



**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**

**PEDRO MACEDO MENDONÇA**

**FUNK CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU**

**DIVERGENTE: UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA**

**RIO DE JANEIRO – RJ**

**2018**

**PEDRO MACEDO MENDONÇA**

# **FUNK CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU**

## **DIVERGENTE: UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA**

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 Doutor, sob orientação do Professor Dr. Samuel Mello Araújo Júnior.

Subárea: Musicologia

Linha de Pesquisa: Etnografia das Práticas Musicais

Orientador: Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Júnior

RIO DE JANEIRO – RJ

2018

**PEDRO MACEDO MENDONÇA**

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

M539 Mendonça, Pedro Macedo  
Funk carioca, política, gênero e ancestralidade  
no Sarau Divergente: uma pesquisa-ação participativa  
/ Pedro Macedo Mendonça. -- Rio de Janeiro, 2018.  
322 f.

Orientador: Samuel Mello Araújo Júnior.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2018.

1. Pesquisa-ação participativa. 2. Sarau  
Divergente. 3. Ancestralidade . 4. Funk carioca. 5.  
Gênero. I. Araújo Júnior, Samuel Mello , orient.  
II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

*FUNK* CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU  
DIVERGENTE: UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA

por

PEDRO MACEDO MENDONÇA

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Samuel Mello Araújo Júnior (orientador)

Professora Doutora Erica Giesbrecht

Professor Doutor Vincenzo Cambria

Professor Doutor Renato Nogueira dos Santos Junior

Professora Doutora Jurema Pinto Werneck

Conceito: APROVADO

SETEMBRO DE 2018

**FUNK CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU**

**DIVERGENTE: UMA PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA**

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 Doutor, sob orientação do Professor Dr. Samuel Mello Araújo Júnior.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Júnior**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**

**Dr<sup>a</sup> Jurema Werneck**

**ANISTIA INTERNACIONAL**

**Prof. Dr. Renato Noguera**

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO - UFRRJ**

**Prof. Dr. Vincenzo Cambria**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Erica Giesbrecht**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**Data:** 03 de setembro de 2018

**RIO DE JANEIRO**

**2018**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Carol e ao Manu, pois sem o apoio, a compreensão, e ajuda deles dois seria impossível conseguir dar conta desse trabalho. Amo vocês;

Aos meus companheiros de Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara, com quem tive o prazer de dividir a tarefa de produzir esta tese. Aprendi muito com vocês.

Obrigado Sukita pelo cuidado de filho/irmão/compadre, obrigado Jhenifer e Rapha por todo o carinho, todas as palavras duras nas horas certas e por cuidarem tão bem da vinda do Manu,

Obrigado Matheus pelo afeto;

Agradeço às mulheres mais velhas da minha família, Tia Letícia, Tia Stella, Tia Goretti, minha mãe, minha vó, minha bisa e a Dira. Com vocês aprendi a pensar em afroperspectiva; Obrigado às minhas irmãs Gabi, Babi e Ana Luiza, e ao meu irmão Lucas, e ao meu pai Paulo e meu amigo/padrasto Benjamim pelo apoio, pelas conversas, pela troca e pela possibilidade de viver a vida com vocês;

Agradeço ao Musicultura e todos os amigos que lá fiz. Lá aprendi como conciliar meu amor pela música ao meu desejo de viver em um mundo novo.

Agradeço a alguns amigos e amigas que foram fundamentais nesse processo, partilhando suas opiniões, ouvindo minhas reclamações: à Thamara, Juliana D., Pillar, Paulo, Juliana C. e João Lanzilloti do CPII; e a Luiza, ao Pedro Guilherme e a Aninha Morel, amigos da vida, grandes inspirações.

Agradeço aos professores Vincenzo Cambria, Marcus Wolff, Álvaro Neder, Edilberto Fonseca e Luciana Requião pelas trocas e diálogos nas bancas anteriores a esta defesa.

Agradecemos muito ao professor Samuel Araújo, por ter sido sempre esse orientador tão atento e generoso, e pela coragem de embarcar nesse sonho com a gente;

Agradecemos ao Mano Teko pela partilha dessa sabedoria imensa, sem dúvida aqui aprendemos que é possível que tudo seja muito diferente do que é;

Agradecemos aos companheiros e companheiras que se dispuseram a conversar conosco, tornando essa tese também de vocês, Monique, Glaucia, Helen, Carol Amanda, Carol Lucena, Leonardo, MC Lasca, Pingo do Rap, e principalmente Gianni;

Agradecemos também ao secretariado do ICTM, à Universidade de Cape Breton no Canadá, e ao Conservatório Central de Música de Pequim, pelos apoios que possibilitaram nossas idas a congressos internacionais enquanto grupo.

Finalmente agradecemos a CAPES pelo apoio com a bolsa de doutorado que definitivamente possibilitou esta pesquisa da maneira como ela se realizou.

*Hoje o quilombo vem dizer*

*Favela vem dizer*

*A rua vem dizer*

*Que é **nós por nós.***

## RESUMO

Esta tese apresenta os resultados finais de nossa pesquisa no/com/para o Sarau Divergente, evento mensal que teve sua primeira edição em dezembro de 2013 sob o título de Sarau da APAfunk. Tendo o *funk* carioca como mote principal para a sua existência este evento congrega pessoas na sua maioria negros e negras moradores de periferias e favelas da cidade do Rio de Janeiro. Seu repertório é composto por canções e poesias que abrangem um universo amplo, porém conectados a uma ideia de africanidade, priorizando gêneros musicais reconhecidos como afrodiáspóricos, e a temática das letras e poesias estão sempre conectados a discursos de resistência, luta anti-racista e contra o genocídio do povo negro, valorizando conhecimentos e saberes africanos e afro-brasileiros. A metodologia desenvolvida em nossa pesquisa foi a da pesquisa-ação participativa, realizando o processo etnográfico coletivamente pelo Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL), criado para este fim em janeiro de 2016. Desde então o GPEDIL vem realizando reuniões semanais nas quais debatemos e lemos textos, materiais audiovisuais, músicas relacionados àquilo que observamos a partir dos registros que fazemos em nossas idas a campo no Sarau Divergente, e também produzimos coletivamente perspectivas metodológicas, análises e interpretações que norteiam nossas produções acadêmicas. O GPEDIL é composto pelos autores desta tese efetivamente escrita a várias mãos e a partir de diversos pontos de vista, sendo eles Matheus Ferreira, Lucas Assis, Raphaela Yves, Jhenifer Raul e Pedro Mendonça. A partir de breve revisão de literatura apresentaremos tendências recentes da área de etnomusicologia que pretendem repensar questões epistemológicas, metodológicas e políticas que possibilitem amplificar as “vozes” de populações historicamente oprimidas, como é o caso de nosso próprio grupo de maioria negra e periférica. Pautado principalmente no trabalho do grupo Musicultura e Samuel Araújo, nossa tese dialoga com conceitos como violência, conflito e práxis sonora. Para que o leitor possa compreender bem esta metodologia não tão comum em um trabalho de pós-graduação em música, realizamos uma meta-etnografia, na qual cada membro do grupo pode discorrer sobre o processo de dois anos e meio de pesquisa a partir de sua perspectiva, entendendo o lugar de cada um, as opressões as quais estamos sujeitos e também os privilégios dentro do próprio grupo. Propomos também a partir do pensamento filosófico afroperspectivista, uma luta contra o epistemicídio que sofre o povo negro, buscando afrocentrar nossas análises do Sarau, encontrando na figura do orixá Exú, e da função da Ialodê, cruzamentos que nos auxiliaram na compreensão da música enquanto elemento central do evento, possibilitando uma troca entre os presentes que funciona enquanto relação de cuidado, de fortalecimento e de cura, a partir da exposição em forma de canções e poesias “pesadas” e “doloridas” das consequências do racismo e do machismo na rotina daqueles corpos presentes na roda. Abdicamos de qualquer discurso de neutralidade, afirmando a partir da práxis acadêmica um construção que possa promover transformação social sendo também útil à comunidade estudada – o Sarau Divergente.

## ABSTRACT

This thesis presents the final results of our research in / with / for the Sarau Divergente, monthly event that had its first edition in December 2013 under the title of APAfunk's Sarau. With the funk carioca as the main motto for its existence, this event congregates people mostly black and black residents of the outskirts and favelas of the city of Rio de Janeiro. His repertoire is composed of songs and poems that cover a broad universe, but connected to an idea of Africanity, prioritizing music genres recognized as afrodiasporic, and the theme of letters and poetry are always connected to discourses of resistance, anti-racist struggle and against the genocide of black people, valuing African and Afro-Brazilian knowledge. The methodology developed in our research was that of participatory action research, and the ethnographic process was carried out collectively by the Research Group on Ethnomusicology Dona Ivone Lara (GPEDIL), created for this purpose in January 2016. Since then, GPEDIL has been holding weekly meetings in which we discuss and read texts, audio-visual materials, songs related to what we observe from the records we make in our field trips in the Sarau Divergente, and also collectively produce methodological perspectives, analyzes and interpretations that guide our academic productions. The GPEDIL is composed by the authors of this thesis effectively written in several hands and from different points of view, being Matheus Ferreira, Lucas Assis, Raphaela Yves, Jhenifer Raul and Pedro Mendonça. From a recent literature review, we will present recent trends in the area of ethnomusicology that aim to rethink epistemological, methodological and political questions that will amplify the "voices" of historically oppressed populations, such as our own black and peripheral majority group. Based mainly on the work of the group Musicultura and Samuel Araújo, our thesis dialogues with concepts such as violence, conflict and sound praxis. In order for the reader to understand this methodology not so common in a postgraduate work in music, we perform a meta-ethnography, in which each member of the group can discuss the process of two and a half years of research from his perspective, understanding the place of each one, the oppressions we are subject to and also the privileges within the group itself. We also propose from the afroperspectivist philosophical thought a struggle against the epistemicide that the black people suffer, seeking to analyze our analysis of the Sarau, finding in the figure of the Exú orixá and the function of the Yalodê, crosses that helped us in understanding the music as an element the central part of the event, making possible an exchange between the gifts that works as a relationship of care, strengthening and healing, from the exposure in the form of songs and poems "heavy" and "painful" consequences of racism and machismo in the routine of those bodies present on the wheel. We abdicate from any discourse of neutrality, affirming from the academic praxis a construction that can promote social transformation being also useful to the studied community - the Sarau Divergente.

## **Lista de figuras**

Figura 1 Cartaz de divulgação do Sarau de setembro de 2016.....	14
Figura 2 - Nelson Maca no centro da roda do Sarau Divergente.....	27
Figura 3 - Cartaz de divulgação do Sarau de novembro de 2016.....	62
Figura 4 - GPEDIL e Mano Teko em foto de divulgação.....	117
Figura 5 - Mano Teko e Pingo do RAP cantam “QFR” no Sarau Divergente.....	245
Figura 6 - Mano Teko e seu filho Lohan no centro da Roda do Sarau Divergente especial para a gravação do clipe de “QFR” na ocupação Vito Giannotti.....	250
Figura 7 - Som de Preta e Banda Caixote se apresentam juntas no Sarau de homenagem a Elaine Freitas, em Agosto de 2016.....	275
Figura 8 - Divulgação do Sarau de setembro de 2016.....	295
Figura 9 - Mano Teko e as “mais velhas” de seu terreiro, incluso sua mãe sentada de turbante, e sua tia ao microfone no Sarau Divergente de fevereiro de 2017.....	299
Figura 10 - “Palavras-chave” do Sarau Divergente.....	310

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1 - SARAU DIVERGENTE.....	14
1.1 O início do Sarau.....	84
1.2 Ouvir, silenciar, a estrutura, o atabaque e o equipamento de som.....	88
1.3 “Acari presente! Alemão presente! Cidade Alta presente! Muito barulho Sarau Divergente!”.....	91
1.4 “Além-arte”, “Espaço preto de cultura” e “Funk é a poesia da favela”.....	93
1.5 Pesquisar o Sarau.....	97
CAPÍTULO 2 - AFROPERSPECTIVIDADE.....	100
CAPÍTULO 3 - META-ETNOGRAFIAS.....	117
3.1 Meta-Etnografia de Raphaela Yves.....	119
3.1.1 Sobre pesquisas de campo, etnografias da vida e produções de texto.....	120
3.2 Meta-Etnografia do Lucas Assis (Sukita).....	124
3.3 Meta-Etnografia de Matheus Ferreira.....	130
3.4 Jhenifer Raul.....	136
3.5 Meta-Etnografia de Pedro Mendonça.....	141
3.5.1 A Branquitude e o pesquisador acadêmico: Nesse caso, eu.....	141
3.5.2 Um primeiro dilema.....	145
3.5.3 Os primeiros passos – a composição do grupo.....	149
3.5.4 Os encontros.....	154
3.5.5 O caráter semi-informal dos encontros.....	157
3.5.5.1 Fazer e ouvir um som na reunião.....	158
3.5.5.2 “Pedrinho, nós não vamos ler nada não?”.....	161
3.5.6 Os problemas das presenças – pesquisa-ação.....	164
3.5.7 Os congressos.....	171
3.5.8 A relação com Mano Teko e com o Sarau.....	178
CAPÍTULO 4 - METODOLOGIA.....	182
4.1 Ferramentas para uma proposta metodológica transformadora.....	185
4.2 Pesquisa-Ação Participativa (PAP).....	186
4.3 A proposta metodológica do GPEDIL.....	201
4.3.1 Meta-Etnografia enquanto ferramenta teórica.....	208

