois é, então, esse é o papel político do bloco.

Segundo Alexandre Magno, a ideia de formar uma bateria própria (ideia essa que já existia desde a criação do bloco e que passou a se caracterizar enquanto tarefa a ser realizada no momento em que a Célula de Cultura começa a ficar responsável pelo CPQ) tinha como um dos seus objetivos centrais ser um instrumento para atrair e organizar pessoas na militância.

Outra fala de Buchecha, dessa vez em uma conversa com a CGC para a pesquisa, trata da questão sobre se havia ou não, no processo de ampliação, a intenção de se criar um “movimento de massa”.

É muito difícil você chegar e falar assim “pô, vamos fazer um bloco que vai ser um movimento de massa?”. A gente pode chegar e traçar isso como uma estratégia. Se isso vai ter sucesso, vão ser outras coisas. Não é só a nossa organização que faz isso ter sucesso. Tipo, a gente tem várias histórias de bloco que, de repente, não esperavam ser os maiores blocos do Rio de Janeiro. Que um dia já foram blocos pequenos. Mas, nitidamente, todos que sobreviveram, você vê que tinha algum tipo de organização por trás deles. Não é isso? O Cacique de Ramos tinha a diretoria, o Bola Preta tinha uma diretoria, o Bafo da Onça tinha diretoria. Ou seja, aquela comunidade se reunia pra fazer, pra moldar aquilo dali. Então, assim, o que que vira depois, com o tempo, só o tempo vai dizendo. Com nossos acertos e nossos erros. [...] porque o carnaval está em disputa, então, a gente tá na disputa do carnaval. E a disputa pra gente é uma disputa pesada. Você sabe qual é! Você sabe que tem ano que a gente sai sem autorização. Quando a gente pede, não tem. Você sabe que a disputa pra gente, é uma barreira pra gente. Aquele funil, é difícil da gente passar. Então olha o tamanho que a gente atinge em treze anos, um bloco que começa com doze militantes do PCB

[...] aonde que a gente chegou, com toda essa questão, é coisa pra caralho! Podemos virar um bloco de massa? Eu espero que sim. (Buchecha)

Outra fala que vale ser trazida é a de Raquel, também em uma das conversas com a CGC:

Eu acho que o objetivo do PCB continua sendo o objetivo do bloco, de certa forma, aproximar pessoas, porque no final é isso. [...] porque, a partir do momento que a gente coloca oito mil pessoas na rua ouvindo, porque, assim, todos os nossos sambas são sambas políticos, e eles sempre trazem a conjuntura ou um tema que tá em voga, então, assim, [...] a gente coloca oito mil pessoas na rua, [...] ouvindo nosso samba e cantando nosso samba. Trazendo uma educação política pelo meio da cultura, pelo meio da música [...] (Raquel)

Tais falas de Buchecha, Raquel e Alexandre, apontando para a formação política e organização de militantes para um horizonte revolucionário, parecem estar em fina sintonia com um parágrafo de um texto de 2014 retirado do blog do CQP

Nos marcos do XV Congresso do Partido Comunista Brasileiro (2013-2014), o Comuna reafirma-se como trincheira cultural na luta contra o bloco histórico capitalista, avançando em sua definição como um Bloco Revolucionário do Proletariado, ou seja, instrumento de ação e transformação das formas de consciência apontando a superação do capitalismo para a construção da sociedade socialista no rumo do comunismo. (COMUNA QUE PARIU, 2014b)

Numa mesma linha de entendimento do bloco enquanto um “instrumento de ação e transformação das formas de consciência”, Mauro Iasi destaca a dimensão satírica trazida pelo bloco e propõe uma reflexão a respeito em diálogo com a obra de Lukács, para quem, a sátira era um gênero literário “abertamente combativo” (IASI, 2016, p. 2). Diz Iasi:

Para o marxista húngaro, a sátira não era propriamente um gênero literário, mas um método criativo – exatamente aquele que diante das contradições da realidade, dos problemas que explodem no cotidiano pela franca degradação da vida da sociedade de classes, pode expressá-los como uma figuração particular, polindo o cotidiano para que ele assuma forma artística, ou como pensava Hegel, o “ridículo deve ser depurado para se elevar ao cômico”. (IASI, 2016, p. 2)

Além de Lukács, Iasi traz para sua reflexão as elaborações Bakhtin no livro em que o mesmo se debruça sobre a obra de Rabelais, “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. Iasi destaca que, segundo o autor russo, o que aparece na obra Rabelais como grosseiro ou grotesco representa aquilo que está ligado à praça pública trazendo a marca do seu caráter não oficial e de liberdade.

Assim, com a linguagem vinda do cotidiano, mas vestida de adereços, com as palavras do povo cantadas sob o peso dos ritmistas bem ensaiados, com as contradições do real fantasiadas de ironia cortante, o “Comuna” assumiu uma forma própria. Não é a mera transposição da contradição do real para a forma artística, há aqui um trabalho, que nas palavras de Lukács pode ser assim resumido: “esta tarefa consiste em figurar como necessário, sob a forma de uma evidência imediata, o que surgiu apenas ‘por acaso’ na realidade” (Lukács, op. cit., p.174). (IASI, 2016, p. 2)

Em conversa com o Alexandre Magno, eu procurei entender um pouco melhor essa questão de quais seriam as referências e objetivos políticos que norteavam a Célula de Cultura

do Partido a partir do momento em que ela assume o papel até então ocupado pela UJC e passa a ser responsável por “tocar” o bloco:

Eu: É curioso, eu estou num duplo papel, assim, num duplo entendimento, tá? O primeiro entendimento é como militante do Comuna, que não é só militante do Comuna, é militante do Bloco do Nada, do Ocupa Carnaval, do BONDE, do Setorial de Cultura, do Comitê, de todas as nossas organizações que a gente fez pela cultura, no meio desse caldo, principalmente de 2013 pra frente, né? Como músico que estava no palco nos atos contra o golpe. Então, assim, pra mim tem algo de evidente, pelo menos até então bastante evidente do que é a atuação de estar a cultura na rua pautando as nossas pautas todas. Pautas do trabalhador e tal. Tentando barrar grandes eventos, aquilo que a gente tava tentando fazer desde 2013 e tal, denunciando e tentando barrar, às vezes mais denunciando que tentando barrar, né? Aquele grito que já nasce falido, né? “Não ter Copa”, a gente sabe que vai ter, mas é muito mais um lugar de denúncia [...] desde isso até o que a gente pautas mesmo, ou vai apoiar o ato de um sindicato que vai ali e vai ter uma bateria fazendo “agitação e propaganda” enfim, pra mim, tem algo de evidente nisso. [...] Então, assim, do duplo papel de militante, aonde tudo faz sentido, e de pesquisador, aonde eu encontro outros sentidos que, no fundo, reafirmam e ampliam muito o entendimento e a possibilidade de sentidos com os quais eu olho a prática que eu já tinha. E eu só tô no Comuna por causa do lugar militante, não tem outro, né? Todos nós estamos nesse lugar, a gente não tá ganhando nada, nem como artista nem como nada, estamos nos doando pra algo que acreditamos, né? Tudo isso pra dizer: “tem algo muito evidente no valor político do que a gente faz”. Mas, do meu lugar de pesquisador tendo que colocar isso no papel pra uma banca [...] Qual é o papel do Comuna? O que o PCB quer com o Comuna? O PCB quer voltar a ser um partido de massa? [...] queria que essas respostas viessem não da minha boca, mas da boca de quem, como você, está num lugar já super afastado da história, construindo isso aonde nem tinha esse coletivo grande aonde, agora tudo faz sentido, mas você tava num momento aonde as coisas não faziam sentido ainda, né? Então, assim, desse lugar, dessa provocação que tô fazendo [...] que é o meu papel aqui agora. Uma pergunta que faz pouco sentido pra mim, mas que acho que também talvez ajude a gente a ampliar nosso entendimento a respeito do que a gente já faz. Talvez sim, talvez não, não sei, pra mim não é óbvio isso, mas é de entender assim, sabe? O que queremos com isso? Desde aquele momento, sabe? O que queria-se? O que que o partido queria? Porque, também, aí isso me interessa muito. O Comuna vem em 2014 com a Copa que Pariu. Pauta do dia. Mas, logo depois, em 2015, o Comuna vai pra um caminho que é a contramão das pautas principais do partido. [...] e a gente sabe que tem militantes do partido, marxistas históricos que, até hoje, questionam essas pautas enquanto pautas importantes [...] então, assim, o bloco, dentro do recorte de tempo que eu trago, ele já começa na contramão do partido em alguma media [...] então, se o partido tinha uma expectativa, de repente ela foi frustrada e o bloco dá uma guinada, principalmente em 2017, né?

Alexandre: Sim a revolução russa. Aí que ferve (risos)

Eu: É isso, você já entendeu aonde eu quero chegar, então, fala aí [...] o que que o partido quer com o bloco?

[...]

Alexandre: Desse lugar bem instrumental?

Eu: [...] assim, de um lugar, como você falou, bem instrumental, e que não dá conta do que a gente é, mas assim, pra responder desse lugar, o que que o partido quer com a gente então? Qual é função do bloco, desse lugar?

Alexandre: Então, isso não foi passado pra gente de uma maneira sistemática. Era uma coisa que estava acontecendo e que tinha a ver com a Célula de Cultura, e que, durante algum tempo, era a única coisa que a gente estava envolvido, mas que a gente sempre teve [...] essa preocupação de fazer coisas além do bloco. Porque o bloco foi uma coisa que foi tomando proporções a partir do momento que a gente resolveu parar e

organizar. Mas, o que a gente tinha era uma referência histórica. [...] mas isso de atuação do partido. De envolvimento, assim, o partido em envolvimento com as massas, e aí não importa a concepção que você tenha “ah, é um partido de massas”, “é um partido de quadros com inserção nas massas” aí você tem todo um debate. Se você pegar as resoluções do partido ao longo do tempo, você pode pegar e analisar com mais detalhe isso. Mas, o que a gente identificava é que um partido que está próximo das massas é um partido que está próximo também de todos os aspectos da vida e da cultura [...] e aí, tá junto nessas manifestações, isso fazia todo o sentido. E aí, não é nem colocado pelo próprio partido isso, assim “vai fazer, vai fazer isso e isso”. Isso não. Tinha esse sentimento. Tinha uma coisa que já acontecia, que era o bloco. E, como a gente pode desenvolver isso como uma forma de tá juntando a linha política com a intervenção nesse momento de lazer [...] e aí vai entender isso, entender o que é você atuar dentro do campo da cultura [...]

Então o que a gente de fato [...] tinha o bloco rolando. Tinha essa referência histórica do partido organizar um desfile em homenagem ao Prestes⁸³, o ápice disso, né? 47, desfile de carnaval em São Januário organizado por uma união de escolas de samba que tinha a Portela.

Outro fator muito importante para a compreensão das relações políticas dentro do partido é o “Centralismo Democrático”⁸⁴. É importante frisar que aqui, de forma muito pertinente, a conversa com Alexandre antecipa um debate que aparecerá ao longo da dissertação

⁸³ “[...] em 15 de novembro de 1946, a Tribuna Popular, órgão do PCB, a pretexto de comemorar o dia da República, promoveu no Campo de São Cristóvão um desfile de escolas de samba que, na verdade, serviu para homenagear Luís Carlos Prestes, líder dos comunistas no Brasil. Sem a presença da Portela e da Mangueira, vinte e duas escolas compareceram ao desfile e os sambas cantados tinham Prestes como enredo, o enalteciam como “o cavaleiro da esperança”, o defensor do povo etc. Quem venceu o desfile foi a Escola Prazer da Serrinha, situada em Madureira, com um samba-enredo de Mano Décio da Viola chamado “Pelo bem da humanidade” [...]

As relações com as escolas de samba renderam para o PCB forte apoio de suas lideranças. Luís Carlos Prestes foi o segundo senador mais votado para a Assembleia Constituinte, em dezembro de 1945. Nas eleições de janeiro de 1947 para a câmara de vereadores do Distrito Federal, os votos vindos dos meios sambistas ajudaram ao partido ocupar dezoito das cinquenta cadeiras em disputa, alcançar a maioria parlamentar e assustar gravemente a igreja e os anticomunistas (Pandolfi: 1995). Mas isto não durou nada porque em maio do mesmo ano o Presidente Dutra colocará o PCB na ilegalidade. Para as escolas de samba o envolvimento com o PCB trouxe pela primeira vez a intervenção do Estado em suas atividades. (FERNANDES, 2012, p. 14-15)

⁸⁴ A respeito de tal conceito, em diálogo com a obra de Gramsci, Braz diz:

[...] o mais importante princípio organizativo do partido revolucionário: o centralismo democrático. Gramsci conceitua o centralismo democrático como sendo o princípio de organização partidário mais apropriado aos partidos revolucionários. A este instrumento ele não dá conteúdo específico (GRAMSCI, 2000, v. 3, p. 92), apenas traça diretrizes gerais que devem ser observados na sua aplicação. Entre estas diretrizes está a organicidade, conceituada da seguinte forma:

‘[...] ele (o centralismo democrático) é orgânico porque leva em conta o movimento, que é o modo orgânico de revelação da realidade histórica, e não se enrijece mecanicamente na burocracia; e, ao mesmo tempo, leva em conta o que é relativamente estável e permanente ou que, pelo menos, move-se numa direção fácil de prever, etc.’ (Gramsci, 2000, vol. 3, p.91).

A essência do centralismo democrático, portanto, está edificada sobre a ideia da centralização que garante a eficácia da ação partidária, e ao mesmo tempo, sobre a lógica democrática, que permite ao partido ter movimento, no sentido de ter organicidade, ou seja, permite que seus membros sejam capazes de pensar a conjuntura política, discuti-la e avaliar internamente as melhores posições a serem adotadas pelo conjunto do partido. (BRAZ, 2013, p 6-7)

que é a polêmica da escolha de um enredo LGBTQI+ em 2017, ou seja, justamente no ano aonde o “esperado” era que se tematizasse o centenário da Revolução Russa.

Retomando a questão do centralismo, a respeito de tal elemento fundamental da organização do PCB Alexandre diz:

Tem uma coisa que o secretário de organização do partido falava [...] o Edilson [...] Ele é secretário de organização do comitê central. Ele falava “quem centraliza não é a direção, quem centraliza é a política”. Assim, a política é o resultado do debate em alguma instância, nem que seja no comitê central, nem que seja na comissão política do comitê central, que é um grupo de onze pessoas [...] e tem isso, né? Você sempre tem uma direção coletiva [...] a direção da Célula sempre teve três pessoas. Pra você começar a organizar uma célula tem que ter, pelo menos, três pessoas, porque essas três pessoas vão assumir tarefa de direção. Vai ser, minimamente, uma tarefa de finanças, uma tarefa de organização em si que pode incluir às vezes alguma coisa de propaganda, enfim, tal, e a de política que é a de conexão com o organismo superior principalmente, mas que, enfim, tá ali não como uma figura mais importante, mas, enfim, é isso, secretariado político, finanças e organização. É o básico. Direção coletiva.

Mas aí, pra não fugir da provocação que tu fez. É isso, debate. Se a pessoa tá convencida no debate ou porque perdeu o debate, o que importa pra maneira de ação do partido, que é uma perspectiva de fortalecer a ação, é que todo mundo aja remando pro mesmo lado dentro desse processo como um todo. [...] aí a gente pode coincidir, por exemplo, eu posso coincidir com muita gente, mas em outros aspectos pode divergir, pode ser divergente... em determinado aspecto da política geral, ou da forma como fazer o desfile do comuna, sei lá [...] É claro, se você focar em determinadas posições, por exemplo, trabalhar esses debates indenitários, isso [...] se você for olhar, esse debate já está colocado se você pega a resolução de 2014 do congresso do partido. [...] Mas esse movimento da trilogia, por mais que tenha sido fundamentalmente bancado pelo Buchecha dentro dos debates, assim, 2017 então porra! (risos) Como assim!? Tá maluco!? (Risos). (Alexandre)

Eu perguntei sobre a questão geracional dentro do partido e sua relação com o centralismo. No sentido de que um número grande de pessoas mais jovens entrou no partido nas últimas décadas trazendo consigo uma série de debates e pautas que poderiam se impor através desse princípio de organização partidária.

[...] mas acho que é isso, você tem a questão geracional, mas, não é querendo desconsiderar o individual, mas o individual tá sempre em alguma conexão com o coletivo, então esse processo acho que tem, sei lá, essa complexidade. [...] E, assim, eu tô falando até de mim mesmo, de posições minhas mesmo, assim, sei lá, eu pego hoje e falo “acho do caralho que a gente fez essa parada”, mas eu não tinha, assim, eu não tinha essa convicção. [...] Assim, eu achei importante 2015, achei importante pra caralho 2016, mas 2017 pra mim foi ... foi... mas que ao longo do processo eu também fui... fui começando a olhar “cara, tá rolando, tá maneiro, tá fluindo, tá passando”, tipo, a gente tá falando de luta de classe, sabe? Tá fazendo sentido pra galera. E é isso, a gente pode olhar agora, cinco anos depois, que tem coletivo, pô, coletivo LGBT comunista organizado [...] tá tudo dentro de um caldo. (Alexandre)

Buscando melhor compreender as relações entre o bloco e o partido e com a Célula de Cultura, assim como os diversos processos de mediações envolvidos, levei algumas questões para uma de minhas interlocuções com os membros da CGC para entender como tais relações vêm se dando ao longo dos anos.

Buchecha: Kobe, de forma bem tranquila, mesmo. Mesmo! Obviamente, a gente não faz nada que a gente não passe por uma Célula. A CGC aqui ela não faz nada. Então, assim, o enredo do Comuna ele pode nascer aqui? Pode. A gente pode levar três enredos lá pro coletivo e o coletivo não aceitar nenhum, por exemplo. Mas tudo é passado por uma Célula de Cultura. E depois que essa Célula de Cultura banca isso aqui, ou seja, aqui dentro da Célula de Cultura, vão ter outros debates, sabe? Vai ter camarada nosso pra fala, “cara, esse enredo aí...” . Depois de vencido na Célula de Cultura, a pessoa não tem mais outra instância no partido pra ela recorrer. Ah, vão vir pessoas do partido que ficaram frustradas porque a gente não fez o enredo dos cem anos da Revolução Russa? Vão ter. Ou seja, a Célula de Cultura é a voz do partido com relação à cultura. Não é a nossa camarada do bancários, não é nosso camarada do professores que vai dar uma linha dessa. Então, a linha, é a Célula de Cultura. E que, pra dentro do partido, me parece que é uma célula que vem acertando, porque não tem nenhum tipo de atrito. Nunca veio nada da direção falar que “ah não, camaradas, isso não”. Sacou? Posso ter escutado de algum camarada que seja da direção uma coisa contrária? Sim. Só que o espaço não é na mesa do bar que a gente trata isso. Ou esse camarada que veio fazer essa crítica, que é da direção, vai lá na direção, fala disso e ganha isso na direção, mas nunca desceu nada pra gente. Ou seja, tudo que foi debatido na direção a direção falou “ok, vocês estão certíssimos! Toca isso aí!”.

Belle: [...] E aí a coisa que você trouxe do clima de tensão [...] mesmo se, por exemplo, a proposta do enredo LGBT caísse no debate da instância, caiu. Assim, sabe? E ali é onde o debate come solto. O pau come também, no sentido do debate. Então, assim, argumentos pra cá, argumentos pra lá, tanto que a galera que tá indecisa tá ali matutando pra poder entender, concatenar [...] então, eu não consigo ver a palavra tensão, sendo militante, sabe? [...] porque eu não sinto a tensão, sabe? Eu sinto “pô, massa! Vamos prum puta debate! ”.

Buchecha: [...] porque tem confiança. Uma coisa que eu aprendi no PCB é “olha, você vai lá, dirige a parada, confia em quem você tá dirigindo”, a gente tem que confiar, sabe? Se errar, depois avalia pra não cometer mais [...] então o que acontece é que a direção confia na Célula de Cultura que confia na CGC [...]

Belle: E essas células são ligadas pelos assistentes⁸⁵ então a gente dialoga [...]

Uma experiência importante, apesar de pouco duradoura dentro do histórico de organização política do bloco, foi o, já citado, CCPP (Comitê de Cultura Pelo Poder Popular). Me parece que tal experiência organizativa que, juntamente com a Célula de Cultura, tinha um caráter deliberativo, e chegou a produzir um manifesto, fornece muitos elementos para o entendimento das propostas e dos objetivos políticos do PCB em sua atuação cultural, da qual o Comuna é uma peça central.

Trago aqui algumas palavras da conversa que tive com Alexandre Magno a respeito:

Alexandre: O Comuna, ele entrou nesse processo da direção do Rio do partido de reativar uma célula de cultura, e tal. O Comuna, ele está dentro desse... dessa proposta de intervenção, né? E que, naquele momento do comitê, rolou uma ampliada, assim, de agregar outras formas de expressão artística, enfim, cultural e tal, que, assim, colocam (vamos dizer) essa iniciativa dentro duma perspectiva maior, assim, de intervenção sob um determinado ponto de vista da luta de classes nesse... nessa área,

⁸⁵ Conforme Raquel explicou, “assistentes” são militantes do CR (Comissão Regional) que prestam assistência para as células de forma que, eles acompanham os debates e, quando necessário, levam as questões para a direção.

nesse campo, enfim... e esse manifesto foi uma tentativa também de compreensão do que que era esse campo, do que que era essa intervenção. (Alexandre)

Alexandre conta que, nos primeiros debates sobre o manifesto, uma preocupação importante era entender os fazedores de cultura não como artistas (pessoas com um dom, uma habilidade extraordinária) e sim como trabalhadores da cultura. Transcrevo abaixo o citado manifesto e chamo a atenção para o trecho final no qual são apresentados os eixos programáticos:

MANIFESTO POR UMA FRENTE ARTÍSTICA ANTICAPITALISTA

Todo ser humano tem potencial para produzir arte, todos somos potenciais artistas. Se uma criança recebe areia, ela esculpe um castelo. Se recebe tinta, ela pinta um dinossauro. Se estimulada com música, ela inventa sua própria dança. Mas adultos, a maioria de nós ou não produz mais arte ou não a produz como gostaria de fazer. Por que isso acontece?

Basta pensarmos no nosso dia a dia pra darmos de cara com dois motivos. De um lado, alguém que trabalha oito ou mais horas por dia, gastando umas boas horinhas a mais pra ir e voltar de seu local de trabalho, infelizmente não tem muito tempo para dedicar a outras atividades, ainda que goste muito delas. Nessa situação, apreciar e conhecer ou mesmo criar arte aparece como algo “supérfluo”, não passando de um “hobby” pra ser exercitado entre uma jornada e outra, e, se der, em algum espacinho de tempo no fim de semana... Além disso, um monte de gente simplesmente não frequenta teatros, shows, exposições ou certos pagodes e estádios porque se tornam pesados demais no orçamento (na sociedade em que vivemos tudo, até as tradições mais populares, vai virando mercadoria).

O outro motivo está ligado ao que chamamos de indústria cultural. E aí tratamos da situação dos trabalhadores da cultura (como os “artistas” ou os “produtores culturais”). Todo o fruto de sua criatividade acaba servindo pra alimentar esta indústria; e nisso há uma perda de sentido sobre o que fazem, pois cada vez mais se tornam meros executores levados a produzir algo que não é determinado por sua própria vontade, mas que se encaixe em um padrão vendável. Uma canção precisa ser “hit”, para vender; um quadro precisa ter o estilo que abra as portas pra galerias importantes, para vender; uma peça de teatro deve repetir os “lugares comuns” e efeitos fáceis, para vender. A cultura é reduzida a um negócio, cumprindo a função social de fornecimento de “matéria-prima criativa” para certas indústrias nas quais os bens produzidos têm valor ou não de acordo com as tais “leis do mercado”. Até mesmo o sucesso de uma obra artística tende a ser medido pelo lucro que ela proporcionou! Isso está presente tanto nas listas que tratam por melhores filmes do ano aqueles com maior bilheteria, quanto na indústria do jabá radiofônico, na qual as músicas primeiro são pagas para serem as mais tocadas nas rádios e depois se tornam “magicamente” presentes no assóvio de qualquer ouvinte. Quantas vezes já não vimos repetidas essas velhas práticas?

Tudo isso se dá porque vivemos em uma sociedade em que nós trabalhadores não controlamos os meios necessários para garantir as nossas próprias vidas. Nas sociedades capitalistas, cada indivíduo depende de comprar no “mercado” todas as suas necessidades: sua comida, suas roupas, sua moradia, seu deslocamento, só podendo satisfazê-las se puder pagar. A quantidade de fome que você tem simplesmente não é levada em conta pelo dono do supermercado, assim como a enorme “fome cultural” que você tem não comove nem um pouco o proprietário da casa de shows – ou mesmo que o comova, isso não o levará a distribuir bilhetes! Isso gera certas situações que seriam inaceitáveis se não estivéssemos tão acostumados com elas, e os exemplos são incontáveis – basta refletir meio segundo na porta de um

supermercado qualquer, e verificar, na calçada, à porta de sua entrada, quantas vezes não estavam ali pessoas em situação de rua pedindo ajuda.

No mercado de arte, vão se formando campos autorizados a dizer o que é e o que não é bom ou válido. A arte, para ser reconhecida como arte, precisa do consentimento dos produtores, dos curadores, dos comissários de exposição, dos conservadores de arte, das gravadoras, das estações de rádio, dos grandes chefs de cozinha, das editoras etc. Neste contexto, a arte dos pobres, dos negros e dos indígenas é diminuída pelos que detêm “o poder da palavra” ao status inferior de “artesanato”. Essa oposição entre artesanato e arte expressa todo o desprezo dos mandarins da cultura mercantilizada pelo trabalho manual e pela cultura popular. A arte parece estar ao alcance de todos, mas o que está ao alcance é somente o seu consumo para quem puder pagar! E quanto à criação, essa fica só pros artistas “eleitos” pelo mercado em um de seus diversos nichos (inclusive o mercado acadêmico, considerando que a universidade se torna cada vez mais mercantilizada), deixando à margem inúmeros músicos, compositores, arranjadores, poetas, pintores, atores, diretores, num autêntico desperdício de capacidades criativas-sociais que este modelo simplesmente é incapaz de aproveitar. É no contexto da competição entre os próprios artistas, uns contra os outros, por um lugar no rol daqueles “eleitos”, que surge a imagem falsa do “gênio”. Este seria o ser “melhor do que os outros”, que tem “mais talento” individual e por isso “merece aparecer”, sendo celebrado do mesmo modo na dança, na música, na culinária ou no futebol. Ok, entendido, mas... o que seria de um bom ator se ele atuasse sempre sozinho?! Não é questão de negar as aptidões individuais. Sim, elas existem, mas são muito mal aproveitadas numa sociedade em que todos os criadores (o que é exatamente o mesmo que dizer todos os trabalhadores, quer manuais quer intelectuais) são postos em eterna competição uns contra os outros por um lugar no mercado. Nesta sociedade, o egocentrismo radical vai ocupando o lugar da camaradagem, a pretensa autoria individual ocupa o lugar da criação coletiva, e com isso a imensa maioria da população, inclusive dos artistas, perde – enquanto alguns poucos grandes “produtores”, na verdade proprietários ou acionistas de grandes empresas culturais, extraem seus lucros milionários e mantêm o tal do mercado de arte azeitado e operando.

As jornadas de junho de 2013 trouxeram à tona certa insatisfação social, com milhares de pessoas indo às ruas reivindicar o atendimento de suas necessidades. Este novo contexto não deixou de influenciar o mundo da cultura e da arte. O carnaval de 2014 foi marcado por blocos, marchinhas e sambas politizados e de protesto, as manifestações se tornaram tema de diversos filmes documentários, peças de teatro ou poesias e as fotografias dos manifestantes e da repressão policial rodaram o mundo. Essa tomada de consciência pode ser um bom começo de um questionamento geral, mas, para impedir que essa saudável energia questionadora se disperse, vimos a necessidade de começar pra já a construir uma alternativa. Uma alternativa ao poder político que nos apresenta um jogo de cartas marcadas e nos manda sair das ruas (com a “ajuda” da polícia) e votar em algum dos candidatos dos grandes partidos que representam sempre os mesmos interesses. Uma alternativa aos governos que nos pedem para aguardar passivamente que eles apresentem a “solução” para nossos problemas. Uma alternativa, enfim, a toda uma forma de organização social capitalista que exige que os trabalhadores empreguem o melhor de suas energias vitais na produção de mercadorias para depois descansar consumindo passivamente sem protestar. Isso quando lhes é dado descansar...

Uma primeira alternativa seria lutar por uma mudança da política cultural do Estado que rompesse com os seus atuais marcos mercadológicos, cujos principais exemplos são a Lei Rouanet (dinheiro público de renúncia fiscal que é gerenciado por empresas privadas) e o estímulo ao empreendedorismo dos trabalhadores da arte (estimulando-os a fazer projetos para captar recursos no mercado), e investisse em um amplo aparato público e gratuito de formação, produção e distribuição de arte. Mas pensamos que é necessário ir além e criar organizações culturais e artísticas próprias dos trabalhadores. Já existem diversas e o Bloco Comuna Que Pariu! é um bom exemplo

de um grupo que produz uma arte anticapitalista por fora da indústria cultural. Mas o trabalho de grupos isolados, por melhor que seja, tende a não ter muita repercussão em uma sociedade na qual a circulação de informações e da arte é dominada pelos grandes monopólios empresariais.

Por isso, propomos a formação de uma frente anticapitalista que afirme que a arte não deve ser mercadoria, mas expressar necessidades coletivas e apontar para a necessidade de criação de relações sociais que garantam a vida. Como primeiro passo nesta direção estamos formando um Comitê de Cultura pelo Poder Popular para discutir e produzir arte e cultura por fora da lógica da mercadoria, buscando construir uma alternativa cultural própria dos trabalhadores que seja capaz de enfrentar a indústria cultural e caminhar no sentido da socialização da produção cultural e artística. Venha organizar conosco este Comitê!

Proposta inicial de eixos programáticos para a atuação do Comitê:

1º Participar das lutas gerais da classe trabalhadora, inclusive colocando nossa arte ao seu serviço;

2º Garantir e avançar os direitos dos trabalhadores da arte e da cultura;

3º Desmercantilizar a produção e o acesso à arte e a cultura;

4º Construir uma alternativa cultural dos trabalhadores que seja capaz de enfrentar a indústria cultural (o poder popular na cultura);

5º Articular uma frente artística anticapitalista que aponte para a necessidade de criação de relações sociais que garantam a vida;

6º Apoiar e aprender com outras experiências culturais e artísticas da classe trabalhadora, nacionais e internacionais;

7º Venha sugerir e debater conosco! (CCPP, 2014)

Tal manifesto teve um evento oficial de lançamento no dia 23/05/2015 no Vaca Atolada, contando com uma oficina de teatro do CCPP às 17h e um debate com Samuel Araújo (Professor da Escola de Música da UFRJ) e Muniz Ferreira (Professor da UFRRJ, militante do PCB e do Coletivo Minervino De Oliveira) (CCPP, 2015)

Eu optei aqui por manter a integralidade do texto, apesar da grande extensão, por entender que aparecem aqui uma série de elementos norteadores do debate. Um primeiro elemento a ser destacado é a problemática da cultura inserida em uma lógica de mercado e, portanto, produzida de forma hegemônica em meios que não estão sob domínio da classe trabalhadora. Vindo daí a necessidade de criação de outras formas de produção artística por e pela própria classe trabalhadora, atendendo, não a uma lógica do lucro, mas sim na lógica das necessidades coletivas sendo, o próprio bloco, um importante elemento em tal ação.

É nesse sentido que o Comitê se propõe a atuar em prol dos direitos dos trabalhadores da cultura. Propondo, não só um avanço em seus direitos, mas também propondo alternativas de enfrentamento da indústria cultural. Mas, para além disso, e em posição de destaque, está colocada a importância da participação e, até mesmo, da colocação dessa mesma arte ao serviço

das “lutas gerais da classe trabalhadora”. Esse último ponto, talvez, seja o caráter mais evidente da atuação do CQP, afinal, o bloco atuou, e segue atuando, em apoio à diversas lutas e mobilizações de trabalhadores de variados setores, tal qual será tratado com maior atenção no sub capítulo “[Enquanto se Luta, se Samba Também](#)”.

Outro elemento em destaque no texto é a proposição de uma “Frente Artística Anticapitalista”. Tal caráter de frente era algo muito presente naquele momento. Foram contemporâneos ao comitê, tendo sido criados pouco tempo antes, muito embora no mesmo caldo de cultura política pós 2013, o “Ocupa Carnaval”, O “BONDE: Frente Artística de Esquerda” e o Setorial de Cultura do PSOL. O CCPP esteve em articulação com todos esses movimentos sendo que, no caso específico do Setorial de Cultura do PSOL, havia um grupo de militantes (dos quais eu mesmo fiz parte) que integravam ambos os coletivos e tinham a tarefa de estabelecer pontes e propor ações conjuntas. Dentre essas ações propostas como atuação conjunta, a que tomou maior corpo foi o cineclube.

A respeito de tal iniciativa Alexandre lembrou:

A primeira experiência de cineclube que a gente fez foi numa ocupação aqui na Marechal Floriano. Mas já era no comitê. Que o Diego⁸⁶ tava bem junto nesse primeiro momento [...] Depois é que a gente vai fazer o cineclube lá em Maria da Graça, que a gente arruma um espaço lá. [...] Mas é isso, começou numa ocupação aqui [...] e era isso, era pra galera da ocupação, então era uma experiência bem legal. (Alexandre)

A experiência do Comitê, bem como a sistematização trazida através do manifesto, fornecem valiosos elementos para o aprofundamento do entendimento do papel político da cultura e, mais especificamente do bloco, bem como suas relações com outras organizações e coletivos políticos, além da própria relação com o PCB.

⁸⁶ Diego Medeiros. Um dos fundadores do Setorial da Cultura do PSOL, militante do Comuna e uma das pessoas responsáveis em propor ações conjuntas entre o Setorial e o Comuna. Ele é também uma figura importante ao longo da história do BONDE.

3 O Bloco Revolucionário do Proletariado Comuna Que Pariu!

Eu sou a Maluca
E quem não viu
Sou a classe misturada
Eu Sou Comuna Que Pariu!

Canta Comuna! (vai!)

Eu sou a Maluca
E quem curtiu
Bate palma pro Comuna
O melhor bloco do Brasil
(COMUNA QUE PARIU, 2016)

Falar de Comuna é, antes de tudo, falar de um bloco heterogêneo, é falar, como bem lembrou Heitor Cesar, na conversa que tivemos para essa pesquisa, de um bloco que, tanto em sua composição quanto nas suas pautas, representa a pluralidade da classe trabalhadora. Temos, ao longo da história do coletivo, militantes que moram e/ou que cresceram em diversos lugares do Rio de Janeiro ou fora dele (pessoas de outros estados ou estrangeiras). Embora haja um entendimento interno de que somos todos da classe trabalhadora, existem diferentes realidades socioeconômicas. Entre ritmistas, comissão de identidade e destaques do bloco, além de termos pessoas com diversas orientações sexuais, temos também pessoas cis, trans e não binárias, e uma condição diversa em termos étnico- raciais.

Ressalto tal pluralidade, não por tentar afirmar um ideal de diversidade ou de representatividade⁸⁷, muitas vezes explorado pelas propagandas e mídias burguesas, mas por entender que tal pluralidade está presente na composição da classe trabalhadora. Ainda que a composição do bloco esteja longe de representar a realidade demográfica dos trabalhadores cariocas, a heterogeneidade ali existente produz impactos fundamentais no coletivo.

Outro fator fundamental no que diz respeito à composição do bloco é ressaltado em uma fala de Raquel Fragoso (integrante da CGC e a atual monitora do naipe de chocalhos). Ela chama a atenção para a questão do consumo, afirmando que, ao contrário de outros blocos, os integrantes do comuna não pagam a oficina para aprenderem instrumentos e desfilarem no carnaval. Embora esses sejam também fatores, a principal motivação dos integrantes é a construção de um projeto coletivo. Esse seria, na opinião de Raquel, o grande diferencial do CQP com relação a outros blocos, o Comuna não existe para “prover” uma oficina. Em outras

⁸⁷ Conforme alerta Silvio de Almeida, apoiado nas obras de Charles Hamilton e Kwame Ture: ‘visibilidade negra não é poder negro’. O que os dois pensadores afirmam é que o racismo não se resume a um problema de representatividade, mas sim a uma questão de poder real. (ALMEIDA, 2020).

palavras, a função do bloco não é vender um serviço, um produto ou uma experiência, a relação do ritmista com o bloco não é baseada na dimensão do consumo.

Tal questão, levantada pela Raquel, parece ir ao encontro do que, apoiado na obra de Muniz Sodré, aponta Eduardo Granja Coutinho (COUTINHO, 2014, p. 64 - 67). Segundo seu texto, o samba enquanto forma de comunicação contra-hegemônica ligada a uma historicidade, ancestralidade e de organização indenitária negra, quando apropriado em forma de “matéria-prima” pela indústria do entretenimento, se esvazia dos seus elementos fundamentais.

Nesse processo, como vimos, a música negra tende a perder, progressivamente, suas características comunitárias, rituais. Entretanto, ao mesmo tempo em que essa fala é expropriada, esvaziada, ressignificada, hegemônica pelas elites, permanece sendo cultivada *marginalmente* em seus redutos como expressão de uma visão de mundo subalterna, contra-hegemônica. Não apenas porque suas letras se constituem como crônicas da vida social. (COUTINHO, 2014, p. 66-67)

Portanto, o samba, pleno de seu sentido político mais amplo e suas “características comunitárias rituais”, segue acontecendo “à margens dos circuitos de produção da indústria cultural”, ou seja, nos subúrbios, morros, rodas de samba e terreiros de escolas (COUTINHO, 2014, p. 66-67). Daí a importância do Comuna enquanto um bloco que vai na contramão da mercantilização da festa e do sentido de fruição foliã atrelada a uma lógica de consumo, ou seja, blocos criados com a intenção de gerar lucros a partir de oficinas e de venda de *shows*. É, justamente, por ser criado com outros objetivos e por estabelecer uma relação totalmente distinta com seus membros, que o Comuna pode procurar acessar aquilo que o samba tem de mais rico e potente.

Nos textos que se seguem, irei tratar do bloco demarcando os dois recortes temporais distintos que venho usando ao longo do texto, ou seja, o antes e o depois da criação da bateria própria e daquilo que venho chamando de um “coletivo ampliado”.

3.1 Primeiros Passos: Com a palavra, o Camarada Momo

Manifesto de Fundação

Nosso bloco pretende ser não o maior bloco do carnaval carioca, nem se tornar uma escola de samba. Nosso bloco não pretende competir com os grandes blocos do Rio, mas pretende mostrar que ainda é possível, e além, que é necessário fazer um apelo à juventude e a demais seguimentos que brincam o carnaval.

Muitos falam do carnaval como a festa democrática, em que o “pobre” vira rei e o “rei” vira pobre, em que todos brincam na rua, independente de time de futebol, etnia, nacionalidade ou outros falsos antagonismos. Dizem até mesmo que não importam nem as classes sociais, todos são iguais. Outros, mais realistas, dizem do carnaval como a doce ilusão, algo que alimenta a alma ao longo de quatro dias, mas que a quarta-feira de cinzas desmancha e traz de volta à realidade.

Nós discordamos da visão de festa democrática, discordamos da falácia da volta do carnaval de rua como uma democratização da festa. Discordamos e resolvemos agir.

Onde está democracia em blocos cercados por corda onde somente entram quem possui o abadá? Onde está democracia em festas particulares no meio da rua, excluindo do espaço demarcado aqueles que não compraram a cara camisa?

Nosso bloco também tem camisa vendida, mas não para excluir. Nossa camisa é para contribuir com a organização da festa, e pelo orgulho de ser comunista, de brincar sem esquecer a nossa causa, a nossa identidade, a nossa luta, sem patrocínio. Quem não tem camisa também é bem-vindo, pois o que importa é participar.

Na tradição de quem sempre viu a cultura inserida na luta de classes, de artistas comprometidos com a causa do socialismo como Mario Lago, Candido Portinari, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, Vianinha, do CPC da UNE, da luta pela democratização da cultura; nessas tradições, a UJC traz o “Comuna que Pariu!” como mais uma arma da crítica. (COMUNA QUE PARIU, [s. d.]

Começarei tratando das origens do Comuna e, para tal empreitada, irei me apoiar, principalmente, nas palavras da figura que pode ser entendida como principal idealizadora do bloco, o professor de história e militante comunista Heitor César. Irei me basear nas conversas que tive com Heitor e também com a participação dele como entrevistado no Programa Histórias dos Nossos Carnavais (2020), uma produção audiovisual do bloco criada em formato de *live* no período pandêmico.

Em se tratando de uma figura central no processo de criação do bloco, acredito que seja válido abrir um espaço para narrar um pouco de sua trajetória. Partindo de uma brincadeira trazida pelo próprio, Heitor responde à pergunta “quem é você na fila do pão?”.

Com ascendência e traços indígenas, não se lê, e muitas vezes não é lido, como uma pessoa branca. Oriundo do encontro de duas famílias que vieram de fora do estado Rio de Janeiro, Heitor nasceu em Cosmos, bairro pobre da zona oeste do Rio de Janeiro. Ele narrou uma infância marcada por muitas dificuldades financeira em uma casa pequena que abrigava muitas pessoas. Nesse espaço, tomou o primeiro contato com ideias políticas, não só a partir do pai Brizolista e militante do PDT, mas também pela avó que reunia os netos em frente à televisão para assistirem os discursos do Brizola.

Quando os pais, um professor de história e uma professora de português se separam e a casa passa a ser gerida e sustentada apenas pelas mulheres da família as dificuldades aumentam. É nesse momento de maiores apertos financeiros, em novo endereço, agora no bairro de Campo Grande, também na zona oeste do Rio, que Heitor inicia seu envolvimento com o movimento estudantil de sua escola entrando para o grêmio.

Mas a luta pelas melhorias das questões internas da escola não era o suficiente e ele seguiu para outros caminhos entrando para a União da Juventude Socialista (UJS) e se filiando ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Organizou um núcleo cultural do partido em campo grande com ações (inicialmente na praça do skate) que congregavam um público vasto e variado. Ali já aparecia o entendimento da cultura como um poderoso terreno para os enfrentamentos políticos.

Em 2002 ele deixa o PCdoB e se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Nesse novo espaço encontrou um terreno fértil para discussões que não visavam a disputa institucional mais imediata e estratégias eleitorais, lá encontrou uma preocupação no sentido de organizar pessoas no sentido de um avanço social de longo prazo. Entre os anos de 2002 e 2004 se aproximou da base de cultura do partido chegando a gravar, junto a seus camaradas, um CD suas composições entre sambas, modinhas e serestas. A base acabou se desarticulando, mas ele, em sua eterna aposta na cultura como meio de luta, manteve a vontade de reativa-la.

Chegou a ser diretor da UNE em jornadas triplas que envolviam os estudos, as reuniões da militância e a rotina de trabalho, naquele momento um trabalho braçal no depósito de uma farmácia. Nesse contexto, narrou o contraste entre sua realidade e a dos seus companheiros de militância, em geral jovens brancos da classe média sustentados pelas famílias e sem a necessidade de trabalhar enquanto estudam. Por volta de 2007 se forma e começa a atuar profissionalmente como professor e nas lutas sindicais.

Agora devidamente situado na “fila do pão”, Heitor fala de algumas iniciativas que serviram de inspiração para o Comuna. Tendo sido desde a infância um apreciador do carnaval, tanto o de blocos de rua como o de escolas de samba, ficou entusiasmado ao entrar no PCB e descobrir que alguns militantes se “uniformizavam” no carnaval para formar uma espécie de cordão dos comunistas dentro de alguns blocos (entre eles o “Minerva Assanhada”, um bloco ligado à UFRJ), nem tanto no movimento de acompanhar cortejos e muito mais no movimento de sentar para beber em algum bar do entorno. Ali já começava a ser gestada a ideia de fundar um bloco próprio.

Outros dois blocos que serviram de inspiração e são considerados padrinhos do Comuna foram o “Samba Brilha” e o Prata Preta. O Samba Brilha, do qual Heitor se aproxima e se torna diretor em 2006, funcionava como uma roda de samba periódica que acontecia ao longo do ano, sempre com temáticas que celebravam lutadoras e lutadores dos movimentos sociais. Já no carnaval contratavam uma bateria para assumir um caráter mais carnavalesco. Já o Prata Preta

tinha mais cara de bloco mesmo, com bateria própria e um grande envolvimento dos moradores do território da zona portuária aonde desfila.

Da soma de todas essas influências, Heitor reuniu, em meados de 2008, um grupo de pessoas para pensar um formato de uma organização carnavalesca que iriam fundar. Esse grupo de pessoas contava com Marcos Botelho e integrantes do Núcleo de Cultura da UJC (União da Juventude Comunista), Mari, Renato Fiali, Thiago Erdi e Camila Mascarenhas. Esse grupo pensou inicialmente em montar uma roda de samba periódica que mesclasse a música com espaços de formação, um modelo aonde entre os sambas houvesse espaços de falas políticas. Com o avanço das conversas entendeu-se que as discussões políticas deveriam fazer parte dos próprios sambas. E assim definiu-se o que seria o primeiro modelo.

Faltava agora o nome. Uma sugestão foi “filhos da comuna”, mas a ideia que foi consenso foi mesmo o nome “Comuna Que Pariu!”. Com esse trocadilho que, ao mesmo tempo em que se utiliza do humor, não abre mão de se colocar de forma explícita, declarando que aquele seria um bloco de comunistas, estava batizado o futuro bloco. Esse uso do humor, da ironia, da irreverência foi, desde esse momento da criação, uma marca fundamental do bloco.

Na sequência organizou-se uma roda de samba, dentro de uma casa, ainda não como evento público, que serve como um marco inicial do bloco. Após isso vieram 3 meses de composição que envolveram principalmente o próprio Heitor, Marcos Botelho e Giselle Mascarenhas. A ideia era criar sambas que abordassem as questões importantes da sociedade, mas que não caíssem em um lugar panfletário. Cientes de que o samba, muitas vezes, dizia mais, para grande parte da população, do que panfletos ou livros, buscavam compor sambas que fossem verdadeiros discursos políticos. E assim nasceu o primeiro samba do bloco, destinado ao carnaval de 2009, tendo como enredo a anistia política e a luta pela redemocratização do país.

Já com a primeira composição no papel, os eventos do Comuna tiveram prosseguimento. Mesclando sambas de autoria do próprio bloco com sambas comuns dos repertórios de rodas, começaram a acontecer, mais ou menos a cada três meses, as rodas de samba do comuna. Para isso, contavam com a ajuda dos integrantes do “Desafetos do Colírio”, uma roda de samba de professores de Friburgo, na região serrana do estado do Rio de Janeiro. Para o evento carnavalesco (que nesse primeiro momento se dava nos domingos de carnaval, só passando para as segundas-feiras a partir de 2014), além da roda de samba usual, através de uma ponte feita por Renata Radical e Marcelo Edmundo, contavam com o reforço de uma bateria contratada pelo bloco de aproximadamente 12 pessoas, formada por ritmistas moradores do morro azul e

que eram integrantes da bateria da agremiação carnavalesca “Canários de Laranjeiras”, já citado anteriormente no texto. Esses mesmos instrumentistas tocavam, também, com o Samba Brilha, vindo daí a ligação.

Em 2010, com o enredo “Somos Todos Sem Terra”, o bloco fez o seu primeiro carnaval na Alcino Guanabara, local que seria o seu palco até o ano de 2019. O carnaval do Comuna naquele ano contou com uma caravana de militantes do Movimento dos Sem Terra (MST). O MST, que já era parceiro do bloco, abraçou o enredo do qual era tema. O mesmo aconteceu no ano seguinte quando, em meio à campanha “o petróleo tem que ser nosso”, contra a privatização e pela reestatização da PETROBRAS, o bloco lançou um samba sobre o tema que, não só foi abraçado pelos petroleiros no desfile, mas que também serviu de trilha sonora para os atos puxados por seu sindicato, o SINDPETRO.

Os casos acima narrados, envolvendo os “sem terra” e os petroleiros, são exemplos emblemáticos da grande rede que envolve o Comuna e, sem a qual, como lembra Heitor, o bloco não teria sobrevivido aos anos iniciais. Além da parceria com o MST, muito bem simbolizada pela constante presença de Marcelo Durão, um dos diretores nacionais do movimento, e da parceria do SINDPETRO, aliado fundamental, contribuindo com apoio de carros de som, espaços para eventos e atividades do bloco e até mesmo com aporte financeiro, o comuna tem muitas outras parcerias com movimentos sociais.

Entre as parcerias constam o Fórum de Saúde, integrado por duas militantes do bloco, a Mariana Nogueira e a Maria Inês. Além de convidar o comuna para atuar em seus atos, o fórum, assim como o MST, mantém um calendário de blocos militantes que inclui o Comuna. Outras parcerias importantes são o ANDES (Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior), o SEPE (Sindicato Estadual de Profissionais da Educação), a CMP (Central de Movimentos Populares), Vito Gianotti e o NPC (Núcleo Piratininga de Comunicação) e mandatos como os do Renato Cinco e Eliomar Coelho (ambos do PSOL). É muito importante, também, citar a parceria com a ocupação Manoel Congo, ligada ao MNLM (Movimento Nacional de Luta por Moradia) que, ficando em frente ao local em que o Comuna fez o seu carnaval entre os anos de 2010 até 2019, dava diversos tipos de apoio logístico ao bloco.

É evidente que a rede do bloco não caberia em alguns parágrafos, para além dos movimentos sociais de grande porte, existem ainda organizações menores e uma série de indivíduos que, sendo ou não membros do bloco ou do partido, somam forças e contribuem para que o coletivo consiga seguir em frente. A própria pluralidade da composição da bateria dá bons indícios da multiplicidade do seu entorno. Entre os integrantes do bloco, além,

obviamente, de membros do PCB, já tivemos integrantes do PSOL, PT, PCdoB, PSTU, UP além de movimentos sociais diversos. Segundo Heitor, o elo que une militantes de tantas siglas é o compromisso com a luta de classe.

Essa rede tão grande e diversa está ligada ao crescimento do bloco. Em primeiro lugar temos a ampliação do coletivo, em meados de 2013, quando começam as oficinas para a formação da bateria que estrearia no carnaval 2014. Nesse período, contando com a participação fundamental de Thiago Herdy e Mari, membros do antigo núcleo de cultura da UJC que participam da transição para a Célula de Cultura, novo braço que passaria a ser o responsável pela organização do bloco, contando com Bil Rait Buchecha, Vitor Neves, Caio Martins, Paula Urzua e Alexandre Magno.

Cabe uma rápida observação a respeito da “reativação” da Célula de Cultura. Alexandre Magno⁸⁸ conta que, até o congresso de 2014, ela era chamada de “Base de Cultura”. Porém, pelo relatos dos militantes mais antigos, na década de 80, até o “racha”⁸⁹, o nome era mesmo Célula de Cultura. Segundo Alexandre, no ano de 2012, a direção estadual decidiu reativar a base de cultura, incumbindo de tal tarefa os militantes acima citados.

Nesse período, Heitor se afasta do bloco, participando à distância e voltando efetivamente às atividades do bloco no momento que ele lê como sendo a “grande virada” do Comuna. Para ele, nesse momento, contando com a grande projeção do samba “Lugar de Mulher é ... É onde ela quiser!” e outros muitos elementos, o bloco passou a atingir um ponto de importância no carnaval carioca que caracteriza, não só uma virada pro próprio bloco, mas um divisor de águas no carnaval progressista carioca como um todo.

O impacto do bloco passou a ser tal que seus sambas e desfiles passaram a ser ouvidos, vistos e comentados em diversos lugares dentro e fora do Brasil. Tamanho sucesso fez com que

⁸⁸ Alexandre se aproximou do partido entre 1998 e 1999, durante um processo grevista no Colégio Pedro II, tendo participado, já em 1999, de um congresso da AMES (Associação Municipal de Estudantes Secundaristas) juntamente com a militância do PCB. Ingressando em 2000 no partido. Integrou o “Movimento A hora É Essa, ousar lutar, ousar vencer”, um movimento estudantil que reunia estudantes do PCB em escolas e faculdades até 2005, quando termina a faculdade. Logo em seguida, participou do processo de reorganização da UJC e depois passou a militar na Base de Direitos Humanos.

⁸⁹ Processo culminante da “grande crise” do PCB que resulta na divisão do partido (PEREIRA, 2007, p. 64).

“Para além do nascimento do PPS e de um PC (que lutaria nos anos seguintes, com sucesso, pela sua legalização enquanto “PCB”), é necessário registrar a verdadeira “diáspora” que se deu nesse momento – desde a preparação do IX Congresso até o encerramento do X. Um grande número de pecebistas decidiu seguir sua militância (ou reinventá-la) numa gama de outras organizações, mas fundamentalmente no PT e no PC do B. Além disso, deve-se lembrar do número incomensurável de pecebistas que abandonaram a atuação política, entre os quais muitos, desgostosos, perderam a referência de toda uma vida. Deu-se uma pulverização da militância pecebista [...] de sua identidade, de sua memória. Caberia a partir de então a seus diversos “herdeiros” a reivindicação, manutenção, reprodução, renovação e manipulação de sua identidade, agora esfacelada.” (PEREIRA, 2007, p. 90)

em outros lugares do Brasil fossem fundados outros Comunas, à exemplo de Santa Catarina, Goiás e em Pernambuco, aonde o repertório mescla sambas e frevos.

Para Heitor, o Comuna passa a ocupar um espaço único tratando de maneira poética temas complexos e pesados como o assédio infantil e o racismo, por exemplo. Segundo ele, o bloco aponta caminhos importantes para a esquerda na forma como trata alguns debates e desafios. Como exemplo, ele cita o ano de 2017, quando, a despeito da expectativa de que fosse lançado um enredo celebrando o centenário da Revolução Russa, o bloco resolveu lançar o “As bi, as gays, as trans e as sapatão / tão juntas no Comuna pra fazer revolução!”, entendendo a urgência do tema. Ele, que é historiador, lembra que a melhor forma de celebrar as lutas do passado é enfrentando as lutas do presente.

Após essas importantes reflexões de Heitor César, encerro esse capítulo lembrando, por fim, o episódio ocorrido no seu retorno à bateria do comuna, quando foi “eleito” o “camarada momo”, ganhando uma faixa com os dizeres “o seu nome não caiu no esquecimento”.

3.2 O Gigante Comuna Que Pariu!



Figura 3 – Concentração do Comuna Que Pariu – Carnaval de 2016

Agora irei entrar no recorte temporal selecionado como foco da pesquisa, ou seja, o período de meados de 2013, quando o comuna se amplia enquanto coletivo e começa o processo de formação de sua própria bateria, até o carnaval de 2020, último evento do bloco antes da pandemia de COVID 19.

O movimento de ampliação do bloco, passando de algumas dezenas de pessoas contratando um grupo de ritmistas para embalar seus sambas, até chegar naquilo que, como definiu Belle em das conversas com a CGC, é o maior bloco de esquerda do Rio de Janeiro atualmente, foi uma enorme mudança e o processo de transição foi carregado de desafios complexos.

O mestre de bateria, Bil-Rait Buchecha, conta que havia uma brincadeira interna no bloco que dizia que, antes de haver a CGC (Comissão Geral do Comuna), havia a ABC (Alexandre, Buchecha e Caio). A brincadeira se refere ao período de transição, no qual o bloco, até então sob a responsabilidade da UJC, passa a se gerenciar de maneira autônoma. Nesse processo, Alexandre Magno, Buchecha e Caio Martins, membros da Célula de Cultura do partido, recebem a tarefa de tocar o bloco. Depois, outros membros da mesma célula passaram a dividir essa tarefa, estruturando a CGC.

Esse diminuto grupo inicial tinha pela frente, em primeiro lugar, o desafio de montar uma bateria em cerca de três meses. A respeito dos objetivos e dificuldades de tal processo, conversei com Alexandre. Eu pedi que ele falasse sobre esse período inicial da “Comissão ABC” e de quais eram os objetivos do partido com o Comuna.

Alexandre: Então... acho que as duas coisas têm a ver mesmo, porque, assim, a primeira coisa que [...] (enfim, falando de memória) [...] era a gente ter uma bateria própria. Isso sempre ficou colocado desde o início, sabe? [...] desde que a gente passou a assumir a tarefa.

Eu: Mas isso era no sentido de economizar uma grana ou algo assim, ou no sentido de organizar um coletivo? Já pensavam numa bateria que fosse uma bateria de militantes?

Alexandre: Pensávamos. Tinha a ver com isso, de organizar gente. E organizar gente através de que maneira? Através da bateria.

Eu: A bateria, já no ponto zero, tinha a ideia de trazer militantes?

Alexandre: De trazer gente... assim, o que acabou acontecendo é que acabou chegando muita gente que já era militante [...] mas a ideia era organizar gente, e aí, como fazia? Começando com a bateria. E aí vai evoluindo...

Eu: Pera aí, vou te interromper, só porque, assim, aí tem um negócio interessante que, assim... acho que nesse sentido das organizações de bloco contemporâneas ao Comuna. Tem todo um sistema que, às vezes, o bloco se organiza por conta disso, que é assim: Existe o bloco e existem pessoas querendo tocar no bloco, então o bloco forma uma oficina... no fundo, essa oficina vai financiar o bloco... assim, mais do que isso, começam a se formar blocos cuja a ideia é poder ser financiado por uma oficina. Então, assim, uma galera que vai ganhar uma grana [...] nessa lógica que... a Raquelzinha chamou atenção pra isso, de que o Comuna não se insere nessa lógica específica do consumo, como algo que você paga para participar e poder tocar no bloco, não é essa a lógica. [...] mas então, assim, não sendo essa a função, a de financiar o próprio bloco [...] então seria essa outra função, a de organizar militante...

Alexandre: E que a gente fez também, e aí isso é bem característico desse movimento inicial. Qual o planejamento? E aí foi o Caio que trouxe isso [...] o que que a gente precisa pra ter uma bateria própria? A gente precisa de instrumento. Quantos instrumentos a gente precisa? Tantos. Quanto a gente precisa pra ter esses instrumentos? Precisa de tanto, acho que na época era, sei lá, uns seis mil reais, um negócio assim. Quanto que a gente precisa pra... (que, assim, o Buchecha sozinho não dava conta) aí precisaria de pelo menos mais alguém pra tá como instrutor, que aí não seria um militante e aí, num primeiro momento, não pensando no Buchecha também como uma pessoas dedicada pra fazer isso, não tava ganhando, mas tinha essa perspectiva na época, também tinha essa perspectiva de profissionalizar. Mas pensando assim, o que que a gente precisa pra manter o bloco? [...] mas sempre tinha “mas e aí? O partido não vai chegar junto?”. Não! [...] que até os nomes [...] a comissão que era de finanças, a gente chamava de Comissão de Independência e Autonomia de Classe [...] que é isso, se a gente quer manter a independência política, a gente tem que manter a independência de financiamento e também agir de uma forma transparente com as pessoas que estão participando. E aí tinha uma dinâmica de plenária. Tipo, quando a gente ia abrir um período de oficina, fazia uma plenária pra apresentar como que a gente tava organizando. [...] com a ideia de trazer as pessoas pra entenderem que não era só a ideia de chegar ali pra participar de uma oficina e tocar no carnaval, envolvia um monte de coisa. E nesse movimento, trazer as pessoas pra se aproximarem e se envolverem efetivamente. Meterem a mão na massa e contribuírem, se sentirem parte e, enfim, contribuírem também com a política. Porque, é isso, por mais que seja um bloco organizado pelo partido através da Célula de Cultura, mas é organizado pela gente com pessoas que estão trazendo suas contribuições [...] normalmente o que se pensa é uma coisa impositiva, diretiva, tipo: “ah, se tá organizado pelo partido é porque é o que o partido quer”. Não! É mais ou menos assim, o que a gente tem condição de querer é o que as pessoas estão buscando, mas sem sair da linha política, sem sair da perspectiva da revolução, das condições de superação de vida da classe trabalhadora que possa vir a se organizar autonomamente. [...]

Alexandre conta que, a partir da experiência prévia do Buchecha, o mesmo sugeriu a criação de um estatuto. No documento elaborado constavam apenas três artigos que destacavam, por um lado, a relação do bloco com o partido e, por outro, o poder decisório dos militantes que estão ativamente participando das construções do Comuna.

I

O Comuna Que Pariu! é um Bloco Revolucionário do Proletariado, ou seja, folia de carnaval na cidade do Rio de Janeiro organizada pelo Partido Comunista Brasileiro. Sem outros formalismos, este é seu estatuto de classe.

II

No Comuna Que Pariu!, as decisões são tomadas em reunião pelas pessoas que concretizam suas ações. Ou seja, suas ações são concretizadas pelas pessoas que decidem em sua reunião. E vice-versa.

