

**Saraus de rua e protagonismo negro no Rio de Janeiro:
Pesquisa etnomusicológica sob a ótica da Pesquisa-Ação Participativa e
dialógica¹**

Jhenifer Raul Ferreira – LABET-UFRJ / RJ

Matheus Raul Ferreira – LABET-UFRJ / RJ

Pedro Macedo Mendonça – LABET-UFRJ / RJ

Palavras-Chave: Protagonismo negro; Pesquisa-Ação Participativa; Saraus de Rua

Introdução

“O nome Sarau nos remete a uma prática europeia, burguesa. Porém aqui tentamos construir um sarau a partir das nossas demandas e das nossas músicas.” Assim diz Mano Teko, funkeiro por profissão, ativista político da periferia do Rio de Janeiro. Sua importância hoje nos movimentos contra o genocídio do povo preto e de auto organização negra e favelada é enorme, e ele também é o principal organizador e Mestre de Cerimônia do Sarau mais importante da nossa pesquisa, o Sarau Divergente. Em seção específica deste artigo iremos descrever algumas práticas do Sarau que para nós parecem ser indispensáveis na compreensão desse espaço artístico/político, ou como Mano Teko sempre diz: Um espaço de “além-arte”.

Em nossas reuniões buscamos pensar os dados etnográficos adquiridos em nosso trabalho de campo, tanto em idas como etnógrafos, como em idas anteriores ao nosso próprio reconhecimento enquanto tal. Todos nós sem exceção, frequentávamos o Sarau antes de pensarmos essa pesquisa, recitávamos, cantávamos, ajudávamos na organização do mesmo. Nesse momento somos 4 pesquisadores realizando esse trabalho – Jhenifer Raul, Lucas de Assis², Matheus Ferreira e Pedro Mendonça. Pensamos ser muito importante pontuar nessa introdução quem somos nós e os porquês de estarmos envolvidos nessa pesquisa, uma vez que ela se pretende parte fundamental da tese de doutoramento de Pedro Mendonça, o único branco (embora afrodescendente) e não-favelado entre nós quatro.

¹ “Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.”

² o único que não assina este trabalho apesar de sua participação ativa inclusive no processo de escrita

Jhenifer, 21, é mulher preta, estudante de ensino médio cursando agora o primeiro ano. Moradora de favela há 21 anos, fazia parte de um "partido comunista", e não se sentia contemplada pelo discurso do socialismo, enquanto os "seus" morriam nas favelas. Na sua opinião o fato de a maioria do partido ser branca e de classe média os afastava da necessidade de lutar pelas pautas dos negros e negras do país. Ela lembra que certa vez uma mulher deste partido disse: "na ditadura quase não houve presos políticos favelados", só que Jhenifer acredita que : Todo Favelado é um Preso Político³! Foi no sarau divergente onde ela encontrou pessoas que dividem com ela os ideais de luta preta e o genocídio do povo negro como pauta principal.

Matheus Ferreira, 18, é estudante de ensino médio, cursando nesse momento o segundo ano. Na tentativa de encontrar espaços que tratam temas como o genocídio do povo negro e favelado, Matheus acabou convidado por membros que compunham setores de luta favelada e seus mais diversos espaços, buscando expor as questões pretas para o maior público possível. A militância o fez aproximar-se de lugares representativos a pessoas como ele (Jovens negros, oriundos das favelas e periferias do Rio de Janeiro). Para Matheus o espaço artístico para o protagonismo negro: "Sarau Divergente" usa de redes sociais na tentativa de aproximar essa juventude pobre e de origem favelada a participar, protagonizar e ser protagonizado pelos mesmos que compunham o espaço. Ele, escritor de poesias e expectador do Sarau, tem buscado analisar diferentes aspectos do mesmo, que outrora passavam despercebidos. Nesse momento Matheus acho importante ressaltar que essas recentes análises só foram possíveis através de um "olhar pesquisador".

Pedro Mendonça, 31, é mestre em musicologia pela Universidade de Aveiro – Portugal, e se graduou em licenciatura em música pela UFRJ, ativista político desde 1998 quando se iniciou com 14 anos no movimento estudantil secundarista, se aproxima mais das teorias autonomistas pela via do anarquismo, que conheceu durante gestão de 2001 no Colégio Pedro II Campus São Cristóvão. Morador do subúrbio do Rio de Janeiro conhece também a partir do anarquismo a possibilidade de militância em movimentos populares de maioria negra e periférica, e entre 2005 e 2009 se envolve ativamente nas lutas por moradia e nos movimentos autonomistas de ocupação imóveis no Centro da cidade. Durante esse momento também passa a se envolver com a etnomusicologia, no grupo de pesquisa Musicultura, ligado ao Laboratório de

³ Frase inclusive escrita em faixa pendurada no Sarau Divergente do dia 09 de Junho de 2016.