CAPÍTULO 5 - ETNOMUSICOLOGIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....	210
5.1 “Novas” ferramentas epistemológicas da etnomusicologia.....	213
5.2 Música e Violência.....	216
5.3 Música e Conflito.....	217
5.4 Práxis Sonora.....	220
5.5 Etnografia Colaborativa, Pesquisa dialógica e trabalho de longa duração.....	222
5.6 Alternativas para uma Etnomusicologia transformadora.....	230
CAPÍTULO 6 – FUNK CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU DIVERGENTE.....	235
6.1 – Sarau e o Funk Carioca.....	235
6.1.1 “Apologia”.....	236
6.1.2 Quilombo Favela Rua (QFR).....	242
6.1.3 A afroperspectiva de Mano Teko.....	250
6.1.4 O funk do Sarau também é funk proibido? Ou seria funk antigo? - Tensões entre inovação e tradição no funk carioca.....	254
6.1.5 Funk mensageiro – Exú , funk e o Sarau Divergente.....	263
6.2 - Sarau Divergente e a questão de gênero.....	265
6.3 – Sarau, música e a sua política.....	284
6.3.1 As rupturas do Sarau.....	286
6.3.2 A música e a política do Sarau.....	289
6.3.3 Exú, o terreiro, o cuidado e a cura.....	295
CONCLUSÕES.....	305
REFERÊNCIAS CITADAS.....	311

## INTRODUÇÃO

### *Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*

Primeiramente esta é uma tese escrita coletivamente pelos 5 membros do Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara (GPEDIL), no qual se incluem Pedro Mendonça, 33 anos, homem branco, mestre em etnomusicologia, estudante de doutorado em etnomusicologia da Unirio, criado no bairro de classe média suburbana do Cachambi/Méier; Jhenifer Raul, 23 anos, mulher negra, Ensino Médio completo, candidata a estudante de Licenciatura em Música, nascida, criada e moradora da Favela de Acari; Matheus, 21 anos, homem negro, também de Acari, atualmente vivendo em Catiri, sub-bairro de Bangu, na Zona Oeste do Rio, estudante de Ensino Médio, irmão da Jhenifer; Raphaela Yves, 26 anos, mulher negra, musicista, graduada em Serviço Social, mestranda em etnomusicologia da Unirio, e moradora de Acari, apesar de ter sido criada em São Gonçalo; e Lucas “Sukita” Assis, morador do Complexo do Alemão, Ensino Médio completo, cursando Licenciatura em Música da Unirio, homem negro e músico. O grupo foi criado em janeiro de 2016 com o objetivo de realização de uma pesquisa-ação participativa (PAP) que posteriormente culminaria nesta tese que agora redigimos. Apesar de ter sido uma experiência bem-sucedida, e ter gerado uma tese efetivamente escrita a várias mãos, enfrentamos os limites da academia, que não nos dá a possibilidade de institucionalização desta autoria em grupo (por enquanto), impossibilitando que os nomes dos 4 jovens negros moradores de favelas e periferias da cidade do Rio de Janeiro constem na capa deste trabalho. Por isso fazemos questão de apresentar este dilema logo no primeiro parágrafo e no resumo, para apresentar ao leitor uma primeira contradição dentre tantas outras que foram surgindo ao longo destes 4 anos do doutoramento de Pedro Mendonça. Ao longo da tese, estas e outras questões estarão melhor descritas e apresentadas.

Podemos dizer que esta tese está dividida em duas grandes partes: uma dedicada às discussões a respeito das transformações metodológicas e epistemológicas que se tem visto na etnomusicologia, incluindo um debate profundo sobre a PAP e um capítulo meta-etnográfico (capítulo 3), uma etnografia do processo vivido pelo GPEDIL a partir dos diversos pontos de vista presentes no grupo; e uma outra parte dedicada a descrever e refletir sobre o evento musical-político Sarau Divergente, que será apresentado logo no capítulo 1. Os capítulos 4 e 5

são de autoria individual de Pedro, e todos os outros – 1, 2, 3 e 6 – foram produzidos em conjunto pelo grupo, para além da introdução e conclusões, também coletivas.

Esta tese busca ser o mais honesta possível. Pode então parecer confusa uma certa dimensão de “antes e depois” neste modelo de autoria que se reveza entre o individual e o coletivo. Entretanto todo o nosso trabalho foi de fato construído em torno de um “antes e depois”, uma vez que “antes” de iniciar o processo que deu origem ao GPEDIL (de agosto de 2014 a janeiro de 2016), havia um universo propositivo que foi fundamental para as escolhas metodológicas e políticas que guiaram o Pedrinho (Pedro Mendonça) em suas decisões, e acreditamos que esses acontecimentos não poderiam ser ignorados, inclusive por conta de todas as bancas de defesa anteriores à redação final desta tese.<sup>1</sup> O “depois” se dá a partir do início dos trabalhos com o GPEDIL, em janeiro de 2016, quando traçamos em grupo os objetivos e métodos que iríamos aplicar, que, como veremos no decorrer da tese, nos levou a buscar referências filosóficas, epistemológicas, estéticas, metodológicas e espirituais diferentes de algumas daquelas da proposta inicial de Pedro, aliadas principalmente a matrizes africanas e afrodiáspóricas de pensamento. Esse “antes e depois”, extremamente presente em nosso trabalho, se reproduz na divisão entre capítulos individuais (“antes”) e coletivos (“depois”), que estarão devidamente assinalados logo após o título de cada um deles.

A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no país.<sup>2</sup> Em 2016, o Brasil tinha a terceira maior população carcerária do mundo, com 726.712 presos, e 64% destes presos é negro<sup>3</sup>, entretanto sabemos que esse número pode ser ainda maior já que muitas pessoas negras se autodeclaram brancas por não se reconhecerem como tal. Entre os mais pobres da população 78,5% são negros<sup>4</sup>. Os negros também recebem os piores salários, o pior acesso à educação formal, são a maioria de mulheres vítimas do feminicídio, da violência doméstica, entre outros dados alarmantes. Estes fatos nos apresentam um cenário nacional de extrema desigualdade racial em nosso país. Segundo Cláudia Vitalino (2012), dados do Ipea apontam

---

<sup>1</sup>No PPGM-UNIRIO são três momentos, o Ensaio I, no qual Pedro apresentou uma discussão metodológica apoiado nas iniciativas de PAP, o Ensaio II, no qual Pedro defendeu uma articulação entre a etnomusicologia contemporânea e seus distintos engajamentos políticos e o nosso trabalho, e por fim a qualificação, que incluiu os debates dos Ensaios I e II, mais uma discussão política sobre as relações entre teorias políticas de transformação social, o Estado e possibilidades de autonomia, incluindo uma meta-etnografia parcial e sobre o seu ponto de vista, a respeito do GPEDIL, seus dilemas e possibilidades.

<sup>2</sup><https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/anistia-internacional-pede-reducao-de-homicidios-de-negros-em-ato-no-df.ghtml>

<sup>3</sup><http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-12/populacao-carceraria-do-brasil-sobe-de-622202-para-726712-pessoas>

<sup>4</sup><http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-12/ibge-brasil-tem-14-de-sua-populacao-vivendo-na-linha-de-pobreza>

que negros e negras também são a maioria nas favelas cariocas, situação que também é discutida em artigo assinado por Duane Brasil Costa e Uly Castro de Azevedo (2016). Estes territórios favelados são profundamente marcados pelas mais diversas violências, como tiroteios entre facções do narcotráfico, operações policiais em horário escolar, péssimas condições de vida, ausência de saneamento básico, entre outras questões que matam e adoecem a população negra todos os dias. Para Vitalino (2012) no início do século XX as favelas, ainda em formação, pela grande quantidade de negros e negras, empobrecidos pela falta de trabalho decorrente do racismo pós-escravidão, eram reconhecidas como verdadeiros quilombos, por isso temidos pelo poder branco.

Este contexto político é o principal motivador da (re)existência do Sarau Divergente, evento no/com o qual realizamos nosso trabalho de campo, e que também foi, como veremos no decorrer deste trabalho, motivador para as propostas metodológicas, e político-metodológicas, que também serão apresentadas com riqueza de detalhes. A luta contra o racismo anti-negro, provocado por uma conjuntura na qual populações historicamente oprimidas reivindicam cada vez mais seu legítimo lugar para contar suas próprias histórias, promoveu a criação do GPEDIL, abrindo uma possibilidade ao nosso ver transformadora, que já conta com bem-sucedidas idas a congressos internacionais e publicação de artigos, além de mudanças efetivas nas vidas de cada um de nós.

Pedro Mendonça, responsável por convidar os primeiros integrantes do GPEDIL, desde janeiro de 2016, doa sua bolsa de doutorado para o grupo, que fica partilhada entre os membros e destinada a outros custos do trabalho etnográfico, como veremos com detalhes a frente. O grupo se organiza de maneira horizontal e, desde o seu princípio, todas as etapas do trabalho de pesquisa passam pelo coletivo. O processo em si da escrita dessa tese foi coordenado e revisado por Pedro, sendo que cada capítulo coletivo tem maior ou menor participação de cada um dos integrantes em termos de escrita efetiva, porém **todos** participaram de **todas** as discussões. Estes debates geraram um banco de dados depois utilizado na redação, o que reforça o caráter coletivo das conclusões e das análises.

Nossas decisões sobre as análises musicais passam também por uma escolha de não utilizar a linguagem escrita eurocêntrica no pentagrama. Acreditamos que a mesma tornaria nossas reflexões inacessíveis a quem não domina esta técnica, cujo aprendizado se restringe a uma pequena parcela da população brasileira. Tentamos criar então alternativas, fazendo o *upload* para o nosso canal no *SoundCloud*, além de links para o *YouTube* de todos os áudios

citados na tese, para que o leitor possa ouvir os exemplos que estamos descrevendo. Por fim utilizamos para descrever um determinado ritmo no capítulo 6 a referência visual dos programadores de *beats*, como o *software FruitLoops*, muito utilizado de maneira intuitiva pela juventude que produz autonomamente funks e raps, principalmente.

No capítulo 1 descreveremos o Sarau Divergente a partir das edições de setembro, novembro e dezembro de 2016, dando ao leitor a possibilidade de conhecer com riqueza de detalhes o evento com o qual estamos trabalhando. No capítulo 2 apresentaremos a principal linha epistemológica e filosófica de análise que utilizaremos na tese, principalmente nos capítulos 3 e 6, que é a proposta afroperspectivista. A partir do debate sobre epistemicídio, debateremos autores que defendem a afrocentricidade, o quilombismo e o perspectivismo enquanto ferramentas para uma produção de conhecimento que valorize os saberes produzidos por povos não-brancos, principalmente africanos.

O capítulo 3, assim como o capítulo 1, também possui um caráter etnográfico, entretanto ele expõe uma etnografia do próprio processo etnográfico vivido coletivamente pelo GPEDIL. Dividido em subcapítulos individuais, cada membro produziu a sua meta-etnografia, descrevendo e pautando nossos dilemas e possibilidades, contradições, violências e conflitos presentes no processo que desenvolvemos desde janeiro de 2016. Como as relações raciais possuem centralidade em nosso trabalho, Pedro incluiu em sua meta-etnografia uma discussão sobre o conceito de branquitude, apoiando assim o debate sobre privilégio/opressão que orientaram em muitos momentos as suas escolhas etnográficas.

O capítulo 4, escrito individualmente por Pedro, apresenta o arcabouço teórico a respeito da PAP que serviu de base para a proposta que originou o GPEDIL. Ali serão apresentadas as principais referências bibliográficas e trabalhos etnográficos que, em muitos momentos, nos ajudaram a pensar em nosso método, e nas potencialidades de determinadas ações que levamos a cabo ao longo destes dois anos e meio de pesquisa. O capítulo 5, também escrito por Pedro, é uma revisão bibliográfica sobre o contexto atual da área de etnomusicologia brasileira e internacional, mais especificamente a que ele nomeará de etnomusicologia engajada, construída por pesquisadores que possuem uma postura de compromisso efetivo com as comunidades que estudam.

O capítulo 6 é dividido entre discussões sobre o funk do Sarau, as relações de gênero no Sarau, e a política do Sarau, todas cruzadas com as questões de ancestralidade negro-africana que parece orientar o Sarau Divergente e as ações principalmente de Mano Teko, seu

Mestre de Cerimônias e principal idealizador. É neste momento que realizaremos as análises dos dados que consideramos como aqueles que mais centralidade tinham na construção do Sarau enquanto espaço de resistência musical-política negra, que aglomerou e fortaleceu tantos artistas, ativistas, “ativistas”, pessoas que compreenderam que as práticas sonoras podem ser potentes armas na luta por um outro mundo, mais justo, igualitário, onde não haja racismo, homofobia, machismo, entre tantas outras opressões que assolam e adoecem a população. Transgressão, cuidado, cura, Exú, Ialodês, são questões que surgirão neste momento para nos ajudar a entender as potências revolucionárias deste Sarau de rua do Rio de Janeiro, guardando para o último capítulo desta tese, as conclusões nas quais conseguimos chegar enquanto GPEDIL.

## 1 - SARAU DIVERGENTE

*Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*

Rua Alcino Guanabara, Sexta-feira, 16 de setembro de 2016, 21h – Cinelândia, Rio de Janeiro.



Figura 1 Cartaz de divulgação do Sarau de setembro de 2016  
Fonte: Página do Sarau do Facebook

Pela primeira vez em quase quatro anos de (re)-existência o Sarau acontece em uma sexta. Uma aposta do Mano Teko, disse ele, por acreditar que nas sextas há outra energia, outra circulação no centro da cidade do Rio de Janeiro, outras presenças – a possibilidade de o trabalhador ficar até mais tarde é a principal delas. Entretanto, logo percebemos uma grande diferença – confusão! Os ruídos comuns das quintas-feiras se potencializam. Ao lado do nosso querido evento, acontece outro evento, maior que o nosso, com mais gente, com mais potência sonora – o “Rivalzinho”<sup>5</sup>. Sabemos que para bancar os Saraus às sextas teremos que de certa forma “enfrentar” essa nova paisagem sonora. Embora realmente note-se maior circulação, e assim a maior possibilidade de encontrar “novas” presenças no evento, a confusão começa pelo guardador de carros que comumente está lá e garante por volta das 19h, 20h as duas vagas que precisamos para realizar o sarau, porém os carros ainda estão lá. Sexta-feira e o trabalhador informal quer fazer seu “ganha-pão”.

<sup>5</sup>Festa que, na época, acontecia todas as sextas-feiras à noite na rua Álvaro Alvim, perpendicular à rua do Sarau, com DJs e som mecânico com volume bastante alto, já que reunia cerca de 2.000 pessoas que circulavam entre as ruas adjacentes, o que movimentava os bares e restaurantes da região.