III

Revogam-se demais disposições, em especial as contrárias à camaradagem, ao amor e à felicidade, ou seja, ao comunismo, à liberdade e ao carnaval. (IASI, 2016, p. 3)



Figura 4 - CQP! 2014 - Reunião de ativação

Além da bateria, os membros da CGC precisavam dar conta de uma série de questões logísticas como providenciar um equipamento de som que comportasse um evento daquele tamanho e viabilidade do espaço. Buchecha lembra que, naquele primeiro ano, o bloco ainda não tinha estabelecido contato com o guardador de carros responsável pela rua Alcino Guanabara⁹⁰. Em anos posteriores, o bloco passou a “reservar” o local, de forma que o lugar da apresentação não tinha carros estacionados nas laterais, aumentando o espaço para o Comuna e seu público. Na falta de outras possibilidades, a bateria foi colocada, literalmente, no meio da rua.

Um fato curioso, e que ilustra bem a precariedade de condições naquele primeiro ano, foi que, para dar passagem a uma ambulância, o bloco precisou se dividir em dois para que o veículo passasse no meio, e isso ocorreu, incrivelmente, sem que a bateria parasse de tocar. Como lembra o Buchecha, a coisa foi meio de improviso, “Colocamos o som no canto que deu, colocamos a bateria no meio da rua e fomos”.

⁹⁰ A rua, na lateral da câmara de vereadores, tem baixíssima circulação de veículos e é usada basicamente como um estacionamento.

Outro acontecimento que ajuda a perceber o caráter de improvisado daquele primeiro momento foi que, ao fim da apresentação do bloco (uma apresentação parada), os instrumentos e demais equipamentos do bloco deveriam ser levados para o prédio que abriga a sede do partido, na rua da Lapa.

O Buchecha tomou uma decisão que, como ele mesmo ressalta, não seria possível com a estrutura atual do bloco e teria sido barrada pela comissão de segurança. O mestre resolveu puxar um cortejo com a bateria tocando até o local de destino dos instrumentos. A estrutura de som era fixa e, por isso, o cortejo não contou com a banda nem com microfone para as cantoras. A bateria fez o percurso tocando, sendo seguida pelos foliões que acompanhavam o bloco empolgados. O cortejo fez tanto sucesso que passou a ser uma tradição do bloco.

O carnaval do ano seguinte, 2015, representou um grande crescimento do CQP, além de uma capacidade de organização, também, muito maior. Uma das inovações, foi a criação da “comissão de frente”, que trazia consigo outros desafios de produção, entre eles, o uso de uma corda ⁹¹ para garantir um espaço mínimo de proteção para que os membros pudessem executar suas performances. Outro avanço é o revestimento do coro dos surdos com plástico para proteção em caso de chuva. Além dos elementos estruturais, o bloco dá um salto pela grande repercussão que teve o samba composto para esse ano “Lugar de mulher é... É onde ela quiser!”, crescendo em número de membros e, principalmente, de público.

3.2.1 Lugar de Mulher É Onde Ela Quiser

Sou santa, sou puta, sou filha da luta
Machismo é porrada e piada sutil
Lugar de mulher é... é onde ela quiser!
E no Comuna Que Pariu!⁹²

“Maluca” é o apelido dado pela Marine (ritmista do naipe de chocalhos) para a bateria do bloco. Montar a sua própria bateria foi certamente um dos maiores desafios da história do bloco e também o seu maior divisor de águas. Esse processo de construção foi permeado por inúmeras questões que foram aparecendo ao longo do caminho. Pretendo abordar algumas delas

⁹¹ A exemplo de diversas outras decisões do bloco, o uso da corda se mostrou um tema polêmico e foi objeto de muito debate interno.

⁹² Lugar de Mulher é ... É onde ela quiser! – Composição: Marina Iris, Manu da Cuíca, Nina Rosa, Belle Lopes, Victor Neves e Bil-Rait “Buchecha” (COMUNA QUE PARIU, 2015)

de forma mais minuciosa, mas antes disso, irei trazer um pouco da trajetória de Bil-Rait “Buchecha”⁹³, que foi o principal responsável pela tarefa de construção da bateria.



Figura 5 – Buchecha – Metre de Bateria

Nascendo na praça Mauá e com os pais morando em Jacarepaguá, Buchecha morou em diversos lugares do Rio ao longo da vida, mas como um traço comum em sua trajetória, aponta a proximidade, herdada de família, com a escola de samba, especificamente a mangueira, escola do coração da maioria dos parentes. Desde os avós, amigos da velha guarda histórica da mangueira, passando pelo pai, frequentador e passista da escola. Na adolescência, existe um afastamento do mundo das escolas e ele, que já frequentava os bailes funk de “galera”, nos clubes do subúrbio, começa a frequentar mais os bailes funk de morro.

Tal afastamento dura até que o tio, então administrador dos serviços gerais da quadra do Salgueiro, o convida para a quadra. O encanto se deu de forma imediata e ele passou a frequentar a escola todo final de semana. Então houve um convite do tio para que ele fosse tocar na bateria e ele, embora já tivesse tido contato com a percussão no período em que foi do exército, ficou intimidado em tocar em uma bateria de tal importância. Porém, a partir de uma movimentação do tio, que foi falar diretamente com o mestre Louro, Buchecha é convidado pelo mestre e passa a se aproximar da bateria, aprendendo caixa diretamente com ele e se

⁹³ “Buchecha” é o nome artístico de Bil-Rait, sendo esse o nome pelo qual todos o chamam no contexto do bloco e da militância.

interessando em aprender os diversos instrumentos, bem como os processos de afinação e manutenção de instrumentos, enfim, o funcionamento da bateria.

Desde então, a casa do tio, vizinha à quadra da escola, virou uma “base” para o jovem que, encantado com aquele universo, passou a ir quase diariamente na quadra realizando funções diversas. Até que, em seu primeiro ano, por um acaso (uma fantasia que sobrou no dia do desfile) ele desfila na bateria pela primeira vez e permanece lá por anos, chegando, depois de tempos, a assumir a direção da bateria mirim.

Com o passar dos anos, ele se profissionaliza e por conta das rodas que começa a organizar, passa a se aproximar de uma turma, em grande parte estudantes da UERJ, que, além de serem ligados ao samba, são também pessoas bastante politizadas e daí se dá uma virada de chave para ele. Ele aponta que em sua formação familiar e em sua trajetória social ele não teve muito contato com discussões políticas e diz que, embora nunca tenha sido alguém reacionário, se entendia como um sujeito conservador e que, embora não trouxesse o racismo e a homofobia, ressalta que o machismo era um elemento presente.

Ele narra que é a partir desses encontros gerados pelas rodas de samba que promovia e, principalmente após ter ido morar com os Rafael Maiero e Alexandre Magno, que ele passa a entender “qual o lado em que ele teria que estar” dentro da sociedade. A partir dali, começa a ler Marx e se aproximar da militância política e do PCB, entrando oficialmente em 2012.

A respeito de sua trajetória e formação, ele conta:

[...] todo o estudo que depois eu comecei, né, Kobe!? Sabe? Então eu fiz Villa-Lobos⁹⁴, Eu fiz oficina do Celsinho, fiz Escola Portátil, e tudo mais, ou seja, eu também fui me musicalizar pra além da escola de samba. E, pra além de me musicalizar, pra além da escola de samba, eu viro marxista.

Nesse período, o partido reativa a célula de cultura que estava inoperante desde a ditadura militar e Buchecha se junta ao pequeno grupo de camaradas responsáveis por esse processo. “Tocar” o Comuna foi a primeira tarefa que o partido deu para a célula⁹⁵. Nesse momento, Buchecha, com toda a sua vivência de escola de samba, era a “pessoa certa no momento certo”. Segundo ele mesmo conta, ele tentou, a partir de uma visão crítica de suas experiências, trazer os elementos positivos da organização da escola de samba, deixando de fora o que fosse negativo.

Ao mesmo tempo, outros camaradas com mais experiência dentro do partido, ficavam responsáveis pela parte estrutural e organização política. De tal forma que ele “deu a linha” de como o bloco se organizaria. Indicando, por exemplo, quantos e quais instrumentos deveriam

⁹⁴ Escola de Música Villa-Lobos

⁹⁵ Tarefa que (conforme já relatado na entrevista do Heitor), até então, era de responsabilidade da UJC.

ser comprados. Assim, dá-se início ao que ele define como “uma das coisas mais bonitas que eu já fiz na vida”.

A trajetória de Buchecha traz diversos elementos de grande importância na constituição do Comuna. Ali estão a aproximação com a formação política e a com a militância de esquerda a partir de ligações artísticas e de afeto; ali também está presente a proximidade com o funk; estão presentes também a diversidade de localidades e realidades de moradias, e diversidade de realidades e vivências trabalhistas. Mas os pontos centrais aos quais quero me atentar (ao meu ver, elementos imbricados) são a profunda relação com as lógicas e modelos de organização das escolas de samba e uma socialização atravessada pelo machismo. Como o próprio mestre de bateria disse, ele procurou operar uma espécie de “filtragem”, separando elementos positivos e negativos oriundos das escolas de samba naquilo que seria introduzido no bloco.

Jurema Werneck (2007, p. 123 - 132) apresenta uma série de reflexões fundamentais para entender um pouco melhor os processos através dos quais determinadas estruturas machistas foram se instalando em diversos espaços do samba.

Primeiramente, a autora ressalta que não há evidências de que o samba tenha sido em algum momento uma manifestação exclusivamente masculina, de forma que, os papéis exercidos dentro da roda de samba eram exercidos por homens e mulheres. Os critérios para a participação da roda possuem uma lógica hierárquica que tem relação com “seu grau de domínio das regras da participação comunitária”. (WERNECK, 2007, p. 124). De tal forma que o mais velho e o mais novo são colocados lado a lado, podendo aprender um com o outro e evoluir mutuamente, mas sem que seus lugares sejam confundidos. Dentro de tal lógica, mulheres e homens podem tomar lugar e terem sua hierarquia respeitada.

A autora aponta o momento onde tal lógica começa a se transformar:

Aparentemente, foi ao longo do movimento de negociação das formas de expressão negras com a sociedade branca e do processo de hibridização que esta negociação requisitou, que a modernização cultural implicou também num movimento de destituição dos poderes das mulheres negras e seu afastamento das possibilidades de manejo das diferentes técnicas envolvidas na realização do samba. (WERNECK, 2007, p. 124).

Werneck chama a atenção para o fato de que tal afirmativa não ignora que no continente africano houvessem lógicas sociais que buscassem subjugar a população feminina. O que a autora traz, recorrendo às figuras das Ialodês⁹⁶, é apontar que, naquele contexto, os modelos de

⁹⁶ Segundo Werneck, Ialodê é a forma brasileira para as palavras Ìyálóòde ou Iyálóde, originárias do iorubá. Ainda segundo a autora, esse seria um dos títulos dados na tradição candomblecista afro-brasileira para as orixás Oxum e Nanã, e tal título seria devido à atuação de ambas na disputa com o poder masculino, de acordo com a mitologia. Tal título é também conferido a mulheres emblemáticas e/ou lideranças. (WERNECK, 2007, p. 66 - 69).

patriarcado eram vividos em uma disputa intensa, aonde eram reconhecidos o poder e a capacidade da mulher enquanto sujeito de disputa.

Daí derivam dois processos paralelos apresentados por Werneck. Por um lado, o apagamento do protagonismo da mulher pela bibliografia, e por outro, o afastamento da mulher de algumas funções de destaque no samba. Quanto ao apagamento histórico, a autora ressalta algumas funções essenciais que foram exercidas por mulheres negras:

[...] a produção de acordos de aceitação social, que implicavam o desenvolvimento de aproximações com segmentos externos ao mundo do samba; a disponibilização de infra-estrutura para sua realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculados; as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições, onde têm importância os vínculos religiosos; bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais (que incluem pratos, copos, garrafas, frigideiras e caixas-de-fósforo) ou as palmas das mãos, nas diferentes danças de samba, na composição, no canto e no improviso dos partidos-altos.

Todas estas etapas podem e devem ser vistas como esferas da atuação capitaneadas por mulheres negras. (WERNECK, 2007, p. 128 - 129).

Jurema revela que as atuações das mulheres no contexto do samba vão para além do gênero musical propriamente dito e remetem a uma concepção de samba anterior à gravações como “Pelo Telefone”, aonde o foco, até então coletivo e comunitário, se desloca para o indivíduo, numa lógica que se adequa às necessidades da indústria fonográfica de então. Segundo a autora, essa atuação feminina se deu, não só no contexto da Pequena África, mas também no movimento do Estácio, com Ismael Silva e companhia e na história das escolas de samba e blocos do subúrbio. (WERNECK, 2007, p. 128 - 129).

Por fim, em uma reflexão feita a partir da figura do “ogã” no candomblé, a pesquisadora aponta como um conjunto de funções masculinas que, embora de grande importância, não significavam um posto hierárquico superior ao de mãe ou pai de santo. A autora aponta que, ao longo do século XX, a importância da atuação masculina nos terreiros foi crescendo e, como um de seus efeitos, a função de “puxador” das cantigas no terreiro, em determinados espaços, passa a ser uma atribuição masculina. Jurema apresenta a hipótese de que as funções e crescente importância masculina nos terreiros passa também a se refletir nas escolas de samba, de forma que os homens se tornam os responsáveis pelos instrumentos e pela função de puxadores. (WERNECK, 2007, p. 130 - 132).

O que quero assinalar é que, até um determinado momento do desenvolvimento das formas culturais afro-brasileiras, a existência de funções sob responsabilidade exclusiva de homens não era um elemento estranho às práticas da população negra. Isto permitiu que esta segmentação fosse aceita e legitimada no incipiente mundo do samba. A novidade aqui é a sua individualização e desvinculação às regras da coexistência na comunidade, regras que foram consideradas inaceitáveis para os padrões modernos. E principalmente por esta forma moderna significar uma destituição ou invisibilização das responsabilidades e participações femininas, uma vez que obrigariam o reconhecimento da importância das mulheres negras,

especialmente de sua liderança, atributos conflitantes com os padrões da sociedade patriarcal e racista. (WERNECK, 2007, p. 132).

O papel de protagonismo das mulheres no candomblé no final da década de 1930 foi observado pela antropóloga estadunidense Ruth Landes e publicado dez anos mais tarde em seu clássico “A Cidade das Mulheres” (LANDES, 2002). A antropóloga, buscando compreender as relações raciais no Brasil, numa proposta de estudo comparativo com a realidade dos EUA, busca a Bahia, entendendo que ali haveria uma espécie de síntese afro-brasileira. Nas palavras dela, “O que os negros fazem na Bahia é ‘típico’ do Brasil”. (LANDES, 2002, p. 42). Ela utiliza o conceito de matriarcado para interpretar tal protagonismo. Jamie Lee Andreson analisa tal uso:

O uso do “matriarcado” na antropologia moderna costuma se referir a dois tipos de uma mesma organização social: caracterizada pelo domínio das mulheres nas atividades políticas e econômicas ou pela centralidade das mulheres em linhagens, moradia e adoração. (SIEGESTSLEITNER, 2006) Em geral, o matriarcado significa que as mulheres têm poder na sociedade, o que não é compatível com o denominado patriarcado. De outro modo, a descendência matrilinear pode ocorrer numa sociedade patriarcal, na qual as mulheres são centrais na organização do parentesco, mas não controlam outros aspectos da sociedade, tampouco usufruem de autonomia ou liderança política. A partir desse entendimento, Landes identificava o matriarcado no candomblé, mas não na sociedade brasileira, que era explicitamente patriarcal. Na sua perspectiva, as líderes chamadas de “mães” demonstravam a posição de poder conferida às negras, como mãe Aninha, Mãe Flaviana e Mãe Menininha. Esse poder contrastava com as limitações que as mulheres enfrentavam fora do contexto religioso. Para Landes, o candomblé era um espaço de alteridade, onde os papéis de gênero se invertem. O matriarcado se apresentou em justaposição ao patriarcado, que dominava as organizações sociais, políticas e econômicas nas Américas – e na Europa – em geral. Contrastando com tudo isso, o candomblé assegurava autoridade às mulheres. É precisamente nesse aspecto que a tese dela aponta como a sociedade patriarcal oprime as mulheres e as força a se submeterem à autoridade masculina. (ANDERSON, 2019, p. 151)

Retomando o fio da meada, Jurema Werneck oferece pistas valiosas para que se possa entender o machismo instaurado no samba. Certamente, o Comuna Que Pariu não está livre desses atravessamentos. Muito embora tenha tido, pelo menos desde sua estruturação enquanto coletivo ampliado, as funções de “puxador” exercida por mulheres, Nina Rosa e Marina Iris, e tendo contado com mulheres em todos os naipes da bateria, inclusive na função de monitoras, o machismo foi, provavelmente, o maior desafio enfrentado pelo bloco ao longo de toda a sua estruturação e segue sendo um assunto ao qual é preciso ter permanente atenção.

3.3 As Puxadoras

Sou Zezé, sou Leci
Mercedes Baptista, Ednanci
Aída, Ciata
Quelé, Mãe Beata e Aracy

Pele preta nessa terra
É bandeira de guerra porque vi
Conceição, Dandara
Pra matar preconceito, eu renasci

(Pra Matar Preconceito)⁹⁷

Raul DiCaprio e Manu da Cuíca

Difícilmente eu poderia imaginar versos mais apropriados para abrir esse pequeno subcapítulo. “Pra Matar Preconceito”, uma parceria de Raul DiCaprio e Manu da Cuíca, se tornou um grande sucesso e é cantada em rodas de samba de diversas regiões da cidade. Manu, importante militante do bloco, atuando como compositora e também como cuiqueira, é também a compositora de dois sambas da Mangueira (2019⁹⁸ e 2020⁹⁹) que fazem parte do repertório do Comuna, sendo cantados com muita empolgação pelo público e representando momentos especialmente emocionantes no desfile. Por sinal, do samba de 2019 foi retirado o verso que serve de título para essa pesquisa. No caso de “Pra Matar Preconceito”, Manu, uma mulher branca, consultou um grupo de mulheres negras para ouvir delas sugestões sobre os caminhos que a letra poderia (ou deveria) seguir. Nesse grupo estavam as cantoras do bloco, Marina Iris e Nina Rosa, que foram as primeiras a gravar a composição, em um esforço coletivo para produzir o fonograma e o videoclipe que disseminaram a música. Esse samba costuma gerar um grande sentimento de identificação entre mulheres negras e vêm sendo cantado (geralmente por cantoras negras), não só nas rodas de samba (como já foi dito), mas também em diversos tipos de atos e manifestações artísticas, tendo se tornado um importante símbolo que traduz a importância e a força da luta das mulheres negras. Uma vez feito esse pequeno preambulo, irei entrar mais diretamente no tema.

Muito já foi dito a respeito da embocadura política do bloco, dos discursos e posicionamentos adotados e que se revelam e são divulgados principalmente por meio das letras dos sambas. Porém, tão ou mais importantes do que os sambas e suas letras, são as vozes que dão corpo e vida a esses sambas, e através das quais, os sambas conquistam corações e mentes ao longo do ano até, finalmente, tomarem definitivamente as ruas em tom catártico no dia do desfile.

Como portadores da palavra, a função de puxador tem uma importância específica. Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente correlacionam tal papel à figura do *griot*. Para os autores:

⁹⁷ (MARINA IRIS E NINA ROSA - PRA MATAR PRECONCEITO - RAUL DICAPRIO E MANU DA CUÍCA, 2016)

⁹⁸ História Pra Ninar Gente Grande (MANGUEIRA, 2019)

⁹⁹ “A verdade vos fará livre” Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo (MANGUEIRA, 2020)

A produção artística do carnaval, no sentido gregário de relações de solidariedade comunitárias, em que o samba-enredo conta a memória do grupo, resgata a imagem do griot (indivíduo que, na África Ocidental, tem por vocação preservar e transmitir histórias, tradições, conhecimentos, artes, canções e mitos de seu povo) e também é veículo de comunicação no processo de aprendizagem desse grupo, marginalizado do ensino formal, sendo espécie de livro didático orgânico dos negros [...]. (PRUDENTE; COSTA, 2020, p. 287).

Essas curtas linhas sugerem a dimensão do que são as palavras cantadas em um samba enredo. Porém existe aí um problema. Se a presença de mulheres já é uma raridade entre as parcerias nas composições desses sambas ¹⁰⁰, ela é ainda mais rara na função de puxador(a). Apresentei anteriormente a hipótese trazida por Jurema Werneck (2007) que associa tal predominância masculina às mudanças (talvez seja possível falar em distorções) ocorridas ao longo do tempo nas atribuições dadas à figura do *ogã* em alguns espaços. Para a autora, a estrutura das escolas teria assimilado tais mudanças ocorridas nos terreiros de forma que, não só a responsabilidade pelos tambores, mas também a responsabilidade pelo canto se tornariam atribuições masculinas.

Pois bem, o Comuna, pelo menos desde a sua estruturação enquanto coletivo ampliado, subverte essa ordem tendo à frente, como a “voz do comuna” as cantoras Nina Rosa e Marina Iris. Sendo assim, o bloco sempre traz, tanto nas suas gravações, quanto nos seus desfiles, na função de puxadoras ¹⁰¹, essas duas importantes figuras. Duas mulheres negras, cantoras e compositoras, com enorme projeção, tanto dentro do samba como na militância política de esquerda.

¹⁰⁰ Dona Ivone Lara, Leci Brandão e, mais recentemente, a bicampeã da mangureira, Manu da Cuíca, são importantes exemplos de exceções, de compositoras que tiveram grande destaque nesse universo tão masculino.

¹⁰¹ No ano de 2020, último desfile do bloco antes da pandemia, contaríamos também com a participação do cantor Lúcio Sanfilippo, que chegou a participar da gravação do samba daquele ano, no nosso carro de som. Infelizmente, por conta de uma ação de último momento do poder público, o bloco foi impedido de sair com o carro de som e o desfile foi feito apenas com a bateria e com o coro dos milhares de foliões. Portanto, até a conclusão desse texto, ainda não houveram homens na função de puxadores do Comuna enquanto coletivo ampliado.

3.3.1 Nina Rosa



Figura 6 – Em destaque: Nina Rosa - Carnaval de 2019 – Crédito da foto: André Mantelli

Militante do PCB, Nina Rosa relaciona o começo de sua carreira à sua entrada no curso de letras na UERJ, aonde conhece as pessoas com quem formaria o primeiro grupo, o Samba de Maria, grupo no qual cantava e era percussionista, tocando pandeiro. Nesse mesmo período, Nina começa a experimentar suas primeiras composições, algumas das quais entravam para o repertório do grupo. Paralelamente, ela começa também a disputar, como compositora, em blocos (HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - NINA ROSA, 2020).

Na entrevista dada por Nina para o “Histórias dos nossos Carnavais”, a cantora fala de sua aproximação com a militância. A cantora diz que, já enquanto militante do PCB e como membro do bloco CQP ela vai tomando noção da importância que tem a sua voz (voz política e corpo político) que, somada aos tambores e cordas, alcançam as pessoas nos mais diversos lugares, dentro e fora do Rio de Janeiro.

Em especial, Nina conta um pouco da importância desse alcance quando ela defendeu o samba campeão do carnaval da mangueira de 2019, Histórias pra Ninar Gente Grande (samba ao qual ela se refere como sendo revolucionário), e como ela era, ao descer do palco, abraçada carinhosamente pelas mulheres negras mais velhas, algumas das quais se referiam ao samba como sendo o “samba da Marielle”. Para ela, isso possibilitava a abertura de um momento de abrir diálogo e procurar dialogar sobre as opressões sociais.

Nina comenta o seu “duplo papel” no bloco, já que ela, com sua experiência pregressa na percussão (tendo passado também pelo curso de percussão da escola de música Villa-Lobos), assumiu, logo no início, a função de instrutora e de responsável pelo naipes dos chocalhos

(função hoje exercida por Raquel Fragoso) apesar de, no papel de cantora, ela não poder compor a bateria no dia do desfile.

Um ponto fundamental dos discursos defendidos pela cantora é a sua dimensão enquanto trabalhadora da música. Afirmando sempre que o respeito, que a valorização da música, deve passar, em primeiro lugar, pela valorização do trabalhador da música. Respeito profissional, pagamentos dignos e condições adequadas de trabalho são algumas das demandas centrais dessa classe que, geralmente atuando sem vínculos trabalhistas formais e sem subsídios estatais, se viu em especial condição de desamparo diante da pandemia de COVID 2019.

Nina Rosa, tendo ocupado o raro lugar que cantoras como Carmem Costa e Elizete Cardoso ocuparam anteriormente, cantando para o público de seiscentas mil pessoas do bloco Bola Preta, foi assumindo um lugar cada vez mais relevante nas disputas de samba das grades escolas do Rio de Janeiro, seja no papel de interprete ou no de compositora, e se consolidando como uma das mais importantes vozes do atual cenário de samba, é uma das vozes que manifesta, elabora e propaga os discursos políticos do Comuna ao longo de sua história.

3.3.2 Marina Iris

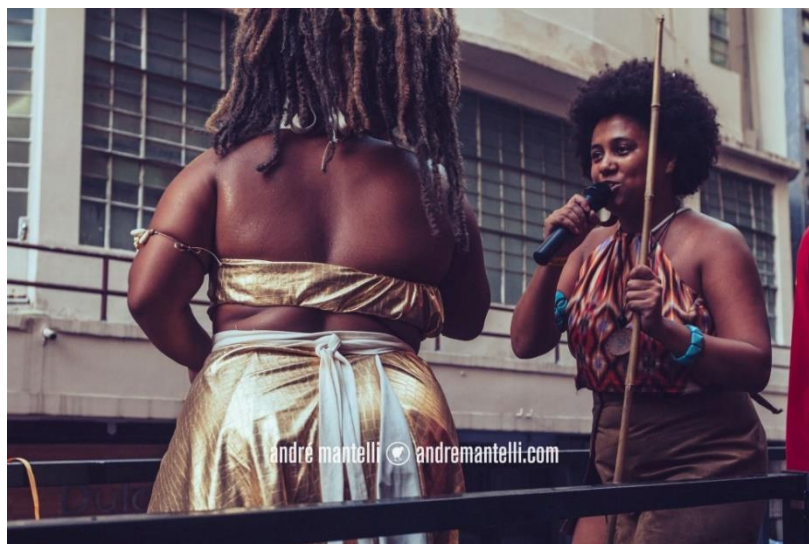


Figura 7 – Em destaque: Marina Iris – Carnaval de 2019 – Crédito da foto: André Mantelli

Marina conta que demorou a se entender como uma cantora. Apesar de frequentar rodas de samba desde cedo (filha de sambista), ela não se aproximava muito. O início da vida profissional, a partir do movimento de se entender enquanto cantora, está muito ligado às interações na UERJ, aonde cursava letras, e aonde conheceu a Manu da Cuíca, que, além de uma grande incentivadora, é também a pessoa que a convida para cantar numa roda que

organizava, o Mosaico Urbano. A partir daí, começa a cantar cada vez mais e forma um grupo com a própria Manu.

Com o passar dos anos, após algumas passagens marcantes no seu processo de profissionalização, como o show em homenagem ao compositor Paulo Vanzolini com o grupo Coisa e Tal e o cantor Lúcio Sanfillippo e o concurso do bar Carioca da Gema, Marina entra para a programação do famoso bar e começa, finalmente, a se entender como cantora (HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS, 2020).

A partir daí, com o apoio de muitas pessoas queridas, começa a se programar para gravar o seu primeiro disco. De lá para cá, a artista já lançou três discos solo, algumas *singles* e um disco coletivo, o É PRETA, projeto que reúne cinco cantoras negras do samba, entre elas, a outra puxadora do bloco, Nina Rosa. Destaca-se, também, o disco “Rueira”, que mobilizou uma campanha que tomou muita força no carnaval, com distribuição de tatuagens provisórias com o título do álbum. A imagem de mulheres com as tatuagens e se reivindicando como “rueiras” foi se tornando cada vez mais comum (inclusive no Comuna), e a campanha foi ganhando força e contando com o apoio de diversas pessoas. Paralelamente ao seu entendimento e amadurecimento como cantora, vai se desenvolvendo um processo, mais lento, porém, similar, da artista enquanto compositora (HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS, 2020).

Assim como Nina, Marina também chama a atenção para um fator muito importante que é a precariedade vivida pelos trabalhadores da música. Esse fator de instabilidade foi decisivo na demora da cantora em se reconhecer enquanto tal, precisando, para garantir condições de vida um pouco mais tranquilas, ter que investir nas carreiras de jornalista e de professora, sendo essa última especialmente incompatível com a vivência profissional no canto, não só pelos horários díspares como, principalmente, pelo enorme desgaste da voz imposto pela prática do magistério. Atualmente, ela divide a carreira artística com o trabalho na militância política no partido ao qual é filiada, o PSOL. (HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS, 2020).

Falando sobre a sua ligação com o CQP, Marina lembra que parte das pessoas que estavam no processo de formação do Comuna eram seus amigos de longa data, da época de UERJ. Ela chegou a se aproximar ainda em sua fase embrionária, e lembra de um evento do bloco, por volta de 2009, ainda bastante esvaziado com algo em torno de trinta pessoas. A cantora foi, com o passar dos anos, acompanhando o desenvolvimento do bloco que, segundo ela, ia passando de uma brincadeira que já demonstrava seu potencial político, para algo cada

vez mais estruturado. Até que no carnaval de 2014, já com a estreia do coletivo ampliado e com bateria própria, Marina inaugura sua participação como puxadora, ao lado de Nina Rosa. No mesmo ano inicia, também, sua participação como compositora, participando da elaboração do samba feito para ao carnaval de 2015, o “Lugar de mulher é... É onde ela quiser! ”, que ela afirma ser, não só o seu samba preferido, como um importante ponto de crescimento e de virada nos rumos do bloco. Desde então, Marina nunca deixou, de alguma forma, de participar das composições. (HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS, 2020)

Quando não pode estar nas reuniões de composição, e, portanto, assinar o samba, ela é procurada para opinar sobre o que foi composto, sendo que essas opiniões são levadas para o coletivo de compositores e, por vezes, até para plenárias. (HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS, 2020)

3.4 Finanças

Uma questão fundamental para se pensar o gerenciamento e as condições de estruturação e manutenção do bloco, bem como, as suas relações com o partido, é o seu financiamento. Nesse sentido, como se verá nas falas da CGC, e como já foi colocado anteriormente em falas de Alexandre Magno, a autonomia é um elemento primordial. Nesse sentido, é importante notar que, apesar de ser organizado pelo PCB, o bloco não é financiado pelo partido. Além disso, diferentemente das células e coletivos, o bloco não repassa verbas para o partido. Transcrevo aqui os trechos mais relevantes do diálogo que tive com a CGC a respeito das finanças.

Eu: Quem paga essa conta?

Carol: Nós! (Risos) Cara, basicamente o dinheiro vem das oficinas. E aí, pra gente melhorar a situação, a gente cria os nossos mecanismos, a camisa, os eventos, já aconteceu da gente fazer pagode na Praça da Harmonia, a gente vai criando. Que também são elementos que a gente traz também do que a gente aprende com o partido. Os coletivos também se auto financiam. [...] as células também.

Raquel: Acho que é uma boa complementar que 90% do nosso financiamento vem dessa forma, autonomia dos militantes, o que a Carol falou, evento, Célula. Mas tem esses outros 10% que a gente tem que colocar, sindicato, que chega no fim do ano e a gente manda um ofício, a mesma coisa que o sindicato, mandato...

Belle: E Célula, ela tá falando [...] a gente pede emprestado o dinheiro pra Célula. Que a CGC tem autonomia financeira também. A Célula tem outras tarefas, cineclube, enfim, tem outras frentes.

Raquel: Então, assim, o partido ele entra, na verdade, a partir da célula, como um empréstimo. A gente sempre devolve essa grana com retorno integralmente. A gente vende camisa no dia, lá no dia do desfile...

Buchecha: É, o partido ele não tem repasse pro Comuna. E isso é bom deixar claro. [...] O que é feito pelo Comuna, o que é organizado com relação à finança pelo Comuna, é para o Comuna. Então o Comuna, ele pode (vamos lá! Tomara que esse tempo chegue!) fazer um carnaval de quarenta mil reais, sobrar vinte mil e a gente já ter vinte mil pro ano que vem. Esse dinheiro tá na caixa do Comuna. Isso jamais é repassado pro partido. No máximo, o que que acontece? Se a gente pega um empréstimo com a Célula de Cultura. Desses vinte mil, pegamos cinco com a Célula de Cultura, desses vinte mil a gente paga a Célula e fica com quinze na caixa do Comuna. Que é uma relação completamente diferente com Célula. Ou seja, o nosso caixa da Célula, que nós organizamos e a gente cotiza todo mês, uma parte fica pra Célula de Cultura, e uma outra parte é repassada pro partido.

Carol: Os coletivos partidários também repassam.

Raquel: Eu acho que é muito importante essa questão da autonomia do bloco. O bloco se financia e faz todos os movimentos para se financiar. O máximo que a gente faz de financiamento externo, é esse pedido de sindicato e mandato. [...]

Buchecha: A nossa situação hoje, de nós que vivemos esse partido, construímos esse partido hoje é, um partido que não tem fundo partidário.

Eu: Cláusula de barreira ¹⁰², né?

Buchecha: isso! Cláusula de barreira. Então, assim, porque que as células repassam dinheiro pro partido? Para o partido pagar o condomínio, pagar aluguel da sala não sei da onde, botar o papel higiênico... sacou? É a gente que faz isso. As células se reúnem e fazem isso. É o partido que esperaram acabar a campanha pra pagar nosso fundo eleitoral, que a gente não podia mais usar na eleição. Então, assim, a gente não tem dinheiro, *brother*. Saca? Primeiro que, já por sermos marxistas leninistas, a gente tem que entender que a gente tem que se bancar. [...] a gente não tem mandato, a gente não tem. Como é que a gente faz? A gente!

Buchecha: O Comuna Que Pariu recebeu muita ajuda do PCB. Aliás, o Comuna Que Pariu foi fundado pelo PCB. Mas, assim, o partido, quando tinha a sede estadual, antes da gente perder a sede estadual, os instrumentos ficavam lá, então a gente tinha um espaço pra guardar nossos instrumentos [...] Então o partido sempre ajudou dessa forma. Chega mais perto do carnaval os militantes vão chegando junto e a gente vai conseguindo organizar todo mundo numa comissão de produção, é gente na segurança [...] então o partido ele está dentro do Comuna, por mais que não esteja na bateria, sempre ajudou o Comuna, mas nunca de forma financeira. Não que ele não quisesse, mas porque a parada era essa. O desafio era esse. O desafio era esse: “olha só! É criar um bloco de carnaval que tenha auto sustentação.

Carol: E, cara, se eu puder pontuar uma outra coisa também, que eu acho um ponto importante de como é gritante com relação a outros blocos, é o valor da nossa mensalidade, em comparação a alguns blocos que a gente escuta [...] e a nossa mensalidade é oitenta reais há quatro anos. Sobe inflação, desce inflação, sabe? E acho que é por isso, da gente tentar ter também essa sensibilidade. Tá difícil pra todo mundo mesmo. Durante a pandemia inclusive, a gente diminuiu e também não exigia. Mas tinha uma galera lá finalmente pagando.

¹⁰² A cláusula de barreira passou a ser aplicada a partir de fevereiro de 2019. (TSE, 2022b). Segundo matéria do site Politize: “Os requisitos exigidos dos partidos pela PEC a partir da eleição de 2018 são: obter pelo menos 1,5% dos votos válidos para deputado federal em, pelo menos, 1/3 das unidades da federação, com, no mínimo, 1% dos votos em cada uma delas; eleger, ao menos, 9 deputados federais em, no mínimo, 9 unidades da federação, caso o partido não consiga cumprir a diretriz acima [...] terão funcionamento parlamentar limitado. Isso significa que não poderão: possuir estrutura própria e funcional nas casas do Congresso (terão espaço menor); acessar o fundo partidário; nem dispor de tempo gratuito de propaganda na televisão.” (MERELES, 2016)

Belle: E lembrar que quem tem mais de oitenta pra pagar, paga mais. [...] e quem só pode pagar cinco, dá cinco, mas não vai sair do Comuna por causa disso [...] se tiver construindo o bloco com a gente.

Figura 8 - Venda de camisas para financiamento do bloco



Como ficou evidente nas falas, um dos princípios primordiais do bloco é o de se auto sustentar financeiramente e, para isso, a mensalidade é o principal fator. Ao mesmo tempo, é importante perceber que existem variadas realidades socioeconômicas no Comuna, de forma que, fatores financeiros diversos, que passam até mesmo pelo preço das passagens de transporte público, e que chegam também nas mensalidades (conforme será visto com maior aprofundamento em algumas falas trazidas no capítulo 4) podem significar barreiras que, por vezes, podem ser impeditivos à permanência de militantes. Nesse sentido, conforme foi dito acima, existe tanto a possibilidade de que as pessoas paguem valores reduzidos, ou mesmo que não precisem pagar nada (fator que foi intensificado durante a pandemia), quanto o processo de conscientização que convida a quem entender que tenha as condições necessárias, a contribuir com valores maiores. Ou seja, muito ao contrário da lógica do lucro e do “negócio”, que acaba movendo muitos blocos, a lógica do Comuna passa pela construção política e pela solidariedade entre camaradas.

Ao mesmo tempo, cabe lembrar que, como disse Buchecha, tais blocos, muitas vezes, conseguem empregar ao longo de todo ano vários músicos na função de instrutores e, nesse sentido, cumprem um importante papel.

3.5 Chegou Comuna, Bando de Trabalhador

O Comuna é um coletivo que tem como ponto central de sua orientação política os interesses e reivindicações da classe trabalhadora. Ao mesmo tempo, é uma organização que foi se tornando cada vez maior e que mobiliza, principalmente no dia de seu desfile, mas também em outros eventos, a exemplo dos seus ensaios abertos, uma série de trabalhadores. Alguns deles, exercendo suas funções no entorno do bloco e, outros, diretamente contratados pelo mesmo. No sentido de investigar as relações do CQP com seus contratados e, também, as articulações do coletivo com os demais trabalhadores que atuam no seu entorno, pautei esse tema nas interlocuções com os membros da CGC. Meu principal objetivo era entender como tais relações entre o coletivo e os demais trabalhadores se davam, à luz dos princípios defendidos pelo próprio bloco, ou seja, como essa organização classista se relacionava com os trabalhadores que exercem funções de fundamental importância para a realização das atividades promovidas pelo comuna.

Listarei, abaixo, alguns desses trabalhadores e suas funções, e irei apresentar, ainda que brevemente, as relações estabelecidas entre o CQP e eles.

3.5.1 Guardador de Carros

Um primeiro exemplo de um trabalhador com o qual a articulação foi fundamental durante os anos em que a apresentação do bloco se realizava na rua Alcino Guanabara, era com o “guardador de carros” (ou “flanelinha”) da rua. Ou seja, um profissional informal que cumpria a função de vigiar e organizar os carros que estacionavam no local. Por sinal, um ponto bastante disputado para estacionamento, já que, além de estar em um lugar muito movimentado do centro da cidade, cercado por teatros (inclusive o famoso Teatro Municipal do Rio de Janeiro), museus, cinemas, bibliotecas, sindicatos, estações de metrô, bares, restaurantes e uma enorme variedade de comércio, a rua é de grande importância, também, por ser a entrada lateral da Câmara Municipal da Cidade do Rio de Janeiro.

A rua, principalmente com o crescimento do bloco, foi ficando muito estreita para abrigar o evento. Sendo assim, para ganhar espaço, era fundamental que, no dia do desfile, a rua, ou, pelo menos, parte dela, estivesse liberada, sem carros estacionados. Para garantir isso,

a organização do bloco se articulou com o trabalhador informalmente responsável pela organização do estacionamento naquele espaço. O acordo feito é que, calculado o espaço que seria demandado e, por tanto, a quantidade de vagas que seria necessário manter desocupadas, o bloco “alugava o espaço”, pagando pelas vagas o preço estipulado pelo profissional. Dessa forma, o bloco garantia, não só o espaço na rua necessário para a sua organização e para o conforto e segurança de seus foliões, mas, também, garantia a remuneração daquele trabalhador.

3.5.2 Camelôs

Os vendedores ambulantes (camelôs) são trabalhadores essenciais para a realização de qualquer evento de rua no Rio de Janeiro, principalmente os carnavalescos. Além do fato de o consumo de bebidas alcóolicas ser uma característica da festa, é importante lembrar que, em geral, o período carnavalesco, na cidade do Rio, costuma ser marcado por um calor fortíssimo, provocando sensações térmicas agravadas pela grande concentração de pessoas. Decorre daí o fato de ser quase impossível se pensar na realização de um bloco de rua que não seja acompanhado pelos ambulantes. Com eles os foliões compram, principalmente, água, cerveja e outras bebidas.

O trabalho é árduo. Para manter as bebidas geladas, os profissionais arrastam pelas ruas, por horas, geralmente com o uso de bicicletas, isopores lotados de bebidas e muito gelo. Além disso, muitas vezes, são reprimidos pelo poder público, não sendo raros episódios onde são humilhados, agredidos e, por vezes, tendo a mercadoria apreendida.

É pensando na segurança e nas condições de trabalho desses profissionais que o bloco se articula previamente com eles. Assim, o contato é feito, seja conversando com os profissionais já conhecidos, por terem atuado no Comuna ao longo dos anos, seja entrando em contato com movimentos de camelôs e com algumas lideranças.

Dessa forma, existe uma organização prévia que procura garantir, entre outros pontos, que cada um tenha o seu espaço para trabalhar sem atrapalhar e nem ser atrapalhado pela estrutura do bloco ou pelos outros ambulantes, e que existam rotas de fuga para o caso de haver qualquer incidente. Para além dos profissionais direta, ou indiretamente contatados previamente pelo bloco, existem ainda outros que, no dia do desfile, chegam também para trabalhar. Ao chegarem e perceberem uma estrutura já organizada, eles também procuram observar os demais e se adequar, assim, cria-se um corpo coeso.

Em 2020, ano em que o bloco, precisando de mais espaço para comportar o número crescente de foliões, escolheu um novo lugar (muito próximo ao antigo) para fazer a sua concentração, entre a Praça Mahatma Gandhi e o Passeio Público, o bloco criou um outro tipo de estrutura para os ambulantes. Foram colocadas rampas de acesso para que eles pudessem subir e ocupar as calçadas laterais e para que, no momento em que o bloco andasse, pudessem descer para acompanhar.

3.5.3 Seguranças

O bloco tem uma série de pessoas responsáveis por garantir a segurança de todas as pessoas, incluindo os próprios integrantes, os foliões e os profissionais do entorno, principalmente, os ambulantes. Monta-se um perímetro de segurança que cobre todas as principais entradas e saídas.

Toda essa logística é elaborada pela Comissão de Segurança em diálogo com a CGC e a execução de tal tarefa inclui um enorme conjunto de pessoas. Para começar, existe um pessoal dessa comissão que chega 10h, junto com a equipe de limpeza da rua. Um pouco mais tarde, por volta das 13h ou 14h existe um grupo de seguranças contratados que chega, antes mesmo da maior parte do público e acompanham o bloco até o fim. Além disso, conta-se com o auxílio de integrantes dos Policiais Antifascismo que, mesmo estando lá como foliões e, portanto, não estando responsáveis diretamente pela segurança, por meio de mensagens de celular, ficam em contato direto com a comissão de segurança, observando e auxiliando com informações. A comissão, por sua vez, através de rádios, fica em contato com os seguranças contratados, principalmente o chefe de segurança, com a produção e, até mesmo, com o palco.

A comissão de Segurança é uma organização do partido (PCB) e inclui também membros do próprio Comuna. Esse grupo é responsável por, após elaborar a estratégia, passá-la para a equipe de seguranças contratados. Tal equipe, já está com o bloco desde o carnaval de 2015, contando, portanto, com a confiança dos militantes e estando bastante alinhados com os princípios desse coletivo. Assim, os seguranças se distribuem pelo bloco conforme suas funções e lugares específicos. Alguns deles são destacados para acompanhar “figuras alvo”, ou seja, figuras que, ou sendo integrantes com funções de muito destaque no bloco, como o caso do mestre de bateria, ou sendo figuras públicas que aparecem para prestigiar o desfile, precisam receber atenção específica. Nesse caso, é também atribuição da comissão de segurança observar

quem chega no bloco para, se for o caso, alertar os seguranças e, talvez, destacar alguém para acompanhar alguma pessoa específica.

O carnaval do CQP é um espaço plural que reúne, entre integrantes e foliões, pessoas sujeitas a violências específicas que, não raro, em diversos espaços e eventos, são cometidos pelos próprios agentes de segurança que deveriam, em tese, estar protegendo os mesmos. Violências racistas ou LGBTQI+fóbicas, mulheres submetidas a constrangimentos por estarem com os seios descobertos, entre outros casos que, embora até o fim dessa pesquisa, nunca tenham ocorrido no Comuna, são acontecimentos comuns, inclusive no carnaval. Diante de tal realidade, indaguei aos membros da CGC sobre como foram escolhidos os seguranças contratados, e se eles teriam recebido algum tipo de treinamento prévio para se adequar à realidade do bloco.

A resposta dada pelo Buchecha foi que, frequentando uma das filiais do bar Ximeninho, na Lapa¹⁰³, ele havia observado a postura do segurança. Percebendo, por exemplo, que ele tinha um bom trato com as pessoas que se aproximavam dos clientes para vender pequenas coisas ou pedir dinheiro. Daí, veio a iniciativa de convidá-lo para o CQP. Nesse processo, acabou descobrindo que ele já tinha uma equipe com experiência de blocos, tendo atuado no bloco “Fogo e Paixão” (com um público também progressista e com algumas características semelhantes ao do público do CQP), reforçando a ideia de que ele e sua equipe seriam as pessoas adequadas para a função, assim, ele passa a assumir o cargo de segurança chefe do Comuna. Além disso, existe uma reunião prévia com os seguranças e a equipe de segurança na qual são passadas as funções que devem ser desempenhadas e as maneiras de agir e reagir em diversas ocasiões. Acrescenta-se o fato de que, ao manter os mesmos profissionais ao longo dos anos, vai-se gerando um certo acúmulo de experiência que torna essa equipe cada vez mais afinada com o bloco. Uma relação que vai melhorando a cada ano, entre outros motivos, pela preocupação do CQP em tentar amenizar a carga da jornada exaustiva de trabalho da equipe. Por exemplo, com a distribuição de farnéis para o lanche, fora água e refrigerantes.

Mas a questão da segurança não se encerra aí, existem outras ferramentas e outras pessoas responsáveis também por esse aspecto. Uma dessas ferramentas, talvez a mais importante, é o microfone. Já logo no esquentar da bateria, o Buchecha, mestre de bateria, faz uso do microfone e fala sobre como funciona o bloco. Ressalta o fato de que o Comuna é, também, cada um dos seus foliões ali presentes e que, sendo assim, cada uma e cada um, é

¹⁰³ Na Praça João Pessoa

responsável pela segurança da pessoa ao lado. É a partir desse espírito de corpo que se cria um espaço seguro ali. Depois disso, os microfones são assumidos pelas cantoras no alto do carro de som ¹⁰⁴ (por sinal, o motorista do carro de som é mais um dos trabalhadores contratados pelo bloco) e, além de reforçarem essa mensagem, elas interagem diretamente com qualquer situação que aconteça. Por exemplo, se houver um caso de assédio que elas tenham visto ou que seja relatado à produção ou segurança, elas, do alto do carro de som, se dirigem diretamente à pessoa que cometeu o fato e, ali, publicamente, avisam que tal tipo de conduta não é tolerada naquele espaço e, se preciso, chegam a interromper a banda e a bateria. Tal tipo de intervenção, não violenta, tem se mostrado bastante eficaz ao longo dos carnavais, ressaltando, portanto, a importância do microfone como ferramenta de organização e de segurança no CQP.

Um outro fator fundamental na segurança são os próprios foliões, principalmente aqueles que já frequentam o bloco há muitos anos. Com essas pessoas vai se criando um certo acúmulo coletivo no entendimento de como as coisas funcionam no comuna. De tal forma que, muitas vezes, sem que ninguém precise pedir, forma-se o cordão humano que protege a bateria durante o cortejo. A mesma postura aplica-se no entendimento citado anteriormente de que cada pessoa é também responsável pelo folião que está ao seu lado. Os próprios enredos, principalmente a “Trilogia das Urgências” (tematizando, cronologicamente, as questões de gênero, o racismo, e as pautas LGBTQI+), já informam ao público o tipo de ambiente que vão encontrar, servindo, entre outras coisas, como um “filtro”, afastando pessoas que sejam intolerantes aos temas colocados e lembrando aos presentes a importância de cuidar das outras pessoas, principalmente aquelas suscetíveis a violências específicas.

Por fim, destaco um outro fator que contribui para garantir o bem-estar e a integridade física e, portanto, a segurança, não só dos integrantes do bloco, como também dos foliões. Trata-se de um conjunto de quatro médicos (dois homens e duas mulheres) que, embora não sendo cubanos, formaram-se na ELAM (Escola Latino-Americana de Medicina) em Cuba. Sendo conhecidos como “familiarinha Cuba”, são um grupo de dois brasileiros, um paraguaio e uma cabo-verdiana. Nem todos são integrantes do bloco, mas são todos frequentadores assíduos. Por conta dessa ligação, nos últimos anos, eles têm desempenhado a função de dar um suporte para o bloco, montando um kit de primeiros socorros e se revezando (tal revezamento inclui outros

¹⁰⁴ O bloco começou a contratar o carro de som a partir do ano de 2019, de forma que o cortejo pudesse ser acompanhado pelas vozes das cantoras e o acompanhamento da banda. Em 2018 houve uma tentativa (um tanto quanto frustrada) de amplificar as vozes durante o cortejo com um carro que não comportava o volume sonoro produzido pelo bloco. Antes disso, contratava-se um som que, montado no local de concentração, amplificava as vozes e a banda enquanto o bloco permanecia parado e, depois, o cortejo acontecia somente com a bateria e o canto do público.

militantes do bloco que, sendo também profissionais da saúde, estão prontos a prestar o devido socorro) nos cuidados prestados às pessoas que precisam de algum tipo de assistência.

3.5.4 Instrutores

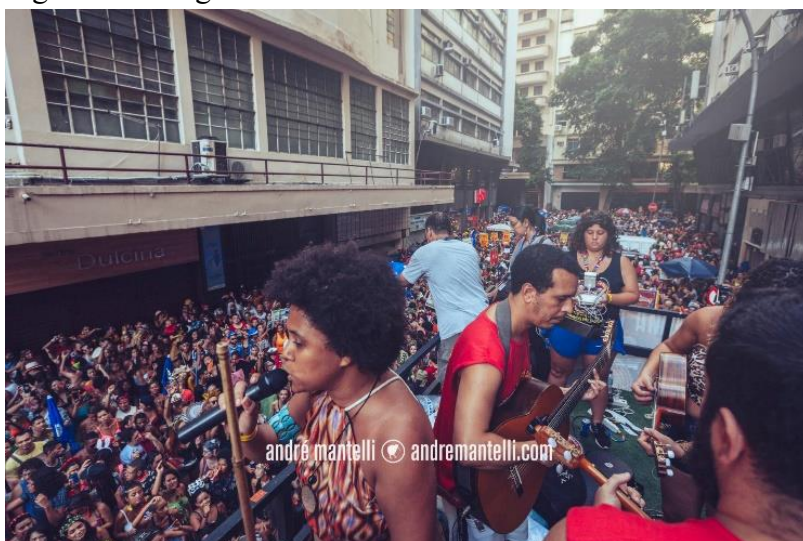
Como já foi dito anteriormente, quando o bloco resolve encarar o enorme desafio de formar a sua própria bateria, tal tarefa, em grande medida, ficou a cargo do Buchecha, já que ele, além de militante da célula de cultura, tinha uma ampla experiência com baterias de escolas de samba. Nesse primeiro ano, a tarefa seria especialmente árdua porque, grande parte das pessoas inscritas na oficina, eram militantes com pouca ou nenhuma experiência prévia com seus instrumentos. Por conta disso, foi necessário procurar reforço. Foi assim que o Rafa Moraes e o Esgulebinha foram contratados como instrutores. A tarefa era muito bem definida. Ajudar na formação dos ritmistas para que, já a partir do ano seguinte, a bateria pudesse estar autônoma, contando apenas com seus próprios militantes na função de instrutores. Foi assim, com esses dois profissionais e com o apoio de militantes com experiência em percussão, que chegavam para ajudar a reforçar e ensinar em naipes específicos, como o caso da Nina Rosa nos chocalhos; da Aninha (Ana Beatriz) nos tamborins; do meu próprio caso nas caixas; e outros reforços, é que foi possível, em tão pouco tempo, fazer um carnaval com uma bateria formada por um conjunto de pessoas com tão pouca experiência.

O Buchecha explicou que o critério para a escolha desses músicos foi, em primeiro lugar, obviamente, além da competência técnica, a proximidade. Pessoas que ele conhecia bem e com as quais teria ampla abertura para conversar sobre quaisquer possíveis questões. Além disso, eram músicos que, no seu entender, se adaptariam bem às características e demandas específicas do coletivo que estava ali se formando.

Dessa forma, firmou-se, ali, uma relação de trabalho em que o coletivo contratava, com um salário mensal, esses dois profissionais, por um prazo determinado de alguns meses, ou seja, até a realização do desfile de carnaval de 2014. Passado esse ano de estreia, já era de conhecimento dos profissionais que o coletivo buscava seguir autonomamente. A partir de 2014 a bateria passa a contar somente com seus militantes que vão, conforme suas próprias disponibilidades, e de acordo com as demandas do coletivo, se revezando nas funções e nos naipes.

3.5.5 Banda

Figura 9 – Imagem do carro de som mostrando a cantora Marina Iris e parte da banda.



A banda que acompanha o bloco é um elemento fundamental, não só para os ensaios abertos, mas, principalmente, para o dia do desfile. Essa banda foi crescendo ao longo do período de tempo abarcado por essa pesquisa. No início, era só um cavaquinho acompanhando a cantora Nina Rosa nos ensaios, chegando, em 2020, a ser uma banda de quatro instrumentistas para acompanhar a já veterana Marina Iris e o estreante (estreante apenas bloco, sendo um cantor experiente e com uma obra da maior importância) Lúcio Sanfilippo, que, após ter sido uma das participações na gravação do samba enredo daquele ano, substituíu, no dia do desfile, a cantora Nina Rosa, impedida, na ocasião, de participar do desfile por razões religiosas. Infelizmente, essa banda, que, ao lado dos, também, veteranos Maurício Massunaga (violão e guitarra), Lúcio Rodrigues (violão) e Yasmin Alves (cavaco), contava com outro estreante (mais uma vez, estreante apenas no bloco, sendo um grande compositor e instrumentista), o Paulinho do Bandolim (bandolim). Infelizmente, essa banda de peso não pôde fazer a esperada estreia porque, esse foi, justamente, o ano em que nosso carro de som foi vetado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro. Além desses, passaram pelos ensaios e/ou desfiles do bloco, os músicos Daniel Samam (violão e cavaco) e Alison Martins (cavaco).

Nina Rosa, militante do PCB, e Marina Iris, militante filiada ao PSOL, nunca receberam nenhum tipo de remuneração para cantar no carnaval ou nos ensaios. Nina chegou, inclusive, a acumular a tarefa de monitoria da ala dos chocalhos, por vezes, cantando e ajudando na regência do naipe simultaneamente. O restante dos músicos, muito embora recebendo uma ajuda de

custo, não poderiam ser considerados propriamente como trabalhadores contratados. Para começar, são todos músicos acostumados a trabalhar com cachês totalmente incompatíveis com a realidade do que o bloco poderia pagar. Em segundo lugar, são todos escolhidos, não só por suas competências artísticas, mas também por seus alinhamentos políticos. A grande maioria deles tem um largo histórico de militância política dentro do campo progressista, alguns deles tendo tido intensa vida orgânica dentro de partidos de esquerda como o PT e o PCdoB. Sendo assim, a ajuda de custo é a remuneração possível dentro realidade do bloco e serve para recompensar os profissionais pelo seu descolamento feito carregando seus valiosos instrumentos de trabalho pelas noites (no caso dos ensaios) ou no meio do carnaval. Ou seja, esses artistas estariam ali exercendo uma militância viabilizada por uma pequena ajuda de custo. Tal perspectiva é confirmada pelos relatos dos próprios instrumentistas.

Paulinho do Bandolim, em seu depoimento, destaca as dificuldades de se tocar no carnaval. Não só pela grande quantidade de eventos, mas também, e principalmente, pela dificuldade de locomoção carregando o instrumento. Por esses motivos, o músico conta que, no ano em que foi convidado para tocar no bloco, em 2020, estava decidido a não atuar profissionalmente no período carnavalesco, mas, ainda assim, aceitou prontamente o convite. O aceite se deu por ele querer tocar ao lado de amigos queridos e pela oportunidade de fortalecer um movimento político no qual acredita.

Além dos ensaios e do desfile carnavalesco, o CQP, ao longo tempo, já promoveu eventos culturais, algumas vezes, com o objetivo de arrecadar verbas para o bloco, que contavam com rodas de samba. Nesse caso (algumas vezes contando com ajuda de custo e outras vezes não) cantores e instrumentistas dispunham de seu tempo e de sua expertise artística como militantes. Eu mesmo, por diversas vezes, já toquei em eventos do PCB ou diretamente ligados ao CQP, sempre na mesma lógica, como um militante (com ou sem ajuda de custo) e nunca como um músico contratado.

3.6 Cronograma do Dia do Desfile e Comissões

Figura 10 – Comuna Que Pariu – Carnaval de 2019 – Crédito da foto: André Mantelli



A segunda feira de carnaval, dia da apresentação do nosso bloco, é um dia incrivelmente longo e cansativo. São muitas tarefas distribuídas entre indivíduos e diversas comissões ¹⁰⁵ (cada uma delas contando com um membro responsável da CGC) que acabam ocupando o dia todo, desde, aproximadamente, dez horas da manhã, até o fim do cortejo, já no meio da noite. Para organizar todo esse processo existe um extenso cronograma.

Os espaços do centro da cidade do Rio de Janeiro escolhidos pelo Comuna para realizar o seu carnaval costumam ser, especialmente durante a realização das festas momescas, bastante sujos. Existe lixo acumulado, incluindo garrafas de vidro quebradas, que colocam em risco os foliões, há um forte cheiro de urina e, por vezes, encontramos até mesmo fezes humanas. Tal cenário insalubre não seria adequado para abrigar o bloco. Por isso, às dez horas da manhã, entra em cena a primeira equipe. A equipe de limpeza, que é formada por voluntários que incluem membros do bloco, mas não somente. A função é recolher o lixo, varrer a rua e limpar com água e desinfetante. Em 2022, houve o reforço do carro pipa contratado, esguichando água

¹⁰⁵ Os membros da bateria são convidados a participar, de forma voluntária, de todas as comissões, incluindo a de finanças. As exceções são as comissões de segurança e de produção. Que, por questões práticas, precisam ser compostas por membros externos, tendo sempre, assim como as demais, um membro da CGC como responsável.

na rua e calçadas. Como dito anteriormente, junto com essa primeira equipe já começam a chegar membros da comissão de segurança que já vão começando a estabelecer um perímetro.

Outra equipe que chega cedo é a comissão de produção, identificada por camisas pretas. Essa comissão é formada por voluntários do partido, membros da UJC e simpatizantes do bloco, que respondem ao chamado feito pela CGC. Tal convocação é feita entre os militantes do partido, porque as funções de produção precisam acontecer enquanto o bloco está em ação, portanto, tal comissão precisa ser ocupada por pessoas de fora do coletivo. O número de integrantes demandado varia de ano a ano e é calculado a partir da quantidade de tarefas estimadas. A CGC faz, previamente, uma reunião com essa comissão, na qual explica, detalhadamente, qual será, ou quais serão, as responsabilidades que deverão ser cumpridas por cada um dos membros da equipe, de maneira que cada pessoa chegue no dia sabendo exatamente o que deve fazer. A função da comissão é, portanto, a de tocar as tarefas que lhes foram designadas e fazer cumprir toda a organização previamente elaborada pela CGC.

As funções são muitas e variam, desde alguém responsável por receber os banheiros químicos; receber as barracas de feira (que foram alugadas no carnaval de 2020); organizar as barracas de vendas do próprio bloco; organizar os espaços dos camelôs; organização das pernaltas; ficar responsável pelo isopor de bebidas do bloco (isso inclui carregar o carrinho do isopor durante o cortejo) e por distribuir água e cerveja para a bateria; organizar e manter, junto à comissão de segurança, espaços reservados para uso interno, incluindo espaços para material do bloco e objetos pessoais dos integrantes, e banheiros exclusivos; até a pessoa que fica responsável pelo montante em dinheiro vivo e que pagará as despesas do dia. Toda essa equipe responde à figura nomeada como coordenador geral (geralmente, uma figura da célula de cultura destacada para tal função), que, estando previamente ciente de todo o planejamento, responde pelas questões e problemas que vão surgindo ao longo do dia. A Comissão de identidade também tem funções no dia, como a entrega de adereços, “cabeças”¹⁰⁶ e estandartes, além da montagem do carro de som. Ao longo desse processo, vai acontecendo, também, a chegada da banda e passagem de som.