Etnomusicologia da UFRJ e sob orientação do Professor Samuel Araújo, atual orientador da pesquisa de doutorado levada a cabo por Pedro. Enquanto investigador de iniciação científica do Musicultura, que melhor apresentaremos no decorrer do artigo, ele percebe a possibilidade da pesquisa musical engajada, e conhece os métodos da pesquisa-ação participativa e dialógica com base em Paulo Freire, desenvolvidos pelo grupo em questão. Depois de um período de imigração em Portugal, o músico retorna ao Brasil onde conhece os movimentos “nós por nós”, de maioria negra que reivindica o protagonismo negro para a fala sobre as questões que envolvem as favelas e periferias do Brasil, e que tem o Sarau Divergente e a música funk como espaços de grande importância, o que gera também interesse de pesquisa engajada e que tem por consequência este artigo e investigação doutoral.

Essa apresentação de quem somos nos parece fundamental na compreensão deste trabalho como um trabalho dialógico e de Pesquisa-Ação Participativa, uma vez que somos pesquisadores mas também pesquisados, participantes ativos do processo político e artístico que pretendemos “estranhar” e compreender, o que já tem acontecido dadas as impressões de Matheus relatadas em parágrafo anterior. Na seguinte seção deste artigo faremos uma breve exposição sobre o lugar que este tipo de trabalho tem ocupado na etnomusicologia brasileira e internacional. Esta segunda seção será seguida de uma seção mais etnográfica onde nossas primeiras impressões sobre o Sarau Divergente enquanto objeto de estudo serão expostas, gerando principalmente questões que serão fundamentais no desenvolvimento de nosso processo etnográfico. E por fim, na seção conclusiva, faremos também uma breve exposição de como uma pesquisa engajada em música pode afetar um processo político de um movimento de maioria negra e favelada, protagonizado por estes sujeitos, e não só, de como uma pesquisa dialógica e participativa pode afetar o olhar de seus pesquisadores “nativos”.

Pesquisa-Ação Participativa e dialógica em Etnomusicologia

“Temos, agora, algo reconhecido como etnomusicologia aplicada, que tenta usar os resultados de nosso campo para ajudar a questões de pobreza, conflito, medicina, e muito mais” (NETTL 2010 p. 9). Estas são as palavras de Bruno Nettl, etnomusicólogo estadunidense, assumindo em artigo escrito por ele um “novo” setor da etnomusicologia que se pretende claramente engajada, apesar de conhecermos alguns exemplos de engajamento e colaboração etnográfica ainda no século XIX, como parece ser o caso de

Alice Fletcher e sua intensa colaboração com os indígenas Omaha, viventes em território dos Estados Unidos da América, citado pelo antropólogo Luke Eric Lassiter em seu esforço de sistematização sobre metodologias de produção etnográfica colaborativa. (LASSITER 2005). Vamos tentar agora de forma breve situar o nosso próprio trabalho dentro de um campo que se tem chamado de etnomusicologia “aplicada”, por conta de seu contexto de engajamento e luta por transformação social a partir da pesquisa etnomusicológica. Entretanto será importante ressaltar que não nos assumimos etnomusicólogos “aplicados”, uma vez enxergamos o termo como uma tentativa de tratar como “menor”, este trabalho de engajamento, uma vez que a pesquisa “pura”, oposta da “aplicada”, ainda seria aquela realizada dentro dos laboratórios universitários, como bem coloca o etnomusicólogo Samuel Araújo (2014).