De dezembro de 2012 até junho de 2016 o Sarau Divergente<sup>6</sup> foi regular: Toda segunda quinta-feira do mês mais ou menos às 19h lá estavam seus membros, sua “base” como o Mestre de Cerimônias (MC) do evento, Mano Teko, costuma dizer. Após breve interrupção em julho de 2016 para “reformulações”, o Divergente é praticamente obrigado a voltar dado o precoce falecimento de Elaine Freitas, poeta, socióloga e professora do Estado do Rio de Janeiro. Elaine, lutadora, negra, guerreira, passou mal e veio a falecer por motivo de enfarte durante um ato pela liberdade de Rafael Braga,<sup>7</sup> mais um jovem negro injustamente condenado pela estrutura racista do Estado brasileiro, como pudemos apresentar em nossa introdução. Elaine era frequentadora assídua do Sarau e sempre nos brindava com suas emocionantes e militantes poesias, jovem de 34 anos, e amiga pessoal de muitos anos do Pedrinho, nosso pesquisador-doutorando, foi uma perda para todos e todas daquele e de muitos espaços que a ativista frequentava.

Em agosto de 2016 há então um emocionante Sarau de “retorno” e de homenagem a esta nossa companheira e amiga, sarau este que, pela proximidade e grau de afetividade envolvida, resolvemos não etnografar. Entretanto, por ter sido este sarau de agosto um evento excepcionalmente “recheado” de mulheres ao microfone, fato não muito comum como veremos ao longo desta tese, este sarau “da Elaine” aparecerá com alguma frequência ao longo do texto. Voltemos então ao dia 16 de setembro de 2016, que tinha dois convidados muito especiais: Nelson Maca e o percussionista Jorjão Bafafé.

Como de costume, o MC Mano Teko no microfone convida todos que estão dispersos a formar a roda para dar início ao Sarau.<sup>8</sup> Apesar de nem todas as pessoas que foram para o Divergente irem imediatamente para a roda, algumas ficando pelo bar, ou mesmo dispersas no entorno, após alguns minutos de organização o Sarau se inicia com uma fala de Mano Teko. Ele fala sobre a pausa que o evento deu, não sendo realizado somente o do mês de julho dado

---

<sup>6</sup>A contagem de aniversários do Sarau inclui o período em que o mesmo estava vinculado à Associação de Profissionais e Amigos do Funk (a APAfunk), questão que aprofundaremos mais à frente.

<sup>7</sup>Jovem catador de lixo que foi preso nas manifestações de junho de 2013 por ter em sua posse uma garrafa de detergente. Segundo a acusação, aquele seria material inflamável para a produção de coquetéis *molotov*. Apesar de o laudo da Polícia Civil questionar a tese de que o detergente era inflamável, Rafael Braga, negro e pobre que passava suas semanas dormindo nas ruas do centro do Rio de Janeiro, foi condenado a 5 anos de prisão. Após cumprir quase três anos da injusta pena conseguiu um *habeas corpus*, e voltou a viver na casa de sua mãe na favela da Cascatinha, Complexo da Penha, obrigado a utilizar uma tornozeleira eletrônica. A polícia então pede para o jovem dar informações sobre o tráfico local e o mesmo se recusa, e é então acusado mais uma vez injustamente por tráfico de drogas, pois os policiais que o abordaram forjaram um flagrante colocando maconha em sua bermuda. Dessa vez condenado a 11 anos de prisão Rafael volta para a cadeia. Hoje vivendo em prisão domiciliar por conta de uma tuberculose adquirida na cadeia, Rafael vive na mesma localidade, entretanto em uma casa com melhores condições comprada com dinheiro arrecadado em campanha virtual para este fim.

<sup>8</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/sarau-divergente-setembro-2016-fala-inicial>

o retorno inesperado, devido ao falecimento de sua grande companheira Elaine Freitas. O MC fala então da data e mudança do dia da atividade argumentando com o fato de o Sarau continuar em atividade após situações conflituosas que levaram à pausa referida, a possibilidade de então juntar novas pessoas e mesmo “repatriar” antigas, que deixaram de frequentar eventualmente por questões laborais, por exemplo. Teko costuma afirmar publicamente que a opção pela realização do Sarau às quintas-feiras inicialmente foi motivada pelo fato de ser um evento de uma associação de profissionais do funk, que tinha como objetivo principal promover a participação e a troca entre estes profissionais no espaço do sarau. Como os funkeiros, artistas em geral, costumam trabalhar com shows e bailes nos fins de semana, a quinta-feira parecia um bom dia para aproximá-los, entretanto, e usando as próprias palavras do MC, “não rolou”.

A fala prossegue, e como em outros “divergentes” Mano Teko faz questão de contar um pouco da história do Sarau, sobre o início da APAfunk<sup>9</sup> e seus movimentos itinerantes em espaços de massa, promovendo debates, intervenções e rodas de funk que tinham como objetivo confrontar o senso comum e sua visão criminalizada do gênero musical, tudo isso junto ao coletivo de profissionais do funk e seus apoiadores. Teko também contou nesse dia, e comumente conta, o quanto sentiu-se provocado a olhar para além de uma visão pautada em conceitos rígidos, abrindo-se às possibilidades de identificação com irmãos, que junto às suas manifestações artísticas e políticas também manifestariam a visão que têm de “Além-arte<sup>10</sup>”: “Como parar, olhar e se ver naquele processo”. Teko conta então um pouco sobre sua trajetória e o encontro com o poeta Nelson Maca, identificando-se automaticamente com seus trabalhos, uma identificação que gerou convites para que fosse até a Bahia, Estado de residência do poeta, durante cinco dias para troca de ideias que o preparassem para a construção de um futuro espaço preto<sup>11</sup> de manifestações política, artística e cultural: O Sarau Divergente.

O MC continua a história falando sobre a busca por um espaço para este novo empreendimento, e sobre a proposta feita para Gianni, moradora da ocupação Manoel Congo, militante do Movimento Nacional de Luta pela Moradia (MNLN), e na época membra da

<sup>9</sup>Associação de Profissionais e Amigos do Funk, que apresentaremos melhor no desenvolver deste trabalho.

<sup>10</sup>Conceito estético-político cunhado por Mano Teko, do qual ainda falaremos bastante ao longo da tese, mas que resumidamente apresenta uma arte que possua explícita intenção de provocação política.

<sup>11</sup>Quando estivermos citando uma fala direta de Teko, que se utiliza muito mais do termo “preto” do que “negro” para designar práticas ou pessoas negras, será utilizada a forma como ele se refere: “preto” ou “preta”, entretanto nós do GPEDIL decidimos por adotar o termo “negro”, que é o utilizado pelas estatísticas oficiais brasileiras para referir-se ao conjunto de pessoas pretas e pardas, e também pelo auto-denominado Movimento Negro no Brasil.

APAfunk, amiga pessoal de Teko e presença assídua (inclusive nesse que estamos relatando) no Sarau Divergente desde a sua primeira edição, como organizadora, *performer*, como “base” do sarau. Gianni é então a “ponte” para que o então Sarau da APAfunk tenha seu início em frente a ocupação Manoel Congo, na rua Alcino Guanabara,<sup>12</sup> exatamente ao lado da Câmara Municipal de Vereadores do Município do Rio de Janeiro. Teko conclui sua fala dizendo o quanto fazia sentido que o Divergente se realizasse na rua, pela aproximação com os trabalhadores e trabalhadoras que saindo de seu dia de labor poderiam passar por ali e ouvir uma canção, uma poesia que os provocassem, talvez sentissem vontade de voltar, coisas do tipo. Ele fala também sobre o quanto fazia sentido para ele ser em frente uma ocupação sem teto, mantida por movimentos sociais de moradia, e o engajamento social relacionado a este fato político.

É o momento da abertura do Sarau, que normalmente é feita com a canção “Quilombo Favela Rua<sup>13</sup>” (QFR), composta e entoada por Mano Teko é a canção utilizada pelo MC para abrir os caminhos para os músicos e poetas que ali trocarão suas experiências em roda. Entretanto este é um Sarau<sup>14</sup> especial já que está presente Nelson Maca acompanhado por Jorjão Bafafé. Após uma breve fala de Teko sobre o momento de extrema violência das favelas de Acari<sup>15</sup> e Alemão<sup>16</sup> apresenta Maca aos presentes e fala sobre a relevância dele pro Sarau Divergente. O MC fala também sobre a participação do mesmo no Sarau Bem Black na Bahia e das inspirações que o funkeiro trouxe de referência para o Divergente, colocando que sempre que Maca está presente a apresentação do Sarau é diferenciada. O Mestre de Cerimônias então conta que dessa vez Nelson se apresentará junto ao “tamborismo” de Jorjão Bafafé, um reconhecido mestre da cultura baiana, ambos possuindo uma longa história juntos aos blocos afro na Bahia.

---

<sup>12</sup>Ao longo da pesquisa descobrimos em conversas com os integrantes mais antigos do Sarau que inicialmente o evento seria realizado dentro da ocupação, mas por conta de obras internas não foi possível, o levando assim para a rua, o que gerou outro caráter para o mesmo, questão essa que acabou por ser fundamental no que tange às relações com o orixá Exú, que melhor trataremos no capítulo 2 e 6 desta tese.

<sup>13</sup>Canção que analisaremos com profundidade no capítulo 6, dada sua importância para o Sarau, já que foi composta para ser sua abertura e teve importantes trechos do seu clipe gravados em um Sarau Divergente realizado única e exclusivamente para este fim.

<sup>14</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/apresentacao-macca-no-sarau-de-setembro-de-2016way>

<sup>15</sup>Bairro de favela localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro com predominância de moradores pobres e classe média baixa, com Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,720, o terceiro pior da cidade, ficando na 124ª posição entre 126 regiões.

<sup>16</sup>Um dos maiores conjuntos de favelas do Rio de Janeiro com cerca de 70.000 habitantes, localizado na Zona Leopoldina, Zona Norte da cidade, e IDH de 0,711 e está na 126ª posição, sendo o último colocado de 126 regiões.

Teko também diz que não vai ter discurso, que o posicionamento vai ser através da poesia.<sup>17</sup> Ressalta que ele é quem apresenta o Sarau, mas que o sarau “*não é o Mano Teko*”, e destaca que o sarau estava bonito como nunca esteve, que dessa vez tem estrutura de som, microfones, pedestais, microfone sem fio. “*A luz falhou, mas foda-se, não vai fazer falta. Lançamento de livro, tem câmera bonitinha filmando, nunca esteve assim tão completo. Mas tiveram vários somando pra gente chegar aqui mais uma vez. Angela com o som, teve uma galera que chegou aqui antes pra ajudar, Pedrinho nas conexões de som, de cabo, de mic, o amigo que guarda os carros e que toma conta do espaço, que guarda o nosso espaço, mais uma vez, muito obrigado*” (pausa na fala para aplausos). “*O sarau tá aí, tá de volta e só sai se tiver uma guerra, ou a Alcindo Guanabara deixar de existir. Gente, muito barulho para receber esse cara, porquê se existe Sarau Divergente a gente deve a esse cara. Muito barulho pra ele, Nelson Maca!*”

(aplausos muito intensos)

*Primeiramente, PODER PARA O POVO PRETO!*

*Segundamente, PODER PARA O POVO PRETO!*

*Terceiramente, PODER PARA O POVO PRETO!*

*Quartamente, políticos vão se fuder!*

*Então, a gente está mais uma vez aqui neste chão, pra poder falar um pouco das demandas, pra falar das nossas belezas, pra falar um pouco das nossas angustias. Eu vinha de metrô do Irajá pra cá, quando passou numa estação chamada Triagem, e a minha cabeça maloqueira já começou a falar assim:*

*Tem gente com fome, (a sonoridade rítmica imita um trem em movimento)*

*Tem gente com fome,*

*Tem gente com fome,*

*Três sujos da Leopoldina*

*Correndo, correndo parecem dizer*

*Tem gente com fome,*

*Tem gente com fome,*

*Tem gente com fome*

*Estação de Caxias de novo a correr, de novo a dizer*

---

<sup>17</sup>Como veremos doravante, apesar da afirmação constante de Teko sobre a “a colocação através da poesia”, alguns espaços sempre pareceram estar abertos para determinados indivíduos, ou grupos, discursarem, uma questão que trouxe diversas polêmicas e conflitos para dentro do Sarau e também do GPEDIL.

*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome,*  
*E a gente linka logo o nosso Solano Trindade<sup>18</sup>,*  
*E a gente linka logo nosso Zinho Trindade<sup>19</sup>,*  
*E o IBAMA segue e a gente fala assim lá na frente,*  
*Só nas estações lentamente quando vai lentamente entrando nas estações parece dizer,*  
*Se tem gente com fome,*  
 DAI DE COMER! (o público responde a pedido de Maca)  
*Se tem gente com fome,*  
 DAI DE COMER (público)  
*Se tem gente com fome,*  
 DAI DE COMER (público)  
*Três sujos da Leopoldina*  
*Correndo, correndo parecem dizer*  
*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome*  
*Três sujos da Leopoldina*  
*Correndo, correndo parem dizer*  
*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome,*  
*Tem gente com fome*  
*Três sujos da Leopoldina*  
*Correndo, correndo parem dizer*  
*Tem gente com fome,*  
*Se tem gente com fome,*  
 DAI DE COMER (público)  
*Se tem gente com fome,*  
 DAI DE COMER (público)

---

<sup>18</sup>Poeta negro brasileiro nascido em Recife no ano de 1908, tendo falecido no Rio de Janeiro no ano de 1974.

<sup>19</sup>MC, cantor e poeta negro, bisneto de Solano Trindade.