A ideia é que todas essas tarefas (ou seja, toda essa pré-produção), sejam cumpridas de forma que às quinze horas tudo esteja pronto. Às 16h começa o esquentar da bateria. Para que essa etapa possa ocorrer, existem algumas funções que precisam ser previamente cumpridas.

¹⁰⁶ Acessórios para serem colocados nas cabeças dos integrantes do bloco, idealizados e confeccionados pela comissão de identidade.

Uma delas é a afinação dos instrumentos. Conforme os ritmistas vão chegando, cada um trazendo o instrumento que vai tocar ¹⁰⁷, vão se formando pilhas de instrumentos que vão sendo afinados e, ocasionalmente, quando muito necessário, passam por reparos de última hora. Para tal função, existem alguns membros do bloco destacados.

Além da preparação dos instrumentos, existe também a preparação dos instrumentistas e outros membros do bloco. Essa é uma etapa orgânica e espontânea, não sendo uma tarefa combinada. Trata-se da customização das camisas do bloco e da maquiagem. Algumas pessoas levam seus próprios kits de maquiagem, não só para uso próprio, mas, principalmente, para ajudar a incrementar o visual dos colegas e, assim, o bloco vai se preparando e se embelezando até que os tambores comecem a tocar. Em uma das entrevistas, a Belle destacou que esse é um momento aonde as pessoas podem se encontrar enquanto artistas, colocando seus saberes e habilidades, orgânica e voluntariamente a serviço do bloco.

Durante todo esse processo, o público vai começando a chegar. Algumas pessoas atraídas pelo burburinho e pela *playlist* que, a essa altura, já está tocando. Outras, frequentadoras antigas, chegam cedo para garantir espaços bacanas, em geral, próximo a bateria e/ou comissão de frente. Isso faz com que, muito antes do primeiro soar da bateria, já se instaure um clima de bloco, com um público que, muitas vezes, vai ficando ansioso pelo início dos batuques. Tal ansiedade teve seu auge no ano de 2019 em que, devido a problemas, o carro de som atrasou bastante. Quando, finalmente, chegou, a rua Alcino Guanabara estava tão lotada que o processo de entrada do carro de som (de ré) foi bastante difícil e teve que contar com a mobilização de várias pessoas e a cooperação do público.

A partir desse momento se inicia o roteiro musical, seguido e executado ao comando do mestre de bateria Buchecha. Nesse momento existe o roteiro, dentro do roteiro. O roteiro/cronograma da produção, cede espaço para o roteiro musical/artístico que vai sendo apresentado pelo Comuna que, nesse momento, apresenta vários blocos musicais, passando por sambas, pelo bloco de axé, sambas mais antigos e outros que vão variando de ano a ano. No meio disso tudo existem momentos de intervalo, aonde o público segue embalado pela música mecânica, normalmente, uma *playlist* elaborada especialmente para esses momentos, porém, no ano de 2020, tínhamos conosco o DJ Julio, que chegou a fazer parte dos ensaios gerais, mas

¹⁰⁷ Após o último ensaio geral, existe uma reunião com toda a bateria na qual são distribuídas as camisas e acessórios (a cabeça), são dadas as últimas orientações e informes, combinam-se os horários de chegada e, ao fim, cada instrumentista (salvo exceções de quem, por algum motivo, não possa) leva para casa o instrumento que vai tocar, bem como os acessórios necessários, como baqueta, ou macetas e talabartes. Ao fim, os instrumentos que não foram levados, geralmente surdos, são conduzidos para a casa de um ou mais integrantes que morem perto e tenham condições de abrigar os instrumentos e levar no dia do desfile.

cuja a participação no dia do desfile foi impossibilitada pela proibição do uso do carro de som. Outro momento fundamental é o da execução dos sambas do próprio bloco. São lembrados sambas de anos anteriores até que se chega ao samba do ano, esse é repetido inúmeras vezes.

Finalmente, chega o momento do cortejo. O carro de som começa a andar, arrastando atrás de si, bem de perto, a bateria, que segue acompanhando a banda e as cantoras ao comando dos gestos do mestre de bateria, que segue em cima do carro.

Mas um aspecto importantíssimo desse processo, e que, muitas vezes, pode passar despercebido, é que, ao sair em cortejo, o bloco “deixa pra trás” toda uma estrutura montada. O material das barracas que não chegou a ser vendido; peças, acessórios e instrumentos sobressalentes da bateria; os banheiros químicos; as barracas alugadas. Tudo isso fica a cargo de mais uma equipe, que é a comissão de desprodução. Essa equipe, sempre acompanhada de, pelo menos, um segurança, fica responsável por recolher e organizar tudo e resolver possíveis pendências, como, por exemplo, esperar os profissionais que vão buscar banheiros e barracas alugadas. Ao fim, reúnem todo o material e colocam em uma Kombi alugada pelo bloco (com motorista, ou seja, mais um trabalhador contratado pelo coletivo). Esse mesmo veículo leva o material do bloco até o lugar da concentração e, ao fim do dia, sob o comando de tal comissão, leva embora todo o material deixado.

A prática, hoje já tradicional, do cortejo, apesar de todos os relatos a respeito da organização e planejamento elaborados com máxima antecedência, começou de maneira um tanto quanto improvisada, no ano de 2014. Naquele ano ainda não contávamos com carro de som, tínhamos apenas um equipamento de som fixo montado no local de nossa concentração, na Alcino Guanabara. A ideia era, ao fim da apresentação, começar a desprodução e levar os instrumentos, juntamente com o restante do material, para a sede do partido.

Acontece que o mestre de bateria intuiu que, diante da enorme empolgação do público e dos ritmistas, após a tão bem sucedida estreia da bateria, o que aconteceria seria uma espécie de bloco desorganizado com ritmistas batucando seus instrumentos e sendo seguidos pelos foliões ainda ávidos por festa. Diante de tal cenário, Buchecha conversou com a comissão de segurança e, assim, improvisou-se um cortejo. Um fato curioso é que a maioria dos instrumentistas tinha tido algumas poucas semanas de contato com seus instrumentos e com a estrutura de uma bateria. Tudo era novo e desafiante. Diante disso, a própria ideia de tocar caminhando, parecia, para muitas pessoas, algo quase impossível de dar certo naquele momento. Apesar de tudo, mesmo com as inseguranças dos ritmistas, o cortejo foi muito bem-sucedido. Nesse primeiro momento, a caminhada se dava somente ao som da bateria e dos

cantos puxados pelo bloco e reproduzidos pelo público que nos acompanhava. A partir de então, o cortejo deixou de ser um improviso e passou a figurar na programação e no cronograma.

A caminhada, apesar de não percorrer um caminho tão longo, é demorada, pois o bloco anda bem devagar e, em diversos momentos, para. Além disso, ao chegar na sede do partido, a bateria faz uma espécie de despedida, e apresenta, por um bom tempo, todo o repertório de bossas, convenções e levadas elaborado ao longo do ano de preparação nos ensaios e oficinas. É um momento de catarse final que conta, ao fim, com a participação do público.

Existe uma bossa de encerramento, executada desde os primórdios da bateria e que já virou uma das marcas do bloco. Nessa bossa, toda a bateria começa uma contagem de “um” até “quatro”, na qual os números são gritados, enfaticamente, em ordem crescente, um de cada vez a cada quatro tempos.

Após isso, existe uma convenção executada por toda a bateria, seguida de um breque aonde se grita, em uníssono, dentro de um mesmo ritmo já combinado, de uma sílaba por tempo, portanto, três semínimas seguidas (iniciadas no segundo tempo do compasso binário do samba), o grito de “Co Mu Na”. Na sequência, se repete a mesma convenção, novamente com um breque ao fim e, no ritmo de duas colcheias seguidas por uma semínima (novamente iniciadas no segundo tempo), é entoado “Que Pa Riu”.

Existe um curto silêncio, seguido, ao comando do Buchecha, por um grande rulo (ou um rufar) final, executado por toda a bateria, aos aplausos do público. O mestre de bateria conduz, então, uma brincadeira, que já virou tradição, aonde os aplausos finais viram um elemento sonoro que dialoga com o rufar da bateria. Regendo, com uma mão, a bateria, que sustenta, coletivamente, o rulo final e, com a outra, os aplausos. Tal regência se refere à intensidade de som, que aumenta quando a mão sobe e diminui quando ela desce.

A brincadeira criada é um jogo de dinâmica musical aonde, enquanto se aumenta a intensidade de uma, a outra decresce, e vice-versa. Tudo isso vai acelerando até chegar a virar um pulso (um tempo musical) dentro do qual, por vezes (sempre ao comando do mestre) o repique chega a subir novamente a bateria (fazer uma frase musical, respondia em uníssono pelo restante dos instrumentistas e seguida pela volta da levada de samba) para voltar a fazer todo o jogo novamente.

Existe, também, após estabelecer uma constância rítmica, a brincadeira, feita por Buchecha, de “enganar” as pessoas, mudando abruptamente o movimento, confundindo os envolvidos, e gerando um efeito cômico. Tudo isso vai sendo levado até que, finalmente, o regente ergue ambas as mãos para que tanto os aplausos quanto o rufar da bateria se façam

presente em volume máximo por alguns instantes até que, finalmente, com um toque em unísono executado pela bateria ao comando do regente, a apresentação se encerra.

Ao fim de tudo isso, faz-se a desafinação dos surdos ¹⁰⁸ (em geral, as mesmas pessoas responsáveis pela afinação no início do bloco) e entram em cena os responsáveis por guardar os instrumentos de volta à sala do partido. Eles ficam, por exemplo, responsáveis pelas chaves da sala e por fazer a contagem dos instrumentos. A esses, somam-se pessoas da bateria que, organicamente, já vão organizando os instrumentos no elevador e se disponibilizando a subir para carregar e organizar o material.

Ainda com toda essa demora do bloco, em geral, quando os ritmistas, finalmente, vão deixar os instrumentos de volta à sede do partido, acabam chegando junto com a Kombi da comissão de desprodução. Vale ressaltar que todos os voluntários, além de militantes (organizados ou não no partido), são também foliões e fãs do CQP e que, ao aceitarem tarefas, acabam abrindo mão de aproveitarem o bloco livremente. A última comissão, em especial, acaba perdendo um dos melhores momentos (provavelmente o mais catártico) que é, justamente, o cortejo. Acredito ser importante destacar tal elemento, pois ele é sintomático do espírito de coletividade que possibilita a existência do Comuna Que Pariu.

3.7 O Comuna Enquanto Espaço de Formação Política

Sou do partido cachaceiro comunista
É o partido cachaceiro comunista
Nosso bagulho é fazer a revolução
Foice e martelo e com o copo na mão
Vermelha é a nossa bandeira e o nosso coração

É o partido cachaceiro comunista
Sou do partido cachaceiro comunista
Karl Marx o gênio escreveu O Capital
Lenin na Rússia
E na China tem o Mao
E o Che Guevara em Cuba
Toca a Internacional

Comunista de Buteco (D.J. Saddam)¹⁰⁹

¹⁰⁸ Sendo instrumentos com as “peles” constituídas de couro animal, ao contrário dos demais instrumentos como a caixa, o repique e os tambores, cujas peles (no caso específico do bloco) são produzidas com material sintético, os surdos precisam ser desafinados para preservar a pele e aumentar a sua durabilidade. Importante perceber que, principalmente no caso das apresentações ao ar livre, aonde é importante ter uma grande projeção sonora, as peles do surdo são submetidas à afinações que geram um grande tensionamento.

¹⁰⁹ (D.J. SADDAM, 2016)

Dentro das conversas com as pessoas do bloco, um elemento que aparece muito é o Comuna enquanto um espaço formativo. Alguns relatos são de pessoas que se aproximaram do bloco por simpatizarem com o ambiente ou com pessoas específicas e que, nesse processo, acabaram se transformando em militantes, algumas até, chegando a se filiar ao partido, como é o caso de Belle Lopes e Raquel Fragoso, que hoje integram a CGC. Mas o comuna não é só um espaço formador de novos militantes, é também e, eu diria, principalmente, um espaço formativo no sentido de ser um lugar de grandes aprendizagens. São diversos os momentos propiciados pelo bloco de trocas de saber, como as reuniões, com destaque para as plenárias, as atividades de formação propriamente ditas, a própria rotina do bloco, incluindo ensaios e oficinas e, principalmente, a mesa de bar.

O que acho fundamental destacar, em todo esse processo, é que existe, também, ao longo dos anos, um acúmulo de aprendizados do próprio bloco. O Comuna é a soma das muitas contribuições de cada integrante que passou por ele e, principalmente, dos que, apesar dos atritos, críticas e dificuldades, resolveram seguir construindo esse coletivo. Entendo que essas mudanças, produzidas a partir das tensões e desafios encontrados, são um bom ponto de partida para o assunto que desejo abordar aqui.

Como foi dito diversas vezes ao longo desse texto, o desafio de formação de uma bateria não foi algo simples. Uma das minhas principais memórias desse período, principalmente nas mesas de bar pós oficinas, geralmente começando no Princesa da Lapa e indo continuar no Ximeninho (devidamente apelidado de PCBar), era a de longos debates. Não eram poucas as reclamações e insatisfações, principalmente no que diz respeito a questões de gênero e à forma como elas eram tratadas dentro da bateria. Quando abordei, em conversas com a CGC, a questão da formação da bateria e os conflitos envolvidos, abriu-se um debate que trouxe à tona uma série de considerações muito interessantes.

Um primeiro ponto levantado é o da conjuntura. Por mais que, apenas poucos anos (aproximadamente uma década) separem o momento em que essa pesquisa está sendo elaborada do momento em que tais eventos ocorreram, é importante notar que, de maneira geral, os debates sobre as questões de gênero se impuseram socialmente de maneira inegável, fazendo avançar bastante o debate, principalmente dentro dos setores progressistas.

Sendo assim, o argumento apresentado é que o Comuna, como não poderia deixar de ser, em certa medida, refletia a sociedade, inclusive no que se refere ao seu machismo enraizado. Daí, surgem diferentes possibilidades de interpretação do problema. Por um lado, um argumento apresentado em entrevistas foi o de que existe, por parte de alguns militantes que se

aproximam do bloco, a esperança de ali encontrar um espaço livre das reproduções de opressões presentes no restante da sociedade. O argumento a mim apresentado é de que tal expectativa não poderia ser cumprida, principalmente no contexto social do início da bateria.

Por outro lado, tais questões, quando levadas para o coletivo, acabam gerando discussões, que, naquele momento em especial, eram bastante acaloradas. O conflito interno, as tensões, as disputas e os debates acabavam sendo fatores geradores de mudanças, ainda que, muitas vezes, não do tamanho esperado pelas pessoas que traziam suas queixas. Mas, a meu ver, o grande ganho nem sempre se dava nas decisões que o coletivo tomava a partir de determinadas demandas. O ganho estava no debate em si e em seu sentido formativo. Cada uma e cada um de nós que participávamos de tais conversas, ou apresentando seus argumentos, ou somente ouvindo, estávamos aprendendo bastante. A discussão da semana seguinte nunca partia do mesmo lugar que havia partido na conversa anterior, ou seja, havia ali um certo acúmulo coletivo.

Esse entendimento de que existe um certo acúmulo coletivo foi também trazido nas conversas com a CGC. Destacou-se ali os aprendizados do Comuna ao longo dos anos e o desenvolvimento de ferramentas para lidar com conflitos. Assim, o coletivo sempre tenta responder às demandas que chegam, sempre atentando (no caso específico das questões relativas a gênero) para a perspectiva feminista classista, que é um norte importante do bloco. No mesmo caminho, somam-se as iniciativas do CQP de promover encontros de formação nessa mesma perspectiva teórica, principalmente no ano de 2014, quando se preparava o enredo “Lugar de Mulher”.

Outra questão levantada pela CGC é que, muitas vezes, são levadas até eles algumas questões que poderiam ser resolvidas entre as pessoas envolvidas. Isso gera, em alguns casos, um desgaste para o coletivo. Ainda assim, existe um entendimento de que a noção do que seria ou não passível de ser levado para a direção varia de pessoa para pessoa e, em respeito a isso, a comissão sempre acolhe as queixas e tenta dar as respostas cabíveis sendo que, quando necessário, leva a questão para o coletivo, em outras vezes, toma decisões internamente. Ao longo de todo esse período, já chegamos a ter, por exemplo, integrantes afastados por conta de atitudes não condizentes com os ideais defendidos pelo Comuna. Porém, procura-se sempre ter uma atitude responsável com relação às pessoas envolvidas, evitando, por exemplo, a cultura do escracho público. Busca-se sempre apelar para que possamos retomar a capacidade de resolver os problemas através do diálogo.

Assim, retomando a ideia de continuidade e de acúmulo, a cada nova demanda, o bloco busca se movimentar no sentido de que eventos ou queixas similares não voltem a ocorrer. De maneira que, a cada nova questão com a qual o bloco tem de lidar, exista, também, um novo aprendizado. Por vezes, essas questões viram pauta de debates coletivos ou acabam estimulando a organização de atividades de formação. De toda forma, levando ou não para o coletivo, a CGC se organiza para dar resposta sempre que necessário. A situação fica especialmente tensa na reta final, antes do desfile. Em geral, os ânimos ficam mais exaltados e a chance de surgir qualquer tipo de problema aumenta. Por conta disso, entre o último encontro do bloco, geralmente na quinta de carnaval e o dia do desfile, a CGC fica “de plantão”. E já aconteceu de eles terem que se reunir no meio do carnaval para tentar lidar com demandas de queixantes.

Tal atenção da comissão se dá, não só pela responsabilidade direta com o próprio bloco, mas também pela consciência de que, embora não seja um coletivo do PCB, o bloco reflete o partido. De forma que, justamente por ter membros de diversas filiações políticas (todas dentro do campo progressista), os problemas surgidos no bloco podem gerar uma série de problemas políticos e arranhar a imagem, não só do Comuna, mas também do PCB. Assim, problemas ocorridos no âmbito individual, podem produzir problemas de caráter coletivo, criando desgastes políticos de grandes proporções

Retomando a questão da formação, mais especificamente. Além das discussões levantadas por tensões internas, um outro importante polo disparador de debates são os enredos. A temática escolhida ali, se transforma em um norteador dos debates e atividades formativas que acontecerão ao longo do ano. As atividades acontecem quando pessoas de fora do bloco são convidadas a virem propor atividades pedagógicas, relacionadas a temáticas específicas, para os membros do coletivo. Tais encontros tendem a ser mais esvaziados, em termos de comparecimento das pessoas, do que as demais atividades do bloco. Ao mesmo tempo, a própria direção do bloco, diante das urgências impostas pela necessidade de tocar as tarefas e de fazer a bateria funcionar a tempo do carnaval, muitas vezes, acaba privilegiando as oficinas e ensaios, por vezes, em detrimento das atividades formativas de cunho mais teórico.

Quanto aos debates coletivos, uma das etapas desse processo são as plenárias, que ocorrem depois que o samba já está pronto ou, pelo menos, em avançado processo de composição. Ali, uma vez apresentado o samba, é aberto um debate, não só sobre o samba em si, mas, também, sobre como aquele enredo será trabalhado pelo bloco, passando pelas roupas, cabeça e acessórios, comissão de frente e articulação com coletivos que trabalhem mais diretamente com a temática específica. Além disso, a percepção de que cada pessoa presente

está contribuindo, fortalece a noção de uma construção política coletiva, uma noção de pertencimento, que incentiva as pessoas a se engajarem no bloco, mais do que como ritmistas e sim como militantes.

Para além do conteúdo do debate, a própria forma de organização é um fator pedagógico, principalmente para quem não teve, previamente, experiências com esse tipo de militância. Um debate que tem um ordenamento previamente definido, começando pelos informes, seguido por uma introdução, para, finalmente, abrir para as falas, que após as inscrições, são feitas dentro de um tempo estabelecido. Ao fim, existem os encaminhamentos. Essa forma de organização coletiva, muito comum nas práticas políticas de esquerda, é um aprendizado político. Assim como cada vivência no coletivo também é.

De tal forma que, quando fazíamos nossos ensaios na Praça Paris e tínhamos que, coletivamente, buscar os instrumentos na sede do partido e, depois, ao fim do ensaio, levar de volta, essa dinâmica também é pedagógica. O atraso de uma pessoa, por exemplo, gera a sobrecarga de outra, é preciso ter atenção aos colegas que possam ter (ou estar com) algum tipo de dificuldade física que possa tornar mais onerosa a tarefa de carregar um surdo, ou outra coisa mais pesada. Enfim, cada atividade coletiva, ajuda a desenvolver esse olhar para o coletivo. Desde as falas de apresentação do bloco feita para as pessoas recém ingressadas, tudo é formação.

Por fim, eu corroboro a fala da maioria dos meus interlocutores e entendo que a mesa de bar acaba sendo o grande lugar de aprendizado. Eu posso dizer que as madrugadas viradas em longos debates foram e seguem sendo, a minha principal formação política. E, além do conteúdo das falas, existem ali outras dimensões pedagógicas a respeito de coletividade. A noção de que, ali, sentados naquela confraternização, existem pessoas de diferentes posições sócio econômicas e atravessando distintas realidades financeiras. Sendo assim, uma importante dimensão coletiva está na consciência de que a conta final é coletiva. Por conta disso, escolhas como, em qual bar sentar, qual cerveja pedir e, principalmente, quanto deixar de colaboração ao sair da mesa, todas essas são lições valiosas e atitudes que podem reforçar ou desgastar os laços políticos, de afetos e de confiança que estão sendo ali construídos.

3.8 As “Casas” do Comuna

Uma estrutura do tamanho do CQP dificilmente seria viável sem uma grande rede de apoio. Dentro dessa rede existe um conjunto de espaços físicos, fundamentais ao longo da história do bloco. É justamente a tais espaços que se refere o termo “casas”, utilizado no título.

Esses espaços desempenharam as mais diversas funções e ofereceram variados tipos de apoio e é, justamente sobre tais locais, que irei tratar em seguida. Alguns dos mais importantes deles são: A Sede Estadual do PCB, a Ocupação Manoel Congo, a Praça Paris, o Bar Vaca Atolada, o apartamento da rua Resende 46 e os bares Princesa e o, assim apelidado, PCBar.

Começarei falando da Manoel Congo, uma ocupação organizada pelo MNLM (Movimento Nacional de Luta pela Moradia). Trata-se de um prédio, até então pertencente ao INSS (Instituto Nacional do Seguro Social), que foi ocupado em 2007, tornando-se moradia de diversas famílias (TORRES, 2014). O prédio, vizinho do Palácio Pedro Ernesto (Câmara dos Vereadores do município do Rio de Janeiro) tem duas entradas, uma na rua Evaristo da Veiga, e outra na rua Alcindo Guanabara (espaço de concentração do CQP até o ano de 2019). Por sua posição estratégica, o espaço serviu como uma importante base de apoio logístico para o bloco ao longo dos carnavais. Servindo como espaço para guardar equipamentos; oferecendo pontos estratégicos de filmagem, como a marquise do prédio; oferecendo uma espécie de camarim, onde se pode trocar de roupa e fazer maquiagens; o espaço recebe, um ou dois dias antes do desfile, as garrafas de água potável compradas pelo bloco; entre outras coisas.

Da ocupação vem também a Valéria, moradora do prédio e passista do bloco. Ela se aproxima do Comuna como foliã, simplesmente aproveitando a festa e dançando desde o início do bloco. A participação espontânea e constante da foliã, dançando e cantando os sambas, se destacava tanto, que ela acabou ganhando uma faixa e o título de “Passista” do bloco, se tornando uma figura de destaque ao lado da nossa madrinha de bateria¹¹⁰, a Luciana Vasconcellos, comparecendo, não só nos desfiles, mas também nos ensaios.

Mas, muito embora haja, atualmente, uma sólida relação entre o Comuna e a Manoel Congo, a ligação com a ocupação é mais antiga que o próprio bloco e se dá, inicialmente, pelo PCB, principalmente, através da interlocução com a Lurdinha Lopes, a principal liderança. Nos diálogos com a CGC, foi destacado que tal proximidade política faz parte de uma rede de ligações do partido com ocupações e outros tipos de movimentos populares. A própria Manoel Congo tece, também, uma vasta rede política e, por conta disso, o seu espaço abriga diversos tipos de eventos políticos e culturais ligados a movimentos sociais e partidos políticos do campo da esquerda.

¹¹⁰ Esses títulos de madrinha e passista, já sofreram algumas modificações ao longo do tempo. Evitando-se o título de “rainha”, pela justificativa de que, reis e rainhas são, justamente, aqueles que queremos guilhotinar, o bloco buscou outras opções, chegando a usar os termos “diva” e/ou “musa”, até consolidar os títulos de “madrinha” e “Passista”.

Um dos exemplos é que o espaço foi local de ensaio do BlocAto do Nada, no ano de 2014 (MARTINS, 2021, p.55). Outro importante exemplo é o “Sarau Divergente” (inicialmente chamado de Sarau da APAFUNK), tendo como “figura de frente” o MC, Mano Teko, o evento acontecia no mesmo local das apresentações carnavalescas do CQP. A articulação, naquele caso, se deu através da figura de Gianni, filha da Lurdinha e, na época, ligada à APAFUNK (MENDONÇA, 2018).

É importante destacar que o enorme apoio logístico oferecido ao bloco pela ocupação tinha algumas contrapartidas, ou seja, para além do apoio ofertado por conta das afinidades e ligações políticas, existem também relações de interesses comuns e de fortalecimento mútuo. De forma que, por exemplo, os moradores da Manuel Congo se organizam e aproveitavam o evento do CQP para gerarem recursos financeiros para a própria ocupação, por exemplo, vendendo comida e bebidas.

Uma observação interessante, trazida em entrevistas, foi o fato de, no início do bloco, a Manoel Congo ter condições ainda muito precárias, chegando a ficar por anos em obras e, já nos últimos carnavais do CQP, ela estar reformada, e contando com a instalação de elevadores, um restaurante e espaços para realização de eventos. De certa forma, tanto a ocupação, quanto o bloco, foram crescendo, se estruturando e ganhando maior relevância com o passar dos anos, em processos, muito embora distintos, mais ou menos, simultâneos e permeado por relações de solidariedade e fortalecimento mútuo.

Outro elemento trazido nos diálogos é a boa relação entre o bloco e os moradores, bem como a sensação de pertencimento criada nessa relação. De forma que, todo aquele aparato montado em frente às suas casas representa um dia de festa também para os moradores.

A Sede Estadual do partido é um outro espaço da maior importância na história do bloco. Situada no mesmo prédio da Sede Nacional, um imóvel pertencente ao partido, a Sede Estadual era uma pequena sala alugada e que, por falta de verbas, o partido acabou não conseguindo mais manter a partir de 2020. Lá, é aonde os instrumentos ficavam guardados, e lá também ocorriam a maior parte das plenárias, encontros de formação, reuniões, não só do bloco, mas também do Comitê de Cultura Pelo Poder Popular e outras atividades de suma importância. Ali, em um espaço bastante pequeno, e que tinha um sem número de usos para o partido e seus coletivos e células, militantes do partido construíram estantes para guardar os instrumentos em segurança sem que ocupasse tanto espaço. Tal otimização do espaço permitiu, por exemplo, que houvessem condições para que a sala abrigasse ensaios da comissão de frente. Mesmo um

partido com tão pouca estrutura e verbas, através da boa vontade de seus integrantes, pôde produzir uma estrutura que foi absolutamente fundamental para a organização do bloco.

A Praça Paris é um outro local da maior importância. Ao longo desses anos, foi lá, na maior parte do tempo, o local aonde aconteceram as oficinas. Por ser próxima ao prédio da Sede do PCB, a praça era estratégica, permitindo que os ritmistas fossem a pé carregando os instrumentos e acessórios. Em geral, as oficinas ocorridas ali tinham dois momentos. Primeiramente, a bateria se “espalha” pela praça, e cada um dos naipes se reúne em um ponto distinto e, ali, são ensinadas e praticadas as técnicas básicas de cada instrumento, bem como as suas respectivas “levadas”. Depois, a bateria toda se reúne, aplicando os ensinamentos construídos em separado por cada um dos naipes, para tocar em conjunto. Ali, se aprendem os sinais de regência do mestre de bateria, as “viradas” e “bossas”. Treina-se, também, a manutenção do andamento e, aproveitando o espaço, pratica-se a técnica de tocar em movimento, procurando manter a bateria coesa ao longo do percurso.

Existe uma história curiosa sobre como o bloco começa a usar esse espaço que, até então, era muito pouco frequentado. As oficinas, num primeiro momento, eram num grande largo em baixo do prédio da Rua da Lapa 180 (aonde se localiza a Sede do Partido). E o enorme som produzido gerou grande incômodo para os vizinhos, que acabaram chamando a polícia. Ao chegar, o policial acionado procurou o responsável, naquele momento, o mestre de bateria. Procurando uma solução para o problema, o próprio policial sugeriu que o bloco fosse levado para a Praça Paris aonde, em suas próprias palavras, “nada acontecia”.

E, assim, ironicamente, a ideia de ocupar a praça com o bloco veio de um policial militar. E foi assim que o Comuna inaugurou o uso daquele espaço.

Bucheça: Quem deu a ideia do bloco ir pra lá foi a Polícia Militar do Rio de Janeiro (Risos). E aí a gente para o ensaio e eu falo assim “mas é de boa lá?”, e ele falou “é de Boa!”. E, nitidamente, foi tão de boa, que os PMs ¹¹¹ ali acabam a ocorrência deles, eles já saem de carro ali, devem ter passado ali na Praça Paris e falado “óh, tá vindo um pessoal de um bloco aí”, pra guarda municipal que fica lá, “tá vindo o pessoal do bloco aí, deixa aí porque tá dando o maior problemaço lá.” E aí, Kobe, a gente vai pra Praça Paris. E vê que é um lugar maneiro mesmo. Pertíssimo de onde a gente guardava os instrumentos. Um lugar aonde a gente conseguia ter, na época, mais privacidade. Um lugar enorme aonde a gente conseguia distribuir as oficinas. [...] “Caixa vai pra lá, surdo vai pra lá...”. Não tinha ninguém. Ninguém, Kobe! Nada, não tinha bloco nenhum, não tinha ninguém. Muito mal as pessoas iam correr na praça. Quando o Comuna começa a ir pra lá toda quarta feira, aí tu vai ver que as pessoas tão indo pra lá. Tem mais gente correndo, tem mais gente passeando com o cachorro. Tem gente com criança indo lá na noite dar uma voltinha, *brother*. Porque é aquela coisa, povo na rua, aquilo ali iluminado, aquilo tudo começa a coibir assaltos. A guarda municipal que ficava lá sozinha, dois guardas municipal batendo papo um com o outro, começou

¹¹¹ Policiais Militares

a dar mais vida, eles não reclamavam disso. Aí a galera começa “porra, que maneiro!, tem bloco ali ensaiando”.

Belle: Aí a gente começa a dividir ensaio, quarta feira começa a ter uma fanfarra no canto, começa assim.

Ou seja, existiu uma relação de mão dupla aonde o espaço que abrigou os primeiros ensaios um pouco mais estruturados do bloco, viabilizando as oficinas divididas em naipes, foi também o espaço que experimentou um processo de revitalização e ocupação que, em parte, se deve diretamente à atuação semanal do bloco. Buchecha faz uma analogia com a história do “Bonde: Frente Artística de Esquerda”, aonde, após algumas poucas reuniões iniciais de organização, começamos a fazer reuniões abertas, num primeiro momento com dezenas de pessoas, na praça Tiradentes que, naquele momento, era também um espaço bastante abandonado da cidade. Foi ali também aonde realizamos um grande festival chamado “Feira do Bonde”, com a participação da bateria do comuna. Pouco tempo depois o espaço começou a ser crescentemente ocupado por diversas ações culturais, principalmente sambas, se tornando um espaço bastante movimentado e voltando a integrar o mapa cultural da cidade.

Os ensaios na praça não contam com nenhum tipo de amplificação eletrônica. Além disso, os ensaios e oficinas naquele espaço estão sempre sujeitos às condições meteorológicas de forma que, quando chove, não existem condições de realização. Por conta disso, quando o samba já está pronto e a bateria devidamente preparada, começam os ensaios no segundo andar do Bar Vaca Atolada, uma parceria importantíssima para o CQP. Já com a amplificação, geralmente com o apoio de pelo menos um dos nossos instrumentistas de harmonia, o bloco começa a ensaiar o samba do ano, encaixando as convenções aprendidas nas oficinas e, por vezes, criando novas. É ali também que existem os primeiros encontros da bateria com a comissão de frente, ou seja, onde o bloco começa a se entender na sua inteireza. Nos ensaios para o carnaval de 2020, o espaço contou também com a presença do grupo de pernaltas, que ensaiava suas coreografias ao som do samba.

Mas o Vaca ocupa uma importância ainda maior para o bloco quando PCB não consegue mais sustentar o aluguel da sala da Sede Estadual e o Comuna deixa de ter um espaço para armazenar seus instrumentos. Aí o bar passa a oferecer uma sala aonde os instrumentos passam a ficar guardados até o último ensaio, quando cada instrumentista passa a ficar responsável por seu instrumento, salvo exceções de quem, por algum motivo, não possa assumir essa responsabilidade. Sobre tal processo no Vaca:

Belle: cara, como assim!?! De repente a gente começa a guardar os instrumentos num lugar que a gente ensaiava com voz. Pra mim, assim, estando hoje no comuna, e achando isso “normal”, como acho que a maioria da galera pode ver. Tipo “ah, estavam lá os instrumentos e, de repente, eles estão aqui, né? ” Só que, dentro do

contexto, não, não é isso. Teve um camaradaço que virou e falou assim “existe a possibilidade de tirar uma porrada de coisas de uma sala um dia e mobilizar tudo pra esses instrumentos serem guardados aqui”, *brother!* [...]

Buchecha: Cláudio! Cláudio Cruz é uma figura do Rio de Janeiro, da história do Rio de Janeiro. Um dia vão dar o valor que essa pessoa tem de passagem aqui no tempo que ele tá vivendo. Que, porra maluco! Qual é a probabilidade de um policial civil que já foi chefe do CORE ¹¹² quando o CORE foi criado [...] é o primórdio do Core, tinha um outro nome [...], virar um policial grevista, perseguido dentro da polícia, fundador da Raça Rubro Negra, cria o Embaixadores da Folia, sabe? O Vaca Atolada, na história do Cláudio, é o que tem de mais novo. Só que a coisa é tão rápida, e é tão assustador isso, que o Vaca Atolada já tá [...] tem gente que sai de várias partes do Brasil e diz “tô no Vaca Atolada!” E o Cláudio Cruz é um cara que apadrinhou a gente. [...] Tudo começa com uma relação que ele tem comigo, com a Nina, que já fomos do Embaixadores da Folia, Fazíamos as rodas de samba do Embaixadores da Folia, fizemos as primeiras rodas de samba do Vaca Atolada, quando ele abre o bar. A gente tem essa relação que, quando o Comuna Que Pariu, a gente faz a bateria e não sei o que, “porra, Cláudio, vai lá e não sei o que”, Cláudio começa a ir pra lá e curte, *brother*. Porque ele é daquilo ali. Anos depois, ele fala “ah, agora eu tenho o Vaca, tem um espacinho lá pra vocês. ” Do jeito dele, Cláudio, né? “oh, tem um espacinho lá pra vocês. Tem entulho pra caralho lá, se vira pra tirar aquilo lá” (Risos). Jeito Cláudio, mas, cara, é uma relação que, tipo assim, o partido tinha que entregar uma sala, a gente enquanto Célula e CGC falando “a gente vai ter que alugar uma sala”, porque, Kobe, você sabe a quantidade de instrumento que a gente tem. A gente tem instrumento pra uma bateria de sessenta, setenta, oitenta pessoas. Então, é instrumento pra caralho. [...] agente tava lá “vamos morrer num aluguel de uma sala, quinhentos reais mais condomínio”, mas como é que coloca isso na mensalidade, porque vai ficar pesado pro pessoal” tá entendendo? Mas é isso, é a gente que tem que pagar. Se der essa grande merda. Se o Cláudio for despejado amanhã, a gente vai ter que dar um jeito de onde vão ficar esses instrumentos. Automaticamente, vão ficar aqui em casa ocupando um mês, mas depois também não dá porque a gente precisa viver. Então a gente, enquanto coletivo, tem que dar respostas, e o Cláudio Cruz tá aqui, cara, recebendo a gente. Sacou?

É também no Vaca que acontece a última reunião do bloco antes do desfile. Ali, são distribuídas as camisas e adereços, além de instrumentos e acessórios (baquetas, macetas, talabartes, etc).

Depois disso, todo o material que será usado na segunda de carnaval, vai para o apartamento de Belle e Buchecha, na rua Resende 46. Esse espaço, além de “depósito provisório” do bloco durante tal período, tem outras funções fundamentais. Ali existe um estúdio caseiro aonde parte, ou a totalidade, do samba de cada ano é gravado e/ou mixado. É também no mesmo espaço, muitas vezes, aonde acontecem as reuniões para a composição do samba. As casas em que o casal morou antes também serviram de depósito de coisas do Comuna como o “cabeção do Marx”, mas, quando eles se mudam para a Lapa, tão perto de onde tudo ligado ao bloco acontecia, como eles disseram “não teve jeito! ”. As pessoas da CGC, na conversa que, não à toa, foi realizada no mesmo apartamento, foram lembrando as muitas

¹¹² Coordenadoria de Operações e Recursos Especiais

funções exercidas por aquele espaço, o que incluiu até mesmo a gravação de um documentário sobre o bloco, feito por japoneses e sobre o qual ninguém até hoje teve notícias.

Buchecha: Aqui, eu só considero “casa do Comuna”, nem é porque a galera da bateria frequenta, porque não é toda a bateria que vem aqui pra casa, nem nunca foi. Inclusive porque a casa nem dá pra isso. Mas, desde de que a gente veio pra cá, instrumentos são guardados aqui, camisas já chegam aqui...

Belle: Reunião da CGC

Raquel: Reunião, samba...

Buchecha: justamente, então, aonde, pra mim, isso aqui vira “casa do Comuna”? Quando os sambas do Comuna começam a ser gravados aqui, há uns quatro anos, criados aqui, aí os arranjos de bateria são feitos aqui, as camisas chegam aqui, aí, tipo assim, a gente se preparando aqui pro carnaval no dia seguinte, enchendo cachacinha, colando coisa na caneca, sacou? Isso aqui vira um barracão.

Belle: Fizeram um documentário do Comuna, vieram gravar aqui.

Buchecha: Os japoneses

Raquel: No dia do desfile a gente marca aqui, porque vai tá tudo aqui [...] tudo se concentra aqui.

Por fim, temos os bares Princesa, na rua da Lapa, ao lado do prédio da Sede do PCB, e o Ximeninho na rua Joaquim Silva, próximo à Escadaria Selarón. Tais bares são escolhidos pela grande proximidade do local aonde os instrumentos eram guardados ao fim de cada ensaio. Como lembra o Buchecha, a importância da mesa do bar enquanto espaço de socialização era de tal ordem, que os bares eram tratados como uma “política do bloco”. Como disse Belle, mesmo pessoas que não costumavam beber, iam para o bar, comiam um sanduíche ou algo assim, mas não deixavam de ir. “Era uma cultura”, diz ela. Carol diz que a mesa de bar “é quase parte da oficina. É um ritual”. Buchecha brinca dizendo que “primeiro a gente faz a formação, depois a extensão”.

Buchecha: Na mesa do bar a gente fala sobre política, fala das nossas questões pessoais, a gente fala sobre música, muita coisa na mesa do bar, o que não se resolvia na oficina, a pessoa ali com uma baquetinha na mesa “mas é isso aqui?”. Batucando ali na mesa, sabe? “é isso aqui?” aí chegava a Belle e falava, “não, tá faltando aqui um contratempo”. Na mesa do bar! Às vezes a gente batucava todo mundo. “alô, gente, vamos lá”.

Carol: Sindicaixa, gente. Sindicaixa! (Risos)

Carol lembra do “Sindicaixa”, uma das muitas brincadeiras e piadas internas surgidas em tais mesas. Outras brincadeiras ganharam outras dimensões. Um exemplo é a piada da Marine, uma das ritmistas que fez parte da história do bloco e que, ao dizer no boteco que aquela bateria era “maluca”, acabou batizando a bateria do bloco. Ali também nasceram arranjos de bateria. O samba de 2015 foi terminado na mesa do Princesa. Num canto da mesa os

compositores fizeram os versos finais e, ali mesmo, o samba foi apresentado. Os ritmistas, batucando na mesa, foram aprendendo o samba e, de lá, como lembra Buchecha “saíram cantando o novo samba”. Também no bar, nasceram ideias de sambas que ainda viriam a ser construído no bloco. Por exemplo, ali surgiram ideias de refrões que inauguraram alguns processos de composição. Ainda, em mesa de bar, foi que Emília e Bel (duas integrantes do bloco) disseram, após o carnaval de 2016 “agora é nossa vez, Buchecha, já falaram da questão de gênero, já falaram de raça, agora é a nossa vez, a vez das sapatão! ”, dando início às discussões que levaram ao enredo de 2017.

Tais mesas eram também um espaço de se levar questionamentos, discutir e apontar problemas e, por vezes, eram palco de discussões muito acirradas que mudaram bastante os rumos do coletivo e o comportamento de seus integrantes. Como diz Buchecha “Plenária a gente consegue fazer duas por ano. É o congresso do Comuna. O bar é depois de toda quarta feira.”

O bar Princesa, por ser mais espaçoso, era a primeira “parada”. Nos primeiros anos de bloco, formava-se uma mesa gigantesca com dezenas de ritmistas. À medida em que a mesa ia se esvaziando, chegava também o momento de “fechar a conta” porque o bar iria encerrar as atividades. Normalmente, após isso, os remanescentes, agora um grupo bem menor, ia para o segundo bar, que, além de ficar aberto até mais tarde, tinha a cerveja mais barata e em geral era visto como mais agradável, a começar pela presença de Josi, o garçom que conquistou a simpatia dos ritmistas, virando uma figura muito querida pelo bloco.

Como relatou a Carol, o processo de adesão ao bar não é automático e, portanto, não envolve todas as pessoas. Ela mesma relata que o seu processo de ir até o boteco após os ensaios demorou um tempo e foi se dando aos poucos e isso, nas palavras dela “diz alguma coisa”. Ela, que foi inicialmente levada pelo seu irmão, o João, que já era amigo de boa tarde do bloco há muitos anos, mas que muitas vezes acabou indo sozinha, narra que:

Pra eu me sentir à vontade no lugar, o bar foi muito importante, apesar de eu ter demorado a ficar mais [...] cada dia eu ficava um pouquinho mais. [...] você gosta de ficar no bar com quem você já gosta, já tem uma intimidade e isso foi aos poucos.

Um aspecto que não pode ser ignorado é que tais bares se localizam na lapa, que é um espaço com um largo histórico de agressões e outros tipos de violências contra pessoas negras, além de violências de gênero e contra a população LGBTQI+. A bateria do Comuna, logo nos seus primeiros meses de existência, assistiu à criação do “Lapa Presente”, uma operação policial que reúne policiais militares, agentes civis e assistentes sociais, instaurado por pressão de empresários locais após uma “escalada de violência” no bairro e que acabou servindo de modelo

para o projeto Segurança Presente, que foi sendo implementado em outros bairros cariocas (CAMPOS; GONÇALVES; GONÇALVES, 2019 / CARUSO, 2015 / PORCIDONIO, 2018 / PORTAL OPERAÇÃO SEGURANÇA PRESENTE, [s. d.]).

Tal política acompanhou uma série de mudanças que alteraram drasticamente a paisagem do bairro. A Lapa, que tinha suas principais ruas fechadas ao trânsito durante as noites dos fins de semana, era tomada por eventos de gratuitos de rua, incluindo rodas de jongo, ciranda, maracatus, sambas e muitas outras manifestações culturais que eram também espaços de trabalho para vendedores ambulantes. Era também inundada por pessoas, negras na maioria, que chegavam da zona norte e da baixada em metrô lotados vindos da linha dois.

O novo modelo de policiamento acompanha mudanças como a reabertura das ruas, a proibição de eventos de rua, a perseguição à ambulantes e uma crescente mudança no bairro que, paulatinamente, vai ficando menos “popular” no sentido do público que o frequenta.

Não são poucos os relatos de truculência e agressão policial, principalmente contra os grupos de minorias acima citados¹¹³. Não foram raros também os casos em que nós, militantes do bloco, tivemos problemas com esses agentes de segurança. Em conversa com a CGC eu trouxe à memória um caso emblemático aonde, em uma daquelas enormes mesas do Princesa, com algumas dezenas de ritmistas, tais agentes se aproximaram e foram abordar justamente a Ana Beatriz (ver Figura 34), mulher negra, que então era a instrutora do naipe de tamborim. A abordagem foi motivada pela desconfiança de que ela estivesse portando alguma substância ilícita. Toda a mesa se mobilizou, mas, por orientação da própria Ana, a principal preocupação era a de não tencionar ainda mais a situação. Como foi reiterado pelas pessoas da CGC, tal história serve de exemplo de como, de forma estratégica, os membros do bloco estão sempre

¹¹³ Trago aqui dois exemplos ilustrativos, o primeiro reportando um caso de agressões generalizadas efetuadas pelos policiais no bairro. “Na prática, nesses um ano e quatro meses, são intermináveis os relatos de abusos cometidos por esses policiais contra moradores de rua, usuários de drogas, moradores, turistas e frequentadores do bairro.” (GRANJA, 2015) um segundo caso, (PINTO, 2019) apesar de não ficar suficientemente evidente no texto da reportagem, trata-se de uma agressão lesbfóbica na Lapa, esquina do famoso “Bar da Cachaça” em que o Lapa Presente, quando acionado, acabou servindo para permitir que o agressor fugisse logo após quebrar o celular de uma das meninas que filmava a ação. Eu acabei tendo um envolvimento direto nesse caso, ajudando a pressionar a polícia para que coibisse o agressor e orientando as vítimas para que fossem registrar o ocorrido na DEAM (Delegacia de Atendimento à Mulher), as acompanhando até a delegacia, que fica a poucos quarteirões dali, e servindo de testemunha para as mesmas. Tal envolvimento em defesa das agredidas me custou uma ameaça direta de um dos policiais envolvidos na ação. Ameaça essa, que foi reiterada a cada vez que eu (morador do bairro, na época, e músico que frequentava o espaço como trabalhador da noite, como militante e também à lazer) cruzava pelas ruas da Lapa e do entorno com o mesmo policial, que, a cada encontro, simulava, com os dedos, o gesto de uma arma sendo disparada na minha direção. Felizmente, semanas após o ocorrido, eu acabei viajando para um trabalho aonde passei seis meses trabalhando como músico em um navio de cruzeiro que atravessava o mar báltico. Quando retornei ao Brasil, a situação parecia ter arrefecido e as ameaças não tiveram continuidade.

atentos uns aos outros e dispostos a se cuidarem coletivamente, com especial atenção para as violências voltadas de forma estrutural aos grupos mais vulneráveis.

Outro exemplo que foi lembrado ao longo da conversa, foi quando um garçom do bar em que estávamos foi truculento e chegou a ameaçar fisicamente uma pessoa em situação de rua que estava pedindo dinheiro, gerando a reação imediata das pessoas de nossa mesa, que prontamente intervieram em defesa da pessoa ameaçada. No fim das contas, os exemplos são inúmeros e demonstram que existe um certo olhar coletivo de atenção constante e de cuidado com o outro.

Retomando a questão colocada por Carol, de como a intimidade e, até mesmo, a relação de confiança vai sendo construída aos poucos, Raquel conta que também não se sentiu à vontade para sentar no bar logo no primeiro momento, mas que atualmente, nas mesas com integrantes do bloco, “[...] é uma relação de confiança que vai se construindo. E, hoje [...] eu tenho 100% de certeza de que eu vou sentar num bar e vou estar ali segura, de alguma forma. Com qualquer pessoa que eu esteja ali...”.

Cada um desses espaços é vital na história do bloco e é carregado de memórias e afetos.

3.9 Os Sambas Enredo

Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas descrevem o samba enredo como sendo o único gênero épico genuinamente brasileiro. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 10). Para os autores, existe um conjunto de elementos que caracteriza o gênero. Um primeiro ponto é que o “samba de enredo é a expressão poética do enredo apresentado no desfile”. (MUSSA; SIMAS, 2010, p.24). O samba expressa o enredo, ou seja, o tema escolhido pela escola para o carnaval de determinado ano que será representado também nas alegorias e fantasias. Tais temas são escolhidos pelo carnavalesco ou pela comissão de carnaval e são apresentados publicamente por meio da “sinopse” (ARAÚJO, 2021). Outro ponto diz respeito aos aspectos estéticos específicos do gênero, características específicas que foram se modificando ao longo do tempo, por exemplo, pela enorme aceleração dos andamentos.¹¹⁴ Por fim, tais sambas precisam favorecer aspectos fundamentais dos desfiles na avenida tais como a “evolução coreográfica e dramática e a harmonia. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24 - 38).

¹¹⁴ Tal aceleração, que entre outros elementos, visa empolgar a plateia deixando o samba “pra cima”, desagradou muitos críticos e sambistas mais velhos que chegaram a chamar tais sambas de “marcha-enredo”. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 118).

Além das escolas de samba, o carnaval carioca tem uma grande tradição de “blocos de enredo” (tendo atingido seu ápice entre as décadas 60 e 70), agremiações que apresentam a mesma estrutura das escolas, mas com dimensões reduzidas e que chegaram, por alguns anos, a abrir o carnaval da avenida no sábado de carnaval. O já citado “Canários das Laranjeiras”, maior campeão da “era de ouro dos blocos de enredo” é, talvez, o mais importante exemplo. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 164 - 165).¹¹⁵

O Comuna traz várias das características das escolas de samba e dos blocos de enredo. Uma das mostras disso é a ligação, em seus primórdios, com o próprio Canários de Laranjeiras, através das participações dos ritmistas do Morro Azul, que viabilizaram os primeiros anos de eventos do comuna, antes da criação da própria bateria. Tal ligação não se encerra aí.

Anos depois, em 2015, o Comuna auxiliou o Canários, mandando seus instrumentistas para reforçar a bateria, chegando a compor mais da metade do conjunto de ritmistas, além de emprestar todos os instrumentos usados pelo Canários naquele seu desfile carnavalesco, ocorrido no bairro de Bonsucesso. Segundo as entrevistas, aproximadamente 80% dos instrumentistas daquele desfile eram oriundos do Comuna. O restante de instrumentistas era formado, basicamente, pelos mesmos instrumentistas do Morro Azul citados anteriormente. Buchecha conseguiu encaixar, no samba do Canários, as convenções e bossas que a bateria do CQP havia ensaiado para aquele ano.

Um fato interessante é que a bateria do Canários, naquele desfile, tirou nota máxima. Aliás, apesar de percalços como, por exemplo, as caixas de som terem parado de funcionar no meio do desfile e os integrantes terem tido que sustentar o samba “no gogó”, o Canários foi muito bem. Porém, apesar do bom desempenho e boas notas da agremiação, que, provavelmente, seria campeã e, portanto, subiria de grupo, o Canários acabou sendo rebaixado devido à uma punição por conta da falta de componentes na avenida.

Tal evento aconteceu na véspera do desfile do CQP e, alguns dos instrumentos acabaram sendo danificados, ou pelo uso, ou pelo transporte. Por exemplo, um dos surdos de primeira, ficou totalmente destruído por um acidente ocorrido aonde um dos pesados objetos cênicos do Canários, que estava no mesmo caminhão dos instrumentos, acabou caindo sobre, e destruindo, o instrumento e, portanto, desfalcando o material que seria usado pela bateria do Comuna no dia seguinte. O Canários chegou a mandar um surdo para substituir e repor o outro no desfile, mas a qualidade do instrumento era tão inferior aos demais, que se optou por não usar o

¹¹⁵ Outros exemplos importantes são os Blocos Flor da mina do Andaraí, Vai se Quiser, Unidos de Vila Kennedy e Foliões de Botafogo. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 164 - 165).

instrumento. Por conta disso, Alexandre Magno, um dos ritmistas do surdo de primeira naquele momento, desfilou tocando cuíca.

Apesar de todas essas ligações, o Comuna não poderia ser considerado um bloco de enredo. Ainda assim, seria difícil compreender o CQP sem ter um mínimo de compreensão da estrutura e das tradições das escolas e de tais blocos.

O Comuna Que Pariu adota um enredo por ano e, a partir dessa escolha, compõe o samba enredo do carnaval. O samba é aprendido por todos os componentes e é gravado e divulgado para que os foliões também aprendam. No dia do “desfile” do comuna, principalmente durante o tempo em que o bloco permanece parado, o samba é executado diversas vezes, sendo cantado pelas puxadoras, pelos membros do bloco e pelos foliões com entusiasmo. As fantasias, os adereços e as coreografias executadas pela comissão de frente são elaboradas de acordo com o enredo do ano e, juntamente com o samba, formam o “discurso” apresentado pelo bloco.

Irei agora passar a tratar, brevemente, sobre alguns dos sambas enredo que fizeram parte da história do comuna ao longo do recorte temporal proposto, os processos de composição e articulações políticas envolvidas no processo.

3.9.1 A Trilogia das Urgências

Como foi falado anteriormente, a escolha do enredo é um elemento fundamental no que diz respeito às ações políticas do bloco. A decisão é fruto de debate interno da célula de cultura do partido, que decide entre uma série de propostas elaboradas pela CGC qual será a eleita. Tal escolha de eixo temático orientará as atividades de formação e os debates internos do bloco, principalmente nas plenárias. Mas, para além disso, tal escolha orientará, também, as articulações políticas do bloco. É, justamente, a partir de tal escolha, que o bloco se movimentará no sentido de buscar diálogos com movimentos sociais e coletivos que trabalhem especificamente com a temática eleita para o ano. Vale lembrar que, muito embora, o enredo seja o fio temático central, muitas vezes, fatos e questões importantes do ano de elaboração do samba acabam entrando na composição.

Dentre os enredos apresentados pelo bloco nos últimos anos, três se destacam e merecem ser tratados com mais atenção. Trata-se da, assim chamada, internamente, “trilogia das urgências”. Tal trilogia é composta por “Lugar de mulher é... É onde ela quiser!” (COMUNA QUE PARIU, 2015), “Na raça, contra o racismo!” (COMUNA QUE PARIU, 2016) e “As bi, as gays, as trans e as sapatão / tão juntas no Comuna pra fazer revolução!” (COMUNA QUE PARIU, 2017).

O conjunto desses sambas engloba os maiores desafios de articulação política do bloco, ao mesmo tempo, abarca o samba de maior sucesso. Nesse conjunto estão os enredos que renderam alguns dos debates mais quentes e as maiores críticas. Foi essa trilogia que alavancou o sucesso do bloco e ela que marca, sempre a partir de uma perspectiva classista, quais são, no entender do coletivo, os temas mais urgentes da sociedade atual e qual é o compromisso do Comuna diante deles.

Incomoda muita gente que seja um partido com mais de 90 anos, comunista, marxista, a tocar em temas tão importantes como o machismo, o racismo, a homofobia entre outros. Tais temas podem ser trabalhados na esquerda não porque ela deixou de ser machista, racista ou homofóbica, mas exatamente porque também aqui o preconceito se expressa e precisa ser combatido. Os comunistas tratarão destas questões por coerência ao seu quadro geral de referência na emancipação humana, mas também e principalmente, os comunistas tratarão do tema da mulher, do negro e do homossexual pelo simples fato de que há mulheres comunistas, negros comunistas e, para desespero de toda espécie de conservadores, homossexuais comunistas. Nós nos orgulhamos muito disso. (IASI, 2016, p. 3)

Como foi dito, a escolha do enredo é sucedida por uma busca de articulações com coletivos e militantes diretamente engajados ao tema. Tal articulação, por vezes, foi especialmente difícil. De acordo com as entrevistas, tal dificuldade se dá, em grande medida, pela orientação política do bloco, que coloca a perspectiva classista como ponto fundamental. Tal entendimento prático e teórico, por vezes, inviabiliza o diálogo com coletivos que partam de posições muito distintas, porém, curiosamente, quando se trata de indivíduos com pensamentos divergentes, a partir do debate, muitas vezes, acontece algum tipo de convencimento e a pessoa “vem para o nosso lado”. Ou seja, acabam se aproximando do bloco e incorporando a perspectiva classista em seus discursos políticos.

Conforme vem sendo ressaltado, o CQP é ligado ao PCB, sendo a direção composta por membros do partido. O acúmulo teórico do partido e, portanto, aquele que vai orientar o bloco, vem, no caso do debate de gênero, do Coletivo Feminista Classista Ana Montenegro, e no caso dos debates raciais, do Coletivo Negro Minervino de Oliveira. No caso dos dois enredos diretamente ligados a esses debates, a articulação política deveria, necessariamente, passar por esses coletivos ¹¹⁶.

O Enredo “Lugar de mulher é... É onde ela quiser!” foi um importante marco na história do Comuna. O tema foi sugestão de algumas das mulheres do bloco. O samba alcançou grande sucesso, sendo cantado, inclusive, fora do Rio de Janeiro. O alcance do samba e a grande identificação que ele gerou em grande parte do público feminino, alavancou o bloco, e o

¹¹⁶ No período da “trilogia”, o PCB do Rio de Janeiro ainda não havia formado um coletivo LGBT Comunista. Atualmente, tal coletivo já foi organizado no estado fluminense.

resultado foi percebido, não só no engajamento nas redes sociais, como no próprio dia do desfile. No caso específico desse enredo, tanto a divulgação do samba, quanto a articulação política, tiveram algo de orgânico. O samba, composto por um grupo de quatro mulheres e apenas dois homens ¹¹⁷, acertou em cheio, não só nas temáticas abordadas, mas também no tom.

Além da ação criativa do grupo de pessoas que compuseram o samba, houve, antes mesmo do início do processo de composição, uma solicitação feita às mulheres da bateria para que levassem ideias e contribuições a partir do mote, ou seja, o tema (nesse ano ainda não havia se desenvolvido a prática de elaboração de sinopses ¹¹⁸). Essas ideias ajudaram a inspirar o samba, sendo que, algumas delas, serviram de ponto de partida para alguns dos versos iniciais. As imagens, embora, por vezes muito fortes, despertam grande identificação com variadas parcelas do público feminino, fazendo que pessoas, mesmo sem conhecer ou ter relações com o bloco, acabassem divulgando a composição.

Já a articulação política, em grande medida, foi facilitada pelo enorme contingente feminino da bateria (maioria naquele momento) que, tem em sua composição mulheres ligadas a diversos grupos e movimentos políticos comprometidos com as lutas feministas, além de outras tantas mulheres que, pelo menos, naquele momento, apesar de envolvidas com as bandeiras feministas, não estavam organizadas politicamente em algum movimento, coletivo ou partido político.

Figura 12 – Ritmistas 2015



Figura 11 – Ritmistas 2015.2



¹¹⁷ Marina Iris, Manu da Cuíca, Nina Rosa, Belle Lopes, Victor Neves e Bil-Rait “Bucheça”

¹¹⁸ Na prática do bloco, as sinopses servem de base e ajudam a contextualizar os compositores (por vezes, pessoas de fora do bloco) dentro dos debates e acúmulos elaborados no coletivo a respeito da temática abordada, sugerindo caminhos e apontando, por exemplo, elementos que não podem faltar na composição.

O sucesso desse enredo foi tamanho que o bloco se viu na obrigação de seguir pautando as opressões específicas e urgentes que atuam sobre a classe trabalhadora brasileira em sua diversidade. Dessa forma, o enredo seguinte foi o “Na raça, contra o racismo!”¹¹⁹. Infelizmente, o bloco não alcançou a repercussão do ano anterior, nem com relação à circulação do samba nas redes sociais, nem com relação à articulação política. Tais efeitos são retratados nos números relativos ao engajamento do público na página oficial do bloco na rede social *Facebook*. Além do pouco alcance, o período de construção desse enredo foi marcado, também, por críticas ao bloco feitas por militantes e coletivos negros.

Figura 14 – Foliã em destaque – (2016)



Figura 13 – Foliãs em destaque (2016)



Na sequência, o bloco traz “As bi, as gays, as trans e as sapatão / tão juntas no Comuna pra fazer revolução!”. Talvez, o enredo cuja a construção coletiva tenha sido marcada por mais polêmicas. O primeiro grande questionamento feito ao bloco foi por conta da expectativa gerada de que, em se tratando do ano de centenário da Revolução Russa de 1917, esse fosse o tema do ano. A resposta do bloco se dá, não em negar a importância do centenário, mas sim em reafirmar a urgência da pauta escolhida.