A pesquisadora Rebecca Dirksen (2012), por exemplo reuniu uma série de exemplos de práticas aplicadas em etnomusicologia, dividindo-as em cinco grandes domínios de aplicação: 1) o da representação artística – em que “etnomusicólogos frequentemente atuam como ‘corretores de cultura’, mediando símbolos e tradições e criando pontes entre diversas populações e práticas” (DIRKSEN 2012 p. 9); 2) o da lei, política e ética – no qual os pesquisadores, a partir dos seus dados de pesquisa, conseguem auxiliar na defesa política, e muitas vezes legal das disputas em que estão inseridas as comunidades nas quais os mesmos trabalham, ou trabalharam em suas investigações.; 3) o da medicina – em que se “examina como a música pode ser usada para o acesso aos ‘domínios biológicos, psicológicos, sociais, emocionais e espirituais da vida’”(KOEN et al 2008a p. 4 *apud* DIRKSEN 2012 p. 10); 4) o do desenvolvimento – que a autora exemplifica com o engajamento de antropólogos com instituições internacionais para o “desenvolvimento” humano em países e comunidades pobres, e também trabalhos de etnomusicologia de longa duração e forte intervenção, como é o caso do grupo brasileiro Musicultura, do qual falaremos mais detalhadamente adiante, e a pesquisa de intervenção de Angela Impey em comunidades rurais de Northern Kwazulu-Natal; 5) e por último a autora discorre sobre as questões de recuperação pós-conflito e pós-desastre, no qual os pesquisadores se engajam na tarefa, a partir da música, de desenvolver resoluções de conflitos de países e sociedades em guerra, e de recuperação social e cultural após desastres como furacões, terremotos, entre outros.

Já Timothy Rice aponta para as seguintes “novas temáticas” – 1) Música, Guerra, Violência, Conflito, e 2) Migração Forçada; 3) Música e doença e 4) Outras

Tragédias Particulares; 5) Violência Urbana e Pobreza; 6) Mudança Climática e Meio Ambiente. (RICE, 2014, p. 195-200).

Citado como exemplo no campo: “violência urbana e pobreza” por Rice (RICE 2014 p. 198), e de desenvolvimento mais engajado no campo, por Dirksen (2012 p. 11-12), o grupo de pesquisa Musicultura e as reflexões teóricas de seu coordenador Samuel Araújo - construídas coletivamente com o próprio grupo - são as que melhor contemplam-nos como base teórica a ser desenvolvida neste processo de pesquisa no qual estamos envolvidos.

Muitas já foram as temáticas de interesse do grupo Musicultura nestes últimos treze anos de existência (2003-2016). Em 2006, o grupo trabalhou em torno da conceituação da violência e do conflito, apresentando talvez pela primeira vez na área da música o estigma e criminalização sofridos pelo morador de favela no Rio de Janeiro, tendo sua prática musical associada a criminalidade e ao tráfico de drogas e a paisagem sonora da violência presente na Maré (ARAÚJO e MUSICULTURA 2006a); Trabalhou também num esforço em estranhar as posições que tratavam a cultura favelada como “menor” perante uma “cultura superior” levada por ONGs e suas políticas salvacionistas na ausência quase total de políticas públicas direcionadas aos jovens pobres da cidade (ARAÚJO e MUSICULTURA, 2006b, 2006c); a ameaça ao seu direito de ir e vir e frequentar determinados espaços musicais da comunidade por conta do medo de “cruzar” as “fronteiras” criadas pelas disputas entre facções do narcotráfico também foi tema de publicação do grupo (GRUPO MUSICULTURA, 2008); a realização de uma pesquisa quantitativa, proposta e protagonizada pelos jovens pesquisadores residentes no bairro e as “surpresas” de seus resultados, tão multiculturais quanto os de qualquer outra zona da cidade, quebrando estigmas construídos pela mídia corporativa e pelas classes média e alta da cidade (idem; GRUPO MUSICULTURA 2011). O mais recente trabalho do grupo se pauta na dificuldade de se organizar eventos (em quatro diferentes estilos musicais) nas favelas no contexto das Unidades de Polícia Pacificadora (MUSICULTURA 2015). O banco de dados do grupo está na própria Maré, e disponível para os moradores, retirando da Academia o “poder” de zelar pelos dados etnográficos da pesquisa.