*Se tem gente com fome,*

*DAI DE COMER (público)*

*Mas o freio de ar todo autoritário manda o trem calar,*

*xiiiiiiiiiii...(sonoridade que parece imitar um trem a freiar)*

*“Bora lá Jorjão Bafafé, vamos mostrar um pouco do nosso axé da Bahia e mostrar que a gente não está pra conversa fiada, vamos mostrar que tem preto na Bahia que não aceita o estereótipo, vamos mostrar que tem preto na Bahia que olha no olho e sabe muito bem o que quer. E a gente não quer que nenhum tipo de fantasia, a gente não quer nenhum tipo de falsa impressão de baiano, nem dizer que baiano é preguiçoso e nem dizer que baiano é melhor que ninguém, sabe por quê? Sabe por quê? Porque preto é preto em qualquer lugar. Porque preto é preto em toda a diáspora a verdade é uma só, a esperança é uma só e a experiência é uma só. Os negros da Bahia, os negros de São Paulo, os negros do Rio de Janeiro e os negros de Pernambuco têm a mesma mãe, vem do mesmo lugar. Os pretos do Brasil, os pretos da Jamaica, os pretos da Colômbia e os pretos de Honduras têm a mesma mãe, vem do mesmo lugar. Os pretos da América, os pretos da Europa, os pretos da Ásia e os pretos da Oceania têm a mesma mãe, vem do mesmo lugar. Sabe por quê? Porque a experiência é uma só”.*

*Dispersão, escravidão,*

*Transgressão, rebelião,*

*Restauração,*

*Repatriação*

*Dispersão, escravidão,*

*Transgressão, rebelião,*

*Reconstrução,*

*Repatriação*

*Humanidade para os humanos,*

*Na diáspora nos encontramos*

*Africanidade para todos os africanos*

*Dispersão, escravidão,*

*Transgressão, rebelião,*

*Restauração,*

*Repatriação*

*Dispersão, escravidão,*

*Transgressão, rebelião,*

*Reconstrução,*

*Repatriação*

*Apesar da família dispersa,*

*Mãe só tem uma*

*ÁFRICA!*

*One people, one life*

*Apesar da família dispersa,*

*Mãe só tem uma*

*ÁFRICA!*

*Um só povo, um só amor*

*Apesar da família dispersa,*

*Mãe só tem uma*

*ÁFRICA!*

*Uma só luta, um só clamor*

*Dispersão, escravidão,*

*Transgressão, rebelião,*

*Restauração,*

*Repatriação*

*Dispersão, escravidão,*

*Transgressão, rebelião,*

*Reconstrução,*

*Repatriação,*

*Repatriação,*

*Repatriação...*

*“Marcus Garvey<sup>20</sup> fundou a linha África Star Lines<sup>21</sup>, uma companhia marítima para repatriar negros para a África e também restabelecer tatos e contatos com o continente mãe. Frantz Fanon<sup>22</sup> escreveu o livro *pele preta, máscaras brancas* para nos ensinar a lutar contra o principal estrago que a escravidão fez sobre nós que foi o estilhaçamento da nossa memória. A destruição da nossa consciência e da nossa subjetividade e Frantz Fanon mostrou pra gente que essa coisa de querer ser branco é doença da escravidão. Frantz Fanon disse em *pele preta, máscaras brancas* que a nossa libertação passa primeiramente por nós mesmos. Sem a sua liberdade individual negros e negras não tem revolução, não tem negrismo e não tem movimento pela emancipação”.*

*Dispersão, escravidão,  
Transgressão, rebelião,  
Restauração,  
Repatriação  
Dispersão, escravidão,  
Transgressão, rebelião,  
Reconstrução,  
Repatriação*

*“Estamos aqui repatriados, estamos juntos aqui mais uma vez com o Divergente no Rio de Janeiro pra fazer o nosso reencontro, sabem por quê? Porque eles fizeram de tudo pra nos separar, mas nós estamos vivos. Eles fizeram de tudo para nos humilhar, mas nós estamos vivos. Eles nos colocaram para comer merda, mas nós estamos vivos. Os brancos nos colocaram para comer veneno, mas nós estamos vivos. Sabe por quê? Sabe por quê? Como bem disse o irmão **KLJ**<sup>23</sup> nós é difícil de matar. Sabe por quê? Sabe por quê? Como bem diz o irmão Renan Inquérito<sup>24</sup>, se a história é nossa, deixa que nós conta. Ei brancos safados*

<sup>20</sup>Ativista negro jamaicano, um dos principais idealizadores do Pan-africanismo, nascido em 1887 na cidade de Saint Ann’s Bay. Faleceu no ano de 1940 em Londres, no Reino Unido. Referência para o ativismo negro nos EUA e de tantas outras partes do mundo, fundou e organizou a UNIA (Associação Universal para o Progresso do Negro) a maior organização de negros que já existiu, com 1.100 filiais em mais de 40 países no ano de 1920.

<sup>21</sup>Provável referência de Maca à Black Star Line, companhia de navios criada por Garvey para facilitar o transporte comercial e de passageiros entre negros da diáspora com os países do continente africano.

<sup>22</sup>Psicanalista e pensador negro nascido nas Antilhas Francesas e radicado na França, onde se envolveu diretamente com a luta anticolonial, tanto em seus aspectos políticos quanto psicológicos, corporais e epistemológicos.

<sup>23</sup>DJ do grupo de rap Racionais MCs.

<sup>24</sup>Poeta e rapper da cidade de São Paulo.

*devolvam nossos dreads. Ei brancos safados não fique tatuando Xangô no braço que você não sabe o que é isso cristão. Sabe por quê? Sabe por quê? Porque nós somos negros e os negros são rebelados e não aceita esse papo dessa mistura que nos coloca pra trás, dessa miscigenação que nos coloca pra trás, deste sincretismo filho da puta que segue ainda hoje o candomblé e ainda hoje chama Exú de diabo. Nós não temos diabo sabe por quê? Porque Exú é movimento, Exú é transformação, Exú é filosofia profunda yorubá do avanço. Sabe por quê? Cada encruza como essa, cada encontro como esse é redefinição de caminhos, a gente tem que repensar pra onde seguir; e se vem pretinho aqui de alma branca e continua branca não é aqui o seu lugar sabe por quê? Por que aqui é lugar de quem luta, certo? Antes de defender A ou B, antes de fora isso ou aquilo, dentro disso ou daquilo, não se esqueçam que em todos os governos que passaram o quilombo Rio dos Macacos<sup>25</sup> continuou violentado, o quilombo do Rio dos Macacos continuou sofrendo muito e muita perseguição então a gente sabe dos avanços e sabe também dos retrocessos. Sabe por quê? Porque nossa consciência nunca morre, porque a África nunca morreu em nós. Vem comigo Jorjão, percute aí pra gente fazer uma coisa bacana aqui. É desse jeito que a gente vai seguir, é desse jeito que vai a nossa caminhada, sabe por quê? Sabe por quê? Desde que chegamos aqui e descemos do navio estamos à caminho da nossa liberdade. Sempre estivemos à caminho do quilombo, sempre estivemos à caminho da fuga. Sabe por quê? Porque nunca esquecemos e nunca tiramos da memória o pulso original, a batida original, o tambor, o tambor do Rap, o tambor do Funk, o tambor do Ragga, o tambor do bloco Afro e o tambor da capoeira. Sabe por quê? Porque essa é a nossa pulsação original, essa é a nossa força. Lirismo pra eles sabe por quê? Sabe por quê? Porque nós não temos lirismo, lirismo para os europeus, para os brancos, Dionísio para eles, Apolo para eles, para nós Exú, para nós tamborismo porque a nossa poesia é feita na batida e no pulso do tambor. BEM-VINDOS AO SARAU DIVERGENTE!!!”*

*Quando eu canto o seu coração se abala, pois eu sou o porta-voz da incoerência  
Desprezando o seu gesto de clemência, eu sei que o meu pensamento lhe atrapalha  
Cego o sol, seu cavalo de batalha, faço a lua brilhar no meio dia  
Tempestade eu transformo em calmaria, dou um beijo no fio da navalha  
Pra dançar e cair nas suas malhas, gargalhando e sorrindo de agonia*

<sup>25</sup>Quilombo existente há mais de 200 anos no Estado da Bahia, em conflito territorial com a Marinha do Brasil.

Durante as poesias, Jorjão Bafafé está a tocar incansavelmente as congas.<sup>26</sup> Ele não toca uma levada específica, e sim realiza um conjunto de rufos e efeitos que dão o clima para a *performance*, que compõe uma sinergia perfeita com as palavras ritmadas das récitas de Nelson Maca, que misturada aos sons urbanos de uma tipicamente animada sexta-feira à noite do Centro da cidade do Rio de Janeiro, produzem uma paisagem sonora intensa e arrepiante. Nos momentos de fala de Maca, Jorjão para de tocar as congas, retornando nos momentos de poesia. Estes momentos de “discurso” do poeta são também extremamente performativos, uma fala acelerada, fluida, ritmada e extremamente eloquente. Nesse momento, Jorjão faz um solo de conga onde passa a variar dentro de uma pulsação mais identificável por nós, apresentando uma diversidade rítmica que remete ao samba e ao afoxé principalmente. Esse solo dura cerca de um minuto e dez segundos, e no fim o percussionista passa a definir uma levada de um ijexá “floreado,<sup>27</sup>” e então Nelson Maca entra com sua poesia.

*Só eu sei, não consigo nada, paralela sem fim*

*Reta nua rua crua, tá em nada*

*Contigo, consigo tudo*

*Meu encosto fica, deixo na cruz da estrada*

*Padê posto, palavra arriada, vida e verso nossa*

*ENCRUZILHADAAAAAAA!*

Jorjão Bafafé então louva uma cantiga à Exú,<sup>28</sup> que é acompanhada por palmas dos presentes. Após o final desta cantiga Jorjão interrompe a levada e retorna aos “efeitos” para acompanhar a próxima poesia de Nelson Maca:

*Se acaso eu chorar não se espante*

*O meu choro e o meu riso não têm planos*

*Eu canto a dor, o amor e os desenganos e a tristeza infinita dos amantes*

*Don Quixote liberto de Cervantes, descobri que os moinhos são reais*

<sup>26</sup>Instrumento de percussão de origem cubana muito semelhante ao atabaque, com pele de couro, aros metálicos e corpo de madeira em formato cônico. Neste dia de Sarau não houve quem pudesse emprestar um atabaque, realizando-se o mesmo com as congas do amigo, percussionista e ativista negro Thiago Kobe.

<sup>27</sup>Assim definiu Raphaela em nossas reuniões de análise do material etnográfico.

<sup>28</sup>Cantiga de candomblé cantada em língua yorubá, segundo Raphaela usada para abrir o xirê (ritual), que por sua vez é aberto louvando ao orixá Exú.

*Entre feras, corujas, chacais,  
 Viro pedras no meio do caminho,  
 Viro rosa vereda de espinhos  
 Incendeio esses templos glaciais  
 O meu nome também é encruzilhada  
 O meu corpo se desloca numa terra estranha  
 Embora os meus pés de filho nativo estendam suas negras raízes neste solo híbrido  
 Os meus sentimentos íntimos não são de homem invisível  
 Os meus sentimentos íntimos não são de homem invisível  
 Os meus sentimentos íntimos não são de homem invisível  
 Os meus sentimentos íntimos não são de homem invisível  
 A minha voz é matéria viva, ponte suspensa nas margens do precipício  
 O meu nome pode ser Jamaica, a origem do fim de tudo  
 O toque de negros que reuniu o mundo, a renascença da Etiópia  
 O início do fim de tudo  
 O toque de negros que reuniu o mundo, a renascença da Etiópia  
 O início do fim de tudo, a renascença da Etiópia  
 O meu nome poderia ser América Negra do Norte,  
 O peso da melanina do Faraó, as estruturas reerguidas do Egito  
 O meu nome quem sabe Brasil, as convergências da dispersão  
 Planta sólida do Atlântico negro, república de Zumbi dos Palmares  
 As convergências da dispersão  
 Planta sólida do Atlântico negro, república de Zumbi dos Palmares  
 As convergências da dispersão, república de Zumbi dos Palmares  
 As convergências da dispersãoooooo, república de Zumbi dos Palmares  
 O meu nome é África, sou diásporas  
 Agora fim das fronteiras e transplantes impossível  
 Porque o meu lar sempre foi e será busca  
 Meu tempo, barco em movimento, a minha geografia*

*Destino*

*O meu nome é Áfricas, sou diásporas*

*Agora fim das fronteiras e transplantes impossível*

*Agora fim das fronteiras e transplantes impossível*

*Agora fim das fronteiraaaaaaaaas e transplantes impossível*

*A quanto tempo eu queria ter um grande amor como você, África*

*Que demorou, mas chegou em minha vida, tudo é amor.*

*Diásporas!*

É o fim da apresentação de Nelson Maca, muito aplaudida. Definitivamente o silêncio que ouvimos naquele momento em uma rua extremamente movimentada, numa sexta à noite, no coração da cidade do Rio de Janeiro não era comum. Ao que parece, esse “parar e ouvir” de todos e todas que ali estavam “contagiou” também quem passava, impactados pela figura de Maca ao microfone, acompanhado pelo “tamborismo” do mestre Jorjão Bafafê. Uma experiência arrepiante e intensa para todos nós do GPEDIL que estávamos ali presentes neste dia, e mesmo ao ouvir o material registrado em áudio em nossos encontros semanais.



Figura 2 - Nelson Maca no centro da roda do Sarau Divergente

*Fonte: Página do Sarau Divergente no Facebook*

Teko chama a próxima pessoa.<sup>29</sup> Infelizmente, em nosso registro de áudio não é possível identificá-la, pois não reconhecemos sua voz e não gravamos a convocação de Teko, que em todos os Saraus produz uma lista<sup>30</sup> de *performers* que vão ao centro da roda para recitar ou cantar no microfone. Percebemos pelo tom de sua voz que se trata de uma mulher que também não se apresenta, não diz seu nome, apenas diz que não é de falar, e parece que é das primeiras vezes que ela se apresenta como poeta. Esse fato também é bastante recorrente neste evento, pois muitas pessoas iniciaram carreiras artísticas tendo o Sarau Divergente como primeiro espaço de apresentação, não raro provocadas pelo próprio Mano Teko para “chegarem no microfone” e “dar seu papo”, “passar a visão”. Essa prática de “iniciação” artística promovida pelo Divergente também será melhor desenvolvida ao longo desta tese. A poeta, apesar dessa timidez evidente, mostra muita coragem nas palavras:

<sup>29</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/mulher-nao-identificada-no-sarau-de-setembro-de-2016>

<sup>30</sup>Por vezes tarefa realizada pela membra do GPEDIL Jhenifer Raul.