As tensões, que marcaram a construção desse enredo, seguiram no processo de articulação política. Uma das mais importantes etapas foi a plenária promovida no segundo andar do bar Vaca Atolada. O evento, realizado no dia 05/10/2016, tinha uma mesa formada

¹¹⁹ A urgência de tal tema, no que tange à realidade social da população negra, é muito bem ilustrada pelos dados trazidos pelo “Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil (2007, 2008), produzido pelo Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais. O estudo constatou que o IDH médio da população branca equivale à 44ª posição mundial, ao passo que o IDH médio da população negra equivale à 104ª posição. (SCHUCMAN, 2012, p. 25)

por Indianarae Siqueira¹²⁰ (na época, filiada ao PSOL), Alessandra Makkeda (PSOL), Luísa Escher (PSOL) e Caio Soares (Coletivo LGBT do PCB de São Paulo). Trago, a título de ilustração, o cartaz de divulgação do evento.

Figura 15 - Imagem de divulgação do debate: O Movimento LGBT e a Luta Socialista no Brasil de Hoje



Essa mesa, formada por duas mulheres transgêneras¹²¹ (ALVES, 2017; JESUS, 2021), sendo uma delas negra (Alessandra), e outra auto declarada como indígena¹²² (Indianarae) e uma mulher, cisgênera, branca, lésbica (Luísa), foi marcada por falas que, apoiadas em uma série de dados impactantes, expunham, principalmente, as especificidades da dura realidade vivida pela população transgênera no Brasil. A esse conjunto de falas, houve um contraponto do militante do PCB, um homem cisgênero, branco, gay (Caio), que, também compondo a mesa, iniciou sua fala com a seguinte pergunta: “Existe algum dono (ou filho de dono) de fábrica aqui?” Ao interpretar o silêncio dos presentes como uma negativa, seguiu sua fala afirmando que, não havendo ali proprietários ou herdeiros de fábricas, seriam todos pertencentes à mesma classe trabalhadora. Tal fala não considerava, ou, pelo menos, não evidenciava, a pluralidade da classe trabalhadora brasileira, contrastando, principalmente, com as colocações de Indianarae e Alessandra, que apontavam para a enorme disparidade entre as condições de vida da população

¹²⁰ A atual grafia adotada pela militante é Indianarae Siqueira, mas, no momento do evento, adotava a grafia Indianara, tal qual consta no *banner* de divulgação do evento ilustrado na [Figura 15](#).

¹²¹ Eu optei por usar a terminologia mais genérica, entendo as pessoas não cisgêneras como pessoas “transgêneras”. Entendo que, no caso das mulheres citadas, pode haver uma preferência em ser denominadas como “travestis” ou, como no caso de Indianarae, “travestigênera”. Trago uma citação de Jaqueline Gomes de Jesus que ajuda a elucidar a questão. “Para algumas pessoas, a vivência de um gênero discordante do sexo é uma questão de identidade, é o caso das pessoas conhecidas como travestis, e das transexuais, que são tratadas, coletivamente, como parte do grupo chamado de ‘transgênero’.” (JESUS, 2021)

¹²² Parte da pesquisa se deu durante a campanha eleitoral de 2022 na qual Indianarae se candidatou ao cargo de deputada federal pelo estado do Rio de Janeiro. Eu utilizei a auto declaração da candidata constante no endereço eletrônico do Tribunal Superior Eleitoral (TSE, 2022b).

transgênera e da população cisgênera, principalmente no que diz respeito às dificuldades de inserção no mercado de trabalho ¹²³. Após as falas da mesa, abriu-se o espaço para inscrições, com falas e perguntas da plateia. Grande parte das colocações dos presentes faziam coro à linha adotada por Caio, o que gerou intensos debates.

Figura 16 – Da esquerda para direita, Luciana Vasconcellos e Alessandra Makkeda¹²⁴



¹²³ Deixo aqui indicados um conjunto de trabalhos que tratam sobre as enormes desigualdades de condições de vida entre a população cisgênera e a transgênera no Brasil. Dentre muitos outros elementos fundamentais, são apontados a disparidade com relação à expectativa de vida, dificuldades de inserção no mercado de trabalho formal, altíssimos índices de prostituição e taxas de homicídios motivados por transfobia. Alguns desses estudos apontam ainda para a influência do fator racial como agravante de todas essas condições. (RODRIGUES *et al.*, 2021), (ALEXANDRE, 2018), (VAZ, 2021), (GERSHENSON *et al.*, 2017), (TOMAZELLI, 2016), (PRADO, 2021), (VILLANI; RIBEIRO, 2019), (MARTINS, Giovanna Cristina de Oliveira, 2021).

¹²⁴ Infelizmente, no dia quinze de maio de 2022, ainda durante o processo de elaboração desta pesquisa, Alessandra Ramos Makkeda faleceu. A foto acima foi postada nas redes sociais do bloco (juntamente com outras) em homenagem à militante.

Na legenda constava o seguinte texto:

Comuna que Pariu se despede de Alessandra Ramos (Makkeda).

Alessandra faleceu vítima de mal súbito na tarde do último domingo. Musa do Comuna que Pariu no Carnaval de 2017 que levou para as ruas do Rio de Janeiro o enredo "As Bi, as Gay, as Trans e as Sapatão, tão juntas no Comuna pra fazer revolução", Makkeda brilhou com sua alegria política de viver que a caracterizava.

Ativista do movimento LGBTQIA+ e do movimento negro, era intérprete de libras, educadora, atuava junto a pessoas privadas de liberdade, era trabalhadora do campo da saúde, além de assessora parlamentar e militante. Marcou seu nome como uma das travestis negras atuais de maior expressão pública. Dedicou sua vida às causas sociais e coletivas, inclusive com forte atuação internacional na causa LGBT e negra. Abriu caminhos, fundou e presidiu o Instituto Transformar Shelida Ayana, defendia a vida na sua pluralidade.

A minha avaliação, em consonância com as colocações feitas pelos meus interlocutores, é que o saldo desse debate intenso foi extremamente positivo. Em primeiro lugar, é importante destacar a coragem de montar uma mesa aonde as vozes que defendiam as posições do partido eram minoritárias. Em segundo lugar, acredito que, justamente pela postura apresentada pelo ponto anterior, criou-se um espaço de confiança política e identificação. Como fruto disso, Makkeda foi convidada para ocupar um lugar de destaque, como nossa madrinha de bateria no carnaval de 2017 (ela não segue como destaque do bloco nos anos seguintes). Diante disso, a Luciana Vasconcellos, outra mulher transgênera presente no evento, também demonstra interesse em assumir um lugar de destaque no bloco. Ela assumiu e segue nesse lugar, frequentando, inclusive, os ensaios, já tendo sido “musa” e exercendo o papel de atual “madrinha” da bateria.

Acredito, mais uma vez, em consonância com meus interlocutores, que isso é um efeito positivo que reforça a ideia de que, ali, existiu, de fato, uma construção política. Ao contrário das articulações que aconteceram, no caso do “Lugar de Mulher”, de uma forma um tanto quanto amena (até mesmo pelo fato do bloco ser, naquele momento, majoritariamente feminino e, desse largo contingente ter muitas camaradas organizadas em coletivos feministas diversos).

No caso do enredo LGBTQI+, o bloco se colocou em um processo de articulação que seria, sabidamente, permeado por tensionamentos. Justamente por se colocar nesse processo, o bloco abriu espaço para aproximações mais orgânicas. De forma que, apesar de alguns tensionamentos e negociações difíceis com relação a, por exemplo, o uso do microfone para falas políticas, que poderiam gerar algum tipo de conflito no dia do desfile (já que, ao contrário de outros atos políticos, o desfile do Comuna não costuma abrir espaço para fala de lideranças políticas presentes. Em geral, o microfone fica, em um primeiro momento, com o mestre de bateria e, depois, com as puxadoras) tudo transcorreu bem e o CQP, mais uma vez, pode colocar um belo carnaval na rua.

O sepultamento ocorre amanhã (17/05), dia internacional de combate à LGBTfobia, às 10h30 no Cemitério de Ricardo de Albuquerque. Lembraremos de Alessandra alegre e brilhando no Carnaval, na certeza que Orum a recebe com festa!

Alessandra Ramos Makkeda, presente! (COMUNA QUE PARIU, 2022)

Figura 17 - – Imagem comemorativa dos 10 anos do CQP com a imagem da, então nomeada, musa do Comuna, e atual madrinha da bateria, Luciana Vasconcellos



Figura 18 – Da esquerda para a direita: A “Passista” Valéria Mello, a “Musa” Luciana Vasconcellos e, com o estandarte, Richarlls Martins.



3.9.2 Os Processos de Composição

Bil-Rait Buchecha é a pessoa a quem foi atribuída a tarefa de composição dos sambas do bloco, mas isso não significa que ele desempenhe tal função sozinho. Muito pelo contrário, os sambas são construídos coletivamente. Portanto, a incumbência da composição passa, não

só por participar do processo criativo, mas também por convidar as outras pessoas que participarão. Já que o CQP não possui uma “ala de compositores”, e nem tem disputas de samba, cabe ao Buchecha a função de escolher e convocar as pessoas, de acordo com critérios de competência, de proximidade, de disponibilidade, entre outros. Também acontece de pessoas o procurarem, ou a outros membros da CGC, querendo apresentar sambas para o bloco ou querendo fazer parte do processo de composição.

Dessa forma, o bloco opta por evitar os conflitos que muitas vezes são gerados em disputas de samba e prefere manter a possibilidade de selecionar as pessoas que irão compor a canção. Assim, pode garantir as afinidades políticas e as qualidades artísticas do grupo que irá se reunir. As reuniões são caracterizadas pelo cuidado em lapidar versos e melodias coletivamente, de forma que, cada ideia dada por alguém, vai ganhando elementos e contornos produzidos pelo conjunto. No fim, todas as pessoas que participaram de um ou mais encontros destinados à elaboração do samba constam nos créditos como compositoras.

Vale ressaltar que existem muitas experiências frutíferas em blocos cujos sambas são eleitos em disputas. Um exemplo bastante positivo é o do bloco Samba Brilha que, como já foi dito, tem estreitas ligações com o Comuna e uma grande importância na criação do bloco, vindo de lá, por exemplo, a indicação dos instrumentistas do Morro Azul que eram contratados para formar a bateria nos primeiros anos de carnaval do bloco. O Samba Brilha produz sambas politizados, de alta qualidade artística e bastante alinhados com a proposta do CQP. Alguns desses sambas foram compostos pelos mesmos compositores dos sambas do próprio Comuna.

Outro ótimo exemplo de um bloco, também, já citado anteriormente por sua grande relevância na, assim chamada, revitalização do carnaval carioca, é o Simpatia É Quase Amor. As composições desses blocos, assim como algumas composições de escolas de samba, a exemplo da Mangueira (2019¹²⁵; 2020¹²⁶), Beija Flor (2018)¹²⁷ e Paraíso da Tuiuti (2018)¹²⁸, por vezes, chegam a integrar o repertório do próprio Comuna, ou sendo cantado pelas puxadoras ou fazendo parte do repertório da música mecânica tocada nos intervalos pelo *DJ* ou pela *playlist* previamente montada.

¹²⁵ “História Pra Ninar Gente Grande” Autores: Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo, Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino.

¹²⁶ “A verdade vos fará livre” Autores: Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo

¹²⁷ “Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu” Autores: Di Menor BF, Kiraizinho, Diego Oliveira, Bakaninha Beija Flor, JJ Santos, Julio

¹²⁸ “Meu Deus, Meu Deus! Está extinta a escravidão?” Autores: Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal

3.10 Enquanto se Luta, se Samba Também

Cantem todos como eu faço
Perdoem os fracassos
A vida é tão curta
Enquanto se luta, se samba também ¹²⁹

Antonio Candeia Filho

Figura 19 – Participação do Comuna no ato de 19 de junho de 2021



130

Além das oficinas, ensaios, plenárias, encontros de formação e o próprio desfile, o Comuna Que Pariu tem uma série de outras atuações políticas. O bloco já compôs frentes artísticas como o Ocupa Carnaval e o BONDE e já tocou em diversos tipos de atos políticos.

O CQP se fez representar, tanto nas reuniões, como nos atos organizados nos primeiros anos da frente política carnavalesca, Ocupa Carnaval, como é o caso da “Cabralhada”, em 2014, conforme ilustrado em imagens abaixo. No caso do BONDE, a participação dos militantes do Comuna desde os momentos mais embrionários, foi fundamental. Devido à pluralidade do grande grupo de pessoas, através das quais um enorme contingente de coletivos artísticos se fazia representar, houve uma dificuldade em se definir a linha política e o tipo de atuação que aquele “coletivo de coletivos artísticos” que estava se formando, iria seguir.

A participação dos camaradas do bloco foi imprescindível, por exemplo, na acirrada discussão que definiu que o BONDE se auto definiria como uma “Frente Artística de Esquerda”. A nova frente organizava artistas e coletivos artísticos para fortalecer e apoiar atos políticos, além de organizar seus próprios eventos políticos, como foi o caso da Feira do Bonde, ilustrada abaixo.

¹²⁹ (CANDEIA, 1970b)

¹³⁰ Ato de repúdio ao Presidente Jair Bolsonaro e em defesa da vacinação contra a COVID 19 (G1, 2021)

O BONDE se apresentava com o seguinte manifesto:

Tem os que são reis
E os que se sentam do lado dos reis
Tem os que dizem: não sei
Ou tanto faz como tanto fez
Mas, ei...

Tem também quem acha que é a vez
Do peão mandar no xadrez
E poder ter pão, terra, embriaguez
Liberdade à vontade
Pra balançar seus balancês
Pra deixar de ser freguês
Do caraminguá de cada mês
Um mundo feito de dinheiro?
Ai, ai, ai... que estupidez

Somos o Bonde do sonho, da luta e da intrepidez
A nossa arte é doideira e lucidez
E quer dizer para vocês
Um mundo feito pra poucos
Com o suor dos outros
Tem mais é que ser inventado de novo

(BONDE, 2014).

Figura 20 - Cabralhada – Ocupa Carnaval



Figura 21 - Divulgação da Feira do BONDE



Figura 22 - Cabralhada – Ocupa Carnaval



Figura 23 – Divulgação da participação do Comuna na Feira do BONDE



Além de compor essas frentes artísticas, outra forma de atuação direta do CQP é enviando instrumentos e ritmistas para fortalecer atos organizados por partidos políticos, movimentos sociais e sindicatos, usando a batucada para ajudar na tarefa de agitação, acompanhando os cantos e palavras de ordem.

Uma das atuações mais constantes do CQP nesse sentido é junto ao “bloco da saúde”, ligado à COMACS Manguinhos RJ (Comissão dos Agentes Comunitários de Saúde de Manguinhos). Geralmente atendendo às convocações feitas pela nossa militante Mariana Nogueira, alguns dos nossos ritmistas, como Arthur, Valentina e Caíque, participam dos eventos do bloco e reforçam a bateria montada por elas e eles, além disso, houve doações de instrumentos e peles de reposição do Comuna para ajudar o bloco a se estruturar. Em um primeiro momento, havia a ideia de que o CQP ajudasse na formação de instrumentistas, mas o bloco acabou encontrando um mestre de bateria do território e fazendo a formação de suas e seus instrumentistas de maneira autônoma. Dessa forma, algumas das agentes comunitárias de Manguinhos, já sabendo tocar, se aproximaram do Comuna e vieram, também, reforçar nossa bateria.

Um elemento importante de ser destacado, nesse caso, é que a estrutura do bloco não é pensada para atos em que possa haver repressão policial e outras ocorrências que exijam deslocamentos rápidos dos militantes. Um surdo de primeira, por exemplo, além de pesado, é grande e, em meio a um tumulto, pode ser um risco, tanto para o instrumentista que o carrega, quanto para os militantes em torno.

Nesse sentido, creio ser interessante fazer uma comparação com outro bloco militante, o, já citado, BlocAto do Nada Deve Parecer Impossível de Mudar. Ao contrário do Comuna, o “Bloco do Nada”, foi pensado para tocar em atos políticos. Sua composição em duas partes, uma de sopros e outra de percussão, dispensa ampliações sonoras eletrônicas, projetando, mesmo em meio a multidões, as melodias e as batidas, geralmente de *funks* conhecidos cujas letras tenham forte teor político. No caso do BlocAto, todos os instrumentos, mesmo os grandes, são leves, facilitando a locomoção em meio à multidão, mesmo em momentos de tumulto. À frente do bloco vai um estandarte que serve de guia, não só para a banda, como também para os militantes do entorno.

Assim, mesmo quando a polícia avança sobre os manifestantes, atirando balas de borracha e bombas de efeito moral, o bloco segue firme tocando e sem correr, isso acalma e orienta os militantes em volta, garantindo a segurança e a coesão do bloco. Além disso, quando a direção do ato precisa dar alguma informação, ou quando existe algum recado urgente a ser dado aos manifestantes, o bloco para a música, se abaixa e inicia o chamado “megafone humano” ou “jogral”, técnica que consiste em dividir o discurso em pequenos fragmentos que vão sendo gritados por uma pessoa e repetidos pela multidão, de forma que um grande número de pessoas possa ouvir.

Uma exceção à conduta de não correr se deu na fatídica manifestação do dia 06/02/2014, com concentração na Candelária e que desceu a Avenida Presidente Vargas até a Central do Brasil. Na central, manifestantes e trabalhadores que tentavam voltar para casa, entraram no prédio da Central. Lá, teve início a repressão policial que se espalhou de forma muito violenta por todo o entorno. O BlocAto, que havia chegado a entrar na Central, saiu após o início do tumulto e se reagrupou em uma esquina vizinha, na lateral do Palácio Duque de Caxias.

Reagrupado, porém sem grupo de manifestantes em volta, o bloco foi alvo de disparos diretos da Polícia Militar, chegando, uma bomba de efeito moral lançada contra nós, após ter passado por vários músicos, que chegaram a conseguir se esquivar (eu, inclusive), bateu no peito (por sorte, protegido por uma placa de metal que segurava o conjunto de instrumentos) do

músico Lucas Ramos, caindo na sequência em sua alfaia. Nesse momento, o bloco se viu sem opção e correu, se agrupando alguns metros depois.

Infelizmente, nesse dia, a tática de desmobilização da PM foi muito eficiente, porém, parte da multidão se via sem rotas de fuga, já que os policiais cercavam as saídas e perseguiram os manifestantes. Durante esse período de “caçada”, o BlocAto chegou a se juntar com outros manifestantes, mas, na maior parte do tempo, não pôde exercer a função de costume. Naquela altura não havia mais uma estrutura organizada do ato.

Conseguimos, assim como muitos outros militantes, chegar até o prédio do IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ), de lá, alguns, como foi o meu caso, conseguiram seguir para suas casas ou pra algum abrigo próximo (PLATONOW, 2014b; G1, 2014; PLATONOW, 2014a; ÉPOCA NEGÓCIOS, 2014).

As estratégias do BlocAto foram sendo desenvolvidas a partir da própria experiência de seus músicos em atos e, por já estarem suficientemente amadurecidas em 2013, fizeram do Bloco do Nada uma importante ferramenta política para a série de grandes atos que ocorreram, principalmente a partir de junho daquele ano e se estenderam pelos anos seguintes, principalmente até 2016, pautando, aumento de passagens, greves, os megaeventos, a própria repressão policial e diversos outros temas. Em geral, tais atos foram cercados por grandes aparatos policiais, envolvendo, em algumas vezes, até mesmo o uso de veículos blindados como os, assim conhecidos, caveirão e brucutu (CORRÊA, 2014; FARINA; RITTO; LEITÃO, 2013; MELLIS, 2014).

Alguns desses músicos vem de alguma tradição de protesto, que foi construída ainda bem antes de 2013. Já sabiam se organizar, marcar atos, repetiam rituais com cantos, gritos de ordem e quais trajetos que consideravam mais efetivos a se percorrer nas ruas do Rio de Janeiro. Essas práticas apenas foram apropriadas em 2013 e algumas atualizadas para a nova realidade. É certo que o Bloco do Nada nasceu no ano das Jornadas de Junho, porém os músicos que compõem o bloco e mesmo a ideia de criar-se o bloco de protesto, vem dessas práticas anteriores, ou seja, incluir blocos não foi novidade no ano de 2013. (MARTINS, 2017, p. 90).

A estrutura do CQP é incompatível com tal tipo de atuação e tal realidade se demonstrou nas primeiras tentativas de levar a bateria inteira para atos com alta probabilidade de repressão policial. Pela segurança dos instrumentos e, principalmente, dos ritmistas, atualmente, o Comuna manda para os atos apenas instrumentos menores e em uma quantidade limitada. Os surdos, por exemplo, são somente os de terceira, ou seja, os menores.

Além disso, o bloco, em seus ensaios e oficinas, utiliza uma técnica de “cobertura e alinhamento” oriunda da “ordem unida” (COMANDO-GERAL DO CORPO DE FUZILEIROS NAVAIS, 2010). Técnica militar para manter a formação da tropa dentro de um padrão. A ideia

da adoção de tal ferramenta veio de conversas minhas (como já foi dito, eu sou um terceiro sargento fuzileiro naval músico reservista) com o Buchecha (Cabo reservista do exército).

A ideia é priorizar a segurança dos ritmistas, garantindo que haja sempre uma unidade coesa através de um retângulo formado pela bateria, com especial atenção para os pontos mais vulneráveis, que são as laterais, geralmente formadas pelos surdos de primeira e de segunda e para a retaguarda. Tudo isso é estabelecido pelo chamado “mapa da bateria” e treinado ao longo de ensaios e oficinas, principalmente quando o carnaval se aproxima.

Tal lógica, algumas vezes, é seguida também nas versões reduzidas do bloco em atos políticos. Ainda assim, ao contrário do BlocAto, em caso de ataques da polícia ou descontrole da multidão, em geral, a orientação é parar de tocar e seguir pelas rotas de fuga que vão, ao longo de todo o percurso, sendo informadas pela comissão de segurança, e reagrupar em segurança em algum ponto mais tranquilo. Como exemplo ilustrativo, trago abaixo o mapa da bateria do nosso último carnaval.

Figura 24 – Mapa da Bateria - 2020



Para encerrar esse trecho, eu trago aqui a postagem do *blog* do comuna (comunaquepari.blogspot.com) lançado no dia seguinte ao ato dos profissionais da educação ocorrido no dia 15/10/2014 e que descreve a atuação do bloco em tal manifestação de trabalhadores.

O Comuna apoia a luta dos educadores!

No comecinho da noite dessa última quarta-feira, dia 15/10, a bateria do CQP! uniu-se ao coro dos profissionais da Educação do Rio de Janeiro. Reunidos em frente à Câmara Municipal pelo Dia Nacional de Luta em Defesa da Educação Pública, estivemos ombro a ombro com aqueles que são como a gente: de festa, mas sobretudo de luta!

Após as falas de ativistas de movimentos sociais, entidades sindicais e representantes de partidos políticos, intercaladas com poesias e depoimentos, nossa bateria embalou os presentes ao som do nosso samba deste ano: O COMUNA CANTA AO BRASIL: A REVOLUÇÃO FOI A COPA QUE PARIU!



Mestre Buchecha comandou mais um embalo da subversão

A empolgação ao redor da bateria mostrou que ainda ecoa na cabeça de muita gente a alegria de nosso desfile e a indignação diante dos abusos cometidos antes e durante a Copa do Mundo.

O ato foi convocado pelo FEDEP-RJ. Estiveram presentes: ANDES seção RJ, ADUFRJ, Asduerj, SEPE, FEDEP, UJC, UC, além de diversos outros movimentos da área da Educação.

Conforme se pode ler na página do Facebook, o ato foi parte das deliberações do Encontro Nacional de Educação, que decidiu pela realização de atos dessa natureza no mês de outubro em todo Brasil. Como lembram também os organizadores do evento, o dia 15/10 marca, no Rio de Janeiro, a mobilização de mais de 100 mil educadores e lutadores, enfrentada pelas autoridades com forte repressão e com a continuidade do processo de desmonte da Educação pública.

O CQP! aproveita a oportunidade para dizer que sempre se somará à luta dos profissionais da Educação contra a criminalização dos movimentos sociais, pelo direito efetivo à greve, pela autonomia pedagógica, pela valorização do educador e por verbas públicas para uma Educação pública, gratuita, laica, de qualidade e que sirva aos interesses populares.

Agradecemos imensamente o convite e parabenizamos os organizadores e presentes pelo ato. E seguimos em frente, batucando junto à classe trabalhadora na grande avenida que vai dar na sua emancipação! (COMUNA QUE PARIU, 2014c)

3.11 Comissão de Frente e Comissão de Identidade

Ao pensar o papel da teatralidade nas performances carnavalescas das escolas de samba, Izak da Hora, em diálogo com a obra de Muniz Sodré, apresenta uma perspectiva que escapa das segmentações comumente orientadas pela racionalidade ocidental e seus modelos científicos.

Segundo a cultura jêje-nagô, cada arte ou ofício produz seu sentido “em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos”, do que resulta para nós a compreensão de uma interdependência na qual as estruturas formais das expressões se afetam mutuamente, de modo que não se pode individualiza-las, conforme procede, de modo preponderante, a cultura ocidental moderna, cuja tradição no campo das artes têm sofrido críticas e tentativas de formulações contemporâneas com a criação, por exemplo, de estéticas que reconhecem os limites de cada arte e propõem aproximá-las ou mesmo fundi-las. (DA HORA, 2019, p. 20).

Tal reflexão me parece ser um bom ponto de partida para tratar do assunto das comissões de frente e identidade do bloco. Afinal, o enredo do ano é expressado não só nas letras, mas também nos gestos, nas roupas, no sem número de elementos simbólicos presentes entre integrantes do bloco e foliões, nos batuques, nos acordes, na corporeidade, nos adereços, coreografias e quantos mais elementos for possível pensar. Nesse sentido, o Comuna vira um só corpo que, ao mesmo tempo, é também uma pluralidade de corpos e elementos semióticos em uma rede de trocas, afetando e se permitindo afetar.

Retomando o tema da teatralidade mais especificamente, aspecto, aliás, que, para o autor, em diálogo com a obra de Peter Burke (2010), esteve presente nas festas momescas, pelo menos desde o período da idade média europeia:

A teatralidade ajuda a organizar e ritualizar o cortejo das escolas de samba. Traz à festa noções e técnicas artísticas de narrativa, dramaticidade, clímax, estudos de movimento, capacidade de articulação entre diversos elementos (figurinos, máscaras, música, coreografias), além de exigir sentidos de planejamento, logística, cenotécnica e engenharia. (DA HORA, 2019, p. 21).

No caso das escolas de samba, todo esse aparato é arquitetado e comandado pela figura do carnavalesco. No caso do Comuna não existe essa figura, ficando todas as comissões, embora gozando de alguma autonomia, ligadas à CGC, que sempre tem pelo menos um de seus integrantes participando e sendo responsável por cada uma delas. Existe, porém, uma comissão responsável por criar uma certa unidade estética para o bloco, orientando, em maior ou menor grau, os aspectos da apresentação visual do Comuna, passando desde as cantoras e o mestre de bateria, o carro de som, a bateria, destaques e pernaltas, até à nossa Comissão de Frente, que, muito embora possua grande autonomia estética, se mantém em constante diálogo com a Comissão de Identidade.

Figura 25 – Ensaio da primeira comissão de frente – 2015 – Vaca Atolada



A inspiração da comissão de frente do bloco vem das escolas de samba. No caso dessas agremiações, inicialmente, tal ala, de forte predominância negra, formada pelos baluartes das escolas, elegantemente vestidos e caminhando a passos lentos, fazendo as vezes de mestres de cerimônia, tinha a função de “saudar público, jurados e autoridades presentes, e anunciar a entrada da agremiação”. (DA HORA, 2019, p. 23).

O Comuna contou com uma comissão de frente nos carnavais de 2015 até 2017. Inicialmente, tal função ficou a cargo do militante Antônio que, tendo um trabalho com o Teatro do Oprimido, buscava aplicar tal expertise na formação da comissão. Logo veio o convite para que Belle Lopes (atualmente da CGC, mas que, até então, ainda não integrava o partido) ajudasse em tal empreitada.

Belle, que além de atriz, tem uma longa experiência com dança, tendo formação em balé, tinha nove anos de experiência profissional na academia de Thula Pires, onde atuava como coreógrafa, professora e diretora de arte. Segundo ela, foram anos montando espetáculos que “contavam histórias”. Ela aceitou prontamente o convite.

Ela conta que um dos grandes desafios iniciais era o de contar uma história através da dança com pessoas sem aquele treinamento específico. Dito de outra forma, a questão era: Como montar uma coreografia com pessoas com pouca, ou nenhuma experiência em dança. Por já ter feito, anteriormente, trabalhos com pessoas que não eram dançarinas, como, por exemplo, no teatro, ela já tinha algumas ferramentas para desenvolver tal trabalho.

O maior desafio era o de preparar um grupo completamente heterogêneo, incluindo pessoas com pouco ou nenhum conhecimento de dança, em um tempo bastante reduzido. A comissão só começa os seus trabalhos depois que o samba enredo já está pronto, restando um tempo de, aproximadamente, três meses para criar e ensaiar a coreografia que vai ser apresentada.

O processo se inicia com uma chamada pública nas redes sociais, divulgando que estão abertas as inscrições para a comissão de frente do bloco. A partir daí, começam os encontros semanais do grupo. Nas primeiras semanas a reunião do grupo é separada do restante do bloco, geralmente na casa de alguém ou no próprio prédio da sede do partido, mas nas últimas semanas, eles passam a ensaiar junto com a bateria, no Vaca Atolada.

Belle conta que, nos primeiros encontros, a ideia era “conhecer os corpos” entender o que aquelas pessoas traziam. Assim, propunham exercícios de música e ritmo e, já usando a gravação do samba, criavam dinâmicas aonde as pessoas se dividiam em grupos menores e elaboravam ideias para partes específicas da música. Os elementos trazidos iam sendo “costurados” pela coreógrafa. Dentro dessa lógica, cada criação individual passava a “pertencer” ao coletivo, cabendo à Belle o papel de organizar e arquitetar os desenhos.

No ano do enredo “Na Raça contra o Racismo”, por exemplo, o grupo de pessoas negras (maioria na ala daquele ano) faziam desenhos diferentes do restante, ao mesmo tempo em que ambos os movimentos se completavam na formação do todo concebido por Belle. Para ela, o fato de o grupo não ser formado por bailarinos profissionais, ajudou nesse entendimento menos individual e mais coletivo. Não havendo assim, a preocupação com “autorias” ou com papéis de destaque. As decisões eram tomadas de acordo com o entendimento do que seria melhor para o resultado final do grupo, sem passar por disputas egóicas. Essa foi a principal dinâmica adotada por ela que, por questões de indisponibilidade de agenda do Antônio, foi conduzindo o processo até se tornar, finalmente, a pessoa à frente da direção do grupo.

Outra pessoa cuja participação precisa ser destacada é Thiago Ururay. Belle, que acumulava funções, sendo também ritmista e monitora na bateria, não poderia estar com a comissão de frente no momento do desfile. Por conta disso, precisava de alguém que ficasse responsável pela comissão nesse dia. É aí que entra a figura de Thiago. Sendo um membro da comissão, já com experiência prévia de dança, além de muito ativo e prestativo, recebeu o convite para assumir tal posição e aceitou prontamente.

Segundo ela, havia a preocupação de, principalmente nas primeiras semanas, haver sempre pessoas da bateria ou da CGC (no primeiro ano da comissão Belle ainda não fazia parte

do partido nem da CGC), para falar sobre o enredo e sobre o bloco, dando unidade da comissão com o restante do coletivo e criando laços de pertencimento. Nesse sentido, a Nina Rosa foi uma figura importante. Sendo, na época, da bateria, da CGC e cantora do bloco, ela contribuía, tanto no processo de criação de tais laços de pertencimento, quanto na relação de intimidade e entendimento do grupo com o samba em si, já que ela cantava o samba quando estava presente nos encontros.

Um aspecto a ser considerado no momento de montar a coreografia é a ausência de palco, ou seja, a falta de uma estrutura que mantivesse os dançarinos em uma altura superior à do público (evidentemente, ao contrário do sambódromo ou de outros espaços de desfile de escolas de samba e sambas de enredo, o público do CQP não está em arquibancadas). Assim, para tentar tornar a performance chamativa e visível ao maior número de foliões, Belle procurou criar desenhos e formas com os corpos dos bailarinos e explorar o “plano alto”. No primeiro ano, 2015, isso deu com a Luzia Brandão sendo levantada por alguns dos demais dançarinos da comissão, conforme ilustrado na Figura 26. No ano seguinte a comissão contou com um carrinho de supermercado no qual Richarlls subia em determinados momentos da performance. Já no último ano da comissão, além de alguns pallets de madeira nos quais as pessoas subiam, havia também um conjunto de saias que eram erguidas e se transformavam num arco-íris, bandeira símbolo do movimento LGBTQI+.

Figura 26 – Comissão de Frente – 2015 – Crédito da foto: Claudia Ferreira



Outra implicação da falta de palco é relativa a reserva de um espaço seguro para as performances. Assim, com a utilização de uma corda, abre-se um espaço exclusivo que garante a segurança, tanto dos dançarinos, quanto do público, de forma que os movimentos possam ser executados sem receio. Tal espaço é varrido, para evitar que hajam objetos cortantes, como cacos de vidro, que possam machucar as pessoas que, ao executarem as coreografias, muitas vezes precisam colocar seus corpos, ou parte deles, no chão.

A comissão só atua durante o samba do ano e, mesmo assim, não performa durante toda a apresentação do samba. O bloco repete o samba do ano muitas vezes, ou seja, faz várias “passadas” do samba. Algumas passadas são somente com as puxadoras cantando com o acompanhamento dos instrumentos de harmonia do carro de som, uma espécie de apresentação do samba. Depois, a bateria entra para fazer alguma passadas e, novamente, sair para deixar apenas as vozes e os instrumentos harmônicos.

Como já foi dito, a comissão não é composta por pessoas com preparo de dançarinos profissionais, por conta disso, existe um limite físico que impõe a necessidade de descanso ao longo da apresentação do samba. Assim, durante os ensaios, os próprios membros avaliam por quanto tempo conseguem repetir a coreografia e quanto tempo de descanso precisam. Com base nisso, determinam quantas passadas do samba irão dançar e quantas irão descansar até retomar a performance. Montavam, assim, uma programação do tipo: 2 passadas dançando e três descansando, ou três passadas dançando e duas descansando. Ou seja, o espaço aberto e reservado através da corda, estaria ocioso durante algumas exposições do samba e durante o tempo em que outros repertórios estão sendo apresentados.

Por conta disso, tal espaço é aproveitado para a apresentação dos destaques do bloco. Figuras como a madrinha, a passista, a pessoa que porta o estandarte e para o Comuna do Amanhã. Esse último título tinha como representante a foliã mirim Maria Ambrósia que, sendo filha da Debora Ambrosia (foliã do Comuna que também integrava a comissão de frente) frequentava os ensaios e desfiles do bloco.

Figura 27 – Comuna do Amanhã



Belle ressalta o caráter autônomo e colaborativo da comissão de frente. Por exemplo, com relação às vestimentas, apesar de construir as ideias em diálogo com a comissão de identidade, a comissão de frente era responsável por adquirir ou confeccionar as próprias roupas. Nesse sentido, destaca-se o papel das militantes Júlia Calvet, que costurou as saias para os anos 2015 e 2016, e Ana Aline, que produziu, para o ano de 2016, um conjunto de lanças que se transformavam em remos, e as saias para 2017. O mesmo vale para os demais adereços e acessórios, incluindo o próprio carrinho de supermercado, anteriormente citado, que foi conseguido graças à mobilização dos próprios membros.

Belle destaca algumas importantes diferenças entre a bateria e a comissão de frente do CQP. Ao contrário dos ritmistas, que são convocados para uma oficina que se estende por vários meses, aprendendo, de fato, a tocar um instrumento. As reuniões da comissão de frente não equivalem a uma oficina. Não há tempo hábil para formar dançarinos. O que existe é somente o espaço para criar e ensaiar uma coreografia. Por conta desse tempo reduzido, fica um pouco mais difícil criar laços de pertencimento com o bloco. Apesar disso, Belle destaca que muitas vezes essas pessoas voltam a procurar o comuna, geralmente, já é na posição de militante do bloco, fato sintomático que aponta para o fato de que um vínculo foi estabelecido.

A ideia do bloco é montar uma oficina e formar o próprio “corpo de dançarinos”, nos moldes do que ocorreu com a bateria. Porém, falta tempo, já que há um acúmulo de funções. Belle, além de ser da CGC, ainda é ritmista e monitora da bateria. Diante de tais dificuldades,

a comissão deixou de ocorrer após o carnaval de 2017 ¹³¹, muito embora haja, por parte do bloco, o desejo de retomada de tal ala nos moldes de oficina de dança.

No ano de 2020, um papel similar foi desempenhado por um grupo de pernaltas que procurou o bloco com o desejo de participar ¹³². Apesar de ser um grupo autônomo, com liberdade para montar a própria coreografia e vestimentas, tudo era conversado e negociado com a comissão de identidade. Que verificava, por exemplo, se os estandartes que seriam erguidos pelo grupo estariam ou não em acordo com as diretrizes políticas do bloco. Outro ponto importante era a segurança. Com base nesse critério houve, por exemplo, um veto a ideia de que a bateria abrisse um espaço para que uma das pernaltas pudesse fazer uma performance “cuspindo fogo”. Diante da falta de estrutura e, principalmente, de tempo hábil para ensaiar tal performance com todo o conjunto, tal ideia foi vetada. O grupo (parte dele) participou dos ensaios do bloco no Vaca Atolado, no mesmo espaço que, em anos anteriores, era usado pela comissão de frente.

Falando um pouco mais a respeito da comissão de identidade, um dos seus importantes atributos é a produção das cabeças e acessórios. Além disso, a produção da roupa do mestre de bateria, que, nos últimos anos (a partir de 2016) assim como as cabeças das cantoras, foram confeccionadas por duas ritmistas do Comuna que também compunham a comissão, Juliana Bastos e Mirella Leal. Todas essas criações garantem, não só uma unidade estética, mas também produzem um discurso coerente entre o que está sendo dito na prática sonora, no movimento dos corpos e nos símbolos visuais. E não são poucos os tais símbolos. Por exemplo, no enredo “Lugar de Mulher...”, que continha versos que falavam sobre “satanás e bruxas abortando o capital”, houve a decisão de caracterizar a bateria de “diabo” e a comissão de frente de bruxas. Além disso, a comissão confecciona, no esquema de mutirão, um conjunto de faixas que são levadas para o carnaval.

A comissão era, portanto, um espaço de expressão e criação artística para quem queria contribuir com o bloco a partir de expertises que não passavam pela performance. Assim, Tati Rivoire, por exemplo, que já havia trabalhado com blocos e escolas de samba, traz a sua experiência para o CQP. É, também, o caso da Dilma Marques e Marcelle Fernandez, que, além de ritmistas, contribuíram também na confecção de viseiras. Outra contribuição dos ritmistas são as camisas, por vezes com desenhos do Buchecha (que é designer) e por, por vezes, por membros da bateria que apresentam ideias que serão debatidas pela comissão de identidade e

¹³¹ Curiosamente, a duração da Comissão de Frente é exatamente o tempo da “trilogia das urgências”.

¹³² Um grupo de três pernaltas já havia participado em 2019, mas de forma menos estruturada.

pela CGC. Mas, como bem lembrou Belle, o comuna é um espaço de expressão artística também para os foliões que, através de cartazes, faixas, fantasias, adesivos, danças e quaisquer expressão criativa que se possa imaginar, se utilizam do espaço do bloco para se manifestar artisticamente.

Finalizei minha conversa com a Belle lembrando dos desafios e intensos debates que envolveram, principalmente, os carnavais da “trilogia das urgências”. Por exemplo, com a polêmica do uso de turbante por parte da bateria, incluindo os ritmistas brancos, e que acabava esbarrando no debate sobre “apropriação cultural” (WILLIAM, 2020), muito em voga na época, justamente por um caso noticiado na imprensa envolvendo uma mulher branca usando um turbante e que por isso, teria sofrido um tipo de represália de uma mulher negra. Após intenso debate, a ideia foi se transformando, e sendo substituída por faixas de chita que podiam ser livremente amarradas na cabeça pelos militantes (inclusive com amarrações que lembrassem um turbante).

Outra polêmica foi sobre o uso da saia por toda a bateria (incluindo homens) no enredo LGBTQI+, ideia também foi modificada, após discussões, ficando, cada ritmista, livre para escolher como iria se vestir. Contraditoriamente, a ideia do uso da saia por toda a bateria havia sido empregada pelo bloco no enredo que debatia gênero.

Belle reconhece a dificuldade de lidar com tais debates e reforçou o quanto o bloco foi se adaptando e acumulando debates ao longo desse processo. Tais mudanças no coletivo são apontadas, justamente, pelas contradições e por suas superações no interior do coletivo através do debate. Nesse sentido, o principal papel da direção do bloco é, não o de impor uma posição previamente estabelecida, mas o de garantir um bom debate aonde ideias divergentes sejam colocadas e ouvidas com respeito para que o coletivo possa tomar suas decisões finais que, obviamente, não irão agradar a todas as pessoas, sendo, muitas vezes, os debates e seus acúmulos, mais importantes do que as decisões tomadas. Ou seja, aqui, é reforçada a ideia do debate enquanto espaço de aprendizagens coletivas e individuais.

Figura 28 - Pernaltas



3.12 O Comuna na Pandemia

A pandemia de COVID 19 teve efeitos absolutamente desastrosos sobre trabalhadores e fazedores de cultura. No caso do Comuna, não foi diferente. Diante da total impossibilidade de se elaborar planejamentos, posto que não havia (no momento em que escrevo ainda não há) como prever quando e como seria o fim da pandemia e quais seriam seus desdobramentos. Além disso, diante de todas as dificuldades materiais e emocionais impostas pela pandemia, num contexto agravado pelo constante luto causado pela perda de pessoas queridas, a direção do bloco percebia o coletivo em vias de se fragmentar. Perante as dificuldades impostas, os militantes, muitas vezes, não estavam em condições e, por vezes, nem tinham motivações, para seguir se comprometendo com o bloco. Como foi dito em entrevistas, “via-se o coletivo escorrendo entre os dedos da mão”.

Diante de tal cenário, a principal preocupação da direção foi a de manter o coletivo coeso. Para tal, era importante propor atividades. Em pleno confinamento e, diante da não previsibilidade de quando os eventos e encontros presenciais poderiam voltar a acontecer, o remédio foi desenvolver atividades virtuais. É assim que nasce o “Histórias do Nosso Carnaval”. Uma série de entrevistas, transmitidas, simultaneamente, no canal de *Youtube* do

CQP e na *fanpage* do bloco no *facebook*. O projeto, bastante exigente em termos de tempo investido pelas pessoas envolvidas, acabou tendo uma vida curta. Acabando, definitivamente, no início dos processos de campanha eleitoral, que demandavam uma enorme dedicação por parte dos mesmos militantes que tocavam a tarefa de produzir o programa de internet.

Além disso, o bloco promoveu uma série de oficinas *online*. Tratava-se de um conteúdo audiovisual exclusivo produzido pelo bloco para seus instrumentistas. O material continha aulas práticas direcionadas aos naipes específicos, aulas de técnica do uso de baqueta (incluindo alguns rudimentos como toques duplo e múltiplo) e aulas de teoria musical. Além disso, haviam encontros virtuais síncronos para acompanhamento do desenvolvimento dos alunos e para sanar dúvidas. Tal conteúdo didático, assim como as aulas síncronas, foram produzidas e ministradas por mim em meu *home studio*. Em contrapartida, recebi uma ajuda de custo do bloco no período de vigência do meu trabalho pedagógico.

Infelizmente, apesar do interesse de boa parte dos integrantes, as demandas e dificuldades impostas pela realidade pandêmica tornavam quase impossível o comprometimento com aquele modelo de aprendizado por meios virtuais. Num primeiro momento, a possibilidade de voltar a ter contato com a música, de poder ocupar a mente com coisas não diretamente ligadas ao contexto que estavam vivendo e, no caso dos encontros síncronos, de poder rever e conversar, ainda que por pequenos quadradinhos na tela, com os/as camaradas era um grande motivo de empolgação. Mas, com o passar do tempo, tanto o conteúdo gravado, quanto os encontros virtuais, foram virando obrigações com as quais as pessoas, naquele momento, não tinham como arcar.

Com o passar do tempo, ao longo da pandemia, a urgência de se contrapor ao (des)governo vigente começou a sobrepor ao rigor das medidas sanitárias. Diante desse cenário, os setores progressistas começaram a organizar alguns atos que, embora seguindo uma série de protocolos sanitários, voltavam a colocar multidões nas ruas. O Comuna se fez representar em tais atos com seus ritmistas, instrumentos e camisas. Mostrando que, mesmo em tempos pandêmicos, a rua continuava sendo da classe trabalhadora.

Finalmente, com relação ao(s) carnaval(is) de 2022, em fevereiro e abril, a posição do Comuna é bem explícita. A preparação do carnaval do CQP dura, praticamente, um ano inteiro. Não tivemos esse tempo, o bloco não arrecadou o dinheiro necessário, não montou uma estrutura, não preparou seus ritmistas, não fez suas articulações políticas, enfim, o bloco não preparou um carnaval para ser apresentado no início de 2022. Por conta disso, ao contrário de muitos outros blocos, o Comuna não aguardou a decisão do poder público (no caso, a prefeitura)

para decidir como procederia com relação aos dois calendários carnavalescos do início do ano. Já estava decidido que o bloco não sairia nessas ocasiões.

Existia, porém, a possibilidade de o bloco fazer um desfile carnavalesco fora de época, no fim do ano, com um enredo celebrando o centenário do PCB. Nesse caso, a ideia foi retomar as oficinas, somente com os integrantes do bloco, sem abrir vagas para novos ritmistas, e preparar um “carnaval” em outubro.

O que se destaca nas entrevistas é uma surpresa positiva com relação a resposta recebida quando se cogitou uma retomada das atividades do bloco com a volta das oficinas. Muito embora haja um contingente significativo de pessoas se demonstrando interessadas, o que se observa é que, o que se desenha, é um grupo novo. Muitos dos integrantes do grupo, por questões profissionais, financeiras ou emocionais, não se encontram em condições de se comprometer com o bloco. Não se sabia ainda que cenário iríamos encontrar em uma possível retomada, o que se sabia, é que, certamente, lidaríamos com um cenário novo.

Para encerrar esse pequeno fragmento, seguindo tratando sobre o período pandêmico e as enormes dificuldades por ele impostas, acho importante ressaltar o papel que a CGC seguiu cumprindo nesse período. O atual estado do partido (com um número muito reduzido de pessoas), acaba impondo aos seus militantes a função de acumular múltiplas tarefas. Os mesmos três¹³³ atuais integrantes da CGC e meus principais interlocutores nessa pesquisa (a CGC é maior que isso, mas existem membros novos e que, apesar de integrarem a célula de cultura do partido, não são integrantes do comuna e, portanto, não teriam muito a contribuir para a pesquisa dentro do recorte temporal proposto) são os principais responsáveis pela tarefa de agitação e propaganda do partido.

Por conta disso, por exemplo, no período de preparação dos eventos de comemoração do centenário do partido, esses militantes estavam com seu tempo totalmente tomado em função dessa atividade. O mesmo acontece com grande parte das atividades que o partido promove ou, nas quais se envolve. Todo esse cenário se agrava no período das eleições.

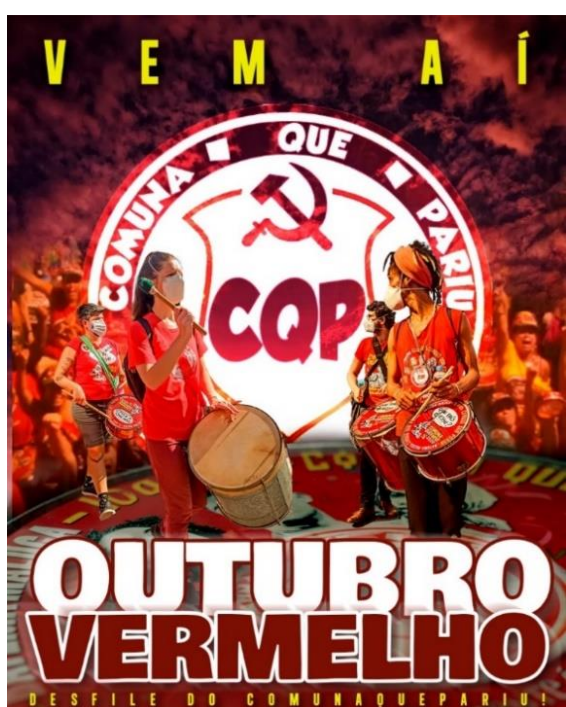
E, para além das atividades militantes, eles são trabalhadores e, assim como qualquer outro, precisam vender sua força de trabalho para sobreviver. E precisam, portanto, conciliar suas atividades militantes com as atividades laborais. Em grande medida, se o bloco segue existindo, isso se deve à enorme dedicação das pessoas que estão e das que passaram por tal

¹³³ A militante Carolina Soares não estava ativa na CGC no período das minhas primeiras interlocuções com a comissão (embora seguisse cumprindo outras tarefas no coletivo). Mais próximo ao período final da pesquisa, ela retomou as atividades na CGC e deu importantes contribuições nas conversas que tive com o grupo.

comissão. Além disso, existe a dedicação de cada militante que toma para si uma ou mais tarefas do coletivo.

No momento em que escrevo esse trabalho, o bloco está retomando as oficinas, inicialmente, se preparando para construir uma apresentação carnavalesca fora de época, em outubro, celebrando o centenário do PCB. O evento, intitulado “Outubro Vermelho”, aconteceria, provavelmente, na “Garagem Delas”, um espaço cultural e político criado e gerido por mulheres ambulantes ligadas às movimentações carnavalescas cariocas.

Figura 29 – Divulgação do Outubro Vermelho



Por conta da falta de tempo hábil para colocar novamente a bateria (bastante reduzida devido ao afastamento de um grande número de camaradas ao longo do período pandêmico) em condições de se apresentar (sendo tal falta de tempo bastante agravada pelo calendário eleitoral, que acabou fazendo coincidir grande parte do período de retorno das oficinas e ensaios com o período de campanha na qual, evidentemente, grande parte dos integrantes, principalmente os dirigentes, se encontrou largamente envolvido), o bloco declinou dos planos para outubro, se preparando para atuar no carnaval de 2023, provavelmente rerepresentando o samba de 2020.

4. Os Diferentes Corpos e Vivências no Comuna

Eu sou Comuna, eu sou!
Ninguém vai me calar
Sou resistência, sou cultura popular
Somos os campos, centros, guetos e favelas
Zumbis, Dandaras, Marielles, Marighellas¹³⁴

Fazer parte de um coletivo como o Comuna é uma tarefa bastante exigente. É preciso, primeiramente, se comprometer com um encontro semanal de algumas horas destinado aos ensaios e oficinas. É preciso, também reservar um tempo ao longo da semana para estudar e treinar aquilo que foi preparado em ensaio. Tudo isso, sem contar com os compromissos assumidos por camaradas que entram em comissões e/ou assumem tarefas específicas. O comprometimento é enorme, mas o peso de tal dedicação militante é vivido e sentido de formas distintas pelas pessoas que integram o bloco.

O deslocamento de ida e volta para o local de ensaio ou oficina pode variar entre alguns minutos de caminhada ou um tempo superior a uma hora em transportes públicos, de acordo com o local de residência. Os malabarismos na organização de agenda podem ter graus diferentes de exigência de acordo com o tipo de rotina pessoal de cada integrante e pode ser agravado por obrigações familiares, especialmente para as pessoas com filhos. Até mesmo o momento de confraternização que ocorre após os compromissos do bloco (geralmente, por razões de praticidade, nos bares próximos ao local aonde os instrumentos são guardados) pode trazer questões específicas ligadas ao peso de tal prática no orçamento e aos tipos específicos de constrangimentos, e até mesmo de violências, aos quais pessoas distintas estão sujeitas devido ao seu gênero, orientação sexual e raça.

Nos próximos parágrafos, procurarei investigar algumas dessas realidades e vivências específicas (bem como os seus cruzamentos, ou intersecções) e os impactos das mesmas na atuação militante dentro do coletivo e, em alguns casos (no caso de militantes do PCB), dentro do partido.

Creio que ficará bastante evidente a dificuldade de dividir tal capítulo em seções distintas, já que as temáticas se entrelaçam constantemente. Ainda assim, optei por dividir em duas partes visando, com isso, facilitar a leitura. Feita tal ressalva, é possível prosseguir.

¹³⁴ “Sambamos, amamos, resistimos e lutamos. E que venham mais 10 anos!”, Enredo do Comuna Que PARIU! Do ano de 2019 (COMUNA QUE PARIU, 2019)

Cabe também ressaltar que o texto que se segue, construído a partir de conversas com pessoas ligadas ao bloco, nem todas diretamente na condição de militantes, se deu inteiramente com interlocuções com mulheres, sendo a maioria delas mulheres negras. Tal escolha se deu por uma questão de prioridade, entendendo que tais interlocutoras poderiam trazer uma maior dimensão e complexidade de atravessamentos interseccionais. Houvesse um prazo maior, eu teria desenvolvido diálogos com homens negros também.

Optei por iniciar essa discussão por um tema que dispara muitos debates cruciais, a questão da maternidade¹³⁵ no bloco. Vou introduzir o assunto a partir de um diálogo que tive com a Fabiana Doria, integrante do bloco e militante do PCB. Meu principal interesse nessa interlocução foi entender como a experiência dela enquanto mãe de dois filhos afetou e afeta a sua militância no bloco e no partido.

4.1 A Maternidade no Comuna

Começarei essa seção com a conversa que tive com a Fabiana, mulher branca, mãe de dois filhos, violinista e professora de música. Ela conta que desejava se aproximar do PCB e que essa aproximação se deu através do bloco, em agosto 2014, quando ela entra para o CQP, passando a militar na Célula de Cultura do partido alguns meses depois. A indicação do bloco veio por meio do, então integrante do bloco e militante da célula de cultura, Victor Neves, que já era alguém que ela conhecia e sabia ser ligado ao partido. Naquele momento a filha mais nova, Maria Clara, tinha três anos de idade e o mais velho, Ernesto, seis anos.

Fabiana: sempre foi *punk*, só que, quando eu entrei no Comuna, eu era casada (separei em 2015, logo depois que eu entrei) e eu tinha uma vida bem mais estabilizada porque o meu ex-marido era trabalhador da PETROBRAS (sempre foi e tá lá). Então eu tinha muito mais tranquilidade pra militar. Quando eu me separei, aí foi *punk*.

Ela conta que o processo de divórcio se deu logo após a sua recente contratação como professora de música no Colégio Cruzeiro. Ficou estabelecido um acordo de guarda compartilhada aonde, atualmente, os filhos ficam uma semana com cada um.

Ela fala um pouco da rotina domiciliar envolvendo a presença dos filhos que exige cuidados, por exemplo, com relação à alimentação, implicando na necessidade de ter “comida preparada”, além da atenção com os horários de sono dos filhos. Sobre isso ela diz:

Fabiana: A dinâmica deles interfere muito. Essa história de “ah, filho não prende”, prende sim! São crianças, criança tem que jantar, você não pode não ter “comida” em casa. Então quando tem só eu, eu como um lanche. Chega em casa, come qualquer

¹³⁵ Imagino que a justificativa pelo foco específico na realidade de mães, em lugar de um olhar mais abrangente para a vivência de pais e mães que integram o coletivo, venha a ficar evidente ao longo das entrevistas que serão aqui apresentadas.

coisa e dorme. Não posso fazer isso quando eles estão comigo, mesmo o Ernesto que já tem quatorze anos, que já janta sozinho, se vira, não posso fazer isso porque ele tem prova no dia seguinte, então eu não posso deixar ele dormir às três da manhã todos os dias, é responsabilidade minha.

E aí, quando eu venho pro Comuna, eles me esperam. Então, se eu chegar em casa dez e meia, eles estão acordados, se chegar onze horas, eles estão acordados.

Ela conta que os cuidados com a rotina se intensificam pelo fato de Maria Clara fazer uma atividade de alto rendimento que acaba exigindo maior atenção com o sono e com a alimentação. Ela está se preparando para entrar na escola de *ballet* do Teatro municipal do Rio de Janeiro.

Fabiana: [...] a rotina é muito pesada, mas minha obrigação, enquanto mãe, é ajudar se ela quiser passar praquilo. [...] todas essas coisas interferem na minha dinâmica. [...] então, se eles estão doentes, eu não venho, se eles estão com algum problema, cara [...] e aí tem outra questão, eu sou militante do PCB. Isso interfere na minha militância no Comuna. Então, dentro do partido, na Célula de Cultura, a gente tem tarefas. O Comuna é uma das minhas tarefas, então, não posso simplesmente chegar e dizer “olha, eu não tô mais aqui”, não rola.

Fabiana seguiu sua fala trazendo um elemento que parece indicar bem os tipos de desafios colocados para uma militante que é mãe. Ela diz:

Fabiana: Eu acho que tem uma coisa, Kobe, pra mim, que eu senti muito, assim, quando eu tinha a idade que eu tinha quando eu engravidei do Ernesto, eu tinha vinte e três anos... muito nova, né? Tinha vinte e três anos, sabia porra nenhuma da vida, achava que sabia de tudo, sabia porra nenhuma. Né? Normal! E mesmo que a gente não saiba, cara, a sociedade te põe no lugar de mulher quando você tem filho. Se tu conseguia driblar qualquer coisa antes, você não consegue mais, e aí pra mim foi *punk*.

Ela descreveu a radical mudança de rotina trazida pela chegada do primeiro filho agravada por uma depressão pós-parto. “Cara, filho recém-nascido... Ernesto teve vários problemas no início, eu deprimi bonito! Fui parar lá em baixo! Até recuperar... eu voltei ao “normal”, Ernesto tava com seis meses. ” Apesar das dificuldades ela teve vontade de ter mais um filho ainda jovem para poder “retomar a vida” o quanto antes. Ela destaca que tal desejo pôde ser realizado por conta de uma certa estrutura trazida por sua realidade familiar de classe média.

Outra questão interessante trazida por ela é como o contato com a perspectiva feminista classista mudou a sua visão a respeito da realidade.

Fabiana: Cara, os Livros da Simone de Beauvoir eu li todos, todos os publicados eu li. Eu me achava a revolucionária, e eu não sabia de nada. Nada! Cara, aí quando eu tive contato com escritoras comunistas, cara, pra mim foi um...um... a sensação que eu tenho foi um assentar das coisas [...] sabe? Eu passei a entender melhor outras mulheres, eu passei a entender melhor minha mãe, por exemplo. Vivi em guerra com minha mãe durante muito tempo, consegui entender historicamente a minha mãe. Que pra ela, minha mãe, na época dela, já foi um avanço. Isso pra mim foi um processo de transição longa, mas que pra mim foi muito importante [...] Aí eu comecei a entrar num outro momento [...] E isso tudo durou uns dez anos. Culminou com o meu conhecimento de comunistas históricas e outras hoje em dia. Eu vendo a militância dessas mulheres que militaram com filho, minhas camaradas de partido. Porra! Passaram pela ditadura com filho, fico imaginando, Kobe, sabe assim? Meu pai. Eu

sou filha de uma pessoa que militou politicamente na época da ditadura, foi preso, foi exilado, auto exilado, e que só foi morar comigo quando eu tinha dois anos, quando acabou a ditadura. Então, assim, teve um processo, e eu fico imaginando como minha mãe ficava, minha mãe ficou comigo. Saca? Minha mãe era filha de um militar, fugiu de casa com meu pai pro meu pai não ser pego. Enfim, eu consegui entender, e isso é muito louco porque, quando teve a questão do golpe, e minha mãe sabe que eu sou militante do PCB, e aí, há um tempo atrás quando começou essa coisa do Bolsonaro crescendo, ela me chamou na casa dela e disse “olha”... (cabeça de quem passou por uma ditadura, né?) “se acontecer alguma coisa, você larga as crianças aqui em casa e some”. Cara, você toma um susto quando acontece isso, porque a gente foi muito mal acostumado com o governo PT, né? Com essas transições mais democráticas, com todas as críticas que a gente tem, a gente não pegou essa política mais rasgada, eles pegaram.

O relato de Fabiana, além de trazer elementos importantes para a compreensão da realidade atual de militantes que são mães, ajuda também a trazer, em uma perspectiva histórica, a importância fundamental exercida pelas mães de gerações anteriores. No caso que ela traz, a própria atuação política do pai só foi possível pelo papel exercido por sua mãe. Essa mesma mãe chama a atenção para os potenciais perigos do período político que o país atravessa atualmente e, em caso de necessidade, oferece o mesmo tipo de suporte, agora para sua filha.

Os filhos de Fabiana são rostos muito conhecidos no bloco porque não era raro que eles fossem em algum ensaio ou oficina de vez em quando, mas, atualmente, Maria Clara começou a se aproximar do bloco de outra forma, chegando a começar a tocar chocalho em algumas oficinas. Fabiana falava o quanto que a consciência feminista classista é um norteador fundamental em sua militância e o quanto os filhos influenciam na sua conduta enquanto militante. Essa conversa acabou trazendo o assunto da aproximação de Maria Clara do bloco.