Todo esse processo também pode-se dizer, criou ramificações que se tornaram patrimônio da própria comunidade (ARAÚJO 2014), como por exemplo os “Eventos Maré de Rock” e “Sarau Cultural da Maré”, o bloco de samba “Se Benze que dá”, entre outros eventos geridos e mantidos por atuais e ex-musiculturenses. Comum a todos

estes projetos está de fato a centralidade do som, e do fazer político que o grupo não abandona, negando qualquer tipo de discurso de “neutralidade acadêmica” tanto em seu método como em seus focos de pesquisa, abrangidos conceitualmente pelo termo “práxis-sonora”. (ARAÚJO e GRUPO MUSICULTURA, 2010). Essa inclusão radical de possibilidades epistemológicas praticamente estranhas à Academia, trazidas nesse movimento de escuta de novas vozes, anteriormente silenciadas por um processo de epistemicídio contra os povos colonizados pelos europeus durante os últimos séculos, podem gerar mudanças paradigmáticas que buscam colocar o trabalho engajado na linha de frente do processo etnográfico, para além de se apoiar em teorias que tentam desconstruir as posições de poder hegemônico presentes hoje e historicamente dentro da Academia. Nesta tentativa de distribuir poder - socialmente nas mãos de homens brancos, cis gênero e de origem classe média - é normal que se pense com mais detalhes a questão da etnografia em si, a questão metodológica.

Similar e bastante anterior ao grupo da Maré, o CASM (Centre for Aboriginal Studies in Music), fundado em 1975 e em atividade na Universidade de Adelaide foi criado pela já falecida acadêmica Catherine Ellis, e esteve sempre aplicado ao estudo das práticas musicais aborígenes a partir das visões e demandas dos próprios aborígenes australianos, com uma crítica muito próxima ao Musicultura de que “a voz ‘insider’ tem sido amplamente esquecida pelo discurso acadêmico sobre culturas musicais indígenas australianas” (NEWSOME, 2008, p. 33).

Também apoiado na perspectiva da “práxis” que o antropólogo colombiano Luis Guillermo Vasco Uribe (2002) apresenta seus pontos de vista, que assim como Araújo e o Musicultura relacionam a essência da prática política do pesquisador à discussão do método. Na busca de uma metodologia própria para aquilo que ele mesmo denomina de “investigação-militante” o autor expõe que o fazer etnográfico deve então responder aos interesses locais, e de que o campo da prática seria indissociável da construção do conhecimento – o que sugere inclusive uma mudança de status epistemológico onde o desejo de neutralidade também não existe. O autor também defende que o trabalho intelectual separado da vida cotidiana e prática (como seria comum dentro da antropologia) só serve aos interesses e paradigmas da pequena burguesia, que pressionaria então este tipo de produção para que nos adaptássemos enquanto etnógrafos aos seus cânones, embarreirando então possíveis pensamentos divergentes mais alinhado com as perspectivas epistemológicas locais (URIBE 2002).

As propostas todas que vêm se desenvolvendo na etnomusicologia demarcam um engajamento que se alia às perspectivas locais, entretanto sem deixar de compreender que há uma estrutura e uma subjetividade dominante que “impõe” das mais diversas maneiras suas visões de mundo, o que seria fundamental no processo de fazer etnográfico dentro do conceito da práxis sonora, tornando-se o “carro-chefe” da linha teórica e metodológica que pretendemos desenvolver em nosso próprio trabalho. Importante também afirmar que estas metodologias devem se constituir a partir de um encontro, ou mesmo de um conflito de ideias, valores e visões de mundo.

A questão do tempo de duração do trabalho de campo também me parece fundamental numa discussão metodológica sobre todas estas mudanças epistemológicas. Na direção a uma etnomusicologia mais engajada em um processo assumidamente político e transformador, este é um tema de grande importância. Certamente o exemplo mais usado por nós neste texto, o *Musicultura*, teria dificuldades em desenvolver tudo o que desenvolveu se por exemplo estivesse restrito a uma pesquisa de financiamento de dois, ou três anos, como seria padrão. Seeger (2008a) apresenta-nos questões sobre seu trabalho de longo prazo com os *kisêdjê*, sociedade indígena do alto Xingu, claramente alinhado com as perspectivas teórico-metodológicas apresentadas neste ensaio. Seeger aponta para uma nova forma de fazer etnográfico que se envolve com as questões locais. Num reconhecimento de um recente processo de empoderamento das comunidades nativas, agora protagonistas de seus saberes e comunicadores dos mesmos a partir de suas próprias visões de mundo, o autor dá grande importância no acompanhamento que pôde fazer nestes mais de 40 anos de proximidade. Em um artigo do mesmo ano Seeger (2008b) aponta que sua proximidade com os indígenas também rendeu-lhe a possibilidade de exercer uma função advocativa em uma disputa de terras na qual estes índios estavam envolvidos, ao apresentar em juízo registros etnográficos de sua pesquisa realizada ainda na década de 1970, o que facilitou a vitória jurídica indígena.