*Cada dia uma luta,  
nem sempre uma conquista. É foda.  
o tempo todo querem me fazer de isca.  
bala alcança, caiu a criança.  
Justiça que cansa, o povo que faz a cobrança.  
24 horas sujeito a morte,  
sobreviver aqui é questão de sorte.  
Moleque novo nem saiu de casa se perdeu é pai, bebida, mulher,  
chegou em casa e... o outro lá foi encostado,  
nem tinha nada atrasado,  
mas preto limpo sem B.O pra eles é desacato.  
Não deveria ser assim.  
Perdão senhor se ainda tenho tanto ódio dentro de mim,  
mas eu pelo meu povo luto sim.  
Você sobe, me dá arma e cocaína,  
como o diabo te dá a mão e te faz um suicida.  
Segue ligeiro aqui você só é mais um pra morrer,  
se é pra falar de paz... hã... tudo bem,  
se é pra falar de sangue viro a mais sanguinária que tem.  
Não tenho tempo pro seu tempo de herói.  
O seu discurso... não me corrói.  
Patrício quis colar deu nisso.  
Quis “pagô de pai”, se afogo nos vício.  
A gente vive, sobrevive, morre, por final.  
Ninguém ligava,  
pra fazer média põem minha série no canal.  
Eu vim pra colocar um fim,  
eu vim pra dar o início.  
Dos seus brinquedinhos não é isso que eu preciso.  
Eu não dou pra isso.  
O mundo já tá cheio de heroísmo.*

*tá vendo aquele mano ali que rouba, que mata, que cheira, que tudo faz?  
 é o mesmo que estava vendendo bala no sinal há um tempo atrás  
 Você sabe né?  
 Naquela de querer um pouco mais,  
 vai atrás do que te dá poder do que e te satisfaz  
 É quente,  
 corpo estirado e frequente.  
 São vários. Em não é suficiente.  
 A mãe que chora, o Estado que devora, o pai já foi embora, eu vou na fé que ainda é hora.  
 Se revoltou, põem pra fora.  
 só não pode enlouquecer,  
 pegar numa arma é tudo que eles querem de você.  
 Limpa o sangue com a camisa e manda eles se fudê. Tem que ser.  
 Não vou me sujeitar, eu tenho tanta coisa pra falar e vou falar:  
 Não vou me sujeitar eu tenho muita coisa pra falar e vou falar.*

***Pra gente é mais difícil,  
 pra gente é tão difícil.  
 mas eu vou continuar,  
 mas eu vou continuar.  
 Pra gente é mais difícil  
 Pra gente é tão difícil.  
 Mas eu vou continuar  
 Mas eu vou continuar  
 Resistência!***

Nestes últimos versos destacados, a poeta deixa de recitar e passa a cantar. Com uma voz forte, um belo timbre e um desenho melódico bastante bem definido apesar de canto *à capella*, lembrando os cantos em estilo *R&B*<sup>31</sup> de refrões muito presentes em raps, que aos nossos ouvidos soa bastante características do gênero,<sup>32</sup> ela então muda a sua entonação, e a forma de pronunciar as palavras que eram bem pesadas e fortes durante a poesia tornam-se

<sup>31</sup>*Rhythm and Blues*, gênero musical de matriz afro-americana.

<sup>32</sup>Um apontamento nosso que não tem aqui intenção de ser profundamente desenvolvido.

sutis. Matheus, ao escutar em nossa reunião semanal a gravação deste registro, coloca que os seus problemas pareceram pequenos e sentiu esperança. A roda do sarau, para ele, sempre foi uma forma de desabafo, para que outras pessoas pudessem ajudar-se mutuamente a carregar coisas pesadas. Matheus diz que “parece pequeno, mas se a galera estivesse junta já era motivo de estar feliz”. Ao final os aplausos são muito intensos e eufóricos, demonstrando em nosso ponto de vista uma recepção calorosa e bastante bem aceita pelo público frequente deste Sarau de setembro de 2016.

Mano Teko apresenta então o próximo da lista: Cosme Felippsen, que é do morro da Providência,<sup>33</sup> e o mesmo, já ao microfone, diz para nós que vai fazer uma poesia sobre as remoções em geral que estão ocorrendo e já ocorreram na favela onde reside. Cosme começa então a cantar o famoso samba “Barracão de Zinco”, composto em 1953 por Oldemar Magalhães e Luiz Antônio, eternizado na voz da cantora Elizeth Cardoso:

*Vai barracão,  
pendurado no morro,  
me pedindo socorro,  
a cidade aos seus pés.  
Vai barracão,  
sua voz eu escuto,  
não me esqueço um minuto,  
por que sei que tu és:  
Barracão de zinco,  
tradição do meu país.  
Barracão de zinco,  
pobre és tão...*

Nesse momento, Cosme, muito teatral como em todas as suas costumeiras apresentações no sarau, começa a utilizar a voz falada em um tom diferente do até então usado, representando uma quebra, uma surpresa para quem o assistia:

---

<sup>33</sup>Primeira favela do Rio de Janeiro, formada basicamente, até onde se sabe, por soldados remanescentes da Guerra de Canudos. Fica localizada na zona portuária do Centro da cidade.

*oh rapá! Você da prefeitura, você tá marcando o que ai rapá? Esse é SMH<sup>34</sup>, secretaria de habitação é o caramba! Vem aqui Maria! Eles tão marcando! Vai marcá SMH na zona sul<sup>35</sup>! Vai marcá SMH no planalto! Pega ele lá! Ele tá marcando com pregos lá Maria! Ele quer arrancá a gente Maria! Eles querem arrancar a favela!*

Ele então volta a cantar, só que dessa vez canta a canção “Opinião”, assim como Barracão de zinco outro samba mais “pesado” que trata de problemáticas das favelas, mas ao mesmo tempo apresentando uma ideia de um orgulho por lá viver, e um desejo de de lá não sair. Este é de autoria do compositor Zé Keti e immortalizada no show homônimo de 1964 dirigido por Augusto Boal, e que tinha em seu elenco os artistas Nara Leão (depois substituída por Maria Bethania), João do Vale e o próprio Zé Keti. Esse show é considerado um marco na luta contra a golpe militar ocorrido neste mesmo ano.

*Podem me prender,  
podem me bater.  
Podem até deixar-me sem comer.  
Que eu não mudo de opinião.  
Daqui do morro eu não saio não,  
da vila autódromo eu não saio não,  
da estradinha eu não saio não*

Cosme também possui bela voz, e dentro de um padrão da assim chamada “teoria musical eurocêntrica” de afinação, canta a melodia da canção *a capella* de maneira bastante afinada. Nesse momento todos cantam com ele, e em sua enorme energia e movimentação convida as pessoas a acompanhá-lo batendo palmas e assim interagindo com aquela *performance*. Essa reação muda o clima do sarau, o torna automaticamente mais vivo e interativo, “retirando” as pessoas presentes na roda da posição de espectadoras “trazendo-as” para “dentro” da apresentação de Cosme. Normalmente ele consegue ter essa interação, sendo comum inclusive que o morador da Providência apresente essas mesmas canções no sarau.

<sup>34</sup>Secretaria Municipal de Habitação, que na época das remoções de casas para a construção de equipamentos para os megaeventos Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas do Rio de 2016, pichava nas casas que seriam removidas as letras SMH, sem avisar aos moradores que lá viviam.

<sup>35</sup>Zona mais rica da cidade do Rio, onde ficam as praias e a maioria dos pontos turísticos. Esta zona possui IDHs que se comparam a países do “primeiro mundo” como Suíça ou Suécia, contrastando com aos baixos IDHs das favelas e zonas periféricas da cidade.

O próximo “convocado” por Mano Teko é o poeta, músico e membro do GPEDIL Matheus Ferreira que traz uma poesia feita no mesmo dia para o sarau, uma poesia que ainda não tinha nome.

*Vivem um momento que até pra roer falta unha,  
 ele jura ser inocenta... quer dizer inocente,  
 mas até a presidente... quer dizer presidenta,  
 não estava isenta de cunha... quer dizer culpa.  
 Me disseram que ela foi torturada, aprisionada e delatada.  
 Por fim afastada.  
 Mó parada errada.  
 Mas uma vez o machismo e a infame justiça fez uma mulher ser calada.  
 Outro dia ouvi o termo olimpíada de fachada,  
 desculpa bem bolada pra ouro e prata ser desviada, e ir parar em outro caixa.  
 Desculpa pra uma calçada na grotá<sup>36</sup> ser lavada,  
 porque a favela foi depredada e bombardeada.  
 Enquanto a corja ladra lucra com evento internacional  
 sobra estádio e falta hospital,  
 enquanto isso tem Pelé e Neymar sendo morto em enquadro policial.  
 Eles prometem tanta coisa:  
 claro, é período eleitoral.  
 Enquanto isso tem muita gente não falando nada.  
 Dá até vontade de falar: sai multando geral.  
 Boa noite sarau.*

Mano Teko apresenta<sup>37</sup> Flávio, vindo de Cabo Frio para participar do Sarau Divergente. Flávio saúda todos e todas e inicia sua poesia:

*Rupturas quase sempre são difíceis  
 Imagina conviver com um céu cheio de mísseis*

<sup>36</sup>Região do Complexo do Alemão com um dos maiores índices de pobreza e violência, com muitas operações policiais e tiroteios.

<sup>37</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/flavio-xl-no-sarau-de-setembro-de-2016>

*A lágrima tempera um monte de histórias*  
*Mutilações traumatizam a memória*  
*Quantos militares são precisos*  
*Pro sertão virar mar*  
*Isso é possível?*  
*Quantas armas são precisas*  
*Os corpos adoecem sem perder de vista*  
*Enxergar facilmente o mundo novo*  
*Ignorar facilmente os pedidos de socorro*  
*Fraudes em urnas*  
*Bebês sem fraldas*  
*A água é potável sem noção de escala*  
*O professor aponta a bestialidade*  
*Rafael Braga brecou a realidade*  
*Os folhetins tão vivos*  
*O pulso ainda pulsa pelo arquivo corrompido*  
*Dentro do meu coração*  
*Existe ódio, vontade, amor e tesão*  
*Dentro do meu coração*  
*Existe fúria, calor, ternura, emoção*  
*Pra quando foi marcada a remoção da cidade*  
*Da cidade rua a favela nasceu*  
*Amigo opressor empoderar*  
*Chave perdida não ligar*  
*Esqueço o tempo da fala*  
*Tenta resolver a porta arrombada*  
*A sua identidade foi rasgada?*  
*Política pública aclamada*  
*Existem muitos lados pra ficar*  
*Balas em peitos atravessar*  
*Tratores barracos derrubar*  
*Fome*

*Muitas crianças vão chorar*  
*E quando o sal tiver por um triz?*  
*Qual alimento será comestível?*  
*Qual território será possível?*  
*Nem o verbo te fará feliz*  
*Nem o verbo te fará feliz*  
*Dentro do meu coração*  
*Existe ódio, vontade, amor e tesão*  
*Dentro do meu coração*  
*Existe fúria, calor, ternura, emoção*

Mano Teko convoca novamente Nelson Maca,<sup>38</sup> que inicia sua fala ao microfone convidando o Sarau a fazer um pouco mais de poesia dialogando com os irmãos e irmãs do Rio de Janeiro sobre a questão do extermínio da juventude negra. Fala também sobre o lançamento do livro de Assata Shakur,<sup>39</sup> de sua importância para o movimento negro, e que seu livro “Gramática da Ira” também está a venda na “banquinha”<sup>40</sup> do Sarau. O poeta inicia assim a sua nova participação ao som do tambor de Jorjão Bafafé, em rufos e efeitos, assim como na primeira parte de sua intervenção.

*Mensagens rebeldas*  
*Rebeldias digitadas*  
*Formatadas nas quebradas*  
*Postada nas encruzilhadas*  
*enviados a filhos diletos*  
*netos de avós insurrectos*  
*bisnetos de avós inquietos*  
*tataranetos de outra história*  
*meu ego black incorpora*

<sup>38</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/nelson-macca-no-sarau-de-setembro-de-2016> e <https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/macca-no-sarau-divergente-de-setembro-de-2016way>

<sup>39</sup>Escritora e pensadora negra dos EUA, perseguida pelo FBI e exilada em Cuba desde 1979. Teve livro lançado neste Sarau com traduções de textos de sua autoria para o português.

<sup>40</sup>Mesa de plástico, por vezes adereçada com bandeiras ou panos, na qual ficam os livros e fanzines que estão a venda durante o Sarau.

*memoriza trajetória*  
*link a pagina da memória*  
*acessa meu negro fugido*  
*crio mesmo não duvido*  
*Exú compartilha comigo*  
*mensageiro atrevido*  
*cutucado ao pé do ouvido*  
*pedagogia griot*  
*arquivo correio nagô*  
*galo que sempre cantô*  
*dendê no padê da cultura*  
*quilombo favela rua*  
*quem navega configura*  
*conexão concreta segura*  
*comunicação pela cura*

***Hoje quilombo vem dizer***  
***Favela vem dizer***  
***A rua vem dizer***  
***que é nós por nós***

Maca convida a todos a declamarem juntos repetindo o verso destacado mais duas vezes *Hoje quilombo vem dizer favela vem dizer a rua vem dizer que é nós por nós*, uma citação do refrão da canção “QFR” de autoria de Mano Teko, e com a qual o funkeiro costuma abrir o Sarau Divergente. Teko então imediatamente emenda cantando esta música que para muitos já se tornou um símbolo de resistência contra o Genocídio do Povo Negro, acompanhado pelas congas de Jorjão que a partir desse momento passa a tocar um ritmo de funk “tamborzão<sup>41</sup>”, juntos das muitas das vozes presentes no Sarau.