Fabiana: [...] então eu tô muito afastada, por excesso de trabalho... “N” questões. Mas tem sempre um fio que não me deixa sair, sabe? E esse fio, muitas vezes, é esse, de, eu tenho dois filhos, cara, como que meus filhos vão me ver enquanto mulher nesse mundo? Entendeu? Eu tenho uma filha, menina, que tá crescendo e que tá encontrando esse mundo merda, saca? Eu não quero que minha filha passe por uma agressão e que ache isso normal. Então, assim, são coisas que eu me prendo muito. [...] Minha filha quer ser bailarina, é importante ela vir pro comuna pra não achar que aquela é a única arte que existe na vida, sabe?

Um outro ponto trazido por Fabiana, que me parece importante de ser destacado, é o da solidariedade entre as mulheres em contraponto com discursos vindos daquilo que ela nomeia como um “*feminismo liberal*”. Ela apresentou alguns exemplos de como algumas pautas trazidas por esse campo acabam sendo violentas para mulheres da classe trabalhadora e, por vezes, apropriadas e mercantilizadas pelo capital. Ela diz:

Fabiana: Então, quando eu tive contato com a literatura das feministas comunistas, nossa, pra mim, foi um alento. Sabe, assim, quando você fala “meu Deus! Tem outro caminho”? Sabe? Por aqui, que vai me fazer entender melhor as mulheres. Que vai me fazer... Eu não acredito em sororidade, Kobe. Eu sei que é polêmico falar isso, mas eu não acredito, porque eu acho que nenhuma mulher burguesa tem sororidade com a gente. Saca? Muitas brancas não tem com pretas. As burguesas não tem com a classe trabalhadora. Eu acredito em solidariedade de classe. Eu acredito na nossa ajuda de gênero com outras mulheres, na simpatia no dia a dia, sabe? Essa solidariedade que

une a gente enquanto militante, eu acredito nisso, porque eu já tive muitas provas disso na minha vida enquanto mulher. Sabe? Não só de mulher militante, mas de pessoas que se ajudam. Mas, eu acho que isso, pra mim, me ajudou a ter outras mulheres na militância, no cotidiano, porque a gente não milita só pra gente, não deveria, né? A gente tá aí pra entender melhor o mundo, ver como a gente pode ajudar as pessoas que estão abaixo, e, na minha opinião, a gente tem que ser ajudado por outras pessoas que podem nos ajudar, entende? Acho que tem um pouco disso que eu não conseguia ver. Eu achava que eu tinha só que ajudar o outro, com a outra literatura, sabe? [...] Então, eu via muito isso no feminismo que eu considero mais liberal. É tudo pelas mulheres, as mulheres podem, cara... eu cresci em Jacarepaguá e em Guadalupe. [...] aí eu fico vendo, Kobe, uns debates, falo “cara, óh só”, lá perto de onde eu morava, em Guadalupe, tem um lugar chamado boteco do Salmão, eu falo, cara, vai fazer esse debate lá e vamos ver se a gente consegue... se conseguir, a gente conversa. Porque isso não chega, e não vai chegar. É um debate que não vai chegar. E são pessoas que estão se ajudando no cotidiano. Sabe? São mulheres que estão se ajudando no cotidiano. E minha vó [...] quando eu tive o Ernesto, que eu tive depressão pós-parto, minha vó, que teve seis filhos, chegou pra mim e falou “eu acho que você está com depressão pós-parto. [...] sabe? Minha vó chegou pra mim, e eu chorando porque o Ernesto não mamava [...] e aí, (óh o debate aí) eu não queria dar leite artificial. “não pode, tenho que amamentar”, minha vó falou “óh só, o menino vai ficar com fome, vamo fazer uma mamadeira de nan, e você agradeça porque eu tenho dinheiro pra comprar um nan”. Pegou, chamou minha mãe, foi lá embaixo comprar uma mamadeira, uma lata de nan, fez a mamadeira, deu pro Ernesto e o Ernesto dormiu. Então, assim, foi uma mulher, trabalhadora, pobre, do subúrbio que chegou e me deu um sacode, assim, sabe? [...] Eu consegui entender melhor isso quando eu tive contato com essas mulheres que escreviam sobre mulheres trabalhadoras, sabe? Porque eu não via. Nesse discurso de sororidade, de “todas as mulheres”, não são todas, a gente sabe disso. Quando a gente fala todas, cara, “todas as pessoas” tem recorte de gênero, de raça, de tudo, né? Então, eu comecei a entender um pouco melhor isso. Entrei pro partido, que eu acho extremamente necessário o partido existir, e que tem debilidades, tem insuficiências ainda hoje porque é formado por pessoas que foram socializadas nesse mundo, então vai ter, né? Depois foi um processo quando eu entrei, cheia de crítica, e aquela coisa toda, né? Enfim... e aí tive contato com várias pessoas que me acolheram de uma maneira... saca? E que eu pude fazer a crítica e que eu me formei de outra maneira que eu não esperava. Isso, enquanto mulher, pra mim, que eu tive que brigar muito dentro do partido ainda enquanto mulher, porque são camaradas que são formados no mundo, não é uma crítica àquelas pessoas, né? Mas assim como a gente briga do lado de fora, você ainda encontra isso lá dentro. Mas sou ouvida, isso pra mim faz muita diferença. Muita diferença! Eu posso quebrar o pau, assim, mas sou ouvida.

Eu pedi que ela exemplificasse algumas dessas disputas que ela tinha que travar no interior do partido e, Fabiana, enquanto integrante da diretoria estadual do Ana Montenegro, o coletivo feminista Classista do partido, respondeu:

Fabiana: Quando eu entrei, a gente tinha pouco debate sobre... aqui no Rio, tá? A gente tinha pouco debate sobre... sobre machismo [...], eu achava que no Rio de Janeiro, que, por exemplo, o Ana Montenegro já estava formado em outros estados [...] Aqui no Rio de Janeiro a gente tinha um debate que era muito assim (eu achava, tá? Eu tinha essa sensação) ele não era um debate muito acolhido pelo partido. [...] aí formou um núcleo do Ana Montenegro aqui no Rio e a gente foi apertando, foi apertando, então, por exemplo, hoje, o comitê regional tem muito mais mulher do que no ano que eu entrei. Nossa! Mas é disparado! E existe uma preocupação real do partido em ter mulheres dentro da direção do partido. Em formar quadro de mulheres. Isso passou a ser uma preocupação real [...] eu percebo que foi uma crescente. Teve o congresso do partido nacional e foi uma preocupação no congresso, isso tava em ebulição, assim, isso tava latente, sabe?

O diálogo seguiu e eu senti necessidade de aprofundar e entender um pouco melhor os caminhos que possibilitaram que determinadas pautas fossem ganhando espaço e importância a ponto de serem, hoje em dia, pontos fundamentais na agenda do partido. Fabiana apresentou uma análise que passa pelos processos históricos e dialéticos do partido. Segundo ela, o partido ainda está em processo de reconstrução após as clandestinidades. Ela aponta para o fato de que, um partido pequeno, acaba não conseguindo dar conta da pluralidade de pautas existentes, acabando por se concentrar nas “demandas mais urgentes”. Segundo ela, com o recente crescimento do partido ao longo das últimas décadas, processo que inclui os coletivos, tais quais o próprio Ana Montenegro, e a expansão da UJC, existe um processo de “oxigenação” do partido no qual outras pautas começam a ocupar espaços mais destacados.

Dessa forma, lembrando que o partido é o resultado das pessoas que o compõe, um crescimento do partido implica no crescimento dos debates internos e naquilo que é chamado internamente de “dores de crescimento”. Tal processo é visto como muito positivo pela militante que destaca que quer um partido grande e cita os caminhos que veem sendo percorridos para atrair militantes, bem como para expandir regionalmente. Assim, a capilaridade hoje existente dos debates feministas é fruto desses processos internos. Ela relembra um passado recente aonde o CC (Comitê Central do partido, a direção nacional) era formado ainda basicamente por homens brancos e os impactos disso para as poucas mulheres que tentavam disputar politicamente aquele espaço.

Fabiana: Eu peguei essa transição, eu falo isso, né? Eu falo isso com a Marta ¹³⁶, o quão difícil! A Marta foi uma das únicas mulheres do CC, imagina o que era o CC, Kobe! [...] imagina você ter um comitê de homens brancos, você ter, sei lá, cinco mulheres lá dentro. Caraca! Sabe? Eu já passei por situações, não dentro do partido, mas eu já passei por situações onde pautei um debate e aí., na hora, aquela clássica. Sabe aquela clássica? Aí você dá um grito e “ah, mas gora, você gritou” caralho! Vai ver uma reunião só de homens. Caralho! Tem cinco na mesa, tem grito, tem dedo na cara, “vai tomar no cu”, tem tudo! Aí eu não posso dar um grito!? Ah, fala sério, Kobe! Aí, assim, isso eu aprendi no partido. Esse endurecimento, porque a militância endurece a gente um pouco, né? Mas, aprendi no partido. [...] Depois de tanto tomar porrada a gente vai aprendendo. Então, no início, eu fiquei muito endurecida. [...] uma vez, saindo de uma reunião com o Ernesto (o Ernesto estava comigo) ele falou pra mim “mamãe, você fica muito diferente quando está na reunião”. Aí eu perguntei, diferente como? E ele disse “não sei, você fica brava”. Eu perguntei “e com você” ele disse “comigo não”, ah, então tudo bem. E com o tempo eu fui construindo um meio termo disso.

Em meio às duras críticas, ela reforça o fato de que o partido é um espaço aonde ela sente que pode levar as questões, mais do que em outros espaços fora. E ressalta que percebe e celebra as mudanças internas. Eu fiz questão de me alongar um pouco mais nesses debates trazidos por Fabiana, porque entendo que eles representam muito bem os diversos tipos

¹³⁶ Marta Barçante, militante do PCB

específicos de desafios e disputas que mulheres têm que enfrentar na militância. Evidenciando que o “preço” da construção e das disputas políticas não é o mesmo para todas as pessoas.

Retomando mais especificamente à questão da maternidade, Fabiana traz mais um elemento que aponta a especificidade dessa condição, mesmo quando comparada a homens que têm filhos.

Fabiana: Então, assim, o Comuna pra mim, ele tem várias questões éh... na minha vida enquanto mulher. Primeiro que quando eu entrei, foi o samba sobre as mulheres então, já peguei de cara assim, no momento que eu estava chegando no partido, chegando no Comuna, com o samba das mulheres e foi minha separação logo depois, e outra relação logo depois, entre uma relação e outra, nossa! Isso foi uma coisa que deu um... que deu uma assentada em mim como pessoa. Sabe? Mesmo sendo difícil. Cansei de vir pra ensaio, não sei se você lembra, eu cansei de vir pra ensaio com as crianças. E a Maria Clara era muito pequena, então ela não conseguia ficar sozinha, aí ela queria ficar junto de mim, aí às vezes eu saía um pouco, mas ela ficava dentro da bateria. Cara, eu não vejo homens com esse problema, Kobe. Eu não vejo. Ou arranja alguém pra ficar, ou não vem. [...] Então, normalmente o que eu vejo é assim, quando o homem está com a criança, ou ele tem alguém que fique com a criança e normalmente ele tem quem fique com a criança, porque sempre tem gente que apoia homem solteiro ou homem com filho, ou então ele não vem. Saca, assim? Não vem. Como eu já perdi as contas de quantas vezes eu levei as crianças pra tudo. Então... eles vêm comigo pro ensaio do Comuna. Eu já levei colchonete pra sede do partido pra fazer reunião. Eles dormiram no chão com colchonete de acampamento, inúmeras vezes, pra eu não perder reunião. Porque era a minha semana e aí eu levava... eu pegava eles na escola e descia direto, aí depois eu parei de fazer isso, que aí foi meu limite, eu falei “chega!”.

Eu: Foi o limite por que? Por eles, por você, pelo conjunto da obra?

Fabiana: Por eles, por eles. Porque eles... não é ideal... não é ideal pra uma criança. Aí eu passei a fazer assim, no dia que eu tô com eles, eu não marco reunião. Então... eu saí de algumas tarefas. Fiquei só em algumas. E aí, quando eles estão comigo... quando não tem jeito... nenhum, aí eu conversei com eles, falo “ôh, não teve jeito”, mas assim, eu tento ao máximo. [...]

Eu: E você percebia que os homens que tinham filho tinham uma postura parecida, ou não?

Fabiana: Nenhum homem tinha essa postura. Eu conheço homens que não são da minha geração que faziam isso. Então, por exemplo, eu sei que o Eduardo Serra fazia isso. Porque ele era separado, tinha guarda compartilhada e a filha dele era pequena, então, quando tava com ele, ele levava. Mas a filha dele já está adulta. É um homem que faz isso, compreende? “Um” homem faz isso. Eu conheço vários homens que tem filhos e que não vão a reuniões quando estão com os filhos. [...] Só que uma coisa é um homem no meio de cinquenta faltar a reunião, outra coisa é ter três mulheres e uma delas falta. Éh... o peso é desigual.

A segunda interlocutora é a Isabel Coronel. Sendo mãe e mulher negra, a conversa com ela faz a conexão com a próxima parte desse capítulo. Ela começa falando um pouco sobre si.

Sou Isabel, uma mulher de quarenta anos [...] e sou uma mãe, nasci aqui em Ramos. Cedo, bem cedo fui morar em Teresópolis, fiz um *tour* pelo Rio de Janeiro, fui parar na Pavuna, e me estabeleci em Bonsucesso no final da infância, como adolescente e até a vida adulta. Depois eu vim aqui pra Penha. Tenho uma filha de dezoito anos. Sou *designer* gráfica, agora estou uma microempresária individual, correndo atrás dos projetos pra sobreviver. Sempre fui envolvida com arte. Mas aí é um envolvimento do coração, então sempre busquei me aperfeiçoar em desenho [...] sou uma mulher em redescoberta, porque a minha cor de pele, eu sou a parda do Brasil, a do processo

de embranquecimento. Minha mãe é uma mulher branca e meu pai é um homem negro, que eu não conheço. [...] e eu me vejo como uma mulher negra agora, recentemente. Eu não entendia, quando eu pedia cota, quando eu estava no pré-vestibular social, eu entendia que era porque eu não era branca, mas não porque eu era uma mulher negra de pele clara. Então eu tô nessa redescoberta.

Isabel fala bastante sobre como, apesar de ter quarenta anos, ela se sente no processo redescoberta de si mesma, em grande parte por não ter tido tempo de elaborar muitas coisas. Dando conta das urgências da vida, do trabalho, das obrigações com a maternidade e das dores ligadas à perda da mãe quando sua filha tinha apenas um ano de idade.

Isabel: [...] aí eu fiquei um tempo assim, realmente desliguei meus sentimentos pra não sofrer tanto e fui seguindo essa pessoa, sendo mãe, com uma outra pessoa e vivendo essa outra relação de ser mãe da minha filha. Mas sem me aprofundar muito, porque tava com medo da dor que eu tava sentindo. E aí me afundei no trabalho, precisava, tava ali recém mãe, tinha que me formar na faculdade, que pra gente tudo é mais tarde, né? Eu não consegui entrar na faculdade lá na adolescência quando tava terminando o segundo grau. Eu terminei o ensino médio já com vinte anos já. Foi mais puxado. E aí eu me vi com uma oportunidade de trabalho numa faculdade privada que oferecia bolsa pra quem fosse trabalhador da instituição. E foi aí minha oportunidade [...] e aí eu acho que eu fiquei muito fria. Eu tinha que correr, eu tinha que dar conta das coisas. Então assim, dois anos antes da pandemia, quando eu me aproximo do Comuna, eu já tava me reconciliando comigo e retomando essa parte de desenho, das artes, essa resistência minha individual pra voltar a fazer as coisas que eu gostava, pra voltar a ter sentimento, pra não ficar vivendo só indo pro trabalho, de casa pro trabalho. Essa rotina amortecedora de criatividade, de potência. [...] tô nessa construção de buscar uma vida mais leve, uma vida mais plena com minha filha que tá entrando em outra fase da vida dela e que eu quero tá bem plena com ela pra viver esse momento.

Eu: Sim! [...] E aí nesse seu momento de descoberta, de abertura pra outras coisas, qual é o papel do Comuna nisso?

Isabel: Ai! O Comuna ele vem com uma paixão, sabe? O Comuna é uma paixão de voltar a tocar. E me entender e tentar entender o outro, porque, quando você tá tocando, numa banda, ainda mais um instrumento que nunca imaginei tocar, o tamborim, com pessoas que eu já admirava pela arte, pela música, o bloco, eu sempre gostei do bloco. É aquela coisa de você tá vendo o bloco e pensar, sabe? Tô junto com eles, batucando na mesa do boteco. Se sentindo parte. O Comuna ele envolve. Então, assim, a minha paixão pelo Comuna, o Comuna significa pra mim esse amor de se perceber com outras pessoas fazendo música, fazendo arte, de uma certa maneira, vou usar essa expressão, mas fazendo amor, de uma certa maneira. Com outras pessoas e para outras pessoas.

Ela enfatiza bastante a dimensão do afeto como um grande elemento norteador da sua aproximação com o bloco, antes mesmo de se tornar uma integrante da bateria, frequentando o bloco por dois anos na condição de foliã.

Isabel: E aí, uma amiga, a Tatiana, ela trabalhava comigo, e eu até brincava “poxa, a gente passa mais tempo com os colegas de trabalho do que com as pessoas em casa”. E ela sempre saiu no bloco, sempre foi carnavalesca [...] ela era do sul, aí veio aqui pro Rio de Janeiro, E aí continuava com a veia dela artística, com o trabalho dela, tralhava com isso também e se enfeitava toda pra sair no Comuna. Ela não fazia parte do bloco, ela só ia também, só que ela ia preparada (risos). Ela ia a pessoa de vermelho! [...] E aí ela falou “Bel, entraram em contato comigo, o Buchecha me procurou no *facebook*, vamo lá, Bel! Vamo lá!”. [...] “Eu posso te acompanhar, mas, não é pra mim, ele falou contigo.”. Ela: “não, vamos lá, vai ter uma reunião, vai ser legal” [...] aí eu fui na reunião e nunca mais voltei (risos). Eu adoro o bloco e, assim,

o Comuna pra mim significa aquela esperança, sabe? Dessa utopia que a gente persegue de conseguir viver num mundo com arte, com alegria, com amor, com solidariedade, com construção social. Solidificada mesmo nesse carinho, nesse afeto.

Pedi que ela aprofundasse um pouco o seu entendimento a respeito do papel político desempenhado pelo bloco.

Isabel: Eu penso muito sobre, até porque nesse meu repensar individual e coletivo, eu atuo em outras frentes, na luta antimanicomial. Nessa fuga de querer sair desse formato de trabalho que eu tenho. E eu sempre tive o intuito de ajudar as pessoas, eu sempre fui assim, de querer trocar com as pessoas. Eu procurei atuar em outros movimentos com a força do meu trabalho, que é o que eu podia oferecer. E aí, até que me ofereceram um dinheiro pra poder entregar um produto, que era um livro. Um livro de umas pesquisadoras que falavam sobre a luta antimanicomial. Então, desde então, desde que minha filha entrou no colégio Pedro Segundo, que é um colégio tradicional aqui do Rio de Janeiro, que tem cento e oitenta anos e que está perseguido, ainda mais por esse governo fascista.

E nessas experiências todas minhas, nessas minhas reflexões, quando eu olho pro Comuna com esse olhar de análise, de opinião, eu vejo que o Comuna tem um poder revolucionário enorme, até dentro do próprio Partido Comunista Brasileiro. Porque ele começa da base, ele começa do carinho mesmo, do afeto, da música, do estar junto, das pessoas se conhecendo, se gostando, de estar ali fazendo o bloco. Não à toa, o bloco carrega multidões. E, assim, esse poder revolucionário que é pelo carinho que as pessoas tem pelo bloco, as pessoas gostam não só da música, mas gostam de estar ali naquela vibração boa. Eu acho que ele é revolucionário dentro do próprio PCB. Porque, nesse meu caminhar, eu acabei me politizando agora e aí, eu percebo que dentro do partido (é a minha opinião vendo assim, de fora) acho que falta esse afeto. Fica um discurso panfletário, acho que todos os partidos tem essa questão do discurso panfletário, e aí acaba se afastando do povo, da população, no corre do dia a dia que não quer saber de Marx naquela hora, de ler O Capital, porque tem que pensar no ovo a dez reais, tem que comprar trinta ovos a dez reais, na pandemia, tem que recuperar o emprego, tem que se reinventar, então, assim, não desqualificando toda a questão da leitura, não é isso, que eu estou falando, eu estou falando que o Comuna ele é altamente efetivo em chegar no coração das pessoas porque ele chega com verdade, ele chega com afeto, ele chega com essa vontade de fazer uma sociedade diferente. É de dentro pra fora, não é de fora pra dentro.

Eu: É o tal “conquistar corações e mentes”, né?

Isabel: Isso (risos) é isso.

Eu: E aí, assim, você falou desse seu processo de politização mais recente. O que que o Comuna tem a ver com isso? [...]

Isabel: As coisas aconteceram muito por acaso. O Comuna aconteceu muito por acaso. Essa minha amiga que gostava de sair de musa vermelha me chamou. Paralelamente a isso, eu sou ativista na escola, no grupo de mães da comissão de São Cristóvão, desse colégio tradicional, que é super atacado pelo governo, então eu venho desse lugar. Meu início de politização foi aí. Foi de movimento, foi de coletivo e tive a oportunidade de participar de alguns grupos de estudo, de um coletivo feminista classista. E aí eu percebi que a dinâmica é diferente.

Eu: Como assim?

Isabel: É uma dinâmica assim, tá todo mundo trabalhando com carinho, trabalhando pro partido, mas tá todo mundo trabalhando o tempo inteiro. É uma questão que extrapola a questão do partido. A gente tá construindo, mas, ao meu ver, tá todo mundo muito cansado. A gente tá saindo de uma pandemia, tá todo mundo trabalhando muito. Cansa você só ficar produzindo sem ter um envolvimento afetivo.

Sem ter um cuidado, um carinho com a outra pessoa às vezes. Não é só manifestação, não é só post no *instragram*, ir lá, gritar. É olhar pro lado. Dá a mão mesmo. Sem querer ser clichê, mas é o toque, é o estar junto “tá precisando de alguma coisa?”, ou, “óh, tô precisando de ajuda, vem cá, me ajuda aqui porque a gente tem uma urgência”. É a vida, não só teoria. A teoria com a prática, é importante se juntar. Então eu vejo o Comuna assim, ele é prática, é afeto, ele é leve. Trazer questões tão pesadas, feridas tão abertas que a gente tem, todos nós, cada um na sua individualidade e com o coletivo, que a gente sabe que são muitas feridas. E o Comuna ele vem com esse poder de curar também. De curar porque você canta, as músicas do Comuna, elas falam um pouco da realidade e da utopia também. Então, eu acho muito revolucionário, cada vez mais eu me apaixono pelo Comuna, e acho que minha primeira vez construindo, estando num bloco, mas antes era sempre a minha mãe carregando a gente pelos blocos de Bonsucesso, de Ramos, que existiam ainda aqui na zona norte. Esse universo, pra mim sempre foi mágico. As pessoas tão felizes, eu tô aqui com elas, as pessoas cantam, não só em casa que elas cantam, aqui na rua todo mundo canta também, feliz.

Além de, mais uma vez, ressaltar o potencial revolucionário do afeto, do cuidado com o outro, da empatia e de outros elementos similares, chegando a traçar um paralelo com outras organizações políticas das quais ela chegou a participar, incluindo o próprio PCB e o seu coletivo feminista classista, a Isabel traz um outro olhar que vai aparecer nas falas de outras mulheres, que é uma capacidade curativa do bloco. Além disso, lembrando os antigos carnavais do subúrbio, ela destaca alguns elementos fascinantes e encantadores da festa.

Aproveitando esse gancho de falar do subúrbio, ela contou um pouco de como é ser uma mãe, moradora do IAPI da Penha ¹³⁷ e participar do bloco.

Isabel: É, não é fácil [...] até porque eu mudei, a gente muda, todo mundo muda, e, assim, ser mãe de adolescente já por si só não é fácil. Nesses lugares todos, como a gente tá conversando, aqui na Penha, fica a o que? Uns vinte quilômetros do centro? Acho que é mais ou menos isso. Nem sempre dá pra voltar de Uber. Dá vontade de ficar mais um pouco. É muito sentimento envolvido, então [...] quando você quebra um pouco a rotina, e sai, você quer ficar e nem sempre dá. Porque você tem hora pra voltar, você depende do ônibus. Curiosamente o ônibus, mesmo pegando dez e meia, onze horas da noite, o ônibus ali sempre sai cheio da Lapa. Que pega bastante trabalhador dali, mas chega aqui na Penha vazio. Eu já quase morri na esquina de casa assaltada. Entendeu? Voltando da Lapa. Então, é sempre um medo. Sempre difícil. É sempre você, por exemplo, hoje ¹³⁸, eu tô contadinho. Eu tô com o RIOCARD ¹³⁹, eu vou voltar, entendeu? É sempre um desafio. É sempre aquela vontade enorme de ficar, e aquela tristeza de pensar: Caramba! Tem compromisso, tem hora, tem que ter cuidado, que a realidade é diferente. Quando chegar eu tenho que pedir pro motorista me deixar fora do ponto. No ponto, pode ter assalto, como já aconteceu. Tem a questão também em casa, nessa minha vivência lá, familiar. De não abrir mão. A gente, na questão da sociedade, a mulher sempre, por mais que seja uma família que ache que é desconstruída, não adianta, a gente tem que sempre questionar os nossos lugares dentro do próprio lar, às vezes. E é uma disputa, sabe? Estar no lugar que eu quero. Ninguém me proíbe. Mas, assim, “ah, lá vai ela pro bloco largar tudo aqui e voltar uma hora da manhã, meia noite” entendeu? É sempre essa negociação que às vezes cansa. Cansa! E eu não abro mão. Não abro e, ao mesmo tempo que cansa, que já me

¹³⁷ Conjunto habitacional planejado pelo Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários durante o período Vargas

¹³⁸ Por morarmos relativamente perto um do outro, a entrevista foi feita na Penha, numa quarta feira de tarde, dia de ensaio. Mais tarde ambos iríamos para a Lapa.

¹³⁹ Sistema de bilhetes eletrônicos de transporte público no Rio de Janeiro.

cansou muito. Só pra deixar situado, eu estou numa relação estável já desde adolescente, com a mesma pessoa, então tem muito dessas questões. Que ele não é a mesma pessoa e nem eu. Então, assim, essas questões sociais, de posse mesmo, do casal. Da filha vendo a mãe fazendo o que gosta, ela apoia, mas ela sempre fica com medo também na volta, porque ela sabe dos perigos. É sempre uma negociação. E cada vez que eu negocio, que eu vou e volto, volto feliz, ou mesmo que, ainda tensa, porque foi um dia difícil, eu acho importante nessa caminhada porque não dá pra eu deixar de fazer alguma coisa por causa da violência, por causa de algum papel que não ficou bem explicado, que foi imposto pra gente, que a gente não quer mais carregar isso. É isso. Não é fácil! Não é fluido, “ah, vou ali no bloco tocar, tá tudo bacana, e vou voltar”, tem todo esse questionamento prévio e pós. Que aí você vai diluindo, e eu pago o preço mesmo. Porque eu gosto, cada um tem que seguir, e é ruim pra quem fica cobrando também em casa isso. No caso, no âmbito familiar, não é bacana pra ninguém ficar cobrando e impondo à outra pessoas como ela tem que seguir a vida. Isso é uma desconstrução também.

Eu: Entendi. E aí, uma coisa que me vem à cabeça e que já apareceu em outras conversas com mulheres do Comuna que são mães, é esse papel formativo do Comuna para os filhos. Então, assim, às vezes porque foi num ensaio, ou foi num desfile, e teve contato com realidades distintas, com outras coisas, ou a gente mesmo chega em casa com certos discursos outros, às vezes porque tá mais empolgado, com uma letra de um samba que fica ouvindo em casa, enfim, mil atravessamentos possíveis, né? E aí eu queria te ouvir sobre isso.

Isabel: Então, diferentemente da minha infância, minha mãe era uma enfermeira, era eu ela e minha irmã, e ela arrastava a gente pra seresta, a vida da zona norte há trinta anos atrás, quarenta, era bem diferente. Você tinha alguns pontos de cultura que hoje não tem mais. Hoje é muita igreja, muito bar, mas sem uma roda de samba boa, você tem que ir pra longe, sabe? E, antigamente, um monte de esquina em Ramos tinha, esquina em Bonsucesso tinha, enfim. Diferentemente dessa infância, minha filha não me acompanhou tanto. Eu não levava a minha filha. E aí, quando eu voltei a ir pra bloco, pros blocos no centro da cidade. Ainda tem isso, eu não ia pros blocos por aqui, ou em Madureira, eu atravessava uma Avenida Brasil pra estar num bloco longe. Eu não levava. Porque eu comecei a ter uma vivência de bloco com ela pelo bloco do Pedro Segundo, que também é longe, é na Zona Sul da cidade, toda uma questão pra chegar naquele bloco, aí foram os carnavais que a gente conseguiu viver juntas fora o carnaval quando ela era bebezinha, que era aqui na rua. Entendeu? Tinha um bloco aqui no IAPI que era o Passa a Régua, ele só andava aqui na pracinha do IAPI. Essa era a minha vivência, muito reduzida, não era essa dimensão que os blocos têm lá no centro. E aí, retomar isso, começar a ir no Comuna, começar a tocar, começar a ouvir, conversar com ela, ela ver essas questões da negociação, tanto com ela quanto com meu companheiro, e a gente viver essa reformulação do que que a gente quer ser, do que que a gente não quer ser. Tem sido muito interessante porque ela conversa comigo de música, conversa comigo sobre as letras, ela torce por mim também e gosta. Você vê que ela fala com orgulho. E é isso, assim, eu acho que ela tem admiração apesar de ela não ter vivido no comuna, mas ela observou muito essa fase desde que eu entrei no Comuna até agora. Acho que ela tinha quatorze pra quinze anos, e agora já tá com dezoito, então foi uma fase bem puxada, com dois anos de pandemia, e, inclusive na pandemia, os momentos felizes lá em casa era quando tinha *live*, ela participava. E é isso. O Comuna chegou nela assim, ela vendo a minha alegria, eu trazendo um pouco das músicas em casa e a gente crescendo juntas. Enquanto indivíduos diferentes, mas se respeitando. Eu não sou só a mãe dela, ela me vê como uma mulher e eu a vejo como uma mulher também que tá crescendo e o Comuna ajudou muito nisso.

Para fechar a conversa, eu aproveitei para ouvir um pouco mais sobre essa vivência dela nos antigos blocos de carnaval em comparação com o atual carnaval do centro.

Isabel: O carnaval que eu tenho a memória aqui na zona norte é um carnaval muito simples no sentido de pertencimento, sabe? Você não tinha que atravessar uma avenida brasil pra ir prum bloco porque você já tava no seu território, já começava por

aí. Você conhecia as pessoas ali da área e ia todo mundo como podia, realmente, e os músicos também da área, então era uma curtidão mais leve, vamos dizer assim. Essa questão de migrar prum bloco fora aqui da região já é algo mais trabalhoso. Você já não se sente tão à vontade (pelo menos nas minhas memórias) quanto nos blocos antigos.

Eu: Essa noção de pertencimento?

Isabel: É, porque você não tá fazendo junto. Claro, no caso do Comuna a gente faz parte. Mas quando é ao redor você conhece as pessoas que estão ali fazendo. “como é que vai ser o enredo esse ano? ”, “Como é que vai sair? ”. E esses blocos, ao meu ver, virou um evento bem vendável, vamos dizer assim. [...]

Acho que tem muito essa apropriação. Apropriação de uma festa que o pessoal não entendeu muito bem o que acontecia por aqui, acho que é uma saudade do que não conseguiram viver. “E aí, vamos fazer uma coisa diferente? E a gente fala que é nossa.”, eu percebo assim, com esse despeito mesmo.

4.2 Raça, Gênero e Território

[...] aí eu consegui parar pra observar as letras, os enredos, e vi o carnaval como resistência. Como resistência de uma cultura, como resistência de um povo. Como característica da nossa história. É o momento em que o povo pode contar, não só os livros.¹⁴⁰

Optei por abrir esse subcapítulo com uma citação do livro “Tornar-se Negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social” de Neuza Santos Souza (2021):

A descoberta de ser negra é mais do que a constatação do óbvio. (Aliás, o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal depois do trabalho de se descortinar muitos véus.) Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

Aqui esta experiência é a matéria-prima. É ela que transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico, exigido como mais um requisito de ascensão social, num anseio apaixonado de produção de conhecimento. É ela que, articulada com experiências vividas por outros negros e negras, transmutar-se-á num saber que – racional e emocionalmente – reivindicado como indispensável para negros e brancos, num processo real de libertação.

O negro que se empenha na conquista da ascensão social paga o preço do massacre mais ou menos dramático de sua identidade. Afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de “tornar-se gente”. (SOUZA, 2021, p. 46)

Essa seção do texto é composta exclusivamente por interlocuções com mulheres negras. Esse subcapítulo é, talvez, de todo o texto, o mais heterogêneo, no sentido de ser o mais repleto

¹⁴⁰ Trecho retirado da conversa com a Priscilla, militante do bloco

de visões antagônicas. Creio que aqui estão presentes as críticas mais devastadoras e também os elogios mais emocionados.

Foi aqui também aonde a série de questões ligadas à identificação entre pesquisador e interlocutor (KILOMBA, 2020) gerada, não só pelos laços de camaradagem e confiança, mas também, e talvez, principalmente, pela “paridade” racial (SCHUCMAN; COSTA; CARDOSO, 2012) mais se provou um fator crucial. Creio que, justamente a partir desse elemento, os diálogos fluíram de maneira muito franca, que dificilmente aconteceriam em outras condições, e trouxeram à tona opiniões e falas que, mesmo vindas de pessoas que já conheço há alguns anos, por vezes chegaram a me surpreender bastante.

Um importante ponto de contato entre as diferentes falas é como as múltiplas opressões advindas do racismo estrutural e das demais condições materiais, afetam de maneira profunda a dimensão subjetiva. De tal forma que a dimensão racional do discurso se intercruza constantemente, e por muitas vezes, se apresenta como indissociável da dimensão subjetiva. As críticas, os apontamentos positivos, os fatores que levam ao afastamento ou à aproximação do bloco, todos esses fatores estão profundamente influenciados pela subjetividade das interlocutoras. A meu ver, essa é uma das grandes contribuições das linhas que se seguem.

Elas apresentam, de forma bastante prática (refletida, entre outras coisas, na decisão de se aproximar / permanecer ou não no bloco) as implicações da subjetividade nas possibilidades de construção de um coletivo dessa natureza. Aqui, nas falas dessas mulheres negras, fica explícito o quanto os aspectos emocionais e psicológicos de pessoas atravessadas pelo racismo, pelo machismo, pelas opressões do capitalismo, entre outros, influenciam nas decisões que essas pessoas tomarão. Ao mesmo tempo, não só de violências e de dores essas subjetividades são construídas. A identidade negra, a cultura, a noção de ancestralidade e, em alguns casos, a espiritualidade, também constituem esse rico corpo de subjetividades. Aqui, a noção de ancestralidade, ainda que de forma indireta, parece atravessar todas as falas.

As análises racionais estão permeadas, e não poderiam deixar de estar, por tais fatores. De tal forma que o movimento de se aproximar, militar e construir o bloco, ou o movimento de se afastar, passam substancialmente por esse lugar, assim como todo o discurso que embasa tais movimentos. Reconhecer esses atravessamentos na racionalidade não passa por uma noção depreciativa, muito pelo contrário, é apontar a riqueza de tal elaboração cognitiva e chamar a atenção para fatores sem os quais a compreensão de tais racionalidades se torna simplista ou até mesmo inviável.

Mesmo partindo de um entendimento comum a respeito do que seriam algumas questões disparadoras do debate, como o embranquecimento do carnaval; a dificuldade da esquerda em lidar com as questões raciais; a disparidade de condições relativas à atuação no bloco de acordo com fatores como raça, gênero e território; entre outras. As pessoas com as quais dialoguei apresentam análises muito distintas a partir de tais problemas, no que diz respeito a como eles interferem no cotidiano do CQP e de como o coletivo lida com eles.

Um ponto comum é o entendimento de que participar da construção coletiva do bloco é um grande esforço e esbarra numa série de fatores dificultadores. Nesse sentido, um ponto recorrente nas falas é um certo incômodo com pessoas que, para cumprirem suas obrigações no bloco, contam com uma série de facilidades advindas de suas condições de privilégio social. O incômodo vem do fato de que tais pessoas podem não conseguir atentar ou entender a complexidade da ação política do bloco e das variadas realidades sociais ali presentes e, talvez, por conta de tal incompreensão, não apresentem o nível de comprometimento que deveriam ou poderiam. Sendo que, justamente por conta de suas posições e vantagens sociais, seriam essas as pessoas com maiores condições de contribuir para o coletivo de formas diversas. Ao passo que, como será visto nas falas, apenas o fato de comparecer ao ensaio já é um enorme esforço para uma parcela das pessoas que integram (ou já integraram) o Comuna.

Mesmo com toda a discrepância entre os diversos discursos das interlocutoras, todas as reflexões que serão aqui apresentadas me parecem bastante pertinentes. Assim, privilegiando a riqueza e a pluralidade do debate, optei por não deixar de trazer alguns trechos das conversas que apresentam posições que, por vezes, são muito contrastantes com falas e ideias que foram trazidas (e, por vezes, até mesmo defendidas) anteriormente ao longo do texto.

Das interlocutoras, três são, ou, pelo menos, já foram, integrantes da bateria do bloco, outras duas acompanham e/ou participam do Comuna de outras formas, sendo assim, optei por separar os depoimentos entre “integrantes” e “foliãs”.

4.2.1 Integrantes

Iniciarei essa seção pela conversa que tive com a ex-integrante do bloco, Roberta. Enquanto uma mulher negra e mãe, Roberta faz um elo interessante entre o texto anterior sobre maternidade e o que agora se inicia. Ela começa se apresentando e contando um pouco de sua história.

Roberta: Eu sou a Roberta, mulher preta, moradora de Rocha Miranda, hoje, tenho um filho, fui mãe solteira por longos onze anos de existência do Ícaro. Trabalhei muito, não tinha perspectiva de muita coisa na minha vida. Eu até brinco, cheguei a

brincar algum tempo atrás que eu não conseguia me imaginar aposentada. Ou tendo uma profissão de algo que eu estudei, umas pessoas que eu vejo “ah, fulano estudou e agora ele é tal coisa e ele trabalha nessa área”. Eu me imaginava, literalmente, carregando o carrinho de reciclável. Eu falei assim, meu fim vai ser esse, porque eu não tenho perspectiva. Era isso. As coisas mudaram e, felizmente e infelizmente, por conta do contexto social da parada toda. Porque, a minha vida só mudou de direção, deu achar que eu não vou carregar reciclável, pra hoje, eu tô na faculdade de pedagogia, porque eu casei. Entendeu? Então, se eu não tivesse o Alexandre ¹⁴¹, meu “salvador”, eu não teria conseguido agora, entendeu? Talvez eu tivesse conseguido depois, mas o que me faz hoje, com trinta e três anos, é porque, infelizmente, ou felizmente, eu tive um salvador na minha vida. Entendeu? E isso é muito contraditório, porque ao mesmo tempo que o Alexandre é o “salvador”, é o cara que chegou na minha vida, companheiro pra dividir as paradas comigo, ele é um cara branco, entendeu? Foi criado por uma família de classe média, e eu, uma mulher preta, periférica, totalmente desprovida de qualquer chance fácil na minha mão. [...] Agora, graças a Deus, ou graças aos deuses, eu consigo hoje sentar e estudar sem me preocupar que eu tenho que trabalhar em algum lugar, vender minha força de trabalho me lascar toda pra chegar e ainda ter que estudar, ou talvez nem tivesse tempo pra isso, sabe? E ao mesmo tempo que é contraditório racialmente, meu marido é um cara branco que me deu estabilidade, me deu tranquilidade. Eu nem consigo explicar, cara. [...] mas são relações que a gente só construiu e tá bem hoje porque o Alexandre ele é uma pessoa que tem consciência de classe. Ele é essa pessoa com consciência de classe, com consciência de raça [...] Então hoje eu sou essa Roberta por causa disso. É isso! Sou forte pra caramba, sou muito guerreira, mas, sinceramente, eu estava cansada. Tava cansada, tava cansada de passar roupa pros outros, tava cansada de fazer faxina na casa dos outros, eu tava exausta dessa repetição dessa coisa braçal e que não tem fim. Não tem fim! Você trabalha, trabalha, trabalha e não vê uma luz no fim do túnel. [...] você não tem nada, você trabalha pra comer e pra viver e eu tava cansada disso.

As primeiras palavras de Roberta já trazem uma enorme riqueza de questões e pode gerar uma infinidade de reflexões acerca das múltiplas contradições que atravessam as pessoas (em especial as amulheres) negras. Eu pedi a ela que falasse sobre a sua aproximação com o bloco.

Roberta: O Comuna apareceu no contexto de que eu e o Alexandre, a gente tava tendo alguns atritos entre a gente, e atritos eu não digo brigas ou discussões, era assim, a gente não tava conseguindo um tempo pra tá junto. Atividades que a gente fizesse que fosse junto. Então, eu achei que seria uma ótima oportunidade entrar no Comuna, porque ele já fazia parte. E aí acabou que eu fiz outra aula ali naquela coisa de música e percussão com o mestre Riko ¹⁴².

Eu: Na Villa-Lobos, né?

Roberta. Isso. E aí, os dias que eu ia no mestre Riko eu ia com o Ícaro também, então era uma coisa em família, era eu, Ícaro e Alexandre.

Eu: E o Ícaro tocava também, lá no Riko?

Roberta: Tocava, ele tocou caixa. [...] e a gente tocou bastante, era uma atividade familiar. E eu acabei conhecendo gente maravilhosa também, trabalhar no coletivo, coletivo de música, que é um outro contexto, você ter que interagir entre as pessoas, entrar em acordo em horários, ensaios e tudo mais, e entrosar na hora da batucada. Então é uma coisa muito bacana. Eu conseguia ver essa coisa do Comuna muito

¹⁴¹ Alexandre Magno, militante importante na história do bloco, já citado anteriormente.

¹⁴² Mestre Riko é professor do Curso de Percussão Popular da Escola de Música Villa-Lobos e fundador da bateria feminina “Fina batucada” (FINA BATUCADA).

distante, e até tinha algumas coisas que me incomodavam, mas eu pensei “tá, mas isso vai interferir na minha vida em que? ”. Mas foi por esse motivo que eu entrei no Comuna, foi uma questão familiar que uniu a gente nesse momento.

Aqui se evidencia a questão do afeto e das relações familiares como elementos que atraíram Roberta para participar do coletivo. Mas a fala dela também aponta para a existência de incômodos, pedi que ela falasse um pouco mais a respeito.

Roberta: Eu acho que o Comuna Que Pariu, a ideia toda é muito boa. O que fode o rolê é a quantidade de gente branca e de zona sul no rolê todo do Comuna. “ah, não podia ter? ” não é isso. É que você pegar a porcentagem de pessoas que moravam na zona sul, incluindo o centro da cidade, era muito maior do que pessoas que eram de comunidade ou pessoas que eram pretas, enfim, pessoas carentes que sejam. Entendeu? [...] Se a ideia é comunista, se o ideal é comunista, porque que eu vou soltar um monte gente da zona sul e achar isso bacana? Entendeu? E que, sinceramente, eu achava que não chegavam muito pra agregar, assim, no meu ver, eu olhando de fora (uma coisa que eu comentei com o Buchecha uma única vez), que nem tava aí se tava tocando bem ou se tava tocando de qualquer maneira, porque o importante é a pessoa tá ali. Então, isso me incomodava. [...] “ah, é pra tirar essas pessoas? ” Não, deixasse elas lá, mas que o contingente de pessoas realmente empenhadas no processo e o trabalho Comuna Que Pariu fosse melhor divulgado, seria maior se tivesse mais gente periférica e se fosse formado por gente que realmente tivesse vontade de estar ali. [...] e aí o pessoal fala “ah, a Roberta fala tudo na cara”, parece que eu tô dando um tapa na cara de alguém, mas, meu irmão, se é um tapa na cara o que eu tô te dizendo, é porque você sabe que tem algo muito errado, e isso precisa ser avaliado. Foi o que eu conversei com o Buchecha uma vez. [...] e isso é uma coisa que me incomodava até bastante. E que em certo momento eu fiquei relutante em continuar no grupo que tinha de *whatsApp*, [...] mesmo pensando talvez em voltar [...] e eu não tenho paciência pra isso, porque a vida real não é essa coisa maravilhosa de você vestir a blusa do Comuna e “ah, eu vou ali tocar”. Sei lá, é você entender a história toda, que é um projeto. O que é a luta dentro do carnaval, entendeu? A gente querer desfilar no carnaval e não ser liberado. A gente ser liberado pra desfilar no local e receber uma garrafada. Minha irmã recebeu uma garrafada no desfile, que machucou, cortou a sobrelha dela. É você entender o poder que aquilo tem, a influência que aquilo tem na sociedade. A letra, o que as pessoas param pra escrever. [...] É o mesmo que você pegar tudo isso, você amassar e jogar fora, quando você coloca um monte de gente branca da zona sul pra tocar lá e sem pensar nisso, entendeu? Sem parar pra pensar “porra, o que é que eu tô fazendo? ” batendo palma pra maluco dançar. E não fazendo uma mudança, e não fazendo uma revolução. E, assim, se engana quem pensar que a revolução vai vir da zona sul [...] não vai! Isso me incomodava nesse sentido. [...]

É isso, é estourar essa bolha de centro da cidade / zona sul, porque é muito cômodo, você não pode querer revolução sem se sentir incomodado também, sabe? Você não pode querer entrar na cabeça das pessoas e trazer um outro ideal de mundo ou de política, sem querer também se sentir incomodado. Sem também ver o outro lado. [...] Aí tem aquela reunião que todo mundo já conhece o que que é e o que não é. E que não vai pra lugar nenhum. É aquilo ali pra aquilo ali, é como se fosse uma igreja. Numa igreja as pessoas só veem aquilo, só falam aquilo e aquilo ali é o certo, e, beleza, aquilo ali é o certo, mas também quem é de fora não consegue entrar. Quem é muito diferente daquilo ali não consegue entrar nem pra saber qual é. “Qual é a disso aqui? ” É oficina? Então vem pra oficina. “ah, só vem quem é camarada”. Não, vamo trazer a galera que não é camarada, que não sabe nem que termo é esse.

A fala de Roberta, sem dúvida, muito forte, evidência muita coisa. Ela traz um incômodo, repetido em outras falas que acabaram entrando no texto e em tantas outras falas que costumam ouvir de pessoas negras, que é o de estar em espaços majoritariamente brancos. Tal

incômodo tem, sem dúvidas, fortes motivações de ordem subjetiva, mas tem também efeitos políticos, como apontado na fala acima. Uma crítica tão recorrente, sem dúvidas, merece ser olhada com atenção.

Conversamos também sobre como a questão de morar em Rocha Miranda e outros aspectos da vida afetavam a sua participação no bloco

Roberta: Foram coisas que foram pesando na parada de ter que ir pro ensaio. Porque temos uma Brasília ¹⁴³, mas é a gasolina, e aí é o lugar pra poder estacionar que paga, então, assim, não era vantagem. E pegar condução, eu ando até ali na frente, pego o metrô e desço ali na estação, esqueci o nome, que é ali perto do Vaca.

Eu: Carioca?

Roberta: Isso, Carioca. Descer na carioca e ir andando até lá. E quando acabava era voltar por aquele caminho, que não é o dos melhores, pra poder pegar de novo o metrô pra casa. O que tava pegando? O Alexandre tava pegado com trabalho e faculdade. Eu enrolado com a faculdade que, mesmo sendo à distância, era o tempo que eu tinha que parar pra estudar. E tinha o Ícaro, que também tinha as necessidades dele que eu não podia negligenciar. Então isso ficou pesado, porque, o ensaio às vezes não acabava no horário que tinha que acabar, aí isso me atrasava de sair de lá e tem que sair correndo. E começou a ficar cansativo. [...] E eu não parei só com o Comuna, eu fazia *Krav Magá* na Lapa. [...] E eu não conseguia ir porque eu tava gastando quase trezentos reais de passagem indo e vindo e mais mensalidade pro Comuna, mais a mensalidade do *Krav Magá*, eu encerrei com tudo, porque eu não tava conseguindo pagar. Aí começou a gente ter que escolher, ou a gente como bem, não diminui o nível de alimentação e tudo mais, ou a gente sai, entendeu? E aí era um negócio que passou a ser bacana. Era bacana, você ia, ensaiava, dava uma estendida, uma estendida com o pessoal de meia hora, quarenta minutos e vinha embora. Começou a ficar mais pesado. [...] tava ficando perigoso voltar pra casa, tava ficando caro sair e gastar com bobagem, com cerveja. Bobagem! Tava ficando caro. Enquanto eu podia ter de qualidade com meu filho, porque é o que importa pra mim nesse momento. É meu filho. Acho que qualquer pessoa que tem filho, a prioridade é o filho. A gente quer que ele esteja descansado pra ir pra escola no dia seguinte, eu quero ter um dinheirinho pra ele conseguir fazer uma natação. Então, assim, se eu posso, eu vou parar de beber cerveja toda quarta feira e botar no meu filho. Então, assim, foi ficando pesado pra mim.

Essa fala escancara ainda mais a multiplicidade de realidades sociais existentes no bloco. O quanto o compromisso semanal, nas condições em que se dá, torna muito difícil ou, até mesmo impossibilita a participação de algumas pessoas. Como ela chegou a me dizer, se não fosse o nível mínimo de estrutura que acabou sendo estabelecida a partir do seu casamento, “o Comuna não veria minha cara. Eu não ia pegar metrô e ir pra lá. Isso não ia acontecer”.

Um último ponto que busquei trazer para nossa conversa foi procurar entender como ela avaliava a influência gerada pelo contato e o convívio de seu filho com o bloco, e como o CQP agiu no sentido da formação política, não só para ele, mas também para ela.

Roberta: Em mim, me influenciou no sentido em que eu não tinha contato com política de forma alguma. Meu ato político, desde que eu me entendo por gente, desde que eu comecei a trabalhar e tal, era eu com minha consciência. Quando eu digo isso é, as ideias batem com o Comuna, andam de mãos dadas, desde as minhas ideias quando

¹⁴³ Brasília é um modelo de automóvel da década de 1970.

eu tinha dezoito anos. Mas porque isso? Porque eu sei a minha luta, sabe? Eu fui uma pessoa abusada. Eu fui uma pessoa abusada não só fisicamente, mas em questões de trabalho. Então, assim, o meu direito, o meu respeito, eu consegui na força do grito mesmo. De xingar e de falar na cara. Falar na cara porque tem mesmo que falar, porque se eu não falar, ninguém vai falar por mim. Então, assim, no Comuna eu entendi que tem uma galera que pode falar junto comigo. A minha voz não tá sozinha. Então em respeito ao meu corpo, em respeito ao meu esforço, ao meu trabalho, aos meus direitos, eu não preciso gritar por eles sozinha. Eu tenho uma galera que tá gritando junto comigo. Eu entendi isso. E isso foi um alívio muito grande, vou ser sincera, por que, assim não é possível que é normal eu ter que trabalhar igual uma condenada e receber tão pouco. Ou ter que trabalhar mais e receber a mesma quantidade. Não ter direito. É um absurdo eu ter que pagar muito imposto pra comer. Pra morar num lugar bacaninha que seja, eu tenho que pagar muito mais caro. Eu vi que essa ideia não era só coisa da minha cabeça querendo ser mimada. É uma parada que eu posso ter direito e ter uma galera gritando isso junto comigo.

Seguindo a fala, agora tratando mais da experiência do Ícaro:

Roberta: No Comuna tinha de tudo. Tinha de tudo e o Ícaro nunca tinha visto na vida dele. Então, assim, no dia do desfile tinha mulheres sem blusa, com os seios de fora, tinha mulheres com *gliter*, tinha mulheres com roupa normal, tinha, enfim, tinha vários tipos de mulheres. E, na mesma hora que eu vi assim todo aquele contexto, que tu para assim, como adulto e falo “tudo bem, Ícaro? Tá tudo bem? Você precisa de alguma coisa? Tá tudo certo com você?” ele “tá, tá tudo bem”. E eu falei assim “não, porque tem uma galera aqui, um pessoal sem blusa, um pessoal só de *gliter*” ele “não, o problema é dela, ela pode se vestir do jeito que ela quiser”. Tá bom, acabou. Eu trouxe pra realidade do Ícaro aquilo que eu falava repetitivamente e que talvez ele não fosse entender se não fosse na prática. E ele conseguiu não sexualizar aquilo ali. [...] Eu acho que essa vivência pro Ícaro foi muito importante. [...] Ele acompanhar o processo. Respeitar o processo, por mais que ele não queira estar ali. Ele como criança tem uma hora que ele fica de saco cheio “mas, poxa, minha mãe ensaiou pra caramba, vamos lá que hoje é o grande dia.” Então todas essas noções de cuidado, de respeito, de carinho, porque isso é carinho, você ver pelo outro por mais que isso não seja importante pra você, se é importante pra quem eu amo é importante pra mim também. Eu consegui fazer isso com o Ícaro. E, sem contar, que ele aprendeu um instrumento, né cara!? Tipo, ele tá ali tocando aquele barulho organizado, que ele vê no final que ficou organizado. Acho que foi o primeiro rolê que eu fui com ele e que ele viu uma mulher com os seios de fora. E que ele achou aquilo mó maneiro.

Outra interlocutora que acabou trazendo um sem número de elementos interessantes foi Andréa Motta, mulher negra, suburbana, profissional da educação e, atualmente, mestranda no Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET/RJ, e que, por aproximadamente três anos, integrou o coletivo.

Um primeiro aspecto trazido por ela em nossa conversa diz respeito à composição racial dos blocos carnavalescos da área central e zona sul. Ela lembra que desde os primeiros anos de ensaios na Praça Paris, quando o Comuna era um dos pouquíssimos coletivos ocupando aquele espaço, tal ocupação não parou de crescer e, atualmente morando em frente àquele espaço, percebe que existem diversos blocos com ensaios e oficinas ocupando diariamente a praça. Ela percebe que a imensa maioria das pessoas ali são brancas e dispara algumas reflexões a respeito.

Diz ela:

Andréa: Essa galera, [...] ela tem muita permissão. Elas fazem isso tanto nesses espaços assim de carnaval quanto nos espaços de samba também. Sabe? É muito difícil um samba de preto se manter. É impressionante como, assim [...] tem uma roda

de samba muito maneira com uma galera preta, uma galera preta que tem uma ótica de valorização dos sambas mais antigos, dos baluartes. E aí, a gente vai nessa ânsia de vivenciar esse espaço, um espaço nosso, assim, que a gente sinta “aqui eu tô ...”. E aí a coisa vai crescendo, vai ganhando projeção, vai ganhando projeção, daqui a pouco a galera branca vai entrando e vai descaracterizando, sabe? Então, pra um espaço preto, assim, tipo a Casa do Nando ou a Casa do Jongô¹⁴⁴, se manter com essa relação de uma vivência, de uma convivência razoável, cara, precisa ser muito bem especificado o tempo todo, sempre reafirmado, porque essa galera branca ela não tem nenhum tipo (assim, ao meu ver, porque eu acompanho o desenvolvimento de espaços culturais de culturas pretas) essa galera, ela não tem pudor em invadir, assim, sabe? É um comportamento colonizador mesmo. “Eu vou chegar aqui e eu vou fazer o que eu acho que tem que ser feito. Vou extrair o que eu acho bom, e o resto eu vou transformar do jeito que eu quiser.” Isso me dá muita raiva.

A análise que Andréa faz a respeito das manifestações de cultura popular, tomando por exemplo o samba, me parece trazer reflexões fundamentais no sentido da apropriação de espaços e da atitude, como ela assim caracteriza, “colonizadora” que parcelas da população branca adotam com relação à cultura negra. Tal noção de apropriações associadas a atitudes “colonizadoras”, de maneira direta ou indireta, é recorrente nas falas de várias das interlocutoras.

Perguntei se ela entendia que tal ocupação ocorrida, conforme a descrição dela, nas rodas de samba, se dava também no carnaval da região central e zona sul. Ela traçou uma análise a partir da comparação com o carnaval do subúrbio:

Andréa: [...] acho que ainda é um lugar conservado, até porque, no imaginário social, é um lugar marginalizado, então a galera não vai ocupar, sabe? Só que carnaval aqui do Centro? Esquece! É um carnaval branco! É um carnaval branco, Centro, Santa Teresa e adjacências.

Eu: Mas aí, [...] o Comuna tá nisso, né?

Andréa: O Comuna tá dentro desse circuito aí também

Eu: Então, mas como é que você vê o Comuna, dentro disso?

Andréa: Cara, o Comuna ele [...] ele é um bloco que [...] ele procura respeitar. Apesar de ter uma maioria branca. Que tem! É um bloco que procura colocar um carnaval na rua respeitando, fazendo as devidas reverências aos donos do carnaval. Sabe? Aos donos eu digo assim, a quem construiu o carnaval, digamos assim, à cultura do carnaval. E aí é um perfil, porque assim, porque vem de dentro de um partido, né? O partido, ele não é um partido negro, ele é um partido de esquerda, comunista, então assim, ele não distingue [...] por raça. Sabe? O propósito ali comum é outro. [...] E aí eu acho importante que as pessoas que estão ali (que nem todo mundo que é dentro do bloco é do partido, é o meu caso, eu nunca fui filiada), mas que as pessoas tenham um consciência social e política daquilo que eles estão fazendo ali. Pra além do fervor. Porque é gostoso ensaiar. É gostoso você aprender. É gostoso estar com aquelas pessoas. É gostoso sair no carnaval. Sabe? O carnaval ele é um ápice. É uma coisa que não tem explicação. Eu costumo dizer que eu fico bêbada sem beber. A gente fica assim, num nível de loucura [...] eu não sei, assim, a palavra, mas, assim, é uma coisa incrível que toma a gente de verdade. Mas a gente tem que entender [...] até porque nem todo o preto também que tá ali, é um preto que tá consciente de toda a [...] da

¹⁴⁴ Ambos espaços culturais cariocas entendidos como espaços negros. O primeiro, na região do Centro da cidade, e o segundo, na Serrinha, área da Grande Madureira.

importância do preto na construção do carnaval, tá ali pra farra, só. O Comuna não acho muito não. Porque não se cria. Ou vai se ligar ou vai meter o pé. [...] eu vejo o Comuna dessa forma [...] eu acho que o Comuna faz um carnaval responsável. A forma como o Comuna constrói o carnaval, sabe? Pensando, assim, na galera até que vai trabalhar e quem vai ser fortalecido com aquilo ali. Que é um movimento, né, cara, é toda uma estrutura você colocar um carnaval na rua. Sabe? Quais são as pessoas que vão colar com a gente. Quais são as pessoas que vão, de certa forma, fazer e se beneficiar? Como é que acontece a ocupação do espaço público? Que é uma coisa que acontece (não sei como vão ser os próximos carnavais), mas que é uma coisa que [...] acontecia sempre em forma de protesto, só que de uma forma cuidadosa, de forma que ninguém ficasse exposto a nenhuma violência além das que a gente já vive. Existia um cuidado com o espaço. Cuidado mesmo, de limpeza [...] então, assim, é todo um outro contexto, não é só assim “ah, vamos chegar e tocar o terror e meter o pé”, sabe? “ah, vamo explorar!”. “Fazer um carnaval em cima da exploração das pessoas”, isso não acontece. Não que eu tenha visto, né!? É tudo muito colaborativo, assim, eu falo porque eu mesma já colaborei com várias coisas que eu tinha condições de fazer.

Seguindo a conversa, eu trouxe elementos da minha pesquisa que tratavam da revitalização ou retomada carnavalesca. Ela responde de forma crítica a tal narrativa:

Andréa: [...] dá a sensação de que é alguma coisa que se perdeu e, assim, o carnaval nunca deixou de acontecer. É como se eles tivessem salvando o carnaval e, assim, para! É a justificativa que eles usam pra tomar conta de uma coisa que não é deles.

Destaco que, apesar das críticas ao movimento carnavalesco da região central nas décadas na região central do qual, obviamente, o próprio Comuna faz parte, Andréa distingue diversos aspectos da atuação do CQP do movimento como um todo, no sentido de respeitar o sentido político do carnaval, os seus verdadeiros “donos” e o espaço no qual a festa se realiza. Tais reflexões são complementadas posteriormente quando ela responde à pergunta a respeito do que a motivou a estar durante alguns anos no coletivo.