Não menos importante é a questão da autoria, assunto também discutido nestas “outras” epistemologias. Seeger (2012) relaciona diretamente a autoria acadêmica à figura do autor individual, o gênio que sozinho desenvolve suas ideias e as publica partilhando-as assim com todos os interessados. Porém como o antropólogo norte-americano Luke Lassiter (2005) muito bem coloca, a produção etnográfica nunca é individual, e se estamos numa busca de renovação epistemológica, numa luta pelo reconhecimento da autoridade nativa em afirmar suas próprias demandas e visões de

mundo, necessitamos confrontar as estruturas acadêmicas num sentido de modificar diversos padrões que somente atrapalham o desenvolvimento de procedimentos metodológicos de fato dialógicos, e a autoria certamente é um foco fundamental.

Aqui em nosso próprio artigo buscamos levar a cabo este pensamento sobre “outras” epistemologias, apoiadas principalmente naquelas que o campo nos oferece. A auto determinação negra e periférica em falar de si próprio, o método horizontal de produção de conhecimento que exercemos em nossas reuniões e idas a campo, a valorização de múltiplas e “divergentes” vozes, como o próprio nome do Sarau carrega em sua apresentação. Obviamente as estruturas de poder também se reproduzem dentro de nossa própria pesquisa, não a toa o único universitário, e estudante de doutorado, é também o único branco, o único não morador de favela. Uma das nossas principais estratégias de minimização das estruturas de poder presentes em nosso grupo é a partilha da bolsa de doutoramento da Capes, concedida ao Pedro Mendonça, entre todos e todas as membras negras e faveladas do grupo, gerando a possibilidade de sustentação financeira para todos e todas. Apenas o próprio Pedro não se beneficia com qualquer valor oriundo desta bolsa, que também gera um pequeno fundo que possibilitou, por exemplo, a compra de passagens de avião para João Pessoa e o pagamento da taxa de inscrição, para Matheus Ferreira e Jhenifer Raul, garantindo assim a presença dos mesmos, jovens pobres, na 30ª Reunião da ABA.

Sarau Divergente

Diferente de outros saraus de rua que “explodiram” no Rio de Janeiro desde os movimentos de Junho de 2013, o Sarau Divergente ocupou esse espaço público por acaso. Anteriormente pensado para ser dentro da Ocupação sem-teto Manoel Congo, que ocupa um antigo prédio do INSS na rua Alcino Guanabara – Centro do Rio de Janeiro – desde o ano de 2007, o sarau se transferiu para frente do prédio por conta de uma obra de reforma do prédio que até hoje impede a realização de eventos dentro da ocupação. Assumindo esse lugar de Sarau de rua, o Divergente se iniciou como Sarau da APAfunk, Associação de profissionais e amigos do funk que desde 2008 desenvolve intensa luta pela valorização da música funk enquanto produto cultural das favelas e periferias da cidade. No início de cada Sarau Mano Teko afirma que o evento possui três anos de vida, considerando então este primeiro período construído juntamente à APAfunk. Entretanto por conta de divergências ideológicas Mano Teko se retira da

organização de profissionais e amigos do funk, da qual o mesmo ocupava a presidência, e inicia este outro movimento que nomeia “Divergente”, que segundo o funkeiro seria para valorizar as múltiplas vozes e posicionamentos políticos presentes naquele espaço, e principalmente a possibilidade de diálogo entre eles pois faltaria “papo reto” nos movimentos políticos que por lá já passaram. É muito comum neste momento que o MC fale também sobre como “determinados” grupos políticos “desapareceram do Sarau” após este “racha”, e também sobre como o Sarau teria “enegrecido” com esta mudança de nome e de linha ideológica, agora mais distante de partidos, ONGs e de movimentos “de esquerda”⁴ e mais próximo de grupos que reivindicam a autonomia do povo preto e favelado para falar por si e para criar suas próprias teorias. Nesse momento inicial de apresentação do Sarau também é comum Teko agradecer e citar o nome daqueles que “somam no processo”, “os de prática”, sendo bastante especial a maneira como ele fala daqueles que desde o início estariam com ele neste processo: Pingo do Rap e MC Lasca.