“QFR” é um funk e costuma ser acompanhada por palmas também em ritmo de “tamborzão” quando cantada na abertura do Divergente, ou nos vários protestos nos quais o refrão da mesma é entoado, protestos estes normalmente vinculados principalmente às pautas

---

<sup>41</sup>Que será melhor discutido no capítulo 6.

do movimento negro brasileiro. Teko não pede por essas palmas, elas simples e espontaneamente são realizadas por quem lá está. Nesse dia, excepcionalmente tínhamos a presença de Jorjão. No momento que descreveremos agora havia ao que parece uma combinação - um encontro - entre Maca, Jorjão e os MCs de funk Mano Teko e Pingo do Rap, que juntos apresentaram a “QFR” acompanhados por palmas, as congas, e as muitas vezes presentes nesse dia. Não é incomum que Pingo divida o vocal desta canção com Teko, entretanto estivemos etnografando muitos Saraus em que Pingo chegava depois de seu início, perdendo assim a abertura, ficando impossibilitado de cantar esta canção junto ao Mestre de Cerimônias.

A canção é entoada com uma voz potente e “rasgada” - forte - dos dois MCs, ambos bastante afinados, como já dito anteriormente, dentro de um conjunto de alturas<sup>42</sup> desta assim chamada “teoria musical eurocêntrica” apesar da ausência de uma base harmônica<sup>43</sup>.

*Papo reto nosso vou te passar a visão  
 Já que a real não se vê na televisão  
 Essa mídia tem um lado  
 Ser porta-voz do Estado  
 Com muitos nos ferrando se passando de aliado  
 É chegada a hora dos divergentes se juntar  
 Partimos pro “caô” não há quem possa segurar  
 O problema não é meu nem seu,  
 É nosso não sabia  
 Punhos cortando o ar mostra não somos minoria*

***Hoje o Quilombo vem dizer***

***Favela vem dizer***

***A rua vem dizer***

***Que é nós por nós***

**Refrão**

<sup>42</sup>Não raro chamadas de “notas musicais” dentro de uma dita “teoria musical eurocêntrica”.

<sup>43</sup>Algum instrumento ou base eletrônica que tocasse simultaneamente “acordes” para acompanhar uma “melodia”, como são conhecidas dentro desta já citada dita “teoria eurocêntrica”.

Normalmente as palmas param na hora da estrofe, retornando depois com a volta do refrão, passando por um momento coreográfico onde praticamente todas as pessoas presentes erguem um punho ao ar no momento em que se canta “punhos cortando o ar”. A poesia recitada por Maca antes do início da intervenção de Teko, e criada em conexão direto com a canção “QFR”, posteriormente fará parte do primeiro registro fonográfico e audiovisual desta obra, produzido pelo membro do GPEDIL Pedro Mendonça, como veremos no capítulo 6 dedicado às nossas análises do Sarau Divergente.

Prosseguindo a programação da noite, Pingo do Rap de Acari é apresentado por Nelson Maca como próxima participação. Nesse momento parece que o poeta se torna o Mestre de Cerimônias no lugar do Teko, pois é ele quem passa a apresentar quem irá cantar ou recitar nessa parte do Sarau. Bastante aplaudidos, Jorjão Bafafé prossegue na batida de “tamborzão” ao lado de Maca e Pingo e a performance do funk “Barraco do Morro” de autoria do próprio Pingo, que é iniciada com a declamação de Maca e posteriormente cantada coletivamente pelo MC de Acari e o próprio Maca.

*Quem é você para falar dos meus erros?*

*Tu não me conhece não sabe quem sou*

*A luta que tive e a fome que minha família passou*

*Onde tava você na hora do perrengue*

*porque você não tava lá seu doutor?*

*A sociedade hoje fala de mim mas ninguém me ajudou*

*Todo mundo fala que eu ando armado*

*Ninguém fala que já tentou me matar*

*O tempo que o rodo subia o morro pra assassinar*

*E eu na favela botando o terror para matar os moleque pegar o dinheiro*

*Desculpa doutor para chorar minha mãe chora a deles primeiro*

*Lá no morro o barraco na chuva descia*

*Mamãe lavadeira trabalhava em casa de família*

*Papai desempregado piorava a situação*

*Alcoolizado na rua sempre de agressão*

*Não tive chance pois não nasci herdeiro não*

*Só fiz o que achei certo peço a Deus o perdão*

*Era assim que o moleque dizia*  
*Era assim que o moleque falava*  
*No beco de uma favela*  
*Pra um repórter que o entrevistava*

Durante o refrão repetido pelos presentes Pingo saúda as favelas ali representadas e diz:  
*E aí Sarau?*  
*E aí Cidade Alta?*  
*E aí Complexo (do Alemão)?*  
*E aí Acari?*  
*Qualquer lugar na Bahia ao Rio de Janeiro, ou Rio Grande do Sul, tudo é mesma coisa!*  
*Favela é favela em qualquer lugar”!*

Como se fosse uma performance coletiva, sem o tambor de Jorjão sequer parar de tocar, Macca dá prosseguimento com o grito de ordem do Partido dos Panteras Negras<sup>44</sup> “Poder para o Povo Preto!” e convida Mano Teko que prossegue cantando sua música de título “Apologia”, primeira canção de abertura do Sarau, quando o mesmo ainda se chamava Sarau da APAfunk. Posteriormente Teko compõe “QFR” exatamente para este fim, atravessado por sua vivência enquanto Mestre de Cerimônias e organizador deste Sarau. Normalmente Teko abre o Sarau com “QFR”, e canta “Apologia” no meio, por toda a sua relação com o gênero funk e a luta contra sua criminalização, sobre a qual desenvolveremos melhor ao longo desta tese.

*O meu som é de lá*  
*Da favela*  
*Eu também sou de lá*  
*Da favela*  
*Perguntaram quantos nós somos*  
*Nós somos um só*

---

<sup>44</sup>Partido revolucionário sediado nos EUA, formado por negras e negros afro-americanos majoritariamente. Teve sua atuação mais intensa entre as décadas de 1960 e 1970, contestando o racismo anti-negro e realizando ativismo comunitário em uma luta pelo poder do povo preto.

***Somos parte dela******Perguntaram quantos nós somos***

*Vieram falar que na visão deles funk não é cultura  
 Que o gosto da elite determina o que é e o que não é legal  
 Cansado dessa merda acordei e mudei minha postura  
 Esse espírito de luta, tem que contagiar geral  
 Cada vez pior a associação da violência à favela  
 Que filhos da TV apoiam a barbárie sem querer saber o quanto é mal  
 Agravante maior é a camisa errada que pintaram dela  
 E ver cria vestindo, achando isso normal  
 Compreendi e escuto dizer que o caô está na linguagem  
 Que MCs fazem apologia e outros falam só sacanagem  
 O caô não está só aí  
 E aí que eu fico bolado  
 O caô está na origem, preto pobre favelado*

Sem intervalo, emendando na voz de Mano Teko, Nelson Macca recita uma poesia que dialoga com a canção “Apologia” ao som do tambor de Jorjão Bafafê, até que, em certo momento, seguindo o mesmo ritmo, ele improvisa:

*Pois é Mano Teko eu também sou de lá, cresci na favela. Quem me vê fora não imagina o quanto estou dentro dela. Nas encruzilhadas, eu volto sempre pra ela. Então Teko, tá tudo certo, minha voz no teu funk é fogo na vela. Ouve-se muitos aplausos, gritos de euforia, muita vibração.*

E Teko prossegue com o refrão *o meu som é de lá...*

Após muitos aplausos, Nelson Macca diz que deseja fechar o bloco com um momento que *Mano Teko compreende bem* e invoca os nomes de Caio, Cauã, Fred e Vagna – que vieram de São Gonçalo para prestigiar o Sarau. Apresenta Vagna como amiga de longa data assim como Fred, e Maca apresenta segundo ele *os dois pivetes gêmeos Caio e Cauã*, cita

Ibeji<sup>45</sup> - e os convoca para estar no centro da roda, pedindo ao Sarau para fazer barulho pros dois e diz: “*é desse jeito que a gente cresce, é desse jeito que a gente aprende. É No meio da negrada falando das nossas coisas, né? (...) Vamo continuar, vamo desacelelar falando da nossa família assim ó...*” e inicia:

*Sorte pra quem tem*

*Mas nem sempre a água vem*

*Pra quem cava seu próprio poço*

*Minha mãe dizia*

*Nada como um dia*

*Um dia depois do Outro*

*Sorte pra quem tem*

*Mas nem sempre a terra tem*

*Pra quem tem o suor no rosto*

*Minha mãe dizia*

*Nada como um dia*

*Um dia depois do outro*

*E os olhos vendados*

*Não carregam seu fardo*

*Não boto trem no trilho*

*A minha mãe dizia:*

*- De pé meu rapaz!*

*Um dia estabanado*

*O sol azulado*

*O som encarnado*

*E você está frio demais*

*Sorte pra quem tem*

*Mas nem sempre a água vem*

*Pra quem cava seu próprio poço*

*Minha mãe dizia*

*Nada como um dia*

*Um dia depois do outro*

---

<sup>45</sup>Divindade gêmea iorubá.

*Mas nem sempre a água vem  
Pra quem cava seu próprio poço  
Minha mãe dizia  
Nada como um dia  
Um dia depois do outro  
A minha mãe dizia:  
- Levanta sujeito!  
Se o inverno é bom  
O calor do colchão  
Levantar é um dom  
Caminhar seu direito  
A minha mãe dizia:  
- Levanta homem de Deus!  
Amanhã já se foi  
A tarde findou  
A noite chegou  
E você não viveu  
Sorte pra quem tem  
Mas nem sempre a água vem  
Pra quem cava seu próprio poço  
Minha mãe dizia  
Nada como um dia  
Um dia depois do outro  
Sorte pra quem tem  
Mas nem sempre a água vem  
Pra quem cava seu próprio poço  
Minha mãe dizia  
Nada como um dia  
Um dia depois do outro  
Sorte pra quem tem  
Mas nem sempre a terra tem  
Pra quem tem o suor no rosto*

Minha mãe dizia  
 Nada como um dia  
 Um dia depois do outro  
 Eu apenas ouvia  
 Mas eu não entendia  
 Ou então não queria levantar para ver  
 Que no jogo da vida  
 A sorte está posta  
 Se você não aposta  
 Paga pra ver mesmo assim  
 Sorte pra quem tem  
 Mas nem sempre a água tem  
 Pra quem cava seu próprio poço  
 Minha mãe dizia  
 Nada como um dia  
 Um dia depois do outro  
 Sorte pra quem tem  
 Mas nem sempre a água tem  
 Pra quem cava seu próprio poço  
 Minha mãe dizia  
 Nada como um dia  
 Um dia depois do outro  
 A minha mãe dizia:  
 - Ferve água!  
 - Frita ovo!  
 - Pinga pia!  
 E tudo acontecia.

O Sarau está bastante cheio, deve ter em torno de 30 a 40 pessoas presentes. Antes da referida pausa vínhamos tendo audiências bastante baixas, saraus com 10, 15 pessoas as vezes, saraus nos quais sequer conseguimos equipamento de som para realizar. Após o retorno do Sarau, e o falecimento de Elaine Freitas há a aproximação de Ângela, mais conhecida

como Anginha. Ela foi responsável junto ao Pedrinho para fornecer e montar o som do Sarau de agosto de 2016, e reforçou o já bom som trazido de Acari por empréstimo da “Noite Faveleira”<sup>46</sup> para esta noite especial que contava tanto com as presenças de Maca e Bafafé, quanto com a mudança de data, de quinta para sexta-feira.

Teko ao microfone<sup>47</sup> faz então uma pequena fala sobre a necessidade de envolvimento das pessoas para manter o sarau. Diz que Anginha participou ativamente da construção do Sarau de homenagem a Elaine Freitas em agosto, e convida então a poeta a prestar mais uma homenagem à sua grande amiga e companheira. Anginha conta brevemente a história de ocupação do MNLM ali na região, sobre a primeira tentativa no Cine Vitória logo ao lado na rua Senador Dantas (atual Livraria Cultura), e como os ocupantes despejados de lá foram abrigados na ocupação Quilombo das Guerreiras, onde na época, no ano de 2007 vivia Anginha, que nesse momento dividia sua casa e sua vida com Elaine. Ela conta também que Elaine sentou com a liderança da Manoel Congo (Lurdinha, mãe da Gianni) para ajudar na logística para ocupar o prédio onde até hoje esta ocupação se encontra, cedendo seu espaço na Rua Alcindo Guanabara para a realização mensal do Sarau Divergente há quase 4 anos. Anginha diz que o que vai ler *não é legal, não é uma poesia, mas é uma homenagem à Elaine que estaria completando 34 anos naquele dia.*

*De quantas palavras precisaria para fazer um poema para Elaine Freitas?*

*Hoje o poema se cala, fica no canto da sala a observar*

*A cadeira vazia*

*Não existe palavra que venha te contemplar*

*Existe o exercício de escrever*

*A caneta que borra e sussurra papel*

*Palavras desconexas*

*O poema cochila*

*Porque a morte mutila*

*Onde antes queríamos coletivo*

*Hoje somos vazios*

*Vazios de ti irmã*

---

<sup>46</sup>Evento que ocorria regularmente na favela de Acari e era organizada por um grupo de ativistas que incluía o MC Pingo do Rap. Este evento possuía intenso diálogo com o Sarau Divergente, sendo seu público bastante próximo.