Andréa: É como se fosse você desfilar na sua escola. Que você pode desfilar em várias escolas, mas quando você desfila na sua escola é diferente, por conta do sentido que aquilo dali faz. E outras coisas, tudo que envolve. Não tem como reduzir aquilo lá só a um afeto. Mas a forma como acontecia, as pessoas, o comprometimento das pessoas, estar com as pessoas e até as coisas que se discutiam, sabe? Antes do carnaval a gente tem discussões, reuniões, conversas, é tudo muito coletivizado, né!? E aí quando você faz parte, quando você tá dentro daquilo, você se responsabiliza também. [...] Eu era feliz. Eu gosto de coisas que me fazem feliz, eu não estou por uma questão de agenda [...] tipo, hoje eu não tenho condições [...] mas é só por isso, não é porque eu não gosto, porque eu não quero ou porque aquela coisa ali deixou de fazer sentido. [...] mas era bom, o processo todo era muito bom. Cara, naquele ano, que a gente fez aquele samba sobre o feminismo, a gente fez muitas apresentações fora do carnaval, sabe? E era sempre muito feliz, eram momentos muito lindos, assim, muito lindos. Pra além do carnaval, sabe? É você tá dialogando com a sociedade através daquilo ali. [...] que eu acho que esse é um dos papéis do carnaval, estabelecer diálogo com a sociedade [...] uma troca mesmo, e eu acho que o Comuna consegue fazer isso muito bem. Eu admiro muito essa capacidade que a galera que coloca o Comuna na rua tem de fazer isso sem ser uma coisa imposta, sabe? De ter esse trânsito.

Seguindo nas reflexões, Andréa faz alguns paralelos entre sua experiência em escolas de samba e no CQP.

Andréa: A gente sabe que no carnaval tem certas coisas, pra própria comunidade, que não são maneiras, sabe? Essa coisa que você falou, de eu ter uma relação com o carnaval, mas não é uma relação de inocência não. Sabe? Eu reconheço que tem muita coisa que poderia ser diferente pra própria comunidade [...] a comunidade no sentido

de Rio de Janeiro, não é nem só sobre a comunidade ali de Oswaldo Cruz e Madureira não. [...] Só que, assim, a produção do carnaval é uma coisa meio violenta. Eu já desfilei na Portela alguns anos, desfilei na Tijuca e é a mesma coisa. Envolve uma dedicação que começa assim “ah, você ensaia toda terça, depois é terça, sexta e domingo, e aí a coisa vai aumentando e você é o tempo todo ameaçado, assim, “se você faltar três ensaios você vai ser cortado”, sabe? Então já é uma política que ela não leva em consideração o contexto da pessoa. Você pode ter problema de saúde, você trabalha. O patrão tá pouco se lixando se você vai sair no carnaval ou não. [...] não dá, tem que faltar e o carnaval não vai ficar menos bonito por conta disso, mas é aquela coisa do comportamento do poder. [...] Isso existe no carnaval de quadra, estou falando isso enquanto componente de ala. Ou você paga, só pega a fantasia no dia e desfila. Que aí quem fala mais alto é o dinheiro.

No Comuna não tem esse tipo de pressão, de se não vier ensaiar você não desfila. Pelo contrário, é aberto até demais em alguns sentidos, eu acho, porque permite [...] tem pessoas ali só pra curtir o momento, pra pegar um pouquinho do holofote. Sabe? Tô falando isso porque muitas vezes eu me envolvi muito, muito dentro das minhas possibilidades, e eu via pessoas chegando em véspera de carnaval e eu tipo “ähnl!?”. Aí faz de qualquer jeito, aí a gente reclama, porque é um espaço que a gente tem voz. Só que a gente também não pode ser excludente tipo “manda embora”, só que a gente tem que tentar entender tipo “óh, bota na conta dos responsáveis, tenta entender o que tá acontecendo ali.”, sabe? Porque a gente também não pode romantizar. Nem todo mundo fortalece. Mas também não pode sair chutando todo mundo, a gente precisa realmente entender. Acho que essa é uma visão até que a educação faz a gente ter. Essa coisa de ter um olhar mais amplo sobre a situação.

Outra questão que foi abordada em nossa conversa foi relativa às dificuldades impostas pelo fato de ela ser uma mulher negra que, durante grande parte do tempo em que participou do bloco, morava em Oswaldo Cruz (bairro do subúrbio carioca) e em como isso impactava na sua vivência como integrante. Ela conta que a sua participação, na época, talvez não fosse possível se a sua tia, a Fátima, não morasse no bairro da Glória (bairro vizinho à Lapa). De forma que ela ia para o ensaio já sabendo que não precisaria voltar de noite ou de madrugada sozinha para o subúrbio. De toda forma, mesmo agora, morando também na Glória, ela chama a atenção para o fato de que a vivência do bloco é pesada dentro da sua rotina como educadora.

Andréa: Ainda hoje eu morando próximo, pra mim seria um preço alto no aspecto de em quais condições eu iria trabalhar no resto da semana. [...] você sai do trabalho, aí já emendava no ensaio, que emendava no bar, e aí você tem que trabalhar nos outros dias. [...] hoje eu não tenho pique pra sustentar isso não, sabe? [...] Quando você é da educação, sete horas da manhã já tá gritando, sabe? [...] Então você tem que estar minimamente em condições de trabalhar [...] eu já fiz isso quando era mais nova, agora não consigo mais.

Ela traz reflexões a partir de outras realidades pra além da própria e de como as questões ligadas ao território afetam os processos de sociabilização no bloco:

Andréa: Porque não sou só eu, sabe? [...] pras pessoas que moram longe, porque, assim, ela não vai fazer parte, porque o bar, ele muda as relações, sabe? É diferente você só ensaiar e ir embora e você ensaiar, sentar no bar, beber e depois ir embora. Então, assim, possivelmente, essa pessoa que mora longe, que tem horário de metrô, que tem as questões de violência mesmo, de vulnerabilidade, vão ter uma outra relação com o grupo por conta disso. E aí, cabe ao grupo ter o bom senso de trazer aquela pessoa, de fazer com que aquela pessoa não se sinta diferente das outras porque ela não é tão íntima porque ela não sentou no bar para beber.

Seguindo no diálogo, ela aponta para outras questões ligadas ao território de atuação e sugere caminhos de ampliação.

Andréa: E aí, assim, é óbvio que o Comuna ele é cheio de defeitos. Mas defeitos, assim, que eu acho que ele não teria braço, tipo, será que se ele fizesse um ensaio em cada região do município, mas não daria. Sabe por que? Porque tem um monte de instrumento pra transportar e não tem dinheiro pra transportar. Vai fazer o que? Vai tocar no balde? Então é isso, a pessoa que vem tocar ela assina lá aquele contrato “aceito os termos”, caminha dessa forma. [...] o que eu acho que seria interessante seria o Comuna, em algum momento, ter algum financiamento, que permitisse que ele saísse desse eixo de centro - zona sul pra chegar nos espaços de zona norte – baixada. [...] Porque a gente tem um monte de jovem que estuda pra cá, mas mora pra lá, e que poderia contribuir. Pra saber que existe, né? [...] de repente pensar em estratégias pra ser mais abrangente, porque cai naquela coisa de “ah, é só do centro, centro zona sul, é pra eles e não pra gente”. [...] Tem muitas pessoas (você deve ter passado por isso algumas vezes) que não sabiam da existência desse bloco, que se interessam pela proposta, mas aí elas não têm muita oportunidade de conhecer se não ser se deslocando pra cá. Sabe? [...] Porque aí dá a oportunidade de conhecer, dá a oportunidade de eles estudarem sobre. Sabe? Eu não sei qual é o seu recorte, mas eles podem estudar sobre por que os blocos de esquerda não chegam na zona norte / baixada, sabe? Que esquerda é essa? Sabe? Então eu acho que é só a título mesmo de dar a informação “olha, a gente existe.”

A conversa foi seguindo e as críticas mais duras foram começando a aparecer. Eu perguntei a respeito do papel de formação política do bloco e a Andréa me surpreendeu levando a conversa para outros rumos e trazendo elementos inesperados e, de certa forma, contrastantes com o que havia sido dito anteriormente:

Andréa: Eu também aprendi muita coisa na mesa de bar e nas reuniões. Aprendi no sentido de ouvir, de refletir, só que assim, eu sou uma pessoa muito racializada, assim, eu racializo muito, porque eu acho que não tem como a gente fingir que é uma coisa que é pra todo mundo, sabe? Então, assim, quando a gente vê um Comuna que é uma maioria branca, assim, muita gente da educação e da cultura, que nem são assim, pessoas com condições sociais elevadas, não são, mas são pessoas que tem um trânsito maior pelos espaços sociais. Eu fico pensando, assim, se realmente... não realmente, mas até que ponto é um discurso que me inclui. E aí é por isso que eu não sou. Que eu não faço parte. Porque, eu acho que o conhecimento que se tem, os vínculos e os intelectuais, Marx e os carambas, são coisas importantes pra gente ter acesso, mas não pra gente usar isso como orientação pra nossa vida, e sim como elemento pra gente problematizar, “em que lugar que a gente se encaixa dentro desse discurso?”. Sabe? Então, assim, o Comuna, assim como as esquerdas do Brasil, que, pra mim é uma coisa muito confusa, é uma esquerda burra, é uma esquerda que é vaidosa, sabe? [...] De que forma essas ideias, esses apontamentos, essas ideologias são feitas pra mim e pro meu povo? Quando eu falo Andréa, pra mim, eu não tô falando da minha pessoa física não. Eu tô falando da minha galera. [...] eu acho que a gente precisa racializar o discurso, porque o preto não vai ser tratado igual ao branco, não vai. Ponto! Não dá pra botar tudo num saco de gato. Então, assim, a sua pergunta, sim, eu aprendi muito e, se eu sentar na mesa de bar agora, eu vou aprender mais um monte de coisa, mas eu não bato nos peito dizendo que aquela política é uma política feita pra minha população. [...] Marx mandou bem em muitas coisas, só que, assim, em outras coisas ele deixou passar batido. E eles precisam aceitar isso. Esses comunistas de hoje, que tem acesso a toda literatura aí, eles têm que colocar a sandália da humildade e assumir que Marx não é o dono da verdade absoluta. Que ele deixou pra fora uma porção de gente. “Ah, mas deixou por causa do lugar que ele morava, que era assim, que era assado”, beleza, assim. Tudo bem, só que a gente tá falando da gente. Só porque ele morava lá não sei aonde que não tinha isso, não tinha aquilo, a gente vai viver como fosse lá? Não tem como.

A Andréa explicita que, para além das impossibilidades de agenda e horários, existe um afastamento do bloco movido por conta das conduções e discussões políticas ali existentes. Ou seja, ao mesmo tempo em que ela é capaz de elogiar e reconhecer as virtudes do bloco, a importância de sua atuação política, o respeito para com as pessoas que participam e à própria festa carnavalesca na qual se insere, ela aponta também, e de forma dura, uma série de críticas que, no geral, são extensivas à esquerda de forma mais ampla. Ela complementa:

Andréa: Eu acho que eu não tenho mais combustível pra queimar. Porque, assim, é tudo muito desgastante, Kobe. Você ser preto o tempo todo é muito cansativo. [...] “ah, então você está se abstendo de ser a pessoa que vai falar?” Estou! Estou e eu me reservo esse direito, sabe? Porque é uma energia que eu não tenho. É um tempo que eu não tenho. E isso demanda um investimento. [...] é você se colocar à disposição de chegar lá e dar aula. “vamos aqui entender como funciona ser preto nesse país?” [...] eu acho que eles têm que dar o corre deles. Eu acho que eles têm, mas se vier um preto disposto, também tá legítimo, sem julgamentos. Eu não consigo. Eu não quero estar num espaço que me abrange enquanto eu me visto e tô na academia. Enquanto eu me visto de uma forma aceitável. Sabe? Porque, cara, não é sobre mim não, não é sobre mim. Minha vida a minha família se ferrou aí pra resolver. Eu tô falando da galera que tá na favela. A galera que tu não senta do lado no metrô. Porque outro dia eu tava no metrô, sentaram do lado de todas as pessoas, Kobe, mas não sentaram do meu lado. Eu fiquei só observando. E, assim, não sou retinta, não estava vestida de uma forma tipo “fui à praia e voltei cheia de areia”. Tava fazendo o que? Acho que... tava indo na Barra fazer um exame. Saí do trabalho, tava com roupa de trabalho. E as pessoas elas não te enxergam, ou elas te enxergam com rejeição. Eu! Agora chega aquela família preta lá do morro. Que fala alto, que ri alto, que não se veste da forma que é lida como adequada pela sociedade. Só pra fetiche, né? Mas isso aí é outro assunto. Aí chega aquela família ali, as pessoas não enxergam elas como gente. Então, quando eu penso em política pra preto, não é pra preto que tá na academia, não só. Porque a gente é resultado do corre de muita gente já. É pros pretos que tão aí na vulnerabilidade mais do que a gente. Sabe? Que são nossos alunos, que são familiares dos nossos alunos. Essa galera que tá em situação de rua, que a gente passa, a gente finge que não vê. Porque é tão desesperador você não ter o que fazer, só que ao mesmo tempo, assim, é um incômodo que é um soco no estômago toda hora, cada esquina que tu anda. [...] as pessoas enlouquecidas porque estão pelas ruas feito lixo. [...] então, assim, a política que eu acredito é uma política que olha pra essa população. O Comuna Que Pariu ainda não conseguiu chegar nesse lugar. Eles ainda estão muito sentadinhos lá na bíblia do Marx, que escreveu uma porrada de coisa pra galera lá de onde ele morava. Que muita coisa se aplica aqui, mas a gente tem uma realidade muito nossa. [...] e aí, hoje, eu não tenho energia pra tá ali metendo essa bronca.

O depoimento de Andréa, bastante carregado emocionalmente, deixa explícito que os atravessamentos vividos cotidianamente pelo racismo mina as energias e cria um certo senso de urgência que não deixa espaço para discussões e ações políticas que não pareçam, de forma bastante direta, interferir nas questões mais prementes vividas, não só por ela, mas, principalmente, pela a população negra em outros graus de vulnerabilidade. Isso indica que a decisão de não estar mais no bloco, não tem relação somente com a crítica política feita por ela em uma análise racional. Tal afastamento é, também, carregado de fatores subjetivos construídos e reforçados diariamente pelas experiências impostas pelo racismo estrutural, não só diretamente contra ela, mas também aos seus semelhantes.

Outra interlocutora, integrante do bloco, foi a Priscilla. Ela começa se apresentando, falando um pouco de sua trajetória profissional, pessoal, acadêmica, de militância trabalhista, e narrando como se deu o seu contato com o bloco.

Priscilla: Eu cheguei até o Comuna por um convite, acho que do Arthur, acho que foi ele que me apresentou o Comuna. E foi no meio de uma luta política. Uma luta por mais saúde, por direitos, por trabalho e era um momento em que eu estava muito desgastada. Então, eu sou a Priscila que na época era sindicalista, eu era a responsável pela categoria dos Agentes de Saúde. Estava em meio ao desmonte do SUS, disputando espaço e resistindo contra a pandemia que tava ali já latente, na porta, batendo. Eu sou casada, não tenho filhos, sou moradora da Cidade de Deus, nascida e criada aqui. Sou universitária, tenho formação em pedagogia e estudo Relações Internacionais. Pós pandemia, não consegui retomar meus estudos. Já sou formada em pedagogia, porém, por questões psicológicas, não consegui buscar meu certificado ainda. Ainda tenho algumas pendências e exigências a serem cumpridas na faculdade e foi justamente num momento de abalo emocional e eu não consegui dar esse passo e até hoje me sinto meio travada quanto a isso. É meu objetivo principal, mas eu ainda não consegui mexer nessa parte. Sou líder de sala, no momento atuo na área da educação dando aula pra crianças. Saí do SUS por não aguentar mais as situações que estava vivendo lá, ter o fardo de carregar uma categoria que infelizmente não tem um viés tão politizado como classe, não se vê como classe trabalhadora. Muitas vezes é muito dividida. Por mais que seja grande, uma categoria grande, infelizmente, não enxerga o seu potencial. E eu muitas vezes vivi um grande dilema. E aí, zelando pela minha saúde mental, eu saí do SUS, tô na minha área de formação que é em pedagogia.

Na sequência de sua fala, ela conta um pouco da sua trajetória religiosa e dos conflitos que ela e o marido tiveram com a instituição que frequentavam. Embora possa parecer desviar dos assuntos de interesse da pesquisa, creio que ao longo dos relatos a relevância de tal passagem se fará evidente.

Priscilla: [...] Eu sou ex Universal. Eu era cristã. Era não, eu sou cristã, mas era membro da Universal, da Igreja Universal do Reino de Deus, por pouco não fui esposa de pastor, meu esposo [...] ele seria pastor dentro da igreja, foi pastor de núcleo enquanto a gente era casado. E saímos da igreja por questões de não concordar com o que era pregado ali. Porque, na verdade, acreditávamos que a igreja era de Deus e tal, então, independentemente das coisas que os homens faziam, a gente não tava muito apegado a isso não. Mas teve um momento da nossa vida em que nos deparamos com alguns textos bíblicos que nos levou a interpretar e ver que aquilo que era pregado, não era aquilo que era vivido. Pelo contrário, a igreja estava fazendo ao contrário do que tava pregando na bíblia. [...] E aí, nós fomos até o pastor questiona-lo, pra poder falar, até pra alerta-lo, na verdade, porque, pra gente, foi um achado, uma descoberta ter visto que a gente tava fazendo tudo ao contrário da bíblia dentro da igreja. E a gente queria compartilhar aquela informação pra ver se o pastor também concordava e poderia ter esse despertar. E, pelo contrário, nós fomos enxotados da igreja, fomos tratados como hereges. E a gente que sempre se dedicou, sempre esteve ali. Meu esposo foi líder de grupo jovem, eu era secretária dele no grupo jovem, porque éramos pessoas que se destacavam em questão de liderança.

Ao longo de toda a conversa, fica bastante evidente que o senso crítico dela sempre esteve muito presente e sempre acompanhado por uma postura de liderança e enfrentamento, seja na igreja, seja nas batalhas como liderança dos ACSs (Agentes comunitários de Saúde). Ela segue sua fala contando da ligação familiar com o carnaval, através de seu companheiro, e

sua resistência ao festejo por um conflito ligado a fé, e que foi sendo quebrada justamente pelo contato com o CQP.

Priscilla: Meu esposo, ele tem uma veia ligada com o carnaval, a família dele é de sambistas. O pai dele fazia sambas, e ele sempre teve um olhar diferenciado para o carnaval independente de ser cristão. Ele sempre conseguiu ver o lado histórico do carnaval. Eu não tinha esse olhar, eu julgava como algo mundano, como algo depreciativo e tal, e não entendia também como ele conseguia, sendo cristão, se relacionar e observar o carnaval de cima. Ele sempre assistia os desfiles, independentemente de estarmos na igreja ou não.

E aí, nessa minha saída da igreja, nesse período militante, eu me vi com um abalo psicológico muito grande, passei a tomar medicamentos, fui medicada, fui diagnosticada com ansiedade e depressão, princípio de depressão, na verdade, então eu precisava tomar uma medicação preventiva pra poder tá sã, tá com a mente sã. E aí, diante do desmonte do SUS foi o momento em que eu precisei encontrar alguma outra coisa pra me sentir saudável, e, aí, meu escape foi me juntar ao bloco, ao Comuna, a partir desse convite do Arthur, e eu me apaixonei pelo que vocês fazem e pela bandeira que o Comuna levanta e por esse viés comunista. Por se assumir comunista. Gritar as verdades no sistema capitalista em que nós vivemos. E eu sempre me identifiquei muito com os ideais de Marx, na faculdade eram os textos que mais me atraíam. Sempre me vi como alguém que desafia sim o sistema, então, me senti muito acolhida. E aí, desde então, eu faço parte dessa família que é o Comuna Que Pariu.

Eu acho importante destacar a noção de identificação e, principalmente, de acolhimento que ela traz ao dizer que percebe o CQP como um espaço aonde o seu pensamento crítico ao sistema capitalista encontra eco. Nossa conversa seguiu e eu busquei aprofundar alguns pontos

Eu: e, assim, a partir do que você tá trazendo, como é que foi? Você conseguiu desenvolver um outro olhar pro carnaval a partir desse contato? Como é que é isso?

Priscilla: Sim, aí eu consegui parar pra observar as letras, os enredos e vi o carnaval como resistência. Como resistência de uma cultura, como resistência de um povo. Como característica da nossa história. É o momento em que o povo pode contar, não só os livros. Então, pra mim, se tornou um outro significado, poder olhar dessa forma pro carnaval.

Na sequência da conversa eu procurei saber dela, que já chegou ao coletivo com a experiência de ter sido uma liderança de uma categoria, como os discursos do bloco reverberam nela.

Priscilla: Ressoa em mim a partir do momento em que me empodera a me assumir, a falar com orgulho “sou comunista sim!”. Sou do Comuna, faço parte de um ideal, de um objetivo político, sim! De dar mais condição pro povo, de ter escolhas de como deve ser distribuída as riquezas, distribuído o capital. Essa forma que hoje é imposta, eu não concordo, realmente. Acho que pode ser feito melhor. Pode ser feito muito mais pelo povo. Então ressoa no lugar que me empodera a me assumir, a falar de forma livre. E por trazer essas questões no próprio samba enredo. Eu participei da construção de um samba enredo. Participei da reunião em que nós fizemos o nosso último samba e foi muito enriquecedor pra mim, ver aquele momento ali de construção, ver como se debatia as ideias que eram trazidas e a preocupação com como essas ideias eram colocadas. E a preocupação de impactar nos momentos que precisava impactar, de “não, essa letra tem que ser mais forte aqui sim”, “vamos manter dessa forma sim” e, “se fala aqui que os fascistas se fuderam, vamos gritar bem alto, sim”. Pra mim foi libertador! De verdade!

A seguir, procurei trazer outros pontos para conversa trazendo a minha própria vivência como um fator disparador

Eu: E aí, mais algumas coisas que eu penso, já até falei um pouco na introdução, mas, essa coisa do território. Eu lembro, por exemplo, de algumas vezes, você chegar a avisar no grupo (de *whatsApp*) “óh, pessoal, hoje não vai dar pra ir, porque o bicho tá pegando aqui por perto” e tal. Isso, talvez, seja a implicação mais óbvia, mas tem muitas outras. Porque não é do lado da onde a gente faz quase todas as nossas atividades. [...] Eu moro em Vila da Penha. Então, por exemplo, hoje em dia, quando eu estico com a galera, eu tenho um teto que é meia noite, que é o metrô. Porque onde eu moro, a quinze minutos tem a estação de Vicente de Carvalho, então eu tenho essa vantagem do metrô. Cabô o metrô, o que eu faço, quando eu entendo “beleza, acabou o metrô, mas eu vou ficar”, eu entendo que vou até a Central, eu vou a pé pra central. Mas, ao mesmo tempo, eu sou um homem. Um homem negro, isso tem as suas implicações, mas eu sou um homem. Eu caminho até a central e lá eu espero uma van, enfim. Quando começa a esticar, eu começo a fazer mil contas do que que aquilo implica, ou uma atividade que vai até mais tarde, uma plenária que acaba mais tarde, enfim, coisas assim. E aí, eu queria entender um pouco como isso é pra você. Como que o lugar que você mora em relação ao lugar onde as coisas, em geral, acontecem, como isso impacta na sua vivência no Comuna?

Priscilla: Então, é difícil chegar até o Comuna e se manter semanalmente, conseguir frequentar todos os ensaios, infelizmente, alguns eu não consigo por essa questão de território mesmo. Eu ando até a central todos os ensaios. Eu aprendi a circular no centro da cidade participando de plenárias e participando do Comuna, então eu ando aquilo ali tudo e boto no *maps* e vou. Segura na mão de Deus e volto. Mesmo sendo tarde. Antes eu tinha a companhia da minha amiga, Mariza, atualmente ela não consegue mais acompanhar o bloco, então ela saiu e eu acabo indo sozinha. O que dificultava também me manter era a questão da minha faculdade, quando eu ainda estava frequentando, antes da pandemia, antes do *lockdown*, *no caso*. Eu tinha sempre que tentar conciliar uma grade que me deixasse a quarta livre pra eu conseguir estar nos ensaios. Porque era o meu escape, era o meu momento de terapia, de fato. E eu valorizava muito isso. Então, era difícil conciliar trabalho, faculdade, tendo que fazer uma grade um pouco mais flexível, nesse sentido, e estar aí no Comuna todos os ensaios.

Tem a questão da passagem também, que as vezes fia difícil. Atualmente tem sido um pouco mais delicado a questão da passagem porque eu tô trabalhando fora da Cidade de Deus, mas, há um tempinho atrás, eu tava trabalhando aqui dentro da Cidade de Deus mesmo e aí eu conseguia economizar mais e aí sobrava esse dinheiro. Aí, agora que meu projeto saiu daqui e eu tô tendo que trabalhar fora, aí eu tô tendo que pensar nessa questão da locomoção também.

Eu não costumo pegar ônibus aí saindo direto aí do Comuna porque, eu, no caso, eu nem consegui estudar direito qual ônibus poderia me deixar lá próximo ao meu outro ponto e tal, então, o meu objetivo é chegar na Presidente Vargas, e eu sei como chegar andando, então eu vou andando e pego o meu ônibus. [...] E eu tenho preocupação com a questão do horário, de ser abordada por alguém. De ser uma mulher jovem e tal, então eu procuro estar andando em locais mais iluminados ou que eu vejo algum ponto de segurança, então eu passo pela rua onde é a delegacia da polícia, pela rua que eu já sei que fica uma viatura parada e pela rua do trilho do VLT que eu sei que tem um segurança logo ali mais na esquina, então eu sempre vou andando e observo tudo que está a minha volta, tento não ficar com nada na mão pra poder não ser alvo de nada e vou andando muito rápido até chegar no meu destino. Sempre observando bem e olhando se tem algum ponto de refúgio. Se tem algum homem vindo na minha direção aí eu já tento andar mais recuada pro outro lado pra tentar ver se a pessoa tá vindo na intenção de me abordar, se ela vai mudar também de lado, entendeu? Então, eu procuro observar o meu entorno e tomar esses cuidados, ter essas precauções. Até então eu não tive nenhum incidente, graças a Deus!

Uma colocação importante deve ser feita aqui. Talvez, algumas das pessoas que estejam lendo esse relato não saibam, mas, como pode se presumir a partir da fala de Priscilla, o caminho pelo qual ela atravessa até chegar na estação da Central do Brasil (espaço movimentado ao longo da noite e até mesmo na madrugada, por ser um ponto aonde diversos trabalhadores aguardam conduções para as mais distintas áreas da cidade até mesmo para municípios vizinhos) é bastante deserto e os relatos de violências são constantes até mesmo durante o dia. O nível de estado de tensão e atenção relatados aqui, dão uma amostra do “preço” de se fazer parte do coletivo diante das inúmeras violências e ameaças vividas cotidianamente.

Seguindo o assunto de violências, procurei saber como (e se) o fato de ser uma mulher negra impactava na experiência dela no Comuna.

Priscilla: Então, embora eu seja uma mulher negra retinta, eu entendo também que eu tenho algum lugar de privilégio por ter traços mais finos. Então, assim, eu não presenciei ainda, em nenhum momento, nenhum ato de repúdio contra mim por uma questão de raça. A única coisa que acontece muito é muita abordagem, uma visão mais sexualizada de mim, mas eu também já tenho uma postura muito fechada, que já vem desde a minha infância, por conta disso. Então eu sempre rechaço esse tipo de iniciativa e acabo não dando tanta abertura, tanta liberdade. Como se eu fosse uma pessoa mais acessível isso fosse sinal de abertura e liberdade. Mas eu tenho ciência que muitas abordagens acontecem por conta disso, de eu ser negra, o corpo mulato, só que eu, no caso, negra mesmo e com traços mais finos. E, preconceito, assim de me rechaçar, eu não vi, mas, talvez, porque eu sou mais tapada. Porque eu vedado, fecho os meus olhos e não olho pra nada, não olho pros lados, não olho pra ninguém. Por eu ser essa pessoa mais fechada, talvez eu não tenha visto, talvez eu não tenha percebido por uma autodefesa minha psicológica.

Aqui são trazidas outras camadas de atravessamentos raciais e de gênero. A vivência dela no bloco é altamente limitada por uma série de estratégias de defesa que ela, como foi dito, vem desenvolvendo desde a infância. Desde o comportamento mais fechado para evitar assédio, como uma limitação de percepção dos atravessamentos raciais, também como uma estratégia de autopreservação.

Por fim, repetindo a questão que foi feita para as outras interlocutoras, quis saber qual era a avaliação dela a respeito do papel político desempenhado pelo bloco e de sua relevância no atual contexto.

Priscilla: Cara, pra mim, o Comuna, no contexto político que nós estávamos ¹⁴⁵ e estamos saindo, o Comuna foi (como posso dizer?) um lugar de refúgio mesmo. Eu faço uma analogia com o momento de escravidão em que os negros conseguiam um recanto isolado pra poder fugir daquela situação. Nem me lembro qual é o nome.

Eu: Quilombos?

Priscilla: Os quilombos, é isso. Pra mim, o Comuna é nosso quilombo. É o momento aonde a gente tem um momento de paz e sanidade. Aonde a gente pode respirar a nossa política sem medo. Ou com cuidados também, que às vezes se fazem necessários, a gente já viu nosso bloco ser atacado, ser rechaçado de algumas formas

¹⁴⁵ A entrevista se deu após as eleições de 2022 com a vitória de Lula na disputa presidencial.

veladas e não veladas. Então, leva uma certa preocupação, mas, de todo modo, é onde a gente encontra os nossos iguais. Onde a gente encontra quem pensa como a gente. E tem a liberdade de ser quem a gente é sem esse pré-julgamento e sem hostilização. Sem ser hostilizado, entendeu? Então, pra mim, é isso. É o meu quilombo. [...]

É muito curioso como ela usa justamente a ideia de aquilombamento para descrever o Comuna. Eu chamei a atenção para isso na conversa e falei que alguns autores negros que eu trazia na pesquisa também trabalhavam com a mesma ideia trazida por ela. Depois a convidei a fazer alguma fala de encerramento.

Priscilla: Eu nem sei o que eu posso dizer. Acho, assim, o Comuna me salvou num momento de muita angústia que eu vivi. É, de fato, a minha terapia. Não abro mão! Quando não dá pra ir, realmente não dá, infelizmente, mas sempre na expectativa da próxima semana pra poder tentar compensar alguma coisa. E é isso. É o meu remédio natural. Atualmente eu não tô fazendo uso de medicação pra ansiedade e depressão porque eu consegui mudar o meu ambiente, saí do trabalho de agente comunitário de saúde, tô na área da educação, é um ambiente um pouco menos opressor, onde não me exige tanta militância. Ah, tem isso também. Eu fui militante durante muito tempo, então, assim, eu tô num momento mais calmo, um momento em que eu não tenho procurado tanto embate. A última eleição, com a entrada do Bolsonaro, foi bem broxante pra mim. Foi o meu pior momento, então precisei me afastar dessas lutas, embora não das ideias, por isso me mantive no Comuna, me mantive resistência nas questões ideológicas, mas não tanto partindo pro embate, pras discussões porque eu vi que era um momento que eu precisava cuidar de mim, que eu não tinha que ter tanta preocupação com o coletivo, não que eu não me preocupe, mas, se eu não tiver bem, que bem eu vou conseguir transmitir ou causar? Que impacto é esse que eu vou conseguir gerar? [...] Então, eu me afastei das lutas sindicais, dos embates nas redes sociais, das discussões com os meus opositores, pra tentar me juntar, simplesmente, com os meus iguais. Me alimentar, beber da minha fonte, então, o Comuna é minha fonte de vida. E é isso. Tô me sentindo muito bem, apoiada e acolhida por essa família e não abro mão de forma nenhuma.

A fala final de Priscilla explicita aquilo que foi colocado ao longo de todas as suas falas, ou seja, a sua opção em estar no bloco e grande parte da avaliação do papel político e da relevância desse coletivo são diretamente atravessados pelos efeitos emocionais e psicológicos provocados por essa vivência.

4.2.2 Foliãs

Agora abre-se espaço para a conversa com duas mulheres negras que não chegaram a integrar o bloco diretamente, mas que acompanham o Comuna de perto. O que mais me interessa aqui é entender um pouco de qual é a visão delas sobre o carnaval que o nosso bloco coloca na rua e porque elas escolhem passar as segundas feiras da folia justamente no Comuna Que pariu.

A primeira pessoa trazida é a Juliana Lopes. Ela se apresenta:

[...] sou restauradora, trabalho com restauração e preservação de bens culturais, de obras de arte também, patrimônio cultural de um modo geral. Sou negra de família negra de pai e mãe, eu gosto de falar “de pai e mãe”. E, assim como a maioria de nós, de uma família pobre, cresci no morro. A minha casa no Fonseca não era favela, nunca morei em favela [...] mas era numa subida [...] e trabalho sempre em meios muito

brancos, mas, também, o meio cultural ele dá uma disfarçada nisso. Porque eu sou uma mulher negra e não sou retinta e, nessa hora, a gente vê o tamanho do nosso preconceito. [...] eu já tive a minha negritude questionada várias vezes [...] e isso é bizarro porque as pessoas falam isso como elogio. Te chamar de morena, te chamar de... porque, afinal de contas, “ser negro é ruim, então, você tem que ficar feliz com isso”, “imagina você querendo ser negra”. (Risos)

Ela conta que começou a frequentar o bloco por volta de 2015.

Juliana: É o período em que eu passei a participar mais do carnaval de rua, eu ia, assim antes, mas de uma forma mais tímida, [...] depois eu comecei a frequentar mais, de uma forma mais efetiva. [...] E é o bloco que eu vou todo ano, todo ano de carnaval, né? Boitatá e o Comuna.

Eu: E a aí a segunda pergunta importante é: Por quê?

Juliana: Porque que eu vou ao Comuna? Ah, porque é o bloco que eu me sinto à vontade. Lugar de encontro, de sentir entre os meus mesmo. Obviamente que eu não conheço todo mundo, mas a sensação que dá é essa. Quando você chega num lugar e parece que você conhece todo mundo. É também, ao mesmo tempo, uma sensação de segurança. “Aqui eu posso ficar à vontade, que se acontecer alguma coisa, eu sei que tem pessoas que vão ser por mim também, vão tá olhando por mim, eu não vou tá... não vou sair como louca ou coisa assim.” Ah, tá me vindo uns flashes aqui, é muito bom né!?! (Risos). Essa coisa de se sentir em casa mesmo. Poder beber o quanto quiser, poder falar com quem quiser sem ter constrangimento. É isso.

Eu: E aí, assim, você tá falando dessa questão de se sentir em casa, como da questão da segurança, aí eu queria saber o quanto isso passa, ou como isso passa, pelo seu lugar como uma mulher e uma mulher negra.

Juliana: É, assim, exatamente! É engraçado que agora isso tomou uma outra dimensão. Agora que eu digo com as questões políticas tão polarizadas assim. A gente é uma mulher negra na sociedade e isso é um perigo o tempo todo, mas agora ainda pior, infelizmente. Mas quando a gente tá num lugar que a gente sabe que isso é um motivo até pra gente se sentir mais agregada, é outra coisa, né? Então é isso, é um espaço que a gente consegue, que eu consigo, ter liberdade. Liberdade se eu quiser dançar do jeito que eu quiser, se eu não quiser dançar também. Se eu quiser só ficar ali conversando com as pessoas, como às vezes acontece. Liberdade pra tudo, porque a gente sabe que é lugar em que a gente vai ter até algum tipo de privilégio, na verdade, né? (Risos) Não vai ser essa visão pejorativa e preconceituosa da maioria dos blocos. E, até, eu nunca vou a blocos de zona sul. Nunca vou! Eu sempre fico no circuito do centro. Exatamente por isso também. Porque, pro ano inteiro, né? Isso é uma coisa que reverbera inclusive no carnaval. Não me sinto à vontade. Eu fui uma vez ou duas, e não me senti à vontade nesses blocos porque ali a gente não se vê enquanto uma representatividade. São outras pessoas, não tem nada a ver. E aí é um espaço até hostil. E aí, depois que eu entendi, falei “não vou mais. Pra que que eu vou?”. Não faz sentido, né? Se eu posso tá num lugar que eu me sinto segura, que eu me sinto bem, à vontade, não tem por que eu me colocar numa situação aonde eu sinto o oposto.

Juliana passou a falar um pouco de como, no seu lugar de foliã, avalia a atuação e relevância política do bloco.

Juliana: É um espaço que favorece a visibilidade das minorias, das minorias políticas. Eu sei que teve um específico que me marcou muito, eu não me lembro que ano foi aquele, mas que tinha as mulheres trans à frente. Muito lindas dançando com saltos enormes. E elas estavam à frente do bloco e puxando. Eu fiquei até arrepiada agora de lembrar. Eu não consigo lembrar que ano era aquele.

Eu: Isso foi em dezessete

Juliana: Tô toda arrepiada. Porque não é um bloco, e isso que é mais legal, não é um bloco LGBTQIA+, não é um bloco negro, não é um bloco que tenha essa bandeira de frente. “Somos militantes de X coisas”, mas é um bloco que abrange toda essa camada de pessoas. E é muito incrível quando a gente percebe que não é um bloco que tenha essa bandeira de uma só militância, mas que ali, naquele momento, qualquer um pode ser protagonista. Qualquer um dessa minoria que tá ali vai ter seu momento de protagonismo se assim quiser. Esse dia [...] foi o dia que mais me marcou a memória. Porque foi realmente quando eu vi literalmente isso. E todo mundo muito feliz. Foi um momento daquela euforia coletiva maravilhosa. Ninguém tinha problema ali (Risos). Não tinha mesmo, né? (Risos). Era só solução! Quem dera que o mundo fosse assim! (Risos)

Essa fala de Juliana traz reflexões fundamentais. Em primeiro lugar, destaca, como algo positivo, o fato de o bloco não se constituir em torno de uma causa ou bandeira política única, mas que, sendo atento e sensível às diversas lutas de minorias políticas, consegue agregar várias causas e criar um espaço aonde os protagonismos podem ser vividos por esses diversos atores. Na mesma chave de entendimento, o bloco oferece uma noção de acolhida, segurança e identificação que, como fica evidente ao longo da fala, são fatores decisivos para que ela escolha seguir frequentando o CQP.

A conversa seguiu para uma análise do atual carnaval e seus processos de embranquecimento e apagamento de tradições, sentidos e protagonismo negro.

Juliana: Acho que ele vem, tô falando do Comuna, tá? Vem no sentido de resgatar isso. Não de resgatar, mas de resguardar, talvez. Que é uma palavra que, tem uma completude maior. Resguardar esse legado pra nós, pessoas pretas. E que a gente é representado pela esquerda. O que tá representando a gente de alguma forma politicamente, agora, ainda é a esquerda, então é nesse lugar que a gente deve tá. Mesmo com as críticas que tem que existir. Que são muitas. Então eu acho que é um movimento cultural mesmo, que vai além do carnaval. Que a gente sabe que o carnaval é uma semana longa, mas isso é o desenrolar de um ano inteiro e, como você mesmo disse agora, com acertos e erros, reflexões e reuniões. E brigas e disputas também porque, afinal de contas, esses espaços também são complexos. Respondi sua pergunta?

Eu: Sim. É porque essas perguntas são abertas mesmo, são mais provocações [...]

Juliana: [...] A gente vê isso também muito nas escolas de samba. É duro quando a gente vê uma diretoria de escola de samba inteira branca. As rainhas de bateria são essas mulheres famosas que pagam rios de dinheiro que nitidamente não sabem sambar, muitas delas. E a coisa virou um negócio e tudo que é negócio, que dá dinheiro, o branco tá ali. É isso que eles fazem, né!? A história tá aí pra mostrar isso.

Na conversa nós lembramos de em um evento que havia ocorrido poucos dias antes e no qual nos encontramos junto com um grupo de amigos. O evento era uma programação de artistas e grupos negros, na Fundação Progresso (espaço cultural na Lapa) e que tinha como grandes atrações da noite o grupo Awurê e o show do bloco Olodum. Em geral, os eventos do Awurê, grupo que cresceu tocando em um quintal de Madureira, são espaços de marcada predominância negra. Especificamente no dia citado, o público era bem mais branco e houve uma série de pequenos conflitos ao longo dos shows. A interpretação feita pelo grupo de amigos

era de que a presença de um público tão distinto daquele normalmente encontrado nos eventos do Awurê se devia ao público de blocos que teria sido atraído pelo show do Olodum. Como essa “invasão” branca de um espaço aonde, entre outras coisas, espera-se estar em um ambiente mais negro, acabou sendo trazida (assim como fizeram outras interlocutoras) como um exemplo para se pensar o que acontece no carnaval carioca. Juliana diz:

Juliana: Mas isso é muito duro porque, afinal de contas, o carnaval é nosso e não deveria ser assim. E é por isso que hoje em dia... uma época eu achava e a gente vai mudando, graças a Deus, achava muito radical a postura de alguns amigos negros que iam pra alguns espaços e brigavam por aquele espaço. Achava, assim, um exagero. Agora eu não acho não. Agora não só não acho como faço isso também. Porque se não a gente deixa levar tudo. E a gente não pode deixar. Naquele dia, nesse dia da fundição, eu fiquei muito incomodada, eu fiquei com raiva. Porque é uma tomar conta do espaço de uma forma ruim, de uma forma desrespeitosa, que não vê o outro, não olha pro outro. Esbarra e pisa no pé e depois quer resolver tudo com um abraço e óleo de coco. Pô! Abraço não! Eu não vou te dar abraço! Sabe? Enquanto isso tinha um grupo de homens negros, grandes, dançando Olodum pra caramba e não esbarraram em ninguém. Então, assim, a gente vê como é muito uma concepção de como as pessoas se apropriam do espaço. Os brancos, no geral, têm uma propriedade com tudo, tudo é tão deles, que eles não têm preocupação com nada. É deles! Eles são educados pra não... eles são donos! Acabou! E é automático. Essa coisa vai ficando automática, até que eles chegam num lugar que “aqui é nosso” e vão tomando conta e vão levando os seus amigos e quando a gente vê... E não, hoje em dia eu tô mais mesmo com uma energia de brigar por isso. Se a gente não fizer, quem vai fazer? Eles nunca vão se conscientizar. Muito pelo contrário, eles vão sempre achar que “eu, com minha bisavó negra, com meu namorado negro, meu filho” Foda-se! Sabe? O espaço é nosso! E, já que a gente reflete isso, reflete intelectualmente, e tudo mais, porque eu acho que também não faz muito sentido, óbvio que a gente tem que conversar entre a gente, mas a gente só conversar entre a gente. Tem que chegar neles! Porque o problema são eles! A gente falar “não, pera aí. Você já tá aqui! Pô! Você já tá aqui! Aí você vem querer pisar, esbarrar no pé dessa forma super desrespeitosa”. Que uma coisa é quando você percebe que é sem querer, isso é normal, quando você tá num lugar cheio, com música, agora, quando você tá ali, não tá prestando atenção em ninguém, não pode. Não tem mais condição! A gente não pode mais deixar. E aí, claro que algum espaço a gente vai se sentir mais à vontade pra fazer isso. Eu ali no Awurê, mesmo sabendo que tava aquele público que não é o que a gente tá acostumado a conviver, eu fico à vontade de fazer isso ali. Se eu tiver no Comuna, também. Mas se eu tiver num bloco da zona sul, eu, talvez já... pode ser que minha reação seja outra. Porque ali eu sei que tô correndo risco de vida, de verdade, né? Não é nem exagero de expressão. Mas então que a gente comece a fazer nos espaços que a gente sabe que vai ter suporte. Que eu sei que ali, se eu gritar, vai vir até quem não me conhece, mas vai ser uma pessoa também por mim. No Awurê a mesma coisa, nesses espaços todos que a gente vai, a mesma coisa. Então a gente tem que começar a falar mesmo, principalmente nesses espaços que são nossos. São nossos! São democráticos? Todos são bem-vindos? São. Mas são nossos! Não dá pra dizer que é outra coisa. Eu acho que a gente tem que parar com esse romantismo de achar que a gente pode resolver as coisas com abraço.

Essa última fala é muito reveladora. Entre outras coisas, ela aponta, de maneiras muito práticas, o quanto os espaços de branquitude, para além de hostis e violentos de muitas formas, ameaçam a nossa integridade física, trazendo, até mesmo riscos de vida, o que passou a ser ainda mais verdadeiro a partir da recente ascensão da extrema direita e as políticas de incentivo ao armamento justamente dessa parcela da população. Como ela bem revela, o preço para se estar em determinados espaços é o silenciamento diante das mais diversas situações, justamente

como estratégia de autopreservação e, em alguns casos, até mesmo de sobrevivência. Em contraponto, espaços que nos fornecem, enquanto pessoas negras, a certeza de que podemos ter voz para combater e que nossas ações serão apoiadas coletivamente, ou, para usar uma expressão que foi recorrente nas diversas falas, saber que teremos “alguém por nós” ou conosco, se tornam a possibilidade de se posicionar e reivindicar aquilo que se entenda que deva, sem ser silenciado pelas relações desiguais de poder.

Fechando nossa conversa, Juliana conta que, recentemente, tem trabalhado com patrimônio imaterial e percebe que a importância negra nesse sentido, (principalmente na região sudeste), é tal que, se tirar a “mão negra”, não sobra muita coisa e, ainda assim, as estruturas racistas seguem produzindo suas opressões. Ela, que também passou recentemente pelo processo de mestrado, faz uma reflexão sobre a pesquisa e sobre a pertinência de temas serem abordados no ambiente acadêmico.

Juliana: [...] é nisso que a gente tem que avançar. Quando a gente chega nos lugares que a gente não chegava antes, a gente tem que aproveitar esses lugares pra levar esses assuntos. E são assuntos sensíveis a todos nós e não pode passar mais. Isso tem que ser falado de uma forma mais sensível. Menos teorizado também. Porque eu acho que, às vezes, a gente fica muito na teoria, que é super importante, mas a parte prática falha. E fica capenga. Que a gente vê que a gente avança muito, e com os intelectuais, ainda bem por isso! Mas quando a gente consegue trabalhar com um tema que é teórico e prático, porque não existe alguém que viva no Rio de Janeiro que não tenha uma relação com o carnaval, nem que seja de ódio (Risos), então, não tem como. Tá tão intrínseco à nossa sociedade que todo mundo vai ter o que dizer. Mas aí, dentro disso tem camadas, sempre tem camadas. Então eu acho importante que a gente esteja falando de uma coisa tão cara pra gente, tão importante, que é nosso símbolo patrimonial maior. É o samba, é o carnaval, movimenta a gente o ano inteiro. Não só no período do carnaval. E a gente pode trazer pra um estudo acadêmico com esse foco, com essa perspectiva que a gente sabe também, mas quando a gente para pra falar, para pra ouvir é diferente, porque as ideias vão se organizando na cabeça. Nada do que eu falei aqui, tive que inventar nada. São coisas que a gente já sabe. É como você falou, a gente nem sabe que é capaz de responder uma pergunta sobre o que a gente nunca pensou, mas, ao mesmo tempo, não é difícil, porque são coisas que fazem parte do cotidiano.

Achei importante trazer essa fala final por que ela evidencia um dos objetivos desse subcapítulo, que é trazer para essa pesquisa acadêmica um conjunto de ideias e falas que, muitas vezes, e, ao meu ver, de forma crescente, são comuns nas conversas entre pessoas negras que possuem consciência racial e um olhar crítico para a sociedade. É muito comum que nos olhemos em determinados espaços e troquemos ideias no sentido compartilhar visões negativas ou positivas que, muitas vezes, vêm da composição racial do lugar e do tipo de conduta que as pessoas estão tendo ali. É muito comum que esse seja um fator (quando não, “o” fator) que faz com que queiramos ou não estar num espaço, seja por lazer, trabalho, estudos e até militância política. Existe todo um universo de elementos que gritam aos olhos dessa população e que são absolutamente invisíveis para quem não vivencia os efeitos cotidianos do racismo e elabora

reflexões críticas a respeito. Invisível até mesmo para a maioria das pessoas brancas que se colocam como aliadas e se propõe a colocar em prática ações antirracistas.

O largo conjunto de parágrafos acima, mapeiam uma série de elementos simbólicos e concretos que, na prática, são fatores decisivos no sentido de atrair ou afastar uma amplíssima parcela da população que deveria encontrar nos espaços da esquerda o seu espaço de acolhimento e ação política.

Para fechar esse capítulo, trago o relato de Ana Cê. Entre outras coisas, ela é atriz, dançarina e pedagoga, é também alguém que cumpre um papel importante no cenário cultural carioca com o trabalho desenvolvido ao longo dos anos com a Companhia de Aruanda. A partir de algumas conversas prévias, ela preferiu me enviar a sua contribuição através de um texto escrito, que será apresentado na sequência. Ana, que além de foliã do Comuna, também já expôs e vendeu seu trabalho em uma das barracas do bloco, fala de si, de sua relação familiar com o carnaval e com o próprio CQP.

O relato é repleto de elementos que dialogam com muito do que foi trazido nas demais falas e com inquietações trazidas ao longo da pesquisa. Em especial, explicita dois itens que, de certa forma, ainda que discretamente, permearam a maioria das falas. Ancestralidade e espiritualidade. Duas importantes marcas da negritude enquanto uma construção de identidade contra-hegemônica baseada na positividade das características negras. A própria figura das Abayomi¹⁴⁶, que será mencionada a seguir, sintetiza bem tal ideia. Creio que, portanto, seja um bom fechamento para esse capítulo.

Eu, que nascida numa família carnavalesca, família Gonçalves, da Rua Souza Caldas, em Osvaldo Cruz, sempre tive o carnaval como ferramenta de existência e resistência.

Entre escolas de samba e blocos, a casa era o próprio barracão de fantasias, nas férias escolares, a vida era dentro dos barracões de alegorias. Até parecia que a vida era só festa, mas na verdade, Carnaval é sagrado para os meus, e eu, que sou consequência deles, é sagrado pra mim.

A infância e juventude foram sendo escritas assim, porém, com características muito bairristas, talvez não precise dizer, pretas suburbanas. Família grande, e o possível era sempre o que estivesse ao alcance, financeiramente falando inclusive. Os que conseguíamos ir a pé e os que eram pra toda família.

¹⁴⁶ Bonecas negras costurados com retalhos de pano. A respeito Gomes *et al* trazem que:

“Um mestre da arte detém e transmite o saber, produzindo e transformando o produto de seu ofício. Os objetos de arte, como as Abayomi, não são simples exterioridades. As pessoas, e, neste caso específico, as mulheres negras, fazem arte para se construir e reconstruir lembranças, autoestima e identidade. O objeto e a pessoa se fazem reciprocamente. Os nós de que são feitas as bonecas atam o grupo de mulheres negras e estas a outras mulheres e quem mais deseja partilhar as vivências promovidas. O mesmo ocorre com as crianças que recebem e partilham o saber, o fazer, o contar, o estar junto. Os nós são resultados da ação das mãos, das palavras, da identificação social, de gênero e da ancestralidade.” (GOMES, *et al.*, 2017, p. 259)

Ao crescer as asas e o poder alçar voos mais amplos em territórios mais distantes, me vejo ainda enraizada nas experiências de bairro e no carnaval pra toda família.

Na fase bem mais adulta, tenho um encontro bonito com Comuna que pariu, esse território político do sagrado carnaval.

Enquanto foliã, vivenciando toda uma energia caótica (sem lugar de bom ou ruim) do carnaval, fervilhante, pulsante, com exu (movimento) se fazendo valer de todas as suas formas possíveis e talvez inimagináveis. Comuna que pariu, diante dos meus olhos, é o espaço físico (palco rua) sócio cultural, que me mobiliza politicamente pelo simples e complexo fato de ser como se é diante do que eu consigo alcançar. Seus enredos denúncias, contextos de narrativas acirradas com questões sociais, diversidade e pluralidade dos seus componentes, e ser isso também um manifesto. Os corpos, instrumentos, vozes, histórias, lágrimas, suor, sorrisos, dores, esperanças e tantos outros mecanismos e forças se completam na mais alta potência e garra, e são ferramentas de uma batalha pra toda família, pra muitas famílias.

Sem romantizar os processos de por os corpos pra jogo, na rua, fazendo denúncias das mais diversas injustiças sociais e todos os desdobramentos, eu ressalto a beleza e grandiosidade que esse ato político sagrado carnaval reverbera. No ano de 2016, para além de apreciadora foliã, eu estive no desfile/apresentação do Bloco como expositora, das abayomi, e outras bonecas pretas de pano, que fazem parte de uma das minhas linhas de trabalho. O enredo foi “Na raça contra o racismo”.

E foi na raça mesmo.

A primeira possibilidade, nesse ano, foi fazer parte do corpo de baile, mas eu fiquei com a segunda proposta de expor e vender bonecas pretas repletas de histórias e que, de alguma forma, eram contadas com meu corpo preto no jogo, numa dança minimalista e expansiva ao mesmo tempo, dilatada, ampla e firme.

A legitimação de construir costuras com outras vertentes das culturas apresentadas nos desfiles, e não só, também das pautas sociais, econômicas que acentuam e propiciam novos olhares pra importância de contarmos nossas próprias histórias, através de nossas perspectivas amplia as possibilidades do caminhar, e faz toda diferença na luta que é continuada.

Comuna aos meus olhos é um terreno fértil, campo de batalha, e palco giratório que é nutrido e nutre com possibilidades de transformação, e cria, para toda família.

5. A Maluca Canta Alto

Ginga, “Maluca” iá-iá,
que o nosso dia chegou
Sinhô vai ter que engolir
o som do nosso tambor

Ginga, “Maluca”, encanta
e canta numa só voz
A gente é foda,
parabéns pra todos nós!¹⁴⁷

Figura 30 – Bateria Comuna Que Pariu - 2015



A bateria é, certamente, um dos mais importantes elementos do Comuna. Ela atrai para o coletivo militantes que tem o interesse de aprender a tocar algum instrumento, ela encanta e aglutina pessoas, seja no carnaval, ou nos atos dos quais o bloco participa e é por conta dela que grande parte dos participantes se encontram semanalmente ao longo do ano nos ensaios e oficinas.

A bateria do Comuna Que Pariu, como já foi dito, é fortemente inspirada nas baterias de escolas de samba e sua estrutura reproduz diversos elementos delas. A bateria se divide em

¹⁴⁷ “Sambamos, amamos, resistimos e lutamos. E que venham mais 10 anos!”. Composição: Bil-Rait “Bucheça”, Belle Lopes, Luiz Guilherme “LG”, Raquel Frago, Carol Soares, Hildebrando Saraiva, Marina Castro, Rian Rodrigues, Valentina Sofia, Filipe Boechat, Bruna Távora, Arthuito e Havana de Chuquinha. (COMUNA QUE PARIU, 2019).

naipes, cada um com monitores, ou seja, pessoas responsáveis pelos processos de ensino e pela performance daquele grupo de ritmistas que toca o mesmo instrumento, seja nas oficinas, nos ensaios ou nas apresentações.

A maluca é constituída pelos naipes de caixas, tamborins, chocalhos, repiques e surdos, sendo que esse último se divide entre os surdos de primeira, de segunda e os de terceira. Além disso, comumente, o bloco conta com o reforço de alguns instrumentistas que, não chegando a constituir propriamente um naipe, participam do desfile tocando cuíca. Cada um desses naipes, assim como seus respectivos responsáveis, responde ao comando do mestre de bateria que, por meio de seu apito e de gestos previamente combinados, orienta a bateria com relação ao andamento, às alternâncias de levadas e arranjos, variações de dinâmica¹⁴⁸, aos momentos de começar e parar de tocar e, até mesmo, em relação ao posicionamento dos instrumentistas, geralmente, tomando por base o “mapa de bateria”¹⁴⁹.

Outro importante elemento trazido por influência das escolas de samba é o andamento. As referências da bateria variaram, ao longo dos anos, entre 130 e 150 BPM¹⁵⁰. As baterias de escola de samba, nas últimas décadas, chegam, por vezes, a ultrapassar os 150 BPM, por tanto, atuam com um andamento mais acelerado do que o do bloco. Ainda assim, os andamentos adotados no Comuna são bastante acelerados e oferecem grandes desafios, principalmente para os ritmistas com pouca experiência e/ou com pouca resistência e domínio técnico de seus instrumentos.¹⁵¹

Nesse capítulo, pretendo abordar, brevemente, algumas características da “maluca”. Irei começar por descrever o papel de cada naipe e demonstrar, através de partituras, os principais padrões rítmicos desempenhados.

Nesse sentido, duas ressalvas se fazem importantes. A primeira é que não é minha intenção nessa pesquisa fazer um registro de todos os pormenores da bateria em cada uma de suas levadas e convenções e nem de suas inúmeras variações. A segunda consideração é a de que, ainda que houvesse tal intenção, as mudanças ocorridas ao longo do período de existência da bateria foram tantas, que tornariam tal empreitada quase impossível. O que pretendo aqui é

¹⁴⁸ Dinâmica é um termo técnico que se refere à intensidade do som (MED, 1996, p. 213 - 220), também entendido como volume sonoro, ou seja, um som mais intenso (mais forte) ou menos intenso (mais piano).

¹⁴⁹ Ver Figura 24

¹⁵⁰ BPM é a abreviação de “Batidas por minuto”. O BPM, marcado pelo metrônomo, indica o pulso, ou o tempo, de forma que, cada batida do metrônomo equivale a um tempo. Dessa forma, 130 BPM, por exemplo, indica que, a cada minuto, tempos 130 toques do metrônomo, ou seja, 130 tempos.

¹⁵¹ Segundo Buchecha, a bateria atingiu seu auge de andamento em 2017 e de lá retroagiu um pouco com algumas ponderações e com o uso mais constante do metrônomo como referência para que o andamento não ficasse muito corrido.

fazer um registro bastante simples que possa dar, principalmente para o/a leitor/a que não conhece o bloco e/ou não possui muita intimidade com as baterias de escola de samba, o mínimo de entendimento de como funciona essa organização sonora que estrutura todo o bloco.

O que irei apresentar muito brevemente é a “levada” do samba. Como já foi dito, essa é apenas uma das “levadas” do bloco, ao lado da “baiana”¹⁵², do ijexá, do funk e outras que podem ir sendo criadas de acordo com as necessidades específicas geradas por repertórios que a bateria vá acompanhar. Cabe aqui uma explicação do que venha a ser aqui entendido pelo termo “levada”. Recorro ao professor Samuel Araújo:

[...] a ideia organizacional básica da música não somente da bateria, mas do samba carioca em geral (p. ex., manifestações envolvendo um número bem mais reduzido de instrumentos de percussão, violão e/ou cavaquinho), é a sobreposição de distintas partes, cada uma delas realizada em determinado instrumento-tipo, consistindo basicamente em ciclos recorrentes, a um só tempo melorrítmicos e timbrísticos. Estes são individualmente nomeados “batida” (ou também “levada”), termo que tanto é aplicado ao efeito sonoro geral (polifônico) dos instrumentos de percussão quanto ao dos instrumentos de corda (ou, em alguns casos, de sopro). (ARAÚJO, 2021, p.120)

O texto acima chama a atenção para alguns pontos importantes e que devem nortear o olhar do/a leitor/a para as páginas que se seguem no presente capítulo. O primeiro ponto é o caráter cíclico desempenhado por cada instrumento (ou naipe de instrumentos). Tais ciclos são sobrepostos formando uma textura polifônica e, essa polifonia é justamente o segundo ponto para o qual é preciso atentar. Outro aspecto fundamental para o entendimento desse tecido sonoro gerado por diversas vozes cíclicas é a relação entre elas. Algumas atuam quase em uníssono, reproduzindo, por vezes com pequenas variações, as mesmas células rítmicas. Outras vozes atuam (como é o exemplo característico dos surdos) num sistema de “pergunta e resposta”, gerando, portanto, um entendimento métrico mais “inter-relacional”, ou seja, uma compreensão rítmica que toma por referência uma ou mais vozes dos ciclos.

Tal discussão se justifica pelo conjunto de tradições sonoras que constituem as bases do samba. Retomando a ideia trazida por Spirito Santo (2016, p. 40-41) do samba enquanto uma criação negra resultante do processo afrodiaspórico no qual tem lugar tudo aquilo que for de uma “remota origem africana”. É preciso pensar que a lógica de pulsações simétricas advinda da teoria e tradição musical europeia, por vezes, não dá conta de compreender bem o rico conjunto de tradições sonoras da África Subsaariana. Muitas vezes tais tradições tomam como referência elementos distintos de uma pulsação constante e simétrica. Retomo as palavras de Samuel Araújo:

Buscando desenvolver instrumentos analíticos mais próximos à percepção dos agentes de uma determinada performance, outra corrente sustenta que, ao invés de

¹⁵² Levada inspirada nos blocos afro-baianos, conhecida também como *samba-reaggae*

serem reguladas por uma pulsação de igual duração (implícita ou explícita), tanto cada uma das distintas partes instrumentais quanto o efeito geral da inter-relação entre elas tomariam por referência, de fato, um único ciclo melorrítmico/timbrístico determinado, em geral executado por uma campânula, como, por exemplo, o agogô (Pantaleoni, 1972). Segundo Nketia (1974), esse ciclo referencial ou, em suas palavras, linha de tempo (timeline) é repetido sem qualquer mudança ou variação ao longo de toda a performance e divide assimetricamente um período de tempo determinado, sinalizando assim o posicionamento correto dos demais ciclos instrumentais superpostos a ele. Isso, porém, sustenta Merriam (1981), não exclui a possibilidade de recurso a uma pulsação de igual duração como elemento de coesão em determinadas situações de performance. (ARAÚJO, 2021, p.121)

A maneira como escolhi descrever as práticas sonoras da bateria, seja por palavras, seja pela notação na partitura, sempre em compasso binário 2/4, “modo de representação historicamente dominante entre músicos com formação acadêmica” (ARAÚJO, 2021, p.122), é baseada nesse modelo isócrono de pulsação. Tal escolha se justifica por algumas razões.