A relação com a rua também se faz presente no repertório do evento, uma vez que o Sarau é sempre fechado com um ponto de Exu, para a proteção das pessoas que estão voltando para casa, e a canção funk de abertura de autoria do próprio Teko se chama “Quilombo, Favela, Rua” e tem o seguinte refrão entoado por diversos movimentos autonomistas negros pelo Brasil afora:

Hoje o Quilombo vem dizer

Favela vem dizer

A rua vem dizer

Que é nós por nós

Segundo discurso do Mano Teko proferido por vezes no início ou por vezes durante suas intervenções entre as participações, o Sarau teria influência direta de um desejo que maior equidade de gênero neste movimento do funk, uma vez que as Rodas de Funk – espaços encontrados pela APAfunk para maior difusão da cultura funk pela cidade – teriam majoritariamente participação masculina. Ao ter contato com o sarau Bem Black, organizado pelo poeta, escritor e ativista negro Nelson Macca, figura presente em diversos saraus, apesar de viver em Salvador, Teko e seus companheiros mais próximos teriam percebido a potência desta possibilidade de arte ativista no que diz respeito também a uma maior participação de mulheres. Este tema da presença

⁴ As questões entre os movimentos autonomistas de protagonismo negro e a “esquerda” são certamente bastante complexas e merecerão de fato um olhar mais apurado em futuros artigos e comunicações.

feminina certamente voltaremos a discutir no decorrer desta pesquisa em andamento, sendo neste momento tema de intenso debate em nossas reuniões de pesquisa, debate este protagonizado principalmente pelas percepções de nossa integrante Jhenifer Raul.

Compreendemos também que a prática do Sarau Divergente, apesar do nome oriundo de uma prática eurocêntrica de recital de poesias segundo o próprio Teko, tem gerado ramificações em espaços de maioria preta da cidade, levado por pessoas que frequentam o Divergente – seria o caso da Noite Faveleira em Acari e do Sarau Cultural do Morro do Timbau, na Maré. Numa lógica de combate ao genocídio do povo negro em sua esfera política e cultural, jovens negras e negros têm buscado nestes saraus lutar contra a política de Estado genocida do Brasil, tendo como instrumento de luta a música e a poesia, em sua grande maioria criadas e performadas por negros de negras de origem periférica, construindo um espaço de aparente protagonismo destes indivíduos.

Dentro do movimento hip hop o apresentador de um evento é considerado um MC – Mestre de Cerimônias – e é de fato esta a função de Mano Teko no Sarau Divergente. É o Mano quem lê e convoca os nomes das pessoas que se inscrevem para recitar ou cantar ao microfone e no centro da Roda formada pelas pessoas que estão presentes enquanto espectadoras e eventuais recitantes⁵. Teko também convoca as pessoas para estarem mais atentas ao Sarau, não sendo incomum “chamadas de atenção” e “olhares” sobre a questão da presença na roda e do silêncio destes presentes. Antes do início do Sarau é comum as pessoas ficarem aglomeradas de maneira não-organizada na rua, e quando o MC chama as pessoas ao microfone, as mesmas naturalmente se colocam nesta posição circular, possibilitando a quem recita estar no meio, podendo se relacionar visualmente com toda a audiência.

A questão do equipamento também me parece importante, pois o Sarau comumente acontece com estrutura de som e dois microfones sem fio que são usados para as récitas, todavia por razões logísticas, como falta de um carro para buscar o equipamento emprestado por um coletivo da favela de Acari, local bastante distante do centro do Rio de Janeiro, as vezes não há caixas de som e o sarau acontece sem qualquer estrutura mecânica de amplificação sonora. Uma outra opção tem sido o empréstimo por parte de nosso pesquisador, Pedro, de seu equipamento portátil de amplificação de som e de seu microfone dinâmico. Quando realmente não há estrutura

⁵ Esta estreita relação entre público e performer, e mesmo a ausência de palco, ou a apresentação em roda, certamente também será objeto de análise, já se tendo iniciado uma discussão sobre estas questões dentro de nosso grupo de pesquisa.

de som a roda se fecha e as pessoas ficam mais próximas. Nestes dias também é comum um apelo maior ao silêncio por parte de quem está no evento, que costuma ser bastante ruidoso. Ouvir parece possuir um grande significado neste espaço político e artístico, e penso que acabaremos por voltar nesse tema no decorrer de nossas incursões etnográficas.