<sup>47</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/anginha-no-sarau-de-setembro-de-2016>

*Maestrina da batuta na mão*  
*Anda, coordena, inspira*  
*Concede refrão*  
*Passe livre, Mineira, Educação*  
*UERJ, Sociologia, Movimento Sem-Teto, Vibração*  
*Favela, Doutorado, Periferia, Vigília, cede refrão*  
*Sarau Divergente, Poesia*  
*Mulher coletivo*  
*Que de tanto amor devia ter dois corações.*  
*Saiu de cena numa tarde fria*  
*Por um preto julgado à revelia,*  
*Por esse Estado covarde de opressão<sup>48</sup>*  
*Elaine Freitas, como eu queria te dar um abraço mais um dia*  
*Juntar coração com coração*

Após a emocionante leitura muitas palmas e gritos são ouvidos. Anginha grita “Elaine Freitaaaaas”, e o público responde “PRESENTE!”. Logo depois anuncia que vai tocar uma música com a Rapha Yves (Raphaela, membra do GPEDIL) para todas as pretas que tombam e se levantam, para todas as mulheres que são invisibilizadas, nesse país e em todos os países<sup>49</sup>, (enquanto Anginha fala, Rapha já inicia o toque nas congas, remetendo a um samba) e emenda logo depois na canção “Dandara”. Anginha tem uma linda e poderosa voz. Rapha junta seu toque de samba nas congas com o ritmo da voz de Ângela diversas vezes, muito conectadas.

***Dandara, Acotirene,***  
***Mulher negra, negra***  
***Me empresta, o teu sorriso,***  
***Pois meu povo, está sofrido***

*É mulher apanhando morta e cosificada*

---

<sup>48</sup>Elaine faleceu durante ato realizado pela Liberdade de Rafael Braga, em frente ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro no dia do julgamento de recurso que pedia os *habeas corpus* para o jovem catador de lixo.

<sup>49</sup>Jhen (Jhenifer Raul, do GPEDIL) que está gravando o áudio solta um “é isso aí” no gravador nesse momento.

*É menino que nem anda correndo de bala já*  
*São políticas e leis que quase nunca dão em nada*  
*É o negro como alvo não importa a estrada*  
*Dandara, Acotirene,*  
*Mulher negra, negra*  
*Me empresta a tua lança*  
*Pois meu povo está sofrido*  
*É genocídio na favela e a mídia fala nada*  
*É preconceito não é racismo isso sim é balelada*  
*É menino caído aqui é uma vida sabotada*  
*É caveirão roubando alma, vem roubando alma errada*  
*Dandara, Acotirene,*  
*Mulher negra, negra*  
*Me empresta o teu espelho*  
*Pois meu povo está sofrido*  
*Pra que a vida seja em fim afinal*  
*O Desapartheid*  
*Sem preciso democracia racial*  
*O Desapartheid*  
*Que o nós por nós seja frase ideal*

As pessoas começam então a cantar “O desapartheid”, intercalado por Anginha cantando o nome de mulheres negras de referências na luta, tanto àquelas famosas por livros, quanto mulheres do movimento social: *Que se levantem – Luisa Mahin, Teresa Benguela, Tia Simoa, Aqualtune, Angelica do Quilombo do Bracuí*. Termina cantando o nome de Elaine Freitas. “Chama” o refrão por último e ao encerrar com um rufo das congas e Ângela falando *Não vote reaja, não vá às urnas! Liberdade para Rafael Braga!*

Mano Teko pede barulho para Melodia<sup>50</sup> no Sarau, e já ao microfone, Melodia dá “boa noite ao Sarau” e diz que fará uma poesia em homenagem à Gianni, liderança da ocupação Manuel Congo. Melodia canta a canção “É d’oxum” de autoria de Gerônimo e Vevé Calasans *a capella*. Logo no início de sua performance Rapha começa a espontaneamente acompanhá-

<sup>50</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/melodia-no-sarau-divergente-de-setembro-de-2016>

la nas congas tocando a levada do ijexá. Nesse momento mais uma vez todo o Sarau se silencia para ouvir a canção lindamente entoada por Melodia, que canta de maneira bastante afinada.<sup>51</sup>

Magoo Campos,<sup>52</sup> rapper de Manguinhos<sup>53</sup> é o próximo convidado de Teko, e começa sua apresentação agradecendo a todos e todas presentes, e dá primeiramente um informe falando sobre a abertura inaugural da quadra do Colégio Estadual Clovis Monteiro<sup>54</sup> recém reformada, com um festival de rap que contará com sua presença e de Flávio XL, MC bastante presente no Sarau Divergente desde o seu início. Magoo então recita uma poesia que escreveu na semana anterior: *Nativos e pretos é o nome dela*.

*Não tem conversa, o papo é serio.  
São mais de 500 anos sofrendo, o papo é reto  
Desde que o português chegou aqui  
Tirou minha liberdade. O meu direito de sorrir.  
Não vem com essa de sonhar com a abolição  
Bora fugir pro mato. Aquilombar foi a solução.  
Nós que criou esse conceito de rebelião  
Ninguém aceita a escravidão  
A classe operária quem fundou não foi ocês  
A primeira greve geral quem começou foram os meus.  
Rejeitamos esse sistema sanguínario. Como disse a preta, Produtora de mãe de maio.  
Porque não na nossa favela também?  
Aqui sempre tem uns pela<sup>55</sup> que entra pra matar  
Os capitão do mato vem do passado, pra na viela te assombrar.  
Se tu te revoltar eles também vão te matar.  
O jeito foi o espirito amansar  
Mas sempre tem uns que diz não...  
Nós vai criar nosso reino de volta, irmão.*

<sup>51</sup>Dentro de um já referido padrão de relação de alturas de matriz eurocêntrica.

<sup>52</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/sarau-de-setembro-de-2016>

<sup>53</sup>Conjunto de favelas também localizado na Zona Norte da cidade, com IDH 0,726, o 122º colocado de 126 regiões.

<sup>54</sup>Colégio localizado na região de Manguinhos, e atende principalmente o público dessa favela e do Complexo do Alemão.

<sup>55</sup>“Pela-saco”, gíria para denominar alguém sem opinião própria.

*O portal abriu, Afrodiaspórico serviu;  
 A liberdade vai cantar, irmão. É só nós se organizar.  
 É botar o nosso sistema pra funcionar.  
 Se iludiram com a cidade!  
 O sistema te deu a liberdade, sem direito. Que crueldade!  
 Te envolveu na selva: Pegue seu disfarce.  
 Já caiu no labirinto, agora é tarde.  
 Virou marionete do sistema que, usa o estado como sua ferramenta.  
 A superestrutura do capital transformou o povo pobre, preto, favelado em Marginal.  
 Desde o tempo da escravatura. E a culpa não é sua...  
 Ah, Qual é; vai querer vir me sacanear?  
 Vai me dizer que os Portugueses não sabiam que os nativos já estavam lá?  
 Tinha até boca a boca falando que em 2012 o povo preto ia acabar...  
 Desculpa te desapontar. Mas o preto revolta  
 voltou pra te aterrorizar.  
 Evocando a crítica no sujeito.  
 Agora só esperar pra ver qual o efeito  
 Tomar o que é nosso por direito.  
 Se preciso for desapropriar o senhor do engenho  
 O portal abriu, afrodiaspórico sorriu.  
 A liberdade vai cantar, irmão.  
 É só nós se organizar e botar  
 um novo sistema pra funcionar.*

Muito aplaudido pelo público que mais uma vez ouviu em silêncio, agradece, e logo vem Mano Teko, que comenta sobre o evento no Clóvis Monteiro e diz que já esteve por lá, saúda Flávio XL, após o que o DJ<sup>56</sup> coloca uma canção na voz do MC Pingo do Rap, e durante a execução da mesma, Mano Teko convoca MC Jhen Jhen - Jhenifer Raul primeira convidada por Pedro Mendonça para compor o GPEDIL. Assim que pega no microfone, ela reclama de sua companheira e também membra do GPEDIL Raphaela Yves,<sup>57</sup> que está com

<sup>56</sup>Figura presente em alguns saraus, que fica no *notebook* manipulando o programa *Virtual DJ* e colocando músicas, normalmente raps e funks entre as apresentações e as falas de Mano Teko. Nesse Sarau não soubemos identificar quem estava nesta função, entretanto falaremos um pouco mais sobre a mesma à frente.

<sup>57</sup>Que nesse momento ainda não integrava o grupo, apesar de muito presente em nossas reuniões e conversas,

uma boa câmera que trouxe de Niterói, mas não quer filmá-la. Rapha vai então para o violão que está ligado ao equipamento de som.

Jhenifer e Raphaela<sup>58</sup> fazem uma apresentação em voz e violão da canção “Zumbi” de autoria de Jorge Ben. Jhenifer, apesar de acompanhada por um instrumento como o violão, que toca acordes que trariam uma maior sustentação para seu canto, não consegue sustentar as notas da afinação. Ao final ela, muito nervosa pede desculpas ao público e explica que é a primeira vez que ela se apresenta publicamente acompanhada por um instrumento musical<sup>59</sup> e que está bêbada. Apesar disso as duas são muito aplaudidas pelo Sarau, talvez as mais aplaudidas do dia, aplausos que dividem a paisagem sonora com gritos de agudos, incentivos e elogios como “Linda! Gostosa!”, vindos quase que em sua totalidade de vozes femininas presentes no local. Mano Teko sequer consegue dar continuidade ao Sarau por conta de todo o alvoroço causado pela apresentação das membras do GPEDIL. A música então entra, mais uma vez um funk, e Mano Teko anuncia a presença do MC Márcio Rizzo, do Complexo da Maré.

O MC canta<sup>60</sup> um funk de sua autoria em que cita o nome de crianças e adolescentes com quem tem contato cotidiano na Vila do João, favela do Bairro Maré, colocando:

*O meu amigo Juan,  
Miguel, Johny e o Richard  
Mike, Henrique e o Hugo  
Luan também tá na lista.  
Douglas, Isac e o Jonathan  
Miguel, Johny e o Richard  
Mike, Henrique e o Hugo  
Luan também tá na lista.  
Vamos juntar nossas vozes,  
E gritar pela igualdade  
Pra mostrar que somos parte  
Também da Sociedade  
Contra todos preconceitos*

como veremos na meta-etnografia de Pedro Mendonça.

<sup>58</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/jhen-e-rapha-no-sarau-de-setembro-de-2016>

<sup>59</sup>Em relato dado em reunião Jhenifer nos conta que Mano Teko chamou a atenção dela depois do Sarau por conta da apresentação com violão, reforçando que instrumentos musicais e *beats* são utilizados no evento apenas em momentos de convidados especiais ou momentos de lançamentos.

<sup>60</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/sarau-divergente-setembro-de-2016-2>

*E a discriminação  
Que a favela sempre sofre  
Neste Estado de exclusão  
Já sabemos que pra nós  
Eles manda repressão  
Pra nos manter oprimido  
Sem chance de reação  
Tentando fazer com isso  
A favela se calar  
Seguimos obediente  
E sem nos determinar  
Mas nós vamo resistir  
Buscando conhecimento  
Se eles mandam a polícia  
No livro vamo crescendo*

No final, e durante os aplausos, o MC fala *É isso aí rapaziada, minha homenagem à molecada do Complexo da Maré*. Mano Teko diz que reforça o quanto respeita Márcio Rizzo e Márcio responde que Teko está sempre fortalecendo lá na Maré, e por isso, sempre que pode, fortalece no Sarau Divergente. Márcio não é muito aplaudido, e durante sua apresentação o silêncio que se ouviu anteriormente para escutá-lo já não é mais uma realidade. São muitos ruídos que ouvimos, que inclusive dificultam escutar o que Márcio está cantando em alguns momentos de sua apresentação. Acreditamos que tanto essa falta de entusiasmo pode estar relacionada ao fato de estarmos em um momento avançado da hora no Sarau, quanto a perda de atenção gerada por conversas, bebidas alcoólicas e descontração, ou até a questão de uma maior valorização pela apresentação das mulheres não-profissionais, como debateremos no capítulo 6 dentro da discussão da questão de Gênero e Sexualidade no Sarau.

A canção do MC é a única canção apresentada nesse Sarau que não possui altura definida, destoando inclusive das músicas do gênero funk carioca que são comumente apresentadas no Sarau, inclusive neste de setembro de 2016. A divisão rítmica de Márcio está muito dentro das divisões de tempo dos funks no subgênero conhecido pelo senso comum

como “funk proibido”, estando as suas respirações respeitadas pela nossa transcrição acima, e um acento e prolongamento característicos na última sílaba de cada verso<sup>61</sup>.

Como de costume,<sup>62</sup> Teko convoca um movimento de base comunitária sediado em uma favela do Rio de Janeiro, cuja identidade, pelo caráter de nossa pesquisa, preferimos preservar. Vamos nomear este movimento de “movimento X”, que junto a um movimento nacional que, pelo mesmo motivo, nomearemos de “Y”, estão nesse dia realizando o lançamento de um livro no Sarau. O movimento X normalmente vai ao microfone para falar da Campanha Pela Liberdade de Rafael Braga, que os mesmos constroem em conjunto a outros indivíduos e coletivos. Ali eles contam um pouco da história das injustas prisões e condenações sofridas por Rafael, a partir de um discurso crítico que denuncia o encarceramento e o extermínio da juventude negra das favelas e periferias do Brasil. Nesse dia, um de seus membros, “embalado” por uma campanha pela abstenção eleitoral neste ano de 2016, já que haveria em outubro eleições municipais, acaba por fazer uma fala que soa ofensiva para aqueles e aquelas presentes no espaço que acreditam que devem votar, por razões políticas das mais diversas, principalmente porque na fala do militante Yuri<sup>63</sup> do movimento X fica a impressão de que o Sarau teria uma posição anti-eleitoral. Após sua fala, Gianni pega o microfone e coloca que acredita que ali não haveria espaço para este tipo de afirmação, já que o Sarau tem como objetivo permanecer “Divergente” como seu nome mesmo afirma. Esse momento de conflito será lembrado mais à frente por sua importância para nossa análise sobre a política do Sarau Divergente. Após esse fato, Teko convida a todos para fecharem mais a roda, se aproximarem uns dos outros, e sem o microfone ele puxa o ponto (canção ritual no candomblé) em louvor a Exú, com o qual normalmente encerra o Sarau. Um canto de “pergunta e resposta”. Primeiro canta somente Mano Teko:

*Lá na beira do caminho,*

*Lá na beira do caminho,*

*Esse Sarau tem segurança.*

E todos cantam em seguida:

*Lá na beira do caminho,*

<sup>61</sup>No capítulo 6, no qual discutiremos com mais profundidade as questões que giram em do torno da estética funk presente no Sarau, faremos um breve paralelo entre o que se passa no evento etnografado pelo GPEDIL e o funk proibido executado nos bailes de favela.