Primeiramente, como observador, e também como monitor/professor, percebo que a didática das oficinas é fortemente baseada na noção de pulsação constante como referência. Os exercícios, por exemplo, são, em geral, precedidos de um ou dois compassos de contagem feito pela pessoa que está na função de instrutora da bateria ou de um naipe específico. Outro exemplo é o de algumas células rítmicas, como a executada pelos tamborins e chocalhos no ijexá, aonde o primeiro ataque se dá na segunda semicolcheia do compasso e a instrução dada para garantir a precisão rítmica é justamente que se marque a cabeça do compasso, ou seja, o pulso, seja batendo o pé no chão ou, no caso do tamborim, marcando os dedos da mão que segura o instrumento, percutindo a parte de baixo da pele. A ideia é que, marcando a pulsação, o ritmista consiga executar o seu primeiro ataque imediatamente depois, garantindo assim a precisão e a coesão na bateria, ou seja, tomando a “cabeça do compasso” como referência.

Além disso, a bateria usa o metrônomo, tanto como instrumento didático, para trabalhar constância e precisão rítmica, tanto como instrumento de medição, para controlar o andamento. Tal instrumento é usado também nos processos de gravação dos sambas do bloco. Tais gravações, entre outras coisas, servem de material didático para os instrumentistas. O uso de tal instrumento reforça a importância da pulsação como elemento central de referência métrica.

Por fim, tal noção foi comprovada através dos diálogos com os membros do bloco ao longo da pesquisa. Ficou evidente uma noção que combina, de forma similar à hipótese de Merriam trazida acima por Araújo (2021, p.121), o referencial isométrico e o inter-relacional. De tal forma que, o ritmista que toca o surdo de primeira, ao mesmo tempo em que pensa no “compasso”, a partir da contagem inicial feita pelo mestre de bateria, ou pela puxada do repique, sabendo, assim, o “local” aonde deve tocar, pensa também na sua relação de “pergunta e resposta” com os surdos de primeira e de terceira.

Por fim, chamo a atenção do/a leitor/a para o fato de que, não sendo a notação e a análise elementos centrais nessa pesquisa, a descrição que seguirá contém uma série de simplificações. Fosse tal exercício analítico e descritivo um ponto fundamental de interesse do presente trabalho, as notações em partitura deveriam trazer uma série de símbolos que buscassem dar conta de representar as diversas sutilezas e detalhes contidos na execução de cada um dos instrumentos. Seria, portanto, igualmente necessária a apresentação de uma “bula”, ou seja, um quadro que indicasse o significado de cada um desses símbolos trazidos. Seria também fundamental trazer um volume muito maior de exemplos e referências que pudessem dar conta das muitas variações presentes em cada um dos naipes.

Em verdade, seria possível propor uma pesquisa que focasse apenas no rico e vasto universo sonoro do bloco, mas não é essa a proposta aqui. De toda forma, creio que o relato que se segue possibilitará a o/a leitor/a uma pequena imersão no universo sonoro do Comuna Que Pariu!

5.1 Caixas

Figura 31 – Naípe de caixas – 2019



As caixas foram, talvez, o primeiro grande desafio do bloco, principalmente nos momentos iniciais. A questão é que esse naipe desempenha uma importante função de “condução”, sendo fundamental para manter o andamento do bloco. Além disso, assim como o

naípe de surdos, ela é um pilar fundamental da bateria e toca quase que o tempo inteiro, causando um grande desgaste físico aos ritmistas.

O desafio inicial se deu pela escolha daquilo que é chamado no bloco de “levada reta”. Um padrão rítmico aonde todas as semicolcheias são tocadas acentuando-se sempre a cabeça de cada tempo com um baqueteamento de constante alternâncias entre as mão direita e esquerda.

Apresento abaixo uma descrição em formato de partitura de tal padrão rítmico. Chamo a atenção para o fato de que represento também o baqueteamento, ou seja, a mão que executa cada um dos toques, de forma que, “D” e “E” simbolizam, respectivamente, direita e esquerda. Acho importante dizer que tais baqueteamentos são elaborados levando em conta pessoas destros e que as pessoas canhotas ou ambidestras são orientadas a experimentar inverter o baqueteamento para escolher o formato ao qual melhor se adapta. Tal consideração é válida também para os exemplos futuros.

Figura 32 – Levada Reta (caixa)

Levada Reta (Caixa)



Essa levada, devido ao andamento bastante acelerado, à grande quantidade de toques por tempo (quatro ao todo), à constante acentuação (que exige um movimento mais amplo de baqueta e, portanto, mais cansativo) e à grande quantidade de tempo durante o qual a batida deve ser sustentada, gerava enorme desgaste nos ritmistas e muitas vezes, acabava atrasando o andamento da bateria.

Como uma alternativa mais viável adotou-se, por sugestão do mestre Buchecha, uma outra levada de caixa, que passou a ser usada como a padrão.

Levada de Caixa Atual

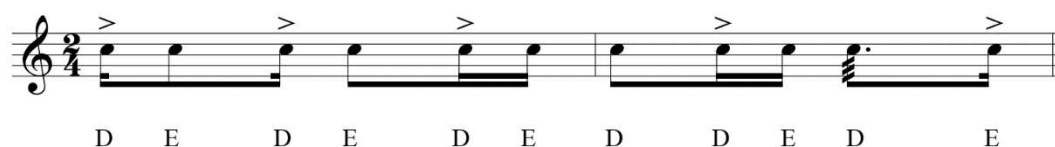


Figura 33 – Levada de caixa atual (Batida do Comuna)

A levada reta não foi abandonada e continua sendo usada em momentos específicos, como no esquentar e em alguns arranjos da bateria, mas o padrão para os sambas enredo é a segunda levada.

Mas a questão do desafio técnico imposto pela “levada reta” não é o único elemento presente na criação da “Caixa do Comuna”. É o próprio mestre de bateria que fala da importância das caixas enquanto elemento de identidade sonora das escolas de samba (principais referências sonoras do bloco) e conta a história da criação da nova levada. Tal evento se deu em 2014 e, na época, eu morava em um conjugado na rua Riachuelo, uma das principais vias do bairro, e que, após um evento (provavelmente na Praça da Harmonia) em que os instrumentos foram levados provisoriamente para serem guardados na minha casa. Após deixarmos os instrumentos, descemos para um bar que fica ao lado e lá nasceu a nova batida.

Bucheça: Quando as pessoas entram na oficina e a gente vai explicar a função de cada instrumento dentro da bateria, uma parada que eu sempre falei foi sobre a importância das caixas na escola de samba. A importância do toque de caixa nas escolas de samba mais antigas, que eram as batidas dos orixás que tomavam conta daquela escola. Então, cada escola de samba das mais antigas tem uma batida de caixa diferente e aquilo ali tem a ver com o toque dos orixás. E a gente criou a batida pra Marx (Risos). E aí, eu pego alguma coisa entre a batida do salgueiro, que eu sempre gostei bastante, mas também pela complexidade e do tempo que a gente tem [...] aí a gente coloca aquela rufada. E aí eu falei assim “porra, Kobe, eu queria deixar essa parada escrita” sacou? Porque é isso, amanhã a gente pode não estar aqui.

Bucheça lembra que, para além da ideia de “registrar” a nova batida através da partitura, havia, já naquela época, a ideia de o bloco começar a oferecer aulas de teoria musical, de forma que, além dos processos tradicionalmente usados nas baterias, de aprendizado baseados na escuta e na imitação, os ritmistas formados pelo Comuna pudessem ter também outras ferramentas de entendimento dos processos sonoros que já realizavam. Foi justamente o que o coletivo tentou colocar durante a pandemia a partir de aulas *online* ministradas por mim

em formato síncrono e não síncrono. O registro da “batida do Comuna” em partitura tinha, portanto, esse duplo papel.

Buchecha: anos depois, por causa de uma pandemia, a ideia da musicalização que a gente já tinha desse lugar. Da teoria musical, das pessoas aprenderem a contar, começar a ler uma partitura de percussão. Um lugar que ia dar mais trabalho pra quem faz, a gente, mas que ia dar um ganho musical pra todo mundo que participasse dessa parada. Mas que também ia ajudar a gente pra caralho quando “oh, o samba tá pronto, fizemos o arranjo. Quem é que vai pro estúdio, galera? Tá aqui óh. Tá escrita a caixa aqui, tá escrito o surdo aqui”, era um sonho nosso, mas pode ser que daqui a pouco chegue. E aí eu lembro disso, o Kobe pega um papelzinho do botequim lá, a caneta.

Eu: Acho que era um guardanapo até

Buchecha: É. E começa, “não, faz de novo Buchechinha”, aí ele vai escrevendo [...] E aí, dali, a gente sai com a batida do Comuna. [...] E aí, hoje em dia, a gente consegue passar isso até mais organicamente, O Caique, por exemplo, que já foi instrutor de caixa do Comuna, nunca leu a partitura da caixa pra passar pra outras pessoas. [...] E aí, tem isso de legal. Que a gente conseguiu criar um bloco sem usar a batida de caixa de nenhuma escola [...] porque tem a caixa do Comuna. Tem a batida de caixa do Comuna.

Apesar desse episódio quase anedótico narrado pelo mestre de bateria a respeito do “nascimento” da batida de caixa do bloco, percebe-se que o que houve ali foi um registro que, num primeiro momento, tinha a função de “guardar” aquela ideia que nascia na mesa do bar. O registro poderia ser um vídeo do próprio mestre batucando a nova levada na mesa do bar, mas, por alguma razão, havia a noção de que a escrita era mais adequada para aquela função. O fato é que, como o próprio mestre salienta, uma vez que a batida começa a ser “passada” para os instrutores (na época eu era um deles) e esses, por sua vez, passando para os demais ritmistas, a partitura vai perdendo a sua função e a “preservação” daquela criação de mesa de boteco passa a se dar de forma orgânica dentro do coletivo. Assim, criou-se a “Batida do Comuna”, o principal elemento de identidade sonora do bloco.

5.2 Tamborins

Figura 34 – Em destaque: Ana Beatriz, então, monitora do naipe de tamborins (2016)



O naipe de tamborins costuma atuar em conjunto com o naipe de chocalhos. A função do naipe é menos estrutural e mais de “floreio”, trazendo desenhos rítmicos que enriquecem muito a polifonia resultante da sobreposição dos naipes. Assim, o naipe varia entre momentos mais longos de pausa (silêncio), determinados fraseados com poucas notas e, quando entra na sua “levada cheia”, geralmente junto com os chocalhos, faz com que a bateria cresça bastante dando uma noção de dinâmica.

O tamborim faz um desenho rítmico de quatro compassos (sendo os dois primeiros formados por quiálteras de “3”, também chamadas de tercinas) anunciando a sua entrada, o que acaba valorizando a sensação de uma dinâmica ascendente. Na mesma medida em que a bateria cresce com sua entrada, ela também se “esvazia” na sua saída, assim, a saída dos tamborins e dos chocalhos é um recurso interessante de dinâmica para ir, por exemplo, para a segunda parte de um samba após um refrão, geralmente, após uma “virada de dois”. Que é justamente uma pequena convenção que costuma marcar essa “caída” da bateria.

Assim como no caso dos chocalhos, os tamborins, naquilo que estou chamando aqui de “levada cheia”, tocam todas as semicolcheias, ou seja, executam quatro toques por tempo. Para conseguir executar tantos toques em um andamento tão acelerado, o naipe usa o chamado tamborim “carreteiro” no qual três toques são executados “de cima pra baixo”, com o tamborim

voltado pra cima, e um toque é executado “de baixo pra cima”, com o tamborim girando em um movimento de pulso e indo, de cabeça pra baixo, ao encontro da baqueta que está subindo.

O carreteiro está representado na partitura abaixo aonde as cabeças de nota representadas por “X” indicam as notas produzidas no giro do tamborim.

Figura 35 – Tamborim carreteiro

Tamborim Carreteiro



Considero importante salientar que, devido ao grande desafio técnico imposto para a execução do carreteiro, alguns ritmistas desse naipe acabam executando somente as notas acentuadas, tocando, portanto, apenas duas notas a cada pulsação, ou seja, a primeira e a última semicolcheia de cada um dos tempos.

5.3 Chocalhos

Figura 36 Naipe de Chocalhos – Ensaio 2014 no Vaca Atolada

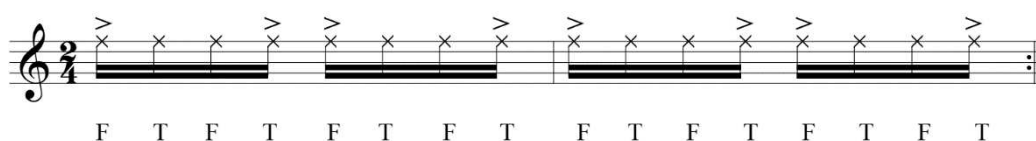


Como foi colocado anteriormente, os chocalhos e tamborins desempenham papéis muito semelhantes e, geralmente, atuam em conjunto. Também, no caso da “levada cheia”, tocam todas as quatro semicolcheias com acentuações na primeira e na última de cada tempo.

Um desafio técnico específico dos chocalhos, principalmente na execução de desenhos rítmicos distintos da levada cheia, diz respeito ao seu movimento de ida e de volta. Ao contrário, por exemplo, do naipe de caixas, aonde existe a alternância entre as mãos direita e esquerda, o que acontece nos chocalhos é alternância entre o movimento para frente (levando o instrumento para longe do corpo) e o para trás (trazendo o instrumento ao encontro do corpo). De forma que, para começar o desenho rítmico para frente ou para trás, ocasionalmente, é necessário girar o instrumento para preparar o próximo movimento, de forma que todas as platinelas se posicionem no sentido oposto ao do movimento que se seguirá. Tal questão aparece principalmente quando existe um número ímpar de toques.

Figura 37 – Levada de chocalhos

Levada de Chocalhos



153

5.4 Repiques

O repique (também conhecido como repinique) possui um papel central e muito específico dentro da bateria. Entre outras atribuições, a ele cabe o papel de “subir a bateria”.

¹⁵³ Nesse caso, “F” e “T”, se referem aos movimentos para frente ou para trás.

Ou seja, realizar um desenho rítmico que é respondido por toda a bateria que, na sequência, entra na levada de samba enredo. Esse papel de “pergunta e resposta” (perguntas e respostas previamente combinadas e trabalhadas nos ensaios e oficinas) acontece em diversos momentos, não só nas entradas e saídas de levadas e convenções, mas também no chamado “esquenta da bateria”, aonde se alternam perguntas e respostas comumente encontradas nesse tipo de bateria e criações do próprio bloco, por exemplo, com a incorporação de convenções compostas para momentos específicos de sambas do próprio Comuna e que acabam passando a fazer parte do “repertório” da bateria. Com esses caminhos de constante modificações, existem mudanças marcantes no esquenta de um ano para outro, geralmente, esse vai se tornando cada vez maior.

O esquenta culmina com a “subida da bateria”, ou seja, com a entrada no samba enredo. Muitas vezes, do samba enredo transita-se também para outras levadas, como a “baiana”, sendo todas essas costuras, a partir dos comandos do mestre de bateria, feitas, principalmente, pelo repique, geralmente no mesmo esquema de pergunta e resposta.

Além do papel acima descrito, os repiques também participam das levadas. Coloco abaixo uma partitura que representa uma das levadas do naipe dentro do samba enredo. Vale ressaltar que o repique, em geral, é tocado com uma baqueta na mão direita (sempre no caso de pessoas destros) e com a mão esquerda sem baqueta e realizando toques diretamente na pele. No caso da levada representada aqui, temos uma espécie de “toque triplo”, ou seja, um recurso técnico que usa os rebotes produzidos pela pele do tambor. O primeiro toque se dá mais próximo do meio do tambor, e os toques seguintes vão indo em direção à lateral mais próxima ao corpo do ritmista, sendo que o último toque é um *rimshot* (FRUNGILLO, 2003, p. 277), ou seja, um toque produzido com um movimento aonde a baqueta atinge simultaneamente o aro e a pele, na beira do tambor.

Figura 38 – levada de repiques

Levada de Repique



Como tentei evidenciar no texto, cada um dos três toques feitos na pele do repique produzem timbres distintos, sendo o primeiro, por ser mais próximo ao meio do tambor, mais grave, um segundo mais agudo, por ser executado na beira da pele e um último com um efeito timbrístico bem distinto por se tratar de um *rimshot*. Uma notação mais rigorosa deveria estabelecer três sinais distintos, um para cada um dos toques, mas pelas razões já explicadas anteriormente, optei por simplificar a notação.

5.5 Surdos

O naipe de surdos se divide em três partes, surdos de primeira, de segunda e de terceira e produzem os sons mais graves da bateria. Apesar de não serem instrumentos de altura definida, busca-se uma afinação aonde cada um dos três conjuntos de tambores produza uma frequência uniforme, ao mesmo tempo, procura-se estabelecer entre os conjuntos de tambores uma relação intervalar que soe harmoniosa ¹⁵⁴. De forma que os surdos de primeira são os mais graves e os de terceira os menos graves, ficando os de segunda em uma afinação intermediária.

Os Surdos de primeira e de segunda cumprem a função de marcação, tocando, no caso do samba enredo, nas cabeças de cada um dos tempos de forma alternada. Daí existe uma certa confusão que creio merecer ser vista com um pouco mais de cuidado.

Existe uma certa convenção (e eu adoto essa convenção nas escritas que faço nesse trabalho) de se escrever o samba em compasso binário (compasso de dois tempos), embora existam padrões rítmicos fundamentais que se desenvolvam em quarto tempos (por isso escrevo sempre dois compassos binários, mesmo que o segundo compasso seja repetição do primeiro).

Pois bem, pensando o samba como um compasso binário, temos o tempo um e o tempo dois, cada um sendo marcado por um dos surdos. O “problema” é que, ao contrário do que muitas vezes se pensa, o surdo de primeira toca no segundo tempo do compasso, ao passo que o surdo de segunda toca no primeiro tempo. O Surdo de primeira é a marcação mais importante, aquela que serve de referência fundamental para toda a bateria. Tal relevância é tamanha que algumas baterias (a mangueira é o exemplo mais importante) sequer possui um conjunto de surdos realizando o papel de “segunda”. Tal modelo, de todos os surdos tocando a “primeira” em uníssono, com exceção dos surdos de terceira, é adotado em alguns momentos pela própria bateria do CQP, principalmente quando está acompanhando algum samba da mangueira. Por

¹⁵⁴ Muito embora não haja nenhuma regra definida, geralmente, as relações intervalares entre os três conjuntos de tambores soam como quartas justas ou algum intervalo próximo a isso.

conta de tal relevância, acontece de, em alguns contextos, incluindo o Comuna, por vezes, a contagem feita chamar o tempo marcado pelo surdo de primeira como “tempo um”, criando uma contagem que estaria “invertida”, se tomarmos por referência o “tempo um” do compasso musical estabelecido pela teoria musical tradicional.

Um fato curioso é que, tal contagem é feita exclusivamente quando o mestre vai “dar a entrada” para os surdos de primeira e segunda nos ensaios, de forma que, nesse caso, ele toma o surdo de primeira como “tempo um”. Porém, quando a contagem é destinada a outros naipes, ou para a bateria como um todo, adota-se o modelo inverso. Até mesmo a contagem para o “pedal” adota esse segundo modelo (a referência do “tempo um” em acordo com o estabelecido pela teoria tradicional). Cabe explicar que “pedal” é uma função de acompanhamento da voz exercido, no caso do Comuna, por um dos surdos de terceira. Nesse caso, quando o samba é cantado sem o acompanhamento da bateria, ele é acompanhado pelo “pedal”. Tal pedal é iniciado justamente pela contagem do mestre.

Além do papel de marcação exercido pelos surdos de primeira e de segunda, existe um papel um pouco mais solista que é exercido pelo surdo de terceira. Esse grupo de surdos pode executar uma série de desenhos rítmicos previamente combinados. De acordo com a necessidade, ao contrário dos dois outros grupos de surdos, (no caso do Comuna) os de terceira podem ser tocados com duas baquetas em momentos específicos em que os desenhos rítmicos sejam tecnicamente muito exigentes.¹⁵⁵

Transcrevo abaixo o que seria a atuação do naipe de surdos. É importante considerar que o som produzido pela pele do surdo possui longa duração de tal forma que, a pele precisa ser abafada. De tal forma que uma mão percute a pele com a maceta¹⁵⁶ produzindo o som e a outra mão vai de encontro ao coro para abafa-lo. Dessa forma, aonde existem pausas, entenda-se que ali ocorre um movimento para interromper as vibrações da pele do tambor com a mão. Por fim, ressalto que, apesar de haverem muitos desenhos possíveis para os surdos de terceira (como já foi dito), selecionei o desenho mais comum para transcrever como exemplo aqui.

¹⁵⁵ O uso de duas baquetas é algo que se desenvolveu no bloco de acordo com necessidades específicas, principalmente para a execução de algumas convenções e da levada baiana.

¹⁵⁶ Baqueta de cabeça revestida de feltro, lã, ou outro material macio, utilizada, em geral, para percutir tambores graves e outros instrumentos de grandes dimensões. (FRUNGILLO, 2003, p. 197 - 198).

Figura 39 – Levada de surdos

Levada dos Surdos

Primeira

Segunda

Terceira

5.6 Naipes combinados

Figura 40 – Estrutura do Samba

Estrutura do Samba

Caixa

Surdo de Primeira

Surdo de Segunda

Surdo de Terceira

Repique

Tamborim

Chocalho

Apresentados, individual e brevemente, cada um dos naipes, transcrevo aqui a combinação entre eles que formam a estrutura básica do que seria a levada de samba enredo do comuna.

5.7 Convenções ou Arranjos

As assim chamadas convenções, ou arranjos, são composições feitas para serem executadas pela bateria. Segundo Samuel Araújo:

[...] células rítmicas (ou frases sonoras de duração relativamente curta, contrastando com as mais duradouras) tocadas por determinados subconjuntos. As convenções sinalizam determinadas partes das canções e ajudam a prevenir problemas (sincronia, encaixe entre as estrofes, etc.) com o canto simultâneo por milhares de pessoas [...]. Dado o espaço entre as diferentes alas e entre estas e a bateria ¹⁵⁷, há de se prestar atenção constante a eventual descoordenação – ou mesmo conflito – do canto coletivo em relação ao posicionamento das diferentes seções da canção durante o desfile. Uma boa convenção de bateria deve ajudar a manter o canto animado e coeso, e pode até mesmo ser imitada por uma escola rival em anos subsequentes. (ARAÚJO, 2021, p. 103)

No caso do Comuna, tais convenções nem sempre chegam a receber um nome específico, mas possuem sempre um sinal que as identifica. Tal sinal é feito pelo mestre de bateria para anunciar para a bateria que a mesma deverá executar a convenção anunciada. Os sinais podem mudar ao longo do tempo, assim como as próprias convenções. Como já foi dito anteriormente, algumas delas nasceram como uma variação para ser executada em uma parte específica do samba enredo que estava sendo ensaiado, mas acabaram sendo incorporadas ao repertório fixo da bateria.

Como exemplo, irei colocar abaixo a transcrição de um desses arranjos que fazem parte do repertório da bateria, chamada de “maluca” (não confundir com o apelido da bateria). Essa convenção recebe esse nome por ter sido criado para o samba de 2015, Lugar de mulher é... É onde ela quiser!, especificamente para o trecho com os versos:

A Maluca canta alto!
Liberdade é o que se quer!
No Comuna samba homem com homem
Também mulher com mulher (COMUNA QUE PARIU, 2015)

Transcrevo abaixo esse arranjo de dezesseis compassos da bateria, fortemente marcado pelo diálogo dos grupos de surdos.

¹⁵⁷ No caso específico do Comuna, a grande dificuldade de sincronia é gerada pela distância entre a bateria e o carro de som, principalmente quando o bloco está em movimento.

Figura 41 – A Maluca

A "maluca"

Musical score for the first system of 'A Maluca', featuring seven instruments: Caixa, Surdo de Primeira, Surdo de Segunda, Surdo de Terceira, Repique, Tamborim, and Chocalho. The score is written in 2/4 time and consists of seven staves. The Caixa part is a whole rest. The Surdo de Primeira part has a dotted quarter note followed by a half rest. The Surdo de Segunda part has a quarter note followed by a half rest. The Surdo de Terceira part has a quarter note followed by an eighth note beamed to a quarter note, then a half rest. The Repique part has a quarter note followed by a half rest. The Tamborim part has a quarter note followed by a half rest. The Chocalho part has a quarter note followed by a half rest.

Musical score for the second system of 'A Maluca', featuring seven instruments: Caixa, Surdo de Primeira, Surdo de Segunda, Surdo de Terceira, Repique, Tamborim, and Chocalho. The score is written in 2/4 time and consists of seven staves. The Caixa part has a continuous eighth-note pattern. The Surdo de Primeira part has a dotted quarter note followed by a half rest. The Surdo de Segunda part has a quarter note followed by a half rest. The Surdo de Terceira part has a quarter note followed by an eighth note beamed to a quarter note, then a half rest. The Repique part has a quarter note followed by a half rest. The Tamborim part has a quarter note followed by a half rest. The Chocalho part has a continuous eighth-note pattern.

A convenção acaba com a bateria “secando”, ou seja fazendo um breque marcado por uma nota “seca” (ou staccato) em uníssono na cabeça do compasso. Em seguida o repique faz uma “chamada” para que a bateria volte. A secada e a posterior chamada de repique não estão escritas porque podem variar de acordo com as instruções do mestre de bateria, por exemplo, se de lá a bateria volta ao samba enredo, vai para alguma outra levada ou até mesmo para uma outra convenção.

Figura 42 – Imagem de divulgação das oficinas (2016)

Inscrições abertas
OFICINA DO
COMUNO QUE PARIU!



VAGAS LIMITADAS
Inscrições e informações pela página:
<https://www.facebook.com/comunaquepariu/>

6. Conclusões

Desde o final da minha adolescência, meus caminhos profissionais e educacionais foram, paulatinamente, transferindo a maior parte dos aspectos mais fundamentais da minha vida, incluindo redes de sociabilidade e até mesmo a militância política, para o território da cidade que se estende do centro à zona sul, e suas adjacências. Tal território sempre me pareceu hostil e impôs um sem número de violências de toda a ordem advindas da minha condição de pessoa negra em meio a um espaço dominado pela branquitude.

Era bastante evidente, para mim, que o carnaval que se realizava em tal território era carregado de tais marcas e, portanto, um ambiente também hostil. Ao mesmo tempo, tal carnaval, tão distinto daquele que conheci na infância e adolescência nos bairros de Vila Isabel e Grajaú, me causava um certo fascínio e trazia aspectos subversivos que me despertavam grande interesse.

Dedicar dois anos de minha vida à essa pesquisa foi a oportunidade de ter um novo encantamento, um novo fascínio, um novo primeiro olhar curioso para esse carnaval. Ao mesmo tempo em que me muniu de diversos outros olhares, não só para esse carnaval, mas tantos outros que lhe antecederam ou que lhes são contemporâneos, ocorrendo em outros espaços. Em sentido oposto (e complementar), foi a possibilidade de aprofundar olhares que foram sendo construídos ao longo desses anos de folião, principalmente como membro do Comuna.

O que ambos os olhares, seja o do jovem folião descobrindo aquela festa tão diferente, seja o do militante “experiente” do bloco, têm em comum, e que não poderia deixar de ser um ponto fulcral da pesquisa, é a atenção aos impactos produzidos pelo racismo em toda essa história.

Existe um entendimento muito antigo meu de que absolutamente nenhum tema de relevância social e histórica no Brasil pode ser minimamente compreendido sem que se procure entender como as relações raciais atuam em tal objeto estudado e de como as mesmas interferiram nos seus processos históricos. Conforme foi trazido ao longo do texto, o racismo e as questões raciais estruturam tudo em nossa sociedade, de forma que até mesmo as relações de classe, em nossa história escravocrata, foram estabelecidas a partir disso, conforme apontou Clóvis Moura (2020, p. 33) em reflexões trazidas anteriormente.

Se as questões raciais são um elemento estrutural, não é possível fazer análises politicamente responsáveis sem que seja dado a tal elemento a importância devida, muitas vezes, um caráter de centralidade. Porém (em grande parte devido à construção do mito da

democracia racial) existe uma propensão a se ignorar ou não dar a devida atenção a tal pilar fundamental.

Embora em produções acadêmicas, o termo não encontre ainda a devida ressonância, talvez pelo perigo de confusão com outros usos históricos da mesma palavra, é bastante comum na linguagem informal, principalmente no meio de militâncias negras, o uso do termo “racializar”, para se referir ao tratamento das questões raciais como elemento crucial na análise de alguma questão qualquer^{158 159 160}.

No decorrer da pesquisa, o carnaval revelou-se como um grande exemplo (talvez o principal) de tema a respeito do qual qualquer investigação que não coloque as relações raciais e suas múltiplas implicações como ponto basilar, está destinada a incorrer em graves erros e irresponsabilidades ou, no mínimo, a gerar compreensões muito rasas a respeito da complexidade social de tal festejo. Ou seja, para bem compreender o carnaval, é fundamental que se “racialize” o tema. Esse foi, provavelmente, o principal cuidado que busquei tomar ao longo de todo o processo de pesquisa.

Tal noção não deixou também de nortear o meu olhar especificamente sobre o bloco Comuna Que Pariu. Inserido em uma sucessão de movimentos repletos de contradições, mas também muito potentes politicamente, a “revitalização” (ou retomada) e o *boom* do carnaval de rua carioca, o bloco procura colocar na rua um carnaval responsável com o território, com os trabalhadores envolvidos e com o conjunto de tradições afro-brasileiras da festa.

O bloco cumpre um papel de formação e expansão de militância política que acabam por fortalecer, não só o PCB (partido pelo qual é organizado), como a esquerda carioca num sentido mais amplo. O Comuna dá exemplos de como a esquerda pode lidar com suas múltiplas contradições, muitas vezes causadas pelas reproduções, por parte de seus próprios militantes,

¹⁵⁸ Exemplos similares de uso do termo podem ser encontrados em exemplos como (PIRES, 2018), (MATTOS, 2017) (CREPOP, 2021) e (CARRANÇA, 2022).

¹⁵⁹ Ao tratar da Imprensa Negra recifense, André Eduardo Bezerra de Carvalho traz o seguinte:

“Nesse sentido, a virada no pensamento de Vicente Lima a respeito dos termos de inclusão racial pode ser creditada tanto ao novo momento histórico no qual o Movimento Negro Unificado buscou romper com o discurso ilustrado e universalista de democracia racial em prol da aceitação das diferenças, quanto a um novo debate acadêmico que se desenvolvia atestando que as desigualdades sociais apresentavam um componente racial inequívoco, regulador e estruturador das relações sociais no Brasil.

No vórtice da questão, o conceito de racialização também é pertinente para explicar um discurso em contínua construção, à mercê dos mais diversos contextos e realidades históricas, oportuno para apreendermos os significados de cada época sem incorrer a juízos históricos” (DE CARVALHO, 2020, p. 32)

¹⁶⁰ Nos estudos de linguística o termo é comumente usado como problematização do racismo nos estudos de linguagem. É usado para apontar o movimento de se atribuir uma origem racial branca à autores ou estudos, ou seja, quebrar a “universalidade” desracializada que carregam. (NASCIMENTO, Gabriel, 2022)

das mesmas opressões contra as quais se pretende lutar. O bloco dá exemplo, também, de como o afeto pode e deve ser um aspecto fundamental de coesão e mobilização políticas.

Algo importante de ser colocado é que, devido ao grande leque de questões que foram surgindo e sendo debatidas a partir da pesquisa bibliográfica, dentro do curto prazo de uma pesquisa dessa natureza (pouco menos de dois anos), não foi possível ter tido todas as interlocuções que eu gostaria e julgaria importante. Muitas pessoas, entre militantes; ex-militantes; músicos profissionais que atuam nos ensaios e no carro de som; as puxadoras; pessoas que integraram a comissão de frente; pessoas que confeccionaram roupas e adereços; lideranças de coletivos e movimentos políticos com os quais o CQP se relaciona e/ou relacionou ao longo dos anos; trabalhadores que atuam ou atuaram no bloco; e foliões, acabaram não dando suas contribuições, seja por falta de disponibilidades de agenda em comum, seja por nem terem sido acionados devido à escassez de tempo imposta pelos prazos do programa. Ainda assim, para se ter uma noção, somente em conversas com os membros da CGC, acumulei mais de dez horas de material de áudio. A soma do material de áudio das outras interlocuções resulta em um número semelhante. Portanto, o esforço de síntese e de escolha daquilo que seria efetivamente indispensável à pesquisa, foi um enorme desafio. Certamente, o material acumulado poderia render muitas outras pesquisas com diferentes olhares, recortes e questões. Nesse sentido, fica evidente que o Comuna segue sendo um campo aberto para muitos estudos futuros.

Foi justamente a interlocução que me permitiu transcender minha condição de militante do bloco para criar novos olhares. E diante de tais novos olhares que, por um lado colocam uma lupa sobre problemas e contradições, mas que, no sentido oposto, ressaltam as belezas de tal construção coletiva, encontrar um equilíbrio entre ambos representou o maior desafio ao longo do processo.

Um apontamento reiterado em diversas falas que estão diretamente citadas no corpo do texto e de tantas outras conversas informais que tive, não só no período da pesquisa, mas também bem antes de eu sequer me imaginar estudando o bloco, é que o Comuna precisa expandir seu território de atuação. Precisa chegar, ser reconhecido e relevante em outros territórios da cidade. Precisa diversificar mais o grupo de militantes que o compõe. É preciso que haja mais pessoas negras, mais pessoas periféricas e faveladas, mais trabalhadores precarizados, enfim, é preciso que a composição do bloco melhor reflita a diversidade da classe trabalhadora. É igualmente necessário que tais pessoas encontrem no bloco um ambiente acolhedor, receptivo e compreensivo. Com empatia e atenção ao enorme leque de questões,

demandas e críticas que cada um desses indivíduos possa trazer. Meu dever enquanto pesquisador é trazer tais demandas para o texto, muito embora eu reconheça, enquanto militante, as grandes dificuldades contidas em “dar conta” delas.

Se é verdade que, o militante que carrega em seu corpo anos de frustrações, embates e até mesmo violências dentro da esquerda, não poderia elaborar um texto condenando o bloco, também é verdade que o militante / folião apaixonado pelo CQP não poderia produzir um texto de exaltação, acrítico, que romantizasse e enaltecesse o coletivo, ignorando as suas imperfeições.

A conclusão a que chego a respeito do Comuna Que Pariu, a partir da pesquisa, é que, assim como qualquer organização política coletiva, o bloco carrega inúmeros problemas, dificuldades e contradições, sendo que o seu principal e maior desafio é o de “escurecer” e aumentar a presença de pessoas faveladas e periféricas na sua composição, ampliando e descentralizando a sua área de atuação.

Ao mesmo tempo, em meio ao conjunto de blocos politizados atuantes nas primeiras décadas do novo século, o Comuna se destaca pela heterogeneidade de seus participantes; pelo respeito às tradições carnavalescas afro-brasileiras, atentando para seus sentidos políticos e sua historicidade; e pelo acerto, não só nas escolhas das temáticas abordadas, mas nas formas de aborda-las e fazer as devidas “costuras” políticas com os movimentos sociais e organizações políticas diversas.

Há também uma abertura para a crítica e uma vontade de se reinventar e superar os problemas, nem sempre na velocidade esperada por quem sofre na pele as consequências e, vem daí o afastamento de alguns dos membros.

O fato do bloco, mesmo após tantos anos, o que inclui o período pandêmico, continuar de pé, a meu ver, é um evidente sinal de que, para muitas pessoas, entre militantes, ex-militantes e foliões, o bloco segue fazendo sentido, empolgando, emocionando, politizando, encantando e divertindo um enorme número de pessoas que ali encontram um espaço para gritarem e cantarem a sua consciência de classe e sua opção política pela esquerda.

Diante da recente ascensão da extrema direita ocorrida em nível global e que teve o Brasil como um de seus principais exemplos e vetores, dando vazão a um discurso abertamente racista e a perseguições e violências contra minorias, resgatando símbolos e dizeres que remontam ao integralismo e apresentam inspirações neofascistas, chegando a levar à presidência um sujeito que representa, não só a síntese, mas também uma caricatura de tal fanatismo em expansão. Em um momento aonde a perseguição política, envolvendo todo o tipo

de violências, incluindo assassinatos, que chegaram a fazer com que militantes de esquerda não pudessem expressar abertamente seu posicionamento político e exibir símbolos como camisas, bandeiras e adesivos sob o risco de toda sorte de ameaças. Diante de um período aonde até mesmo professores foram constrangidos e ameaçados no exercício de suas profissões. Em tempos em que a classe trabalhadora sofreu sucessivas derrotas, aonde as desigualdades se acentuaram e a fome voltou a ser o assunto mais urgente dentre as muitas mazelas nacionais. Diante de tantos recuos, de tanta perseguição, de tanta violência, de tamanha impossibilidade da esquerda poder não só dizer, mas gritar o seu nome, diante de tempos tão radicalmente sombrios aonde a democracia desfilou (e ainda desfila) em uma corda bamba, o Comuna Que Pariu é de uma importância enorme.

Encerro esse texto poucas semanas após a eleição do Lula e enxergando pela frente a enorme tarefa de fortalecimento das instituições democráticas e reconstrução do país. O desafio é enorme. O trabalho de militância deverá ser intenso em todos os espaços o que, por óbvio, inclui o carnaval. A extrema direita e seu discurso de ódio não vão desaparecer apenas com resultados eleitorais contrários. No momento em que escrevo essas palavras de encerramento ainda existem inúmeros protestos golpistas espalhados pelo país, estradas bloqueadas, discursos que desacreditam o processo eleitoral e o seu resultado.

Todos os véus que escamoteavam o racismo em todas as suas múltiplas formas e camadas, incluindo o racismo religioso e a consequente perseguição às religiões de matriz africana; o ódio ao pobre; o menosprezo ao nordestino; o machismo; a homofobia; entre outros, caíram definitivamente. E, aqui, repito as palavras (já trazidas anteriormente) de Neusa Santos Souza “[...] o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal depois do trabalho de se descortinar muitos véus” (SOUZA, 2021, p. 46). O descortinar de tais véus escancara o que, agora, é “óbvio”, ou seja, o ódio, o preconceito, a intolerância e uma certa disposição à violência que sempre estiveram presentes em larga camada da população brasileira e sempre apresentaram de forma bastante explícita quem eram os grupos alvo de tal disposição opressora.

A imagem serena e cordial do brasileiro, sustentada pelos pilares do mito da democracia racial e de outras imagens míticas construídas a respeito da identidade nacional e das supostas características do povo brasileiro (CHAUÍ, 2000), caíram e deixaram evidente uma sociedade mergulhada em disputas protagonizadas, por um lado, pelas minorias, pelos oprimidos de toda ordem, e, por outro, por um grupo extremista que não tem mais nenhum pudor de exibir e destilar seus discursos violentos e nem de transformar tais discursos e ideários em ação. Tal

extremismo de direita parece cair como uma luva para os interesses de uma elite que segue lucrando mais a cada derrota dos trabalhadores.

Apesar da vitória política, o que se enxerga pela frente é um horizonte de lutas extremamente desafiador.

Diante de tudo que foi colocado e, diante da importância de termos, em meio a tal conjuntura hostil, um bloco que toma as ruas sem medo de, seja gritando, cantando, sambando, rindo ou brigando, se assumir comunista. Diante de tal cenário, minhas palavras finais não poderiam ser outras que não:

VIDA LONGA AO BLOCO REVOLUCIONÁRIO DO PROLETARIADO COMUNA
QUE PARIU!

7. Anexos

Anexo A: Sambas Enredo

Os anexos a seguir trarão as letras dos sambas enredo do bloco Comuna Que Pariu! desde o primeiro, no ano de 2009.

2009

Da Anistia ao Direito de Votar

A UJC vem mostrar,
Bebendo na História
pra contar
Democracia esquecida
A anistia que tardia
10 anos de luta sem parar.
Da anistia ampla e irrestrita
Que perante tanto asco
Absolveu o carrasco
Dono do medo e da dor
- e tanta gente!
Tanta gente na ruas
Mais de um milhão
Brigando pra poder votar
Tanta gente na rua
Mais de um milhão
Mas as diretas tiveram que esperar

Composição: Marcos Botelho, Heitor Cesar, Gisele Mascarenhas, Mariangela Marques, Camila Mascarenhas, Eduardo Serra, Yara Arendt (COMUNA QUE PARIU, 2009)

2010

O Petróleo é nosso!

O Petróleo é nosso
Nós vamos cantar
Buscando na história força pra lutar

60 anos atrás
a UJC Lutou
O petróleo é nosso
O povo conquistou

Êta Juventude de Luta
Sempre alerta
Há mais de oitenta anos
Lutando...
...Pelo “Proleta”

O Petróleo é nosso
Não abrimos mão
Esse papo de leilão
É Privatização

Falam em fim da história
Privatizam...
Fazem leilão...
Atacam a Petrobrás
A ofensiva dos liberais.

O Petróleo
Tem que ser nosso
Não faço concessão
A Campanha continua

Unificar é a solução

O trabalhador não pode descansar

Até no carnaval, vamos lutar.

Composição: Heitor Cesar Oliveira, Rodrigo Peixoto, Mariângela Marques, Karla Regina, Thiago Herdy, Luis Fernandes, Daniel Ceglia e Maria Fernanda (COMUNA QUE PARIU, 2010)

2011

Somos Todos Sem Terra, mais que uma questão objetiva, hoje nossa opção

Sou Filho da Comuna
Bom de ginga e bom de luta
Bato no meu peito
Sou sem Terra
Sou Brasileiro

Tem Latifundiário,
Tem Usineiro
A quem diga são Heróis,
Não Passam de Grileiros

Se nossa fosse essa terra,
Íamos cultivar,
Um país novo
Começar a Brotar

Sou Filho da Comuna
Bom de ginga e bom de luta
Bato no meu peito
Sou sem Terra
Sou Brasileiro

Composição: Heitor Cesar R. de Oliveira e Marcos Botelho (COMUNA QUE PARIU,
2011)

2012

Sou trabalhador, eu vou ficar, o governador que procure outro canto e vá se mudar

Não quero remoção, nem mega construção...
O que eu quero é emprego, saúde e Educação...
Terá copa do mundo
De empreiteiro e empresário.
Até a olimpíada
servirá para o esculacho

Sou Comunarde... Também quero mudar.
Mas não é maquiagem...
O que Precisa é
r.e.v.o.l.u.c.i.o.n.a.r...

Se é para urbanizar...Modernizar... e
Higienizar... essa cidade,
Quem tem que sair, meu senhor...
Não é o trabalhador,
Mas o prefeito e o governador.

Sou brasileiro, sou carioca.
Luto o ano inteiro... No carnaval vou cantar
Que se mude o prefeito... Eu vou ficar

Sou Comunarde... Também quero mudar.
Mas não é maquiagem...
O que Precisa é
r.e.v.o.l.u.c.i.o.n.a.r...

Composição: Marcos Botelho e Heitor Cesar Oliveira (COMUNA QUE PARIU, 2012)

2013

Niemeyer, seu Comuna Que Pariu!"

Longa vida breve
20 ou 100
O que importa é ir amando...
Um corta o espaço
Outra fere o tempo
Nos unindo aos nossos
Sonhos, curvas da realidade
Manifestos que não se calam com a idade
Entre a esperança e a revolução
Ser comunista foi a sua decisão

Não são as curvas, não é o concreto
Não são as coisas, o certo pelo incerto
Ergue um delírio mesmo se o muro caiu
Niemeyer, seu Comuna Que Pariu!

Quem enterra a tartaruga
Vai morrer cheio de ruga
Mas tudo bem
Rugas são o sopro indo além

Vida sopra a roda viva
Faz da morte ida
Que só faz continuar
Presente! Camarada Oscar!

Composição: Bil-Rait "Bucheça", Victor Neves, Nina Rosa, Alexandre Dêrauê, Rafael Maieiro, Diego Medeiros, Manuela Green e Ana Paula "Psica" (COMUNA QUE PARIU, 2013)

2014

A revolução foi a Copa que pariu!

No Carnaval
Ó nós de novo aqui na rua
Fora Cabral
E não tem gás que me destrua
Não leve a mal
Maraca tu vendeu pra tua
Patota que deixa o povo bolado
A coisa tá ruim pro teu lado
E pro bonde que segue sua Nau
Na hora que a massa chegar pra disputa
Não tem quem segure a maluca
O bicho vai pegar geral

Ei, Dudu
Vê se conta pra polícia
Como tomar no cu pode ser uma delícia

Não fode, FIFA
A CBF, a Globo e o capital (Não vai ter Copa!)
Sou comunista
Em vez de estádio quero ter mais hospital
Vandalizado
Pela miséria e a exploração
O povo tem que caminhar lado a lado
Pra derrubar todo esse Estado
E melar qualquer tapetão
Comuna que entra em campo, na luta
Empunha tua arma, batuca
No embalo da subversão

Taco pedra, faço greve
Levo bala de borracha
Chuto bomba o ano inteiro
Mas não tiro o pé da praça
Remoção pra tirania
Cada baqueta é um fuzil:
A Revolução Foi a Copa Que Paniu!

Composição: Bil-Rait "Buchechea", Rafael Maieiro, Gezuis da Cuíca , Nina Rosa,
Débora Nunes, Mari Tristan, Victor Neves e Caio Martins
(COMUNA QUE PARIU, 2014a)

2015

Lugar de mulher é... É onde ela quiser!

Eu fui bebê num berço Rosa chá
Depois boneca pra criar
Se eu brincava de chuveirinho no xixi
Já me diziam ‘tira a mão daí’
‘Palavrão é feio’
‘Isso não são modos’
‘Passa a faca nos pentelhos’
‘Cruza essa perna logo’
Antes dos treze me passaram a mão
Se fiquei quieta, a culpa é da opressão

Sou santa, sou puta, sou filha da luta
Machismo é porrada e piada sutil
Lugar de mulher é... é onde ela quiser!
E no Comuna Que Pariu!

Lembra daquele Carnaval no Soviet
Bloco na rua, nossa greve em 17
Tinta vermelha e lilás na nossa cara
Somos Anita, Rosa, Olga e Clara...
Satanás e bruxas, abortando o capital
Camaradas, nossa luta é Internacional

A Maluca canta alto!
Liberdade é o que se quer!
No Comuna samba homem com homem
Também mulher com mulher

Composição: Marina Iris, Manu da Cuíca, Nina Rosa, Belle Lopes, Victor Neves e Bil-
Rait “Bucheça”

(COMUNA QUE PARIU, 2015)

2016

Na raça, contra o racismo!

Nosso samba é na raça, quizomba, arruaça
Catando latinha no canto da praça
Mordendo mordaca
No cativeiro, no porão
No convés, na remoção
Adivinhaí quem chegou
Na praia escravizado (de 474)
Adivinha a carne mais barata do mercado
Diz quem foi o braço desse Estado
E ainda é... resistência popular!

Valeu, Zumbi e Minervino
De Cláudia a Claudino
Rafael Braga, Solano e Quelé
Quilombando na Maré

A fibra é África, fábrica, pátria alguma
Barco no fundo do mar mais azul do mundo
Nosso samba é raça na luta de classe
Escancara sem disfarce
Você notou que esses versos têm cor?
É cor do negro trabalhador!

Comuna... é nóiz
Batucada da Maluca mostra os dentes
Finca o pé, levanta a voz
Cadê o Amarildo? Presente!

Composição: Marina Iris, Nina Rosa, Manu da Cuíca, Victor Neves e Rafael Maieiro

(COMUNA QUE PARIU, 2016)

2017

As bi, as gays, as trans e as sapatão / tão juntas no Comuna pra fazer revolução!

Eu não perco o rebolado
Ninguém no mundo me tira a purpurina
Vai-ter-trava-vai-ter-mona
A família Dorianana vai sambar na margarina

Olha em volta de você
Amar não tem nada de mal
Estufa o peito, abala no gogó
Ter preconceito é que é uó

O teu problema é qual?
Meu peito, meu cu, meu pau?
É meu desejo que te incomoda?
Não empata a minha foda
É meu desejo tua ferida?
Vai cuidar da tua vida!

Segura esse babado,
Aqui tem sapa e gay, viado!
Mandando esse recado
Ele beija ele, Ela beija ela
Beijim no ombro
Não tem choro, nem Crivella

Olha aí
Sempre fui parte dessa história e...
Olha, ninguém apaga minha memória
Sou trabalhadora, sou guerreira

Universal é a nossa bandeira
Quero pra vida, bem além do Carnaval
O direito de existir, quero meu nome social
A gente é gente, vai à luta e muda a cena
Toda a forma de amor vale a pena
Transformando intolerância em respeito
De punho cerrado, vaaaai, vai ser desse jeito!

As Bi, as Gay, as Trans e as Sapatão
Tão junta no Comuna pra fazer Revolução
A Maluca faz o fervo para todo mundo ouvir
Um beijo, um beijo, um beijo pras Travesti
Um beijo, um beijo, um beijo pras Travesti

Composição: Andréa Motta, Belle Lopes, Bil-Rait “Buchecha”, Manu da Cuíca, Nina Rosa, Tiago Sales e Victor Neves
(COMUNA QUE PARIU, 2017)

2018

Cadê o futuro que estava aqui? O patrão comeu!

Eu vim daqui, eu vim dali, eu vim de lá
"Fora temer" e Crivella, tô na rua pra lutar
Além da dor, também nos une o amor
Chegou Comuna, bando de trabalhador

Lá vai em cada isopor
O sonho, o suor, feijão e arroz do camelô
Que tá cansado de vender
Pra quem não cansa de comprar
E camelô representa todo mundo que não vai se aposentar
A gente é o rato que roeu a roupa do rei de
Roma Supremo é ter o povo no poder
Dá cá o nosso, se não der a gente toma

A Maluca me embalou (Me embalou)
A Comuna que pariu (Que Pariu!)
Revolução e carnaval
É coisa nossa, nossa classe construiu

E agora, Maria? E agora, José?
Roubaram teu sono, venderam tua fé
Futuro, promessa, passaram a mão
Na bunda da população
Vambora Maria, vambora José
Viver pra mudar nossa história
Vermelha vitória, desbanca burguês
Ó nós aqui outra vez

Composição: Alisson Martins, Belle Lopes, Bil-Rait "Bucheça", Guilherme Sá, Tom Grito, LG, Nina Rosa, Tiago Sales e Thiago Kobe (COMUNA QUE PARIU, 2018)

2019

Sambamos, amamos, resistimos e lutamos. E que venham mais 10 anos!

Olha quem voltou
Quem sempre volta e há dez anos faz a festa
Na fresta do tempo, tempo fechou
Se o tempo fecha, nosso bloco manifesta
Os sonhos que costuram a fantasia
De que um dia chegue o dia de tornar realidade
As coisas da vida que a esquerda disputa
A gente transforma o luto em luta
Cuidado, Jesus morreu do nosso lado!
Tire o seu fascismo do caminho,
Nem um passo atrás, ô abre alas
Não vamos voltar pros armários, fogões e senzalas!

Eu sou Comuna, eu sou!
Ninguém vai me calar
Sou resistência, sou cultura popular
Somos os campos, centros, guetos e favelas
Zumbis, Dandaras, Marielles, Marighellas

Seu moço, seu caso é descaso
Por ódio que gera revolta e dor
Seu moço, seu riso é atraso
Meu grito é forjado no amor
Respeita nossa história
Ser comunista é a nossa decisão
Seu circo tá armado, e nós na mão
Na mão um do outro hasta la revolução

Ginga, “Maluca” iá-iá, que o nosso dia chegou
Sinhô vai ter que engolir o som do nosso tambor

Ginga, “Maluca”, encanta e canta numa só voz
A gente é foda, parabéns pra todos nós!

Composição: Bil-Rait “Bucheça”, Belle Lopes, Luiz Guilherme “LG”, Raquel
Fragoso, Carol Soares, Hildebrando Saraiva, Marina Castro, Rian Rodrigues, Valentina Sofia,
Filipe Boechat, Bruna Távora, Arthurito e Havana da Chuquinha
(COMUNA QUE PARIU, 2019)

2020

QUE PAÍS É ESSE?

Sou brasileiro que batuca e não foge à luta
Reluz, Maluca!
Pra mudar essa pátria nada gentil
Contra barbárie, sou Comuna que Pariu!

Vejam essa armadilha de cenário
Em que o povão caiu na fake do vigário
Que em nome de Deus, maltrata trabalhador
Chibata em direitos, sangue de pobre jorrando
E nosso grito censurado. Até quando?
Quem cala, consente o horror
Se liga na ideia que a história já contou
Povo cansou, se organizou, eles tremeram
Caiu o primeiro mito e os fascistas se fuderam

Tem “cristão” matando Erê! Que país é esse?!
Estudar, serve pra quê? Que país é esse?!
Amazônia, deixa arder? Que país é esse?!
Que porra de país é esse?!

Acorda, amor!
Pois quem se importa abre a porta
Deixa o amor entrar
Acorda, amor!
Toma partido, escolhe um lado, vem me encontrar.
Acorda, amor!
Pois essa corda que separa vai nos enforcar
A voz do povo é a voz da nação
Que não se cala pra juiz ladrão

Composição: Bil-Rait “Bucheça”, Belle Lopes, Luiz Guilherme “LG”, Alison Martins,
Heitor Cesar, Raquel Disbelotti e Caique Gueri-Gueri

Anexo B: Bate Papo com Manu

A seguir eu transcrevo um trecho da conversa que tive com a Manu da Cuíca (mulher branca de classe média da zona sul e compositora do bloco e do samba da mangueira de 2019 do qual o título desse trabalho toma de empréstimo um dos versos) que, por trazer uma análise tão rica, densa e interessante de questões absolutamente centrais nessa pesquisa, merece ser trazido, ainda que em anexo. Aqui, a Manu começa respondendo a uma indagação que fiz a respeito de qual seria o papel político do Comuna em meio à complexa conjuntura que vem sendo formada e transformada desde 2013.

Manu: primeiro eu acho que, como a gente estava conversando antes, acho que o Comuna, que é um bloco mais antigo, mas a minha proximidade com o Comuna, vem desse cadeirão de 2013. E ele dá algum giro. Aquilo passa a fazer parte de uma estrutura que aí eu não sei, organizativa, que flerta com o PCB. No mesmo nível que o Ocupa Carnaval flerta com o PSOL. Também acho que essas coisas têm que ser situadas. Acho que é muito bom você ter os braços fora das estruturas partidárias. Que são coisas fora, que tem a sua autonomia, o seu funcionamento, mas que são irmanadas politicamente, estrategicamente, taticamente com estratégias e organizações maiores. Eu acho isso do caralho! Mas que também em 2013 colocar isso dessa forma era pedir pra ninguém tá ali. E aí, acho que foi inteligente por parte do PCB dar esse giro no Comuna. Não sei se isso foi uma grande instância do PCB. Do PSOL também, o PSOL mal tem grandes instâncias, né? Mas, ainda que tenha sido intuitivamente, por parte dos seus militantes ali atuantes, eu acho que o movimento foi esse [...] “então, vamos ser os braços não partidários de uma organização partidária.” E, ou a gente criminaliza o partido, ou a gente assume que os partidos têm que ter atuações, inclusive com generosidades políticas, e de participação muito maior. É isso, não é uma instância partidária, mas tá próxima, caminhando junto, caminhando ao lado disso.

Eu: Éh... no caso do Comuna, ele de fato é organizado pelo PCB mesmo, no caso do Comuna. E aí, eu acho que, principalmente no caso do Nada, o Bloco do Nada, eu acho que essa estratégia fica mais evidente, né? No momento de “ah, é sem partido” e tal, e o Nada atuou em quase todos os atos. Né?

Manu: Sim!

Eu: Um momento onde o partido não podia tá.

Manu: Exato.

Eu: E aí eu acho que usa o ganho da Primavera, a Primavera Carioca¹⁶¹ que é a coisa lá da frase do Brecht¹⁶², e aí a gente, bom, a gente tá identificado com o PSOL sem tá. E eu acho que ninguém nunca implicou com isso. Eu lembro, inclusive, de uma galera do PSOL bolada porque não pode tá com bandeira, não pode tá com a camisa do PSOL. E, tipo, gente! Já tá, né? O possível agora é isso aqui.

Manu: Exatamente.

¹⁶¹ Campanha de Marcelo Freixo concorrendo à prefeitura do município do Rio de Janeiro no ano de 2012. (NOGUEIRA, 2012)

¹⁶² A frase citada é “Nada Deve Parecer Impossível de Mudar” de Bertolt Brecht. Tal frase, além de dar nome ao bloco e estampar as camisas usadas pelo mesmo, foi usada anteriormente na dita “Primavera Carioca”. Portanto, ainda que não de forma explícita, o nome, o estandarte e as camisas usadas pelo bloco remetiam ao PSOL.

Eu: Acho que o Comuna ele não fica dizendo o tempo inteiro, mas é mais diretamente organizado pelo PCB. Eu acho que fica um pouco mais evidente. Não passa por essa estratégia de esconder, que é o contrário do que o Bloco do Nada fez, e fez acertadamente, né?

Manu: Sim! Sim! Ao mesmo tempo, isso tem a ver com as próprias estruturas dos partidos. O PCB é um partido que não te permite muito isso. E aí, da minha parte, isso não é um problema. Mas, que em 2013, coisas muito organizadas e muito pensadas de outros momentos históricos eram colocadas no “isso aqui não presta de jeito nenhum! Não quero saber o que que é e o que que não é.”. Acho que o PSOL, e aí, o Bloco do Nada, tem mais facilidade em caminhar nesse lugar. E, ao mesmo tempo, é onde tem mais fragilidades também.

E aí tem uma outra coisa, e aí, o Comuna, nesse sentido, ele é muito diferente de todas essas neofanfarras. Os blocos que ocupam o centro da cidade do Rio de Janeiro, musicalmente, que procuram ter um “livre tocar”, o Comuna é o mais diferente de todos. Primeiro que não é um “livre tocar”, se quiser tocar um tamborim ali do lado, vai tocar um tamborim ali do lado, mas ele não é organizado pra um monte de “tamborim ali do lado” se juntar pra tocar a mesma música.

Segundo que ele pega a tradição do samba enredo. E aí, no debate de carnaval, tem uns marcos muito loucos, porque você tem os blocos da redemocratização, os mais importantes, no sentido midiático, mais visíveis, situados na zona sul. Toda uma geração de blocos, importantes [...] e que ao mesmo tempo, tem essa demarcação, ainda mais clara (do que a gente tá falando hoje dos blocos do centro) ainda mais clara. Na zona sul! As baterias são contratadas. E são os únicos componentes negros que tem no bloco, em qualquer instância. Aliás, qualquer instância “vírgula”, porque ia falar na instância de público, muito louco. Simpatia é um bloco muito doido porque é em Ipanema, de uma galera de classe média da década de 80 oriunda do PCB e depois PT ou alguns no PCB, alguns no PMDB, um grande balaio de gato da redemocratização. Em Ipanema, a galera funcionário público, profissional liberal, etc. Com uma bateria contratada. E que, ao mesmo tempo, quando desfila por Ipanema, não são exatamente os moradores de Ipanema aquelas quinhentas mil pessoas que eles arrastam. Você tem os moradores de Ipanema, mas talvez seja um dos dias em que Ipanema seja mais negra durante o ano é no desfile do Simpatia. Se tivesse Bloco da Favorita em Ipanema, seria no Bloco da Favorita, mas, não tendo, é no Simpatia, porque, de fato, é isso. No Simpatia o metrô vem pra caralho! O ônibus vem pra caralho! E é isso! Porque é o bloco que ficou famoso, é o bloco isso [...] a galera vai curtir uma praia, porque é de dia e tal [...] E isso é muito louco! [...] ele é um bloco popular? Caralho! Depende. Não, ele não é um bloco popular. Mas você não pode dizer que ele não é um bloco popular se você olhar no entorno. Ai, foi mal, cara! Aí não tem Comuna, não tem ninguém, cara! Ele é um bloco popular no seu entorno majoritário, é muita gente! A burguesia de Ipanema está bem diluída [...]