O Sarau Divergente ocorre mensalmente, todas as segundas quintas-feiras de cada mês, e tem horário marcado para as 21h mas nunca começa no horário marcado, sendo este variável de acordo com a presença das pessoas e disponibilidade do espaço, dado que por vezes há carros estacionados no local onde ocorre o Sarau. Há um grupo que se apresenta regularmente no Divergente. Estas, pelo que percebo, nem sequer se inscrevem, pois o Teko ao vê-las já as inscreve por conta própria. Logo ao início ele costuma chamar no microfone o bairro de onde viriam estas pessoas que ele reconhece estarem presentes no Sarau. “Maré presente, Cidade Alta presente, Acari presente”, etc. é normalmente a maneira de Teko de deixar clara essa rede que se forma em torno desse espaço. Além destas pessoas constantes que recitam e/ou cantam, também há quem se inscreva pela primeira vez, seja porque passava por ali na hora, parou e se interessou, seja porque também está ligada ao universo de público do Sarau, e foi lá para isso. Com nossa frequência no espaço enquanto etnógrafos vamos percebendo cada vez mais essas presenças e circulação, além de questões como a maior participação de homens do que de mulheres recitando ou cantando. Os estilos mais comuns de música são o funk, o rap e o samba. Estas músicas são cantadas quase majoritariamente sem apoio mecânico ou instrumental, salvo exceção de lançamentos de discos que ocorrem em algum Sarau específico. Teko já citou em alguns saraus que enquanto era parte da APAfunk o Sarau tinha um atabaque, que foi uma das coisas que haveria “sumido” após a ruptura⁶ desse MC com a Associação de funkeiros. A temática das canções e também das poesias gira quase 100% em torno das questões negras e periféricas, como o genocídio do povo negro no Brasil, a cultura de diáspora africana, a violência contra a mulher negra e a mulher pobre, entre outros. O protagonismo do discurso também é negro, pois tanto autores das canções e das poesias, quanto as pessoas que as recitam e cantam são majoritariamente negros e negras.

⁶ E não só, segundo Teko o sarau mudou muito: “no início tinha atabaque, tinha banner, tinha som.”

Estas poucas páginas de descrição já são resultado de nossas idas a campo enquanto grupo de pesquisa, além de posteriores reuniões coletivas de discussão das questões observadas. Cabe ressaltar que de nós quatro o único que não recita, e por opção própria, é o Pedro, apesar de também ser músico como todas nós – Jhenifer com mais prática no funk e Matheus e Lucas com prática no rap.

Entretanto o que mais temos neste momento são questões, que provavelmente desenvolveremos em nossos encontros semanais nos próximos meses, onde podemos ler artigos coletivamente que de certo nos ajudarão a perceber algumas coisas. Queremos entender melhor por exemplo qual seria a intenção de alguém que recita um poema negro, produzido por negros, em um sarau que reivindica sua negritude política? O que significaria a expressão “Além Arte”, citada por Mano Teko algumas vezes, e que desperta nossas indagações sobre os porquês da opção de construir um espaço artístico como ferramenta política, onde o protagonismo musical advém também das periferias, sendo o rap e o funk os principais estilos apresentados por lá, este importante espaço de empoderamento negro e de luta contra o genocídio do povo negro. Outra questão que colocamos é se todos são de favela e periferia, porque fazer no centro da cidade? Teko sempre cita a importância do espaço público para sensibilizar o trabalhador e a trabalhadora que por ali passam no final do expediente ou mesmo trabalhando – “Falar com os nossos” – assim ele diz. A relação de espiritualidade e ancestralidade reivindicada por este espaço também nos chama a atenção – a importância do ponto de Exu, a afirmação constante de que “no sarau não chove”, o fato de ocorrer numa encruzilhada, entre outras questões.

As práticas musicais também são centrais para nós nesse sarau que acontece com quem estiver, independente da quantidade⁷. Essa prática Funk de caráter autonomista que vem com esse perfil dos poemas que estamos abordando estaria na contramão da mídia corporativa, e assim se faz resistente. Sua própria existência já é resistência. Então o sarau é resistência? Um meio de comunicação poético-musical de resistência? Questões relativas às teorias de resistência do povo preto, ancestralidade certamente virão a tona em nossos próximos meses de trabalho, uma vez que já surgiram em nosso grupo que só existe desde Fevereiro deste ano de 2016.

⁷ O que também nos parece bastante variável de acordo com a programação e a quantidade de investimento em divulgação online.