Mas, enfim, esses blocos pegaram a tradição do samba enredo, das escolas de samba, com os seus frequentadores, os seus dirigentes, sei lá, os caras dos blocos, e as mulheres também, principalmente o Bloco de Segunda, que é majoritariamente feminino. Mas, enfim, a galera de fato dialogando, indo a desfile de escola, indo na Intendente, aquilo, né? Um universo cultural que as pessoas não eram próximas territorialmente, mas que, ainda num lugar de espectadores, tinham um profundo respeito por aquilo. “Não, isso aqui é do caralho e é isso aqui que eu vou trazer aqui pros meus amigos pra brincar.” Então, isso começa com uma grande brincadeira num universo político.

E aí, quando tem esse novo momento, E eu boto essa parada muito entre aspas porque isso é o que tá acontecendo no centro e na zona sul, sabe? Você tem todo um universo de cidade, que é muito maior, em que as coisas estão permanecendo e desacontecendo e reacontecendo e elas tão situadas em que? Quem faz esses marcos? Os marcos são

a redemocratização e os blocos da zona sul, esse é um marco. É um marco! Da zona sul. Esse é um marco de agora no centro. Sim, houve uma revitalização do centro com os blocos e as neofanfarras, sim. E no 80% da cidade, que marcos são esses? Como a cidade está se deslocando carnavalescamente pelas ruas e etc? Mas, colocando em confronto esses dois grupos historicamente distanciados e territorialmente mini-distanciados, centro e zona sul, as neofanfarras, elas não tem criação musical. Pra além do “tem criação musical, o cara tá tocando, tá improvisando”, tudo bem. Mas pra além, não tem a criação de uma obra artística, pelo menos que eu saiba [...] não tem! Ninguém parou pra inventar uma música pra li. Seja uma paródia, seja um samba enredo, seja um samba de bloco. Ninguém parou pra fazer isso. E elas estão absolutamente divorciadas do universo tradicional, seja de blocos de embalo, seja de escolas de samba, os instrumentos nem são esses, o repertório não é esse, o andamento não é esse, nada disso é isso. Nesse sentido, os blocos da zona sul da década de 80, eles são mais próximos em termos de admiração, termos de tentar pegar caldos culturais, de tradições mais amplas, e, portanto, mais democráticas da cidade e de criação. É do caralho! As disputas de samba que tinham, e eu nem peguei, já peguei meio que o finzinho dessa parada de disputa. Mas eram disputas assim, a galera fazia uma porrada de samba. Pra caralho! E fazia e tal, e eram grandes eventos. As pessoas iam pra parada. E essas disputas foram acabando, as pessoas foram deixando de fazer, foram deixando de ir, basicamente porque as pessoas foram envelhecendo, e esses blocos eram, sempre foram, confrarias. Que radiaram em outros lugares, mas nunca deixaram de ser confrarias. Aí, eu acho que o Comuna, ele é o único que vai flertar nesse meio. Não flerta com nenhum desses blocos de zona sul, mas ele vai tomar de empréstimo cultural, de continuação [...] de mesma fonte que esses blocos dos quais ele tá mais longe. Então, o Comuna tem uma bateria de escola de samba, não tem alfaia, não tem xequerê. Pode até ter um xequerê, mas ele não é. Ele é surdo de primeira, segunda terceira... Ele é essa estrutura, as pessoas têm que saber tocar a parada, aí tem oficina, né? Ele tem um samba enredo. Ele tem uma sinopse, ele tem um samba enredo, ele tem puxador, ele tem carro de som, ele tem toda uma estrutura que bota ele, nesse aspecto, mais próximo de blocos da década de oitenta, pra falar do que ficou mais visível na zona sul, do que propriamente dos blocos com os quais ele está compartilhando o momento histórico no centro da cidade. Então, pra mim, no pessoal, sempre foi muito mais fácil me identificar musicalmente, no carnaval como uma construção, no Comuna do que em qualquer outro lugar. Incluindo Ocupa, incluindo [...].

E eu acho que junto com isso, e aí, é aquilo que a gente tava falando no início [...] é um bloco menos, não dá pra dizer que é um bloco negro, mas dá pra dizer que é um bloco menos embranquecido do que qualquer neofanfarras. E que vai ter uma estrutura também. Eu acho que a preocupação com a segurança que o Comuna tem de “cara, a gente só vai andar se a gente tiver condição de andar” [...] “a gente não pede autorização, porque não dá pra pedir, então a gente também não pede, mas a gente tá parado num lugar e isso gera mais problema”, você vai ser mais exigido ainda uma autorização. Você tá parado no centro da cidade. [...] ele vai ser confrontado com questões que essas neofanfarras não vão ser [...] o Comuna ele não entraria no Santos Dumont ¹⁶³ [...] fumando maconha com o peito de fora. Ele nem entraria no Santos Dumont, muito menos assim. Ele sabe o que isso significa, e não é por reacionarismo. Sabe que “todas as pessoas que estão fazendo isso aqui tão seguras?” “Isso é um lugar estratégico, tático para...?”. Nunca faria isso. “O nosso recado, musicalmente, tá garantido se a gente tá tocando subindo escada rolante?” Entendeu? “O que que vai acontecer com o surdo?”. Acho que essas preocupações que permeiam o Comuna, não são as preocupações que permeiam outros espaços com os quais ele tá irmanado no tempo e no espaço físico. E eu acho que isso tem a ver com a tradição do PCB. E eu acho que isso não tá desassociado com o fato de que, de todos esses blocos, é o bloco que tem um caráter mais negro e um caráter mais popular. Sabendo que isso tá

¹⁶³ A fala faz referência a um episódio em 2015 quando o bloco Boi Tolo “invadiu” o Aeroporto Santo Dumont (BOI TOLO NO AEROPORTO SANTOS DUMONT - 03/01/2015, 2015 / EXTRA ONLINE, 2018)

longe de ser uma coisa de fato representativa, não é. Mas eu acho que essas coisas não tão desassociadas, sabe? [...] O Comuna não é voluntarista, não “vambora, bora subir nessa banca pra ver o que acontece?” Não tem! O Comuna não tem “vamo fazer isso aqui pra ver o que acontece”. Né? Acho que tem várias outras coisas, e que tem como resultado uma porrada de coisa, inclusive o ônus de ter um engessamento. Né? Porque, quando você é menos fluido, você perde os grandes momentos para os quais você não se organizou plenamente para. E eu acho que beleza também. O Comuna não tem essa urgência da conjuntura e tal. Você vê, o Ocupa Carnaval, era um *Google Docs*¹⁶⁴ que cada um vai lá e escreve o que quer. Foi do caralho! Mas o Comuna nunca vai ter um *Google Docs* e cada um escreve o que quer. [...] é isso, ele não vai ter um grande acervo de paródias anônimas do caralho, não vai ter. E é isso. E, também ninguém ali quer ter. “não, a gente não vai ter não, a gente vai ter uma sinopse, politicamente direcionada, organizada, e a gente sabe quem faz, a gente sabe quem não faz. A gente vai trazer mais pessoas, ou não vai. A gente vai fazer um debate se tem que trazer mais pessoas ou não tem.” e vai por esse caminho.

Eu acho, Kobe, que a gente tá vivendo tempos muito rápidos, tudo muito acelerado e não tem permanência, como se esses caldos, eles não... é uma sopa muito rasa, sabe? Muito rala! O bagulho é tudo muito rápido e você não consegue digerir, pensar, questionar, programar, reprogramar, refazer. Eu acho que o Comuna se permite não estar nesse tempo. [...] e sabendo que isso tem perdas de localização na conjuntura. Eu acho, inclusive, se repensando. Quando a gente faz lá aquele samba dois mil e não sei quando, das mulheres.

Eu: 2015

Manu: 15, né? Aí o samba falando dos negros foi um samba que ficou muito atravessado. Muitos questionamentos e muito, a gente tava ali fazendo e tal, mas o que que você vai carnavalizar ali? O Comuna traz coisas de um lugar muito profundo. Aí você carnavaliza, o que que você vai carnavalizar? Então, se não é pra ser carnavalizado, isso não é pra ser trazido no carnaval? Então a gente não vai trazer a questão dos negros no carnaval? Eu acho que, pra mim, é uma questão mal resolvida dali. Que ficou. Ficou jogado no ar. E você não resolve isso no lugar mais fácil que é “um bloco que tem uma porrada de branco”, porque não é isso. Ali, não tem clareza se todo mundo tava participando, ficou meio confuso, Ia lá dava um palpite outro não dava. Se aquilo tá referenciado na leis marxistas de “tal”, sabe? Eu tenho confusa essa produção. Mas, eu acho que é a tentativa ali do Comuna ter um corpo mais voltado pro partido, dele participar do partido como um todo. Ou da Célula de Cultura, enfim, é um lugar mal resolvido, que eu acho que ficou. Também acho o samba mal resolvido. Também acho um samba que não tá flertando com a carnavalização e carnavalização não é festa, não é zoeira, “fanfarra, foda-se, qualquer coisa”, acho que não era o tom. Ao mesmo tempo, acho que tem coisas ali pensadas boas.

Quando vai pra questão do LGBT, que aí é um samba mais retalhado, na época era LGBTQ, não sei a sigla, aonde a gente tava, mas ele foi mais facilmente carnavalizado e aí não é à toa. Inclusive, possivelmente um problema que as pessoas LGBTQI+ fossem dizer “ah, então é isso? Travesti é bagunça?”. Acho que, como samba, resolveu melhor, mas resolveu melhor porque a gente olha com um filtro já de fanfarrão? Não sei, talvez seja. Porque morre assim! Se for pra botar aí, não é competição de quem morre mais... não é disso que estamos falando, mas é um lugar...

Eu: Expectativa de vida

Manu: 32 anos

Eu: Isso é um negócio muito doido, que é o tipo de dado que, na academia, você tem que referenciar e tem que dizer o óbvio dez vezes, né? E no meio dessa escrita, eu

¹⁶⁴ Ver nota de rodapé 22

busquei vários artigos, que eu tinha na cabeça esse dado da expectativa de vida de trinta e poucos anos, outro dado que me choca ainda mais do que a expectativa de vida...

Manu: É o Brasil ser o campeão de...

Eu: De assassinatos? Não, nem é esse. Esse também, porque os dois dialogam, né? No final das contas

Manu: Sim.

Eu: Não, mas é o dado que diz que algo em torno de 90% da população se prostitui ou já se prostituiu. Quer dizer, todos os dados materiais (pra bom marxista, né!?) Indicam condições totalmente distintas do restante da população. Não se parece com nada.

Manu: É!

Eu: E aí, no meio dessa minha escrita, e eu tava num momento aonde eu tava falando um pouco mais sobre isso, sabe? A Makkeda morreu, né? Ela confirmou a estatística. E era uma pessoa que...

Manu: Em tese, parecia fora desse universo da estatística, né?

Eu: Pois é. E eu lembro da plenária que a gente teve, não exatamente uma plenária, foi uma mesa de discussão que estava a Makkeda, tava a Indianare.... e ela falava sobre isso, sobre, sei lá, cinco línguas que ela falava, da formação dela, como que tudo colocava ela num lugar distinto, mas que o teto era baixo, mas ainda assim, ela tava... e essa pessoa que confirma a estatística. Assim, desculpa te cortar...

Manu: Não! É isso! Só grita as estatísticas.

E é isso. Depois eu fiquei mais distante. E aí, vida, correria. E o Comuna ele tem os seus processos no tempo do Comuna e aí, nas suas instâncias que tem que ser respeitadas, não sei se era exatamente o meu tempo ali, fazendo campanha, e aí tentando colocar no samba enredo “ah, mas a gente pode fazer isso”. Porque o samba de 2015, eu falei do Crivella em 2017 ¹⁶⁵, mas, o samba de 2015, pra mim, pessoalmente, uma outra maneira de entender “rola cara! Rola, sabe? “Fui beber em berço rosa chá, depois boneca pra criar, se eu brincava de chuveirinho”, sabe esse verso? “Brincava de chuveirinho no xixi”. Um verso questionável. Porque dialoga com qualquer tradição do samba, do samba enredo, ou do samba de bloco, que permite o lugar da sexualização da mulher, ou do cara exaltando a sua sexualidade de alguma forma, ou zoando ou homofóbico, enfim. Ele permite uma coisa, sei lá, corporal, assim. Um nível de intimidade corpórea, mas em qualquer outro lugar que não é o da mulher se reivindicar. E isso rolou! Rolou no Comuna, rolou com a galera cantando e essas coisas ajudam a sinalizar que esse espaço existe. Ele é difícil! O limite pra rolar e não rolar é muito pequeno. Então, o samba de 2015 do Comuna foi do caralho pra entender que existe esse lugar aí pra colocar, pra criar, pra testar, pra ver qual é.

Eu: E foi um samba que foi abraçado pelas pessoas, inclusive por pessoas que não tinham nenhuma simpatia pelo Comuna e inclusive por pessoas que não tinham nenhuma simpatia pela esquerda.

Manu: Exatamente.

Eu: Que também tinha isso, né? A gente viveu isso no BONDE.

¹⁶⁵ Samba para o Boco Simpatia É Quase Amor.

Manu: A briga por ser esquerda.

Eu: É! Uma galera progressista, com pautas alinhadas às nossas, questões alinhadas às nossas. Que rechaçavam o termo “esquerda”. E, apesar de todos esses elementos, esse samba foi comprado.

Manu: Pra caralho!

Eu: As pessoas cantam, esse é um samba que as pessoas cantam emocionadas. [...]

Manu: Que eu acho que são lugares que a gente não vê colocado na música, acho que na tradição musical. Agora, sabe? Ludmilla, Jojô Todynho, enfim. Esse lugar, em outros gêneros, mas tá sendo colocado. Mas isso é uma coisa [...] você pega a Tati Quebra Barraco [...] mas, em geral, a chave da sexualização no sentido de “eu vou me afirmar como uma predadora sexual” e beleza. Tava mais nessa chave. E beleza! Mas [...] cara, falar da masturbação feminina. Isso aí não é papo pra lugar nenhum! Nem entre as meninas, nem entre as mulheres. Sei lá, eu não lembro de falar isso com minhas amigas. Entendeu? O garoto faz concurso de quem goza mais longe, concurso de punheta e a mulher, simplesmente, não fala sobre isso. Então, assim, caralho! Tem um samba enredo falando nisso! Porra! Masturbação com chuveirinho. Ou a brincadeira disso, ou a descoberta do corpo. Também, é um processo muito mais legal das mulheres. Descobrir seu corpo, “tira a mão daí!”, tem no samba e tal. Acho que isso não é um repertório musical, acho que não. Acho que ali foi uma coisa do tipo... acho que foi um susto pra gente, mesmo a gente fazendo. Lembro da Belle falando “caralho! Vou mandar um verso aqui. Só me arrisco porque tô entre amigos”. Aqui dá pra arriscar essa sugestão aqui, cara. [...] mas acho que foi surpresa pra todos nós, tipo “caralho! Dá pra falar dessa porra e tal!”. Acho que vai testando esses limites.[...]

E eu acho, oh Kobe, que, olhar criticamente prum desbunde, aí, desbunde porque a Gal morreu recentemente e essa palavra voltou, mas que eu acho que é um pouco uma tônica de vários blocos. Que eu acho que tem o seu lugar. Mas ele não pode se jogar totalizante de forma nenhuma. E, até que ponto ele, ao fazer o seu desbunde muito localizado, etnicamente, territorialmente, e tal, ele tá se divorciando de realidades. E aí, portanto, não tá jogando força em outras realidade que podia estar fortalecendo. Em outras palavras, acho que, quando a classe média branca coloca as suas questões na rua, que, em última instância, se trata muito disso. Mesmo que tenha um nível de solidariedade. Em que nível, ao fazer isso, você tá só reforçando um lugar de privilégio e se divorciando de outras realidades profundamente mais complicadas e com outras riquezas que você também tá apagando e você não vai conseguir incorporar porque, se sua pauta é essa, entendeu? Ao mesmo tempo (tô cheia de ao mesmo tempo, né?) mas a gente vive numa sociedade mega reacionária do caralho, então, a mulher com direito a seu próprio corpo, puta que pariu, que não tem, etc. Então, quando você tira a blusa, você vai escancarar num lugar, meu irmão, então tem seu lugar político nisso. A gente não tem que cair num lugar de que não tem, porque tem. Mas é entender aonde essa questão tem que ser colocada, em que nível, e quem pode, e qual é o problema de quando você pode e faz isso e a outra é impedida de sei lá, das coisas mais básicas e imensas. E, ao mesmo tempo, quem vai criticar você, muitas vezes, vai ser o setor mais reacionário, então... que eu acho que vão ser nossas tarefas por agora, pro próximo ciclo, que a gente vai tá lutando contra um reacionarismo que tá organizado, e vai continuar organizado. E a gente vai querer avançar pra caralho em pautas e a gente tem que entender que a gente não vai conseguir avançar. [...]

E aí, assim, pra fechar, eu falaria uma coisa que não foi tanto do Rio. Que aí tu vê como, caralho, irmão, a música de rua ela faz um sentido! Os zilhões de relatos do interior, principalmente do nordeste, em cidades pequenas. A cidade que você não ouviu falar e não vai mais ouvir falar. Que todo dia faziam, espontaneamente, alugavam um carro de som, uma galera [...] e a galera saía pra cantar os piseiros e, cara, os vídeos são uma loucura, é gente pra caralho! E é uma coisa que é criança é

mulher [...] saindo pra “Lula Lá”, e todos os outros, enfim [...] e, cara, a galera tá indo, é com a música que a galera tá indo, é com música que a galera tá se organizando pra ir. [...] e é isso, isso não é o desbunde, isso é uma luta política de uma galera que, do interior do nordeste, e, assim, com todas as questões militarizadas e de terra e de acesso, de trabalho, estão colocadas de um jeito muito forte lá. E aí a galera se agrupou em que? A galera se agrupou na música e não é “lula lá brilha uma estrela”, não é. Acho um *jingle* foda! Mas não é. É o treze, tá na hora de Lula, tá na hora de Jair, enfim, zilhões. [...] É isso, talvez não sejam esses os enfrentamentos no Rio de Janeiro. Imagina, o Rio de Janeiro, Claudio Castro!

Eu: Mas é isso, quando a gente pensa no tamanho ínfimo da diferença¹⁶⁶, a gente vê que cada movimentação dessas fez toda a diferença. Entre o caos e...

Manu: Não, entre a sobrevivência no caos e a não sobrevivência. É o que tava ali em jogo.

¹⁶⁶ A diferença a que me refiro na conversa é relativa à votação presidencial de 2022, que consagrou Lula como presidente com uma diferença de aproximadamente dois milhões de votos (TSE, 2022a)

REFERÊNCIAS:

- ABREU, Martha Canções Escravas. **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna MÚSICA POPULAR, IDENTIDADE NACIONAL E ESCRITA DA HISTÓRIA. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, [S. l.], v. 13, n. 1, 12 maio 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/20749>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- AKOTIRENE, Carla **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- ALBIN, Ricardo Cravo Escolas de Samba. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 250–259, 2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo **O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALEXANDRE, Giuliana Tirapelli. **CORPOS PERFORMÁTICOS E TRANSGRESSORES: um olhar acerca da matabilidade transgênera no Brasil sob os vieses da necropolítica e da precariedade da vida**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2020(Feminismos Plurais).
- ALVES, Cláudio Eduardo Resende. MULHERES CISGÊNERO E MULHERES TRANSGÊNERO: existe um modelo legítimo de mulher? *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13TH WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 2017. **Anais eletrônicos** [...]. Florianópolis: [s. n.], 2017.
- ANDERSON, Jamie. Lee. **Ruth Landes e A Cidade das Mulheres: uma releitura da antropologia do candomblé**. Salvador, BA: EDUFBA, 2019.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Marcelo Rubião de. **“O MAIOR CARNAVAL DO MUNDO”: DISCURSOS E REPERTÓRIOS NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO**. 2018. Tese de Doutorado – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.
- ARANTES, Erika Bastos. 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, Samuel. 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, Samuel. *et al.* Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930). [S. l.], v. 16, n. 26, p. 22, 2005.
- ARAÚJO, Samuel. **Samba, Sambistas e Sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.
- ARAÚJO, Samuel.; CAMBRIA, Vincenzo. Sound Praxis, Poverty, and Social Participation: Perspectives from a Collaborative Study in Rio De Janeiro. **Yearbook for Traditional Music**, [S. l.], v. 45, p. 28–42, 2013. Disponível em:

https://www.cambridge.org/core/product/identifiier/S0740155800003611/type/journal_article. Acesso em: 18 out. 2022.

AUGRAS, Monique. A ORDEM NA DESORDEM: A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de “motivos nacionais”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, SP, v. 8, n. 21, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7ª. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBON, Júlia.; ALBUQUERQUE, Ana Luiza . Blocos de rua clandestinos se espalham pelo Rio, e autoridades silenciam - 27/02/2022 - Cotidiano - Folha. **FOLHA UOL**, [S. l.], [Online], 27 fev. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/02/blocos-de-rua-clandestinos-se-espalham-pelo-rio-e-autoridades-silenciam.shtml>. Acesso em: 13 set. 2022.

BELART, Victor. **Cidade Pirata: carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020)**. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Temporada, 2021.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014a.

BENTO, Maria Aparecida Silva . Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. **Identidade, Branquitude e Negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa**. 6. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014b.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Notas sobre a expressão da branquitude nas instituições. **Identidade, Branquitude e Negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014c.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O Pacto da Branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOI TOLO NO AEROPORTO SANTOS DUMONT - 03/01/2015. [S. l.: s. n.], 4 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wNpUDWC9H9s>. Acesso em: 28 nov. 2022.

BONDE. **Manifesto do BONDE - Frente Artística de Esquerda**. 2014. .

BORA, Leonardo Augusto . Bananas e abacaxis nos “quintais” do carnaval carioca – impressões etnográficas sobre a produção de um desfile de escola de samba da Estrada Intendente Magalhães. **PragMATIZES**, [S. l.], n. 11, p. 46, 11 ago. 2016. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10432>. Acesso em: 11 ago. 2021.

BRAZ, Danielle Cristina . Análise Gramsciana do Estatuto do Partido Rede Sustentabilidade: Candidatura Cívica Independente. 2013. **V Seminário Internacional Teoria Política do Socialismo [...]**. [S. l.: s. n.], 2013. p. 12.

BRECHT, Bertolt. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: ELO Editora, 1982.

- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929 - 1989): a revolução francesa da historiografia**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2010a.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500 - 1800**. 3ª. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **“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, Vincenzo. 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, Vincenzo. **Music and Violence in Rio de Janeiro: A Participatory Study in Urban Ethnomusicology**. 2012. PhD Dissertation in Ethnomusicology – Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2012.
- CAMBRIA, Vincenzo. **Música e identidade negra. O caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus**. 2002. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.
- CAMPOS, Jussara Faria de; GONÇALVES, Shirlei Marques de Oliveira; GONÇALVES, Simone da Silveira Sarmiento. A CONTRIBUIÇÃO DO SERVIÇO SOCIAL NO PROGRAMA SEGURANÇA PRESENTE: LIMITES E POSSIBILIDADES DA EQUIPE DE SERVIÇO SOCIAL NA OPERAÇÃO LAPA PRESENTE, ARCOS DA LAPA (RJ). **Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais 2019**, [S. l.], v. 16, n. 1, 2019. Disponível em: <https://broseguini.bonino.com.br/ojs/index.php/CBAS/article/view/1145>. Acesso em: 27 nov. 2022.
- CANDEIA. **Dia de Graça**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1970a. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=v4x1hWUJM58>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- CANDEIA. **Viver**. Rio de Janeiro: [s. n.], 1970b.
- CANDEIA; ISNARD. **Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.
- CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2020a.
- CARNEIRO, Sueli. **Mano Brown recebe Sueli Carneiro**. Mano a Mano. São Paulo: [s. n.], 6 jul. 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3NrmogORkUnCPr?si=s-WBKgbfSuyXELzXZprz5w>.
- CARNEIRO, Sueli. Política Cultural e Cultura Política: contradições e/ou complementaridades. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2020b.
- CARNEVALI, Flávia Guia; MORAES, José Geraldo Vinci de. Eneida, amor e fantasia: Eneida de Moraes (1904-1971) - militância e feminismo na história do carnaval carioca. **Música Popular em Revista**, [S. l.], v. 8, p. e021004, 26 jul. 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15194>. Acesso em: 6 fev. 2022.
- CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

- CARRANÇA, Thais. Racismo fora do debate presidencial: “Democracia brasileira é festa para poucos”, diz pesquisadora. **BBC News Brasil**, [S. l.], 29 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62718701>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- CARTOLA; CARLOS CACHAÇA. **Tempos Idos**. [S. l.: s. n.], 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dnh_5Qj91YA. Acesso em: 8 abr. 2022.
- CARUSO, Haydée. A ordem e a desordem de ontem e de hoje: notas etnográficas sobre a polícia na Lapa carioca. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 66, 27 abr. 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/17282>. Acesso em: 27 nov. 2022.
- CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. de C. O rito e o tempo: a propósito do carnaval carioca. **Entre Europa e África: A invenção do Carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- CCPP. MANIFESTO POR UMA FRENTE ARTÍSTICA ANTICAPITALISTA. 17 set. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100064524197040/search/?q=manifesto>. Acesso em: 28 set. 2022.
- CCPP. Texto convite para o lançamento do manifesto do CCPP. 23 maio 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100064524197040/search/?q=manifesto>. Acesso em: 28 set. 2022.
- CERIBAŠIĆ, N. Mussings Ethnomusicology, Interdisciplinarity, intradisciplinarity, and Decoloniality. **Etnološka Tribina**, [S. l.], v. 49, n. 42, p. 3–39, 2019.
- CERIBAŠIĆ, Naila; HOFMAN, Ana; RASMUSSEN, Ljerka Vidić. Post-Yugoslavian Ethnomusicologies in Dialogue. **2008 Yearbook For Traditional Music**. [S. l.]: International Council For Traditional Music, 2008. v. 40, p. 15.
- CHAUÍ, Marilena. **Mito Fundador e Sociedade Autoritária: São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, 104 p.** 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu, 2000. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cal/7989>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- CIDADE POROSA: DOIS SÉCULOS DE HISTÓRIA CULTURAL DO RIO DE JANEIRO. Ciclo: Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. [Online]: [s. n.], 22 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Or0rRdX8AQ>. Acesso em: 11 nov. 2022.
- COATES, Ta-Nehisi. **Entre o Mundo e Eu**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- COELHO, Bruna Aparecida Gomes. “Melhor cantar samba e saber de mim”: a mulher na produção musical de Gisa Nogueira no contexto do Clube do Samba. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 6, n. 1, 13 maio 2020. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1844>. Acesso em: 20 maio 2021.
- COMANDO-GERAL DO CORPO DE FUZILEIROS NAVAIS. **Manual de Ordem Unida**. Rio de Janeiro: Comando-Geral do Corpo de Fuzileiros Navais, 2010. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/00312826571159703b31d>. Acesso em: 13 abr. 2022.
- COMUNA QUE PARIU. **A revolução foi a Copa que pariu!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2014a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=btP6YWLzRPo>. Acesso em: 19 nov. 2021.

COMUNA QUE PARIU. **As bi, as gays, as trans e as sapatão / tão juntas no Comuna pra fazer revolução!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ijB2aofSrh8>. Acesso em: 19 nov. 2021.

COMUNA QUE PARIU. **Cadê o futuro que estava aqui? O patrão comeu!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=955Y1y7QPMY>.

COMUNA QUE PARIU. Comuna Que Pariu! - YouTube. [s. d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 28 nov. 2022a.

COMUNA QUE PARIU. **COMUNA QUE PARIU!: História.** 2014b. **COMUNA QUE PARIU!** Disponível em: <http://comunaquepariu.blogspot.com/p/historia.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA QUE PARIU. **COMUNA QUE PARIU!: Manifesto de Fundação.** [s. d.]. **COMUNA QUE PARIU!** Disponível em: <https://comunaquepariu.blogspot.com/p/manifesto-de-fundacao.html>. Acesso em: 28 set. 2022b.

COMUNA QUE PARIU. **COMUNA QUE PARIU!: O Comuna apóia a luta dos educadores!** 16 out. 2014c. **COMUNA QUE PARIU!** Disponível em: <https://comunaquepariu.blogspot.com/2014/10/o-comuna-apoia-luta-dos-educadores.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA QUE PARIU. Comuna que Pariu se despede de Alessandra Ramos (Makkeda). 17 maio 2022. **Instagram.** Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cdoz7PujHg/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 24 maio 2022.

COMUNA QUE PARIU. **Da Anistia ao Direito de Votar.** Rio de Janeiro: [s. n.], 2009. Disponível em: <http://comunaquepariuoutroscarnavais.blogspot.com/2009/>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA QUE PARIU. **Lugar de mulher é... É onde ela quiser!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-l3zE1xvHk&t=2s>. Acesso em: 17 nov. 2021.

COMUNA QUE PARIU. **Na raça, contra o racismo!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNjvfStwUvw&t=2s>. Acesso em: 19 nov. 2021.

COMUNA QUE PARIU. **Niemeyer, seu Comuna Que Pariu!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2013. Disponível em: <http://comunaquepariuoutroscarnavais.blogspot.com/2014/01/carnaval-2013-audio-e-letra-do-samba.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA QUE PARIU. **O Petróleo é nosso!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2010. Disponível em: <http://comunaquepariuoutroscarnavais.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA QUE PARIU. **Sambamos, amamos, resistimos e lutamos. E que venham mais 10 anos!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTH8ITd3RG4>. Acesso em: 12 nov. 2021.

COMUNA QUE PARIU. **Somos Todos Sem Terra, mais que uma questão objetiva, hoje nossa opção.** Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. Disponível em: <http://comunaquepariuoutroscarnavais.blogspot.com/2011/>. Acesso em: 28 set. 2022.

COMUNA QUE PARIU. **Sou trabalhador, eu vou ficar, o governador que procure outro canto e vá se mudar.** Rio de Janeiro: [s. n.], 2012. Disponível em: <http://comunaquepariuoutroscarnavais.blogspot.com/2013/12/carnaval-2012-contra-as-remocoes.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

- COMUNA QUE PARIU - CAMPINAS | FACEBOOK. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/comunaquepariucampinas/>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- COMUNA QUE PARIU - FLORIANÓPOLIS | FACEBOOK. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/Comuna-Que-Pariu-Florian%C3%B3polis-108875397315155/>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- COMUNA QUE PARIU - OLINDA | FACEBOOK. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/comunaquepariuolinda/>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- CORRÊA, Douglas. Unidade de cavalaria da PM vai atuar nas proximidades do Maracanã. 10 jun. 2014. **Agência Brasil**. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-06/pm-coloca-em-operacao-unidade-da-cavalaria-para-atuar-no-maracana>. Acesso em: 13 abr. 2022.
- COSTA, Haroldo. Prefácio. **História do Carnaval**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **A comunicação do oprimido e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os Cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. v. 5, (Coleção História, Cultura e Idéias).
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- CREPOP. Abordagem racializada das pesquisas. 2021. **CRPRS - Revista Entrelinhas - Conselho Regional de Psicologia do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <https://www.crprs.org.br/entrelinhas/149/crepop-abordagem-racializada-das-pesquisas>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. Os “Cordões” entre confettis, serpentinas e lança-perfumes: o carnaval do “Zé Povinho” e as diferentes formas de brincar e tentar regrar o carnaval carioca em fins do século XIX e início do XX. **Diálogos**, [online], v. 19, n. 2, p. 565–591, 1 set. 2015. Disponível em: <http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=976>. Acesso em: 13 jun. 2021.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **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 HORA, Izak. **Arte Total Brasileira: a teatralidade do “Maior Show da Terra”**. [Livro Digital]. Niterói, RJ: Candido, 2019.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5ª. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- DA SILVA, Mário Augusto Medeiros. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 2011. Tese (Doutorado) – UNICAMP, Campinas, SP, 2011.
- DANTAS, Carolina Vianna. 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, Marcelo. **Olodum: de bloco afro a holding cultural**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DE CARVALHO, André Eduardo Bezerra. **RACIALIZAR A NOTÍCIA, PLEITEANDO IGUALDADE: a experiência da Imprensa Negra Contemporânea do Recife (1981-2002)**. 2020. Tese (Doutorado) – UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, João Pessoa, 2020.

DE CASTRO, Maurício Barros. As tias Cariocas e os Quintais da Grande Madureira: a construção de um “berço do samba”. **Nos Quintais do Samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje**. São Paulo: Olhares, 2016.

DE DEUS, Zélia Amador. Nós de Aruanda. *In*: III JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017. Belém: [s. n.], 2017.

DE DEUS, Zélia Amador. O CORPO NEGRO COMO MARCA IDENTITÁRIA NA DIÁSPORA AFRICANA. *In*: XI CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS: DIVERSIDADES E (DES)IGUALDADES, 7 ago. 2011., Salvador. UFBA: [s. n.], 7 ago. 2011. p. 11.

DE DEUS, Zélia Amador. **OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade**. 2008. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, Belém, 2008.

DE SOUZA, Elisa. Bloco Ocupa Carnaval faz paródias politizadas de marchinhas; veja vídeo. **G1**, [S. l.], Rio de Janeiro, , seq. Carnaval 2016 no Rio de Janeiro, 13 fev. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/ocupa-carnaval-faz-parodias-politizadas-de-marchinhas-veja-video.html>. Acesso em: 26 abr. 2022.

DE SOUZA, Juliana Lima Catinin. **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. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/98381/1/Disserta%3%a7%3%a3o%20de%20mestrado%20-%20O%20rapper%20como%20intelectual%20org%3%a2nico%20_%20JULIANA%20CATININ_vers%3%a3o%20pagina_alterada.pdf. Acesso em: 19 abr. 2022.

DICIONÁRIO INFORMAL. Significado de B.o. [s. d.]. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/b.o./>. Acesso em: 28 nov. 2022.

D.J. SADDAM. **Comunista de Buteco**. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p__C_mdNRBM. Acesso em: 6 abr. 2020.

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

EMICIDA. **Ismália**. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0IhhvFD2afwVh1nU1WLU?si=708c590d49414a32>.

ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

ENTENDA O QUE SIGNIFICA CADA LETRA DA SIGLA LGBTQIA+. **Folha de S.Paulo**, [S. l.], [Online], , seq. Cotidiano, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/entenda-o-que-significa-cada-letra-da-sigla-lgbtqia.shtml>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ÉPOCA NEGÓCIOS. Black Bloc Rio lamenta morte e divulga manifestações. **Época Negócios**, [S. l.], Rio de Janeiro, , seq. epocanegocios/Informacao/Acao, 10 fev. 2014. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2014/02/black-bloc-rio-lamenta-morte-e-divulga-manifestacoes.html>. Acesso em: 14 abr. 2022.

EVANGELISTA, Fábio Gama Soares. **O Bloco Se Benze que Dá e o seu papel na sociabilidade da favela da Maré (Rio de Janeiro)**. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Duque de Caxias, RJ, 2021.

EXTRA ONLINE. Foliões entram no aeroporto Santos Dumont e desfilam pelo saguão. **Extra Online**, [S. l.], Rio de Janeiro, 12 fev. 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/folioes-entram-no-aeroporto-santos-dumont-desfilam-pelo-saguao-22392009.html>. Acesso em: 28 nov. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. trad. Renato Da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Guilherme José Motta. **O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas**. 2008. UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

FARINA, Carolina; RITTO, Cacília; LEITÃO, Leslie. Papa surpreende segurança e vai ao encontro do povo. 22 jul. 2013. **VEJA**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/papa-surpreende-seguranca-e-vai-ao-encontro-do-povo/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

FERNANDES, Florestan. **A Integração Do Negro Na Sociedade De Classes - Volume 1**. São Paulo: Globo, 2008a.

FERNANDES, Florestan. **A Integração Do Negro Na Sociedade De Classes - Volume 2**. São Paulo: Globo, 2008b.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. *In*: LAS INDEPENDENCIAS Y CONSTRUCCIÓN DE ESTADOS NACIONALES: PODER, TERRITORIALIZACIÓN Y SOCIALIZACIÓN, SIGLOS XIX-XX, 7 maio 2012. **XII Coloquio internacional de Geocrítica: [...]**. Bogotá: [s. n.], 7 maio 2012. p. 17.

FERNANDES, Rita. **Meu Bloco na Rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, Antonio Eugênio Araujo. VIDA E MORTE DAS PEQUENAS ESCOLAS DE SAMBA: UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA E ANTROPOLÓGICA DAS ESCOLAS DOS GRUPOS DE ACESSO “C”, “D” E “E” DO RIO DE JANEIRO. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, [S. l.], v. 6, n. 1, 1 jun. 2009. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12155>. Acesso em: 11 ago. 2021.

FINA BATUCADA. Fina Batucada. [s. d.]. **Fina Batucada**. Disponível em: <https://www.finabatucada.com.br>. Acesso em: 23 jan. 2023.

FONSECA, Edilberto. A ideia de folk e as musicologias. **DEBATES**, [S. l.], v. 12, p. 79–92, jun. 2014.

FRAGA, Walter. PÓS-ABOLIÇÃO; O DIA SEGUINTE. **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 351–357.

FRANÇA, Vera; DORNELAS, Raquel. No Bonde da Ostentação: o que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira? **Revista ECO-Pós**, [Online], v. 17, n. 3, p. 13, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v17i3.1384>. Acesso em: 1 jun. 2021.

FRANCO, Marielle. **UPP - A Redução da Favela a Três Letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

FREVO DO FERVO. [S. l.: s. n.], 8 maio 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_s8xdqqO0tg. Acesso em: 28 nov. 2022.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

FRYDBERG, M. B. Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro. **Ponto Urbe**, online, n. 20, 30 jun. 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/3479>. Acesso em: 21 maio 2021.

FRYDBERG, Marina Bay. **Seguindo o Cordão: Uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro**. [S. l.: s. n.], 3 ago. 2014.

FRYDBERG, Marina Bay; EIRAS, Rebeca Elder de Carvalho. **“Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua”: O Carnaval dos Blocos No Rio De Janeiro Entre a Mercantilização e as Práticas Tradicionais**. [S. l.: s. n.], set. 2014.

FRYDBERG, Marina Bay; FERREIRA, Ana Clara Vega Martines Veras; DIAS, Emily Cardoso. “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.

G1. Idoso morre atropelado na região de protesto na Central do Brasil, no Rio. **Rio de Janeiro**, [S. l.], , seq. Rio de Janeiro, 11 fev. 2014a. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/idoso-morre-atropelado-na-regiao-de-protesto-na-central-do-brasil-no-rio.html>. Acesso em: 14 abr. 2022.

G1. Manifestantes fazem atos contra Bolsonaro e a favor da vacina em todos os estados e no DF. **G1**, [S. l.], Rio de Janeiro, 19 jun. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/06/19/protestos-sabado.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2022.

G1. Pela 1ª vez, policiais usam traje “Robocop” em protesto, diz PM. 31 maio 2014b. **São Paulo**. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/05/pela-1-vez-policia-miliar-usa-traje-robocop-em-protesto.html>. Acesso em: 28 nov. 2022.

GALDO, Rafael. O ano dos dois carnavais: expectativa é que desfiles transferidos para abril consolidem a retomada da folia. **O Globo**, [S. l.], 19 mar. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/epoca/noticia/2022/03/o-ano-dos-dois-carnavais-expectativa-que-desfiles-transferidos-para-abril-consolidem-retomada-da-folia-25439583.ghtml>. Acesso em: 13 set. 2022.

GERSHENSON, Beatriz. *et al.* Juventudes “encerradas”: extermínio e aprisionamento segundo opressões de classe, raça e gênero. **Argumentum**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 119–133, 21 maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/13724>. Acesso em: 14 abr. 2022.

GILL, Andréa; PIRES, Thula. From Binary to Intersectional to Imbricated Approaches: Gender in a Decolonial and Diasporic Perspective. **Contexto Internacional**, [S. l.], v. 41, n. 2, p. 275–302, ago. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-85292019000200275&tlng=en. Acesso em: 20 abr. 2022.

GÓES, Fred. 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.

GOIS, Ancelmo. Blocos carnavalescos do Rio desfilam domingo a favor de Lula. **O Globo**, [S. l.], 19 out. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2022/10/blocos-carnavalescos-do-rio-desfilam-domingo-a-favor-de-lula.ghtml>. Acesso em: 6 nov. 2022.

GOMES, Edlaine de Campos. *et al.* A Boneca Abayomi: entre retalhos, saberes e memórias. **ILUMINURAS**, [S. l.], v. 18, n. 44, 16 ago. 2017. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/75745>. Acesso em: 30 nov. 2022.

GOMES, Flávio dos Santos.; SCHWARCZ, Lilia Moritz; LAURIANO, Jaime. **Enciclopédia Negra**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal**, [S. l.], v. 10639, v. 03, p. 39–62, 2005.

GOMES, Tiago De Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. **Afro-Ásia**, [S. l.], n. 29–30, 27 jan. 2003. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21057>. Acesso em: 13 jun. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Ana_Maria_Goncalves_-_Um_Defeito_de_Cor.pdf?1599239000. Acesso em: 10 out. 2022.

GONÇALVES, Renata de Sá. 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, Lélia. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

GONZALEZ, Lélia. Democracia Racial? Nada disso! **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020b.

GONZALEZ, Lélia. Entrevista a Patrulhas Ideológicas. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020c.

GONZALEZ, Lélia. O Apoio Brasileiro à Causa da Namíbia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020d.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020e.

GRANJA, Patrick. RJ: polícia ataca moradores e frequentadores da Lapa. maio 2015. **A Nova Democracia**. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-150/5908-rj-policia-ataca-moradores-e-frequentadores-da-lapa>. Acesso em: 27 nov. 2022.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Sobre a pesquisa e o registro de sonoridades: da produção cultural em antropologia. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 56, p. 359–389, 2013.

- GUIMARÃES, Roberta Sampaio. Os sentidos da Pequena África: políticas patrimoniais e conflitos urbanos no Rio de Janeiro. **A antropologia na esfera pública : patrimônios culturais e museus**. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019. p. 362–390.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo, SP, Brasil: Martins Fontes - Selo Martins, 2014.
- HERSCHMANN, Micael. 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, Micael. **O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA**. 2a ed. Rio de Janeiro : [Brasília, Brazil]: Editora UFRJ ; COMPED, INEP, 2002.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo, SP, Brasil: Intercom, 2014.
- HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - HEITOR CÉSAR. Rio de Janeiro: [s. n.], 6 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E69u09ahNc0&t=313s>. Acesso em: 24 set. 2021.
- HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS. Rio de Janeiro: [s. n.], 13 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBVfYPjib-c>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - NINA ROSA. Rio de Janeiro: [s. n.], 20 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9YnhAWfySNU>. Acesso em: 4 dez. 2021.
- HOFMAN, Ana. Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia. **Ethnomusicology**, [S. l.], v. 64, n. 1, p. 89, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.64.1.0089>. Acesso em: 4 maio 2021.
- IASI, Mauro. **Muito mais que um bloco... obrigado camaradas!** 2014. **OUTROS CARNAVAIS**. Disponível em: <http://comunaquepariuoutroscarnavais.blogspot.com/2014/03/muito-mais-que-um-bloco-obrigado.html>. Acesso em: 28 set. 2022.
- IASI, Mauro. **O bloco “Comuna que Pariu!” como fenômeno cultural e político**. 11 fev. 2016. **Blog da Boitempo**. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/11/o-bloco-comuna-que-pariu-como-fenomeno-cultural-e-politico/>. Acesso em: 28 set. 2022.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos**. Brasília: Autor, 2021.
- KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. **Novos Estudos - CEBRAP**, [S. l.], n. 86, p. 93–103, mar. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100005&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 22 jun. 2022.
- KILOMBA, Grada. **MEMÓRIAS DA PLANTACAO: episódios de racismo cotidiano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- LEFEBVRE, Henri. **O Direito À Cidade**. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Centauro, 2011.

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

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

LOPES JUNIOR, Rubens. O carnaval como manifestação popular: Um paralelo entre a concepção beltraniana de carnaval em Recife e Olinda e o surgimento do carnaval carioca. (Portuguese). **The carnival as a popular manifestation: A parallel between the beltranian conception of carnival in Recife and Olinda and the rise of the carnival in Rio de Janeiro. (English)**, Ponta Grossa – PR, v. 17, n. 39, p. 181–196, jul. 2019. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,shib&db=edb&AN=141283460&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>. Acesso em: 27 abr. 2021.

LOPES, Nei. **Afro-Brasil reluzente: 100 personalidades notáveis do século XX.** 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

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

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba.** 4. ed. Rio de Janeiro, Brazil: Civilização Brasileira, 2020.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Mulher, Corpo e Maternidade. **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 334–340.

MAGALHÃES, Alexandre. O “legado” dos megaeventos esportivos: a reatualização da remoção de favelas no Rio de Janeiro. **Horizontes Antropológicos**, [S. l.], v. 19, n. 40, p. 89–118, dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832013000200004&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 2 jun. 2021.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; GRINBERG, Keila. Lei de 1831. **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

“MANDA O BOLSONARO EMBORA”: DOMINGO TERÁ CARNAVAL DE RUA NO RIO DE JANEIRO. **Esquerda Online**, [S. l.], , seç. Sem categoria, 20 set. 2022. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2022/09/20/manda-bolsonaro-embora-domingo-tera-lula-e-carnaval-de-rua-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MANGUEIRA. **A verdade vos fará livre.** [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avtD1xVztlQ>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MANGUEIRA. **História Pra Ninar Gente Grande.** Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE>. Acesso em: 7 abr. 2022.

MANSUR, Isabel. **Corda Bamba: o lulismo como metamorfose e realização da estratégia democrático-popular.** Marília, SP: LUTAS ANTICAPITAL, 2021.

MARINA IRIS. **Um defeito de cor.** [S. l.: s. n.], 2 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cgh6fPB0lv8>. Acesso em: 11 out. 2022.

MARINA IRIS E NINA ROSA - PRA MATAR PRECONCEITO - RAUL DICAPRIO E MANU DA CUÍCA. Rio de Janeiro: [s. n.], 13 maio 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pwb178cFf1o>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MARTINS, Daniel Marcos. **A música nos protestos de rua do Rio de Janeiro : uma etnografia do BlocoAto do Nada (2013 – 2016)**. 2017. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Daniel Marcos. Música, identidade e ativismo: a música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013- 2015). **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 188–207, 2015.

MARTINS, Daniel Marcos. Panorama Geral Sobre a Música de Protesto nas Ruas do Rio de Janeiro. **Revista da Academia Nacional de Música**, Rio de Janeiro, v. XXII, 2021.

MARTINS, Daniel Marcos; MEIRELLES, Regina. “Artivismo”, ativismo musical e outros engajamentos: atuação nas ruas e construção de discurso. In: 15º COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM/UFRJ 2020, 1., 2020. **Educação Musical e Musicologia** [...]. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020. v. 1, p. 75.

MARTINS, Giovanna Cristina de Oliveira. **A APOSENTADORIA DE PESSOAS TRANSGÊNERAS NO REGIME GERAL DE PREVIDÊNCIA SOCIAL**. 2021. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de São Paulo, Osasco, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/60263/TCC%20-%20Giovanna%20C.%20de%20O.%20Martins.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 abr. 2022.

MATTOS, Amana Rocha. PARA RACIALIZAR O DEBATE DE GÊNERO E SEXUALIDADE NAS ESCOLAS: DESAFIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS. [S. l.], , p. 10, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, estado de excessão, política da morte**. São Paulo: n-1, 2018.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996. Disponível em: https://www.faberj.edu.br/cfb-2015/downloads/biblioteca/teoria_musical/Bohumil%20Med%20-%20TEORIA%20DA%20MUSICA%204a%20Edicao%20Revista%20e%20Ampliada.pdf. Acesso em: 30 nov. 2022.

MELLIS. Atrasados, blindados com jatos de água não serão usados em protestos contra a Copa em SP. 30 maio 2014. **R7.com**. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/atrasados-blindados-com-jatos-de-agua-nao-serao-usados-em-protestos-contr-a-copa-em-sp-30052014>. Acesso em: 13 abr. 2022.

MENDONÇA, Pedro Macedo. **FUNK CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU DIVERGENTE: UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA**. 2018. Tese (Doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

MERELES, Carla. **O que é cláusula de barreira? | Politize!** 17 out. 2016. Disponível em: <https://www.politize.com.br/clausula-de-barreira-o-que-e/>. Acesso em: 29 nov. 2022.

MEU DEUS, MEU DEUS! ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO? [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aykxVYBHyEk>. Acesso em: 27 abr. 2022.

MIGUEL, Ana Flávia. O que é o Musicultura? Um estudo de caso sobre um grupo de pesquisa participativa na Maré, Rio de Janeiro. [S. l.], v. 31, p. 25, 2018.

MONSTRO É AQUELE QUE NÃO SABE AMAR. OS FILHOS ABANDONADOS DA PÁTRIA QUE OS PARIU. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dxCAncfv0bk>. Acesso em: 27 abr. 2022.

MOURA, Clóvis. **Dialética Radical do Negro**. 3. ed. São Paulo, SP: Anita Garibaldi, 2020.

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

MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

MOUTINHO, Renan Ribeiro "**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, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3ª. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2009.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. **Cadernos Penesb (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira) nº 5**, Niterói, RJ, n. 1ª, 2004.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de Enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. **Uma História Feita Por Mãos Negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: Um estudo de caso. **Uma História Feita Por Mãos Negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021b.

NASCIMENTO, Clemir Barbosa do. **Abram alas pra História! Da concepção do enredo à sapucaí: os desfiles das escolas de samba como proposta diática para o ensino de História em escolas de privação de liberdade**. 2008. Dissertação – UERJ, São Gonçalo, RJ, 2008.

NASCIMENTO, Gabriel. "Racializar" a Linguística ou questionar o verbo "racializar"? **Fórum Linguístico**, [S. l.], v. 19, n. Special issue, p. 7299–7310, 15 fev. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/84761>. Acesso em: 18 nov. 2022.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle Époque Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5730340/mod_resource/content/1/1%20capa.pdf. Acesso em: 23 jun. 2021.

NETO, Lira. **Uma História do Samba**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

NOGUEIRA, Ítalo. Com pouco tempo de TV, Freixo aposta em "primavera carioca" - 11/06/2012 - Poder - Folha de S.Paulo. 11 jun. 2012. **Folha Uol**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2012/06/1103074-com-pouco-tempo-de-tv-freixo-aposta-em-primavera-carioca.shtml>. Acesso em: 28 nov. 2022.

NOTÍCIA PRETA, N. **No RJ, Renata Souza e Taliria Petrone são eleitas para Estadual e Federal**. 3 out. 2022. **Notícia Preta - NP**. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/taliria-petrone-e-renata-souza-eleitas/>. Acesso em: 28 nov. 2022.

OCUPA CARNAVAL. **Manifesto Ocupa Carnaval**. 2014a. **Ocupa Carnaval**. [Facebook]. Disponível em: <https://www.facebook.com/ocupacarnaval/posts/10203477248316834>. Acesso em: 21 maio 2021.

OCUPA CARNAVAL. OCUPA CARNAVAL - YouTube. 2014b. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 28 nov. 2022.

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

PAZ, Ermelinda A. **Sôdade do cordão**. Rio de Janeiro: ELF, 2000. Disponível em: <http://ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/sodade.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2021.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. **Revista Pensata**, [Online], v. 3, n. 2, p. 8–17, 2014.

PEREIRA, Fabricio. Utopia dividida: a crise do PCB (1979-1992). **História Oral**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2007. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/208>. Acesso em: 22 set. 2022.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. 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, João. **Bocos: Uma História Informal do Carnaval de Rua**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2002.

PINTO, Ana Carolina. Jovem denuncia no Facebook agressão na Lapa e omissão da polícia. 14 fev. 2019. **Extra Online**. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/jovem-denuncia-no-facebook-agressao-na-lapa-omissao-da-policia-11611887.html>. Acesso em: 27 nov. 2022.

PIRES, Thula. RACIALIZANDO O DEBATE SOBRE DIREITOS HUMANOS. [S. l.], , p. 11, 2018.

PITOMBO, João Pedro . *et al.* Protestos contra Bolsonaro reúnem milhares nas ruas em meio à pandemia. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, SP, 29 maio 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/05/liderados-pela-esquerda-protestos-contrabolsonaro-reunem-manifestantes-nas-ruas-em-meio-a-pandemia.shtml>. Acesso em: 6 jun. 2021.

PIZA, Edith. **O Caminho das águas: personagens femininas negras escritas por mulheres brancas**. 1998. Tese (Doutorado) – Edusp/ Com-Art/ Fapesp, São Paulo, 1998.

PIZA, Edith. Porta de Vidro: entrada para a branquitude. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

PIZA, Edith.; ROSEMBERG, Fúlvia. Cor nos Censos Brasileiros. **Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

PLATONOW, Vladimir. Cinegrafista da Band é atingido por bomba durante protesto. **Agência Brasil**, [S. l.], 6 fev. 2014a. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-02/cinegrafista-da-band-e-atingido-por-bomba-durante-protesto>. Acesso em: 14 abr. 2022.

PLATONOW, Vladimir. Polícia prende manifestantes após tumulto na Central do Brasil. **Agência Brasil**, [S. l.], 6 fev. 2014b. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-02/policia-prende-manifestantes-apos-tumulto-na-central-do-brasil>. Acesso em: 14 abr. 2022.

PORCIDONIO, Gilberto . Lapa Presente chega aos 5 anos de operação com mais de 5 mil prisões em flagrante. **Extra Online**, [S. l.], Rio de Janeiro, 31 dez. 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/lapa-presente-chega-aos-5-anos-de-operacao-com-mais-de-5-mil-prisoas-em-flagrante-23337984.html>. Acesso em: 27 nov. 2022.

PORTAL OPERAÇÃO SEGURANÇA PRESENTE. Operação Segurança Presente. [s. d.]. Disponível em: <https://www.seguranca presente.rj.gov.br/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

PRADO, Gabriela da Silva Almeida. **CONDIÇÕES DE VIDA E DE TRABALHO DE MULHERES TRANS: ALGUNS ELEMENTOS EM DESTAQUE**. 2021. Universidade Federal de São Paulo, Santos, SP, 2021. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/61976/AnaGab_dissertacaook.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 14 abr. 2022.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis, e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2013.

PRUDENTE, Celso Luiz; COSTA, Haroldo. 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.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é: lugar de fala?** 1. ed. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017(Feminismos Plurais).

RODRIGUES, Jessyka da Silva. *et al.* Vidas Precárias de Travestis Negras: Uma Geografia do Machismo e da Transfobia em Parnaíba-PI. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 39–55, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/18061>. Acesso em: 14 abr. 2022.

SALGADO, José Alberto. *et al.* Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. **DEBATES**, UNIRIO, n. 12, p. 14, jun. 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. **Revista Opus**, Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/8>., n. 8, fev. 2002. . Acesso em: 24 jun. 2021.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. ARTE E POLÍTICA: A CONSOLIDAÇÃO DA ARTE COMO AGENTE NA ESFERA PÚBLICA. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 825–849, set. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752017000300825&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 23 maio 2021.

SANTO, Spirito. **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, Marcos dos Santos. **Perspectivas Etnomusicológicas Sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

SAPIA, Jorge Edgardo. Carnaval de rua no Rio de Janeiro: afetos e participação política. **pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, [online], , p. 16, 2016. Disponível em: Disponível em <http://www.pragmatizes.uff.br>. Acesso em: 1 abr. 2021.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. 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, Lia Vainer. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder nacidade de São Paulo**. 2ª. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Doutorado em Psicologia Social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/>. Acesso em: 4 maio 2021.

SCHUCMAN, Lia Vainer; COSTA, Eliane Silvia; CARDOSO, Lourenço. Quando A Identidade Racial do Pesquisador Deve Ser Considerada: paridade e assimetria racial. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 15–29, 31 out. 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/247>. Acesso em: 24 maio 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Por uma historiografia da reflexão. **Apollogia da História, ou, o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

SILVA, Pedro Sousa da. Avenida Presidente Vargas: a fúria demolidora da reforma urbana do Estado Novo na cidade do Rio de Janeiro (1938-1945). **Revista Cantareira**, [S. l.], n. 29, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/30773>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SILVA, Vanessa Cristina Pacheco. O DIA DA CONSCIÊNCIA NEGRA NO BRASIL: **REVISTA DE HISTÓRIA**, [S. l.], v. 2, p. 153–166, dez. 2014.

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

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: a forma social negro brasileira**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2019.

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

SOUZA, Márcia Regina de; BRESSANIN, Joelma Aparecida. QUEM É PARDO NO BRASIL? UMA ANÁLISE DOS SENTIDOS DE PARDO NOS MODOS DE DEFINIR COR OU RAÇA. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 75–88, 24 out. 2019. Disponível em: <https://periodicos2.unemat.br/index.php/reacl/article/view/4112>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUZA, Priscilla. Projeto de lei que proíbe máscaras em protestos é aprovado no Rio. **G1 Rio**, [S. l.], Rio de Janeiro, 10 set. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/09/projeto-de-lei-que-proibe-mascaras-em-protestos-e-aprovado-no-rio.html>. Acesso em: 9 jun. 2021.

SOUZA, Renata. **Cria da Favela: resistência à militarização da vida**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

SOUZA, Ynayan Lyra. Imprensa, modernidade e carnaval na belle époque tropical: a cidade do Rio de Janeiro e seus cordões carnavalescos pelo olhar do cronista João do Rio. **Oficina do Historiador**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 6–24, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/24603>. Acesso em: 13 jun. 2021.

SQUILLACE, Laura. Juventude e controle social: a Operação Verão no Rio de Janeiro através do olhar de agentes de segurança. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [Online], n. 121, p. 25–48, 1 maio 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/10116>. Acesso em: 2 jun. 2021.

TESI, Romulo. Saiba quando cai o Carnaval 2022; veja as datas. **BAND UOL**, [S. l.], 21 jan. 2022. Disponível em: <https://setor1.band.uol.com.br/quando-cai-o-carnaval-em-2022-calendario/>. Acesso em: 13 set. 2022.

THIAGO KOBE. **Laços Ancestrais**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3NJ-G4rcaAo>. Acesso em: 12 abr. 2022.

TOMAZELLI, Patricia. **CONDIÇÕES DE VIDA E TRABALHO DE MULHERES TRANS NO MUNDO DA PROSTITUIÇÃO**. 2016. Monografia (Graduação) – UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba, 2016.

TORRES, Francis. **Ocupação Manoel Congo Comemora Rara Vitória no Seu 7o Aniversário**. 27 nov. 2014. **RioOnWatch**. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=13012>. Acesso em: 12 abr. 2022.

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], , p. 166–188, ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/rieb/a/jtzVvtZYCy883BZWVr5KVLw/?lang=pt>. Acesso em: 23 jun. 2021.

TSE. 100% das seções totalizadas: confira como ficou o quadro eleitoral após o 2º turno. 2022a. **Justiça Eleitoral**. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2022/Outubro/100-das-secoes-totalizadas-confira-como-ficou-o-quadro-eleitoral-apos-o-2o-turno>. Acesso em: 30 nov. 2022.

TSE. Cláusula de barreira será aplicada a partir do dia 1º de fevereiro de 2019. 2022b. Disponível em: <https://divulgacandcontas.tse.jus.br/divulga/#/candidato/2022/2040602022/RJ/190001619198>. Acesso em: 15 set. 2022.

- VALENTE FERREIRA, Julio Cesar. “Que Escola É Essa Que Está Desfilando?”: Os Blocos De Enredo Do Carnaval Do Rio De Janeiro. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 13, n. 1, p. 67–95, jan. 2020. Disponível em:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,shib&db=asn&AN=145290534&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- VARGUES, Guilherme Ferreira. 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.
- VAZ, Ana Júlia de Campos. **TRANSGÊNEROS, PRECONCEITO E O CÁRCERE: VIOLAÇÃO DO PRINCÍPIO DA DIGNIDADE DA PESSOA HUMANA**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Centro Universitário de Brasília - Uniceub, Brasília, 2021. Disponível em:
<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/prefix/15468/1/Ana%20J%20c3%20balia%20Vaz%20RA%2021709333.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- VEIGA, Patrícia da; MAIA, Sthefani; FRAGA, Grazielli. Quando estar nas ruas é um desafio – Conexão UFRJ. 11 mar. 2022. Disponível em: <https://conexao.ufrj.br/2022/03/quando-estar-nas-ruas-e-um-desafio/>. Acesso em: 7 out. 2022.
- VIANNA, Hermano. 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.
- VILLANI, Fabiana Bacellar; RIBEIRO, Luiz Paulo. Binarismo de gênero, identidade, trabalho e prostituição: um estudo qualitativo sobre a população transgênera de Belo Horizonte. **Revista Psicologia, Diversidade e Saúde**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 129, 4 jun. 2019. Disponível em:
<https://www5.bahiana.edu.br/index.php/psicologia/article/view/2265>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- VITÓRIA DE LULA SERÁ COMEMORADA COM CARNAVAL FORA DE ÉPOCA EM COPACABANA. **VEJARIÓ**, [S. l.], 3 nov. 2022. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/vitoria-lula-carnaval-copacabana/>. Acesso em: 6 nov. 2022.
- WERNECK, Jurema Pinto. **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.
- WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.