Considerações Finais

Com base nesta descrição inicial do Sarau já podemos compreender alguns aspectos político-artísticos deste movimento de pessoas que se reúne para discutir questões da população negra e periférica brasileira, esse processo de empoderamento e de fortalecimento mútuo através da criação desta rede que se pretende autônoma a intervenções oriundas da supremacia branca, se enquadrando aí tanto partidos políticos, eleitorais ou não, como ONGs de direitos humanos e acadêmicos, vistos pelos participantes do Sarau como organizações que historicamente tentam tutelar movimentos de protagonismo negro. Este trabalho acadêmico que estamos levando a cabo busca minimizar as contradições entre a Academia, majoritariamente branca, e tais movimentos majoritariamente negros e autonomistas, se oferecendo a concentrar em nossas falas principalmente as vozes nativas sem qualquer interesse de neutralidade acadêmica, muito pelo contrário, pois este trabalho se pretende engajado e útil ao próprio movimento.

O nível do diálogo que levaremos adiante com a própria Academia ainda é uma questão de debate entre nós, questões que precisam ser desenvolvidas em grupo. O que podemos afirmar é que o trabalho de pesquisa em música tem afetado nosso olhar enquanto participantes do movimento, notando a música em um lugar de possibilidade de fazer político e de resistência de maneira que pensávamos antes, mas não com essa riqueza de detalhes que agora nos damos tempo de pensar. A relação entre a nossa produção e o movimento político também parece fundamental, articulando nosso fazer acadêmico com nosso engajamento, como discute a investigação militante de Uribe (2002), e a própria área de etnomusicologia aplicada. Os resultados que esta pesquisa pretende estão nesse “processo” de afetar quem passa pela pesquisa, propondo um modelo de patrimonialização mais articulado por aquele apresentado por Araújo (2014), que pensa em resultados de movimentação político-musical, mais do que produtividade acadêmica.

Referências

ARAÚJO, Samuel. Dimensiones políticas del dialogo intercultural: patrimonios de conocimiento y luchas sociales. *In* CHAVES, Margarita; MONTENEGRO, Mauricio e

ZAMBRANO, Marta. (Org.). **El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales**. Bogotá: ICAHN, v. 1, 2014.

ARAÚJO, Samuel e GRUPO MUSICULTURA. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. **Ethnomusicology**, vol. 50, n. 2, Spring/Summer, 2006a.

_____. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **TRANS Revista Transcultural de Música**. vol. 10, dezembro, 2006b.

_____. Música e políticas públicas para a juventude: por uma nova concepção de pesquisa musical. **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Brasília, 2006c.

_____. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e O'CONNELL, John Morgan. (org.) **Music and Conflict**. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.

DIRKSEN, Rebecca. Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia. **Ethnomusicology Review**. vol. 17, 2012.

GRUPO MUSICULTURA. Música e sociabilidade na Maré a partir de três estudos de caso recentes. **Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)**. Maceió, 2008.

_____. Diálogo, conhecimento e ação: reflexões a partir de uma pesquisa de base censitária no bairro Maré, RJ. **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)**. Belém, 2011.

_____. É permitido proibir: a práxis sonora da Pacificação. **Revista Vórtex** (Dossiê Som e/ou Música Violência e Resistência – Org.: GUAZINA, Laize), Curitiba, v.3, n.2.2015. p.149-158

LASSITER, Luke Eric. **The Chicago Guide to Collaborative Ethnography**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

NETTL, Bruno. Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship. **MinAd: Israel Studies in Musicology Online**, 2010.

NEWSOME, Jeniffer K. From Researched to Centrestage: A Case Study. **Musicological Annual**, vol. 44, n. 1, 2008.

RICE, Timothy. 2014. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**: 191-206

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. **Em Pauta**, v. 19, n. 32/33, janeiro a dezembro, 2008a.

_____. Theories Forged in the Crucible of Action. *In* BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. (org.) **Shadows in the field: new perspectives to fieldwork in ethnomusicology**. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2008b.

_____. Who Should Control Which Rights to Music? *In* FERNÁNDEZ, Susana Moreno et al. **Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

_____. **Porque cantam os Kisêdjê?**. Rio de Janeiro: Cosac Naify. 2015.

URIBE, Luis Guillermo Vasco. **Entre Selva y Páramo: Viviendo y Pensando la Lucha India**. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2002.