<sup>62</sup>Esta parte não será exposta em áudio para preservar a identidade dos ativistas envolvidos nos conflitos que serão discutidos ao longo desta tese, mas principalmente no capítulo 6.

<sup>63</sup>Nome fictício dado ao militante que costuma fazer as falas públicas do movimento X.

*Lá na beira do caminho,  
Esse Sarau tem segurança.*

Só Mano Teko:

*Na porteira tem vigia,  
na porteira tem vigia,  
Meia noite o galo canta*

E todos respondem:

*Na porteira tem vigia,  
Na porteira tem vigia,  
meia noite o galo canta*

Teko então deseja a todos que vão para suas casas em segurança, protegidos pelo orixá louvado. Em alguns Saraus, principalmente aqueles com boas participações de profissionais do funk, ocasiões especiais, Saraus cheios, há uma roda de funk após este encerramento. Em setembro de 2016 não é diferente. A roda se estende e o clima muda completamente. Agora parece que estamos em uma festa. O DJ vai “soltando” as batidas e o microfone vai “rodando” de mão em mão enquanto os cantores vão “puxando” canções funk de sucesso dos anos 1990. A relação do público presente com essa performance é totalmente diferente também, pois começam todos a dançar e desfazem a roda anteriormente formada para o Sarau. A dança é o chamado “passinho de charme”, no qual alguém inicia uma coreografia simples e outros se posicionam lateralmente ou de frente para esta pessoa e passam a imitar seus passos, e depois de um certo tempo passamos a ver várias pessoas dançando exatamente os mesmos passos. As canções, as sequências e os *performers* estão descritos abaixo.

Inicia-se com MC Lasca cantando o meio da letra do Rap da Cidade Alta (MC Pixote) seguido por Pingo do Rap, que canta junto o refrão e a série de funks em seguida sobre a base do Voltmix<sup>64</sup>. Por toda a mistura já “avançada” de álcool e etnografia, a mistura entre o canto de quem está gravando muito próximo de sua boca, com o que é captado da caixa de som, e também a própria mistura de cantores, tonalidades, e afinações diferentes, fica muito difícil perceber o conjunto de alturas destas canções, entretanto são canções bastante conhecidas e,

---

<sup>64</sup>Segundo o musicólogo Carlos Palombini (2016) o Voltmix, a base mais popular do funk dos anos 1990, é “o ‘808 Beatapella Mix’, segunda faixa do lado B do single 8 Volt Mix, do DJ Battery Brain, [que] é um representante obscuro do electro de Los Angeles, descoberto por Carlos Machado, o DJ Nazz, e por ele divulgado no Brasil. A gravação foi frequentemente utilizada na forma do loop de seus compassos iniciais, com reforço da última batida da caixa e supressão da última do chimbal, ao fim do ciclo.”(PALOMBINI, 2016 p. 33).

como temos feito, constarão de links para o canal do *Youtube* do GPEDIL, onde todos os áudios citados estarão disponíveis. Também não realizaremos análises mais profundas dos funks desse momento específico do Sarau, primeiramente por ser uma atividade excepcional condicionada (por exemplo não há Roda quando não há equipamento de som), e também pelo fato de a Roda acontecer após o encerramento do Sarau, o que nos leva a crer que a Roda de Funk, apesar de atividade “anexa” ao Sarau, não faz exatamente parte dele.

*Tente entender, tente de coração  
 E não há tempo pra brigas, guerras ou discussão  
 A vida é curta amigo  
 Ponha a mão na consciência  
 Dance e balance! éh! Sem violência  
 Por que tanta briga? tanta desunião...  
 Se Deus tem para dar muita paz e união  
 é por isso q eu canto sem medo de errar  
 Vem com Mc Pixote que a festa vai começar!  
 Óoooba, oba oba hey!  
 La laiá laiá  
 Vem pra Cidade Alta  
 La laiá laiá  
 Que vcs vão se amarrar  
 La laiá laiá! Laiá!  
 Oba, oba, oba, oba, Ô!  
 E por falar em violência  
 Eu tô que tô tentando entender  
 Porque que no mundo de hoje em dia  
 As pessoas só pensam "eu vou matar ou morrer"  
 Então amigo pare pra pensar  
 Por favor deixe a paz reinar  
 E pense nisso ponha isso na cabeça  
 Que a vida é curta amigo  
 Por favor não se esqueça*

*Óoooba, oba oba hey!*  
*La laiá laiá*  
*Vem pra Cidade Alta*  
*La laiá laiá*  
*Que vcs vão se amarrar*  
*La laiá laiá! Laiá!*  
*Oba, oba, oba, oba*  
*E agora amigo eu me sinto até feliz*  
*Eu vou curtir o baile funk*  
*Do jeito que eu sempre quis*  
*Um baile sem violência!*  
*Amor e amizade: isso não fica só no sonho,*  
*vai ser realidade*  
*Basta que cada um, faça a sua parte*  
*Eu já estou fazendo a minha, cantando a verdade*  
*Ponha isso na cabeça*  
*Viva em paz e podes crer*  
*Que pro baile não acabar só depende de você*  
*Óoooba, oba oba hey!*  
*La laiá laiá*  
*Vem pra Cidade Alta*  
*La laiá laiá*  
*Que vocês vão se amarrar*  
*La laiá laiá! Laiá!*  
*Oba, oba, oba, oba, ÔÔÔooo!!!*

Na mesma batida Voltmix, emendam com Rap da Gata (William e Duda)

*Gata, o que fiz foi maldade*  
*Queira me desculpar ou perdoar*  
*Ô gata, o que digo é verdade*  
*Eu não quis te magoar*

*E tu sai toda linda na sua  
 E eu na esquina só de olho em você  
 Não sei se está certo o que faço  
 Eu faço é de tudo para alegrar você  
 Mas quando soube que tinha se mudado  
 Eu soube e fiquei revoltado  
 Gata funkeira não sei sei sei ei ei  
 Eu não sei se eu sou merecedor  
 De conquistar seu amor  
 Eu não sei se foi amizade que fiz  
 Pois são poucos amigos que temos no mundo  
 Fui com fé, paz, amor e união  
 Para dentro do seu coração  
 Ó funkeira é com você que eu fui feliz  
 Por isso eu peço que me diz  
 Diz pra mim como tu se sente  
 Ó meu amor, minha vida, minha paixão  
 Minha coisa linda do fundo do coração  
 Ei todas essas frases foram feitas pra você  
 Olha me desculpe gata escute que vou dizer  
 Se eu fiz isso foi só preocupação  
 Foi preocupado com a gata linda do meu coração  
 Então funkeira eu quero saber  
 Só saber como tu está pra minha preocupação  
 Esquecer como tu se sente....”*

E emendam no Rap da Morena (Mc Marcinho). Neste momento, entram vozes femininas ao microfone, uma delas é a da MC Melodia.

*Foi no baile funk o baile do Borel  
 Que conheci alguém com a boca de mel ( Foi, foi )  
 Uma morena linda, foi um avião*

*Só de pensa já mexe com o meu coração ( I eu )  
 Já não aguento mais e vou falar o que é  
 E que eu pretendo que seja a minha mulher ( Vai )  
 Escute meu amor no que eu vou falar  
 Eu tenho tanto pra poder te da ( Te da, te da )  
 Te darei carinho, te darei valor  
 Eu vou te dar ternura e o meu amor ( Eu )  
 Vou te dar mil beijos e muitos abraços  
 Está contigo e seguir sempre seus passos  
 Já dominou meu coração  
 Amo você minha paixão ...”*

Depois se inicia a primeira parte do funk “A Distância” de Márcio e Goró.

*... então encho a cara e bebo até cair  
 Até cair  
 A decadência em mim está formada  
 E a minha mãe diz que é palhaçada  
 E me dá um café forte e quente para me reanimar, reanimar  
 Já consciente eu pergunto pra ela,  
 Se a minha vida virou uma novela, se no passado ela amou alguém como eu amei  
 Ela abaixa a cabeça e pensa  
 A sua face muda de aparência  
 Chorando diz pra mim:  
 Meu filho, eu amei sim  
 Enquanto isso, a chuva cai lá fora  
 Tu olhas da janela e chora, me implorando pra te amar  
 Mas a distância corrói e dói no meu peito  
 Ia tentar doer, eu esqueço do amor que eu tenho pra te dar*

Ainda com vozes femininas percebidas ao microfone, emendam no funk de MC Nélio e Espuga “Venha comigo”:

*Amor, sei que não dá mais cabou entre nós*  
*Já não existe mais nada*  
*Mas lembro o dia em que você me falou*  
*Jurou sempre me amar (o uooh)*  
*Sempre me amar*

*Hoje fico triste mas não vou guardar assim no coração*  
*Tantas mágoas*  
*Mas não se esqueça que são coisas do amor*  
*Eu vou sempre lembrar (o uooh)*  
*Sempre lembrar*  
*Venha comigo (oooooh)*  
*Amor*  
*Eu estou sofrendo por favor (parte cantada somente na voz da Melodia)*  
*Não vá me deixar (o uooh)*  
*Não vá me deixar*

Pingo do Rap puxa o funk “Princesa” de Mc Marcinho:

*Desde quando você se foi*  
*Que dói demais*  
*Dentro do meu coração.*  
*Às vezes eu tento te esquecer;*  
*Mas eu acho que isso*  
*Não é a solução.*  
*A solução é você voltar*  
*E nós dois juntos nos amamos*  
*Então, então acho*  
*Que não tem ninguém*  
*Que te ame assim.*  
*Princesa por favor volte pra mim*

*Eu te amo meu amor,  
Princesa, por favor volte pra mim!  
Ooooooh!*

Emendam no Rap do Silva puxado pelo Mano Teko e Jhenifer ao microfone:

*Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
Ele era funkeiro, mas era pai de família  
Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
Ele era funkeiro, mas era pai de família  
Era trabalhador, pegava o trem lotado  
Tinha boa vizinhança, era considerado  
Todo mundo dizia que era um cara maneiro  
Outros o criticavam porque ele era funkeiro  
O funk não é modismo, é uma necessidade  
É pra calar os gemidos que existem nessa cidade  
Todo mundo devia nessa história se ligar  
Porque tem muito amigo que vem pro baile dançar  
Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá  
E entender o sentido quando o DJ detonar  
Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
Ele era funkeiro, mas era pai de família  
Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
Ele era funkeiro, mas era pai de família*

Emendam no “Rap da Felicidade” de Cidinho e Doca:

*Eu só quero  
É ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz  
Onde eu nasci (Ham)  
E poder me orgulhar  
E ter a consciência*

*Que o pobre tem seu lugar  
 Minha cara autoridade eu já não sei o que fazer  
 Com tanta violência eu sinto medo de viver  
 Pois moro na favela e sou muito desrespeitado  
 A tristeza e alegria que caminham lado a lado  
 Eu faço uma oração para uma santa protetora  
 Mas sou interrompido a tiros de metralhadora  
 Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela  
 O pobre é humilhado, esculachado na favela  
 Já não aguento mais essa onda de violência  
 Só peço autoridades um pouco mais de competência  
 Eu só quero  
 É ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz  
 Onde eu nasci (Ham)  
 E poder me orgulhar  
 E ter a consciência  
 Que o pobre tem seu lugar  
 Mas eu só quero  
 É ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz  
 Onde eu nasci (Ham)  
 E poder me orgulhar  
 E ter a consciência  
 Que o pobre tem seu lugar*

Mc Lasca puxa o “Rap da Cidade de Deus” de Cidinho e Doca:

*Cidade de Deus é o maior barato  
 E te pergunta, brigar pra que? (pra que?)  
 Se você for lá uma vezinha só, é,  
 Você nunca mais vai esquecer  
 (Vamo lá!)*

Pingo do Rap (ou Lasca) improvisa e continuam cantando parte do Rap da Cidade de Deus:

*Se liga só, se liga só:*

*Nós do Divergente*

*Nós é o maior barato*

*E te pergunta, perguntá, brigar pra que? (pra que?)*

*Se você for lá uma vezinha só, é,*

*Você nunca mais vai esquecer*

*Venho pedindo nesse rap então*

*Liberdade, paz e amor no coração*

*Divertindo (é) e animando*

*Toda essa massa funkeira no salão (Falamos de quem?)*

*Falamos da De Deus porque é uma área difamada*

*E viemos dar um alô a toda rapaziada*

*Sem essa de inimigo, sem essa de alemão*

*Vamos juntar as forças pois somos irmãos*

*Você briga no baile e eu te pergunto: por que?*

*Tenho certeza, tu não sabe responder*

*Já que tem tantas mulheres aí dentro do salão*

*Pare de briga que não vale à pena não (vem com a gente)*

*Agora sim eu quero ver a união*

*De todos morros e favelas mas com amor no coração*

*Quatro galeras que lutam até morrer (Quem é?)*

*Furnas, Piedade, Abolição, é o Ererê*

*Aliança eterna que nunca vai ter fim*

*Favela da Playboy, Curicica, é o Carmorim (Por isso)*

*Pedimos a todos pra briga parar*

*Não podemos esquecer mestre de Jacarepaguá (Vem quem?)*

*Vem Gardênia Azul e Alto do Boavistão*

*Vila Sapê, Taquara e Cabeção (Chamo quem?)*

*Chamo a galera da Ipas e da Barão*

*Pra vim cantar conosco esse refrão (Canta então. Vamo lá!)*

*Cidade de Deus é o maior maior barato  
E te pergunta, pergunta brigar pra que? (pra que?)  
Se você for lá uma vezinha só, é,  
Você nunca mais vai esquecer”*

Emendam com Claudinho e Bochecha, “Nosso sonho”, ao som de uma batida de “tamboão”.

No decorrer da música, o DJ coloca ao fundo a batida Voltmix.

*Gatinha, quero te encontrar, vou falar, sou Claudinho  
menina, musa do verão, você conquistou o meu coração,  
tô vidrado*

*eu hoje sou, um Buchecha apaixonado.*

*Naquele lugar, naquele local era lindo o seu olhar*

*Eu te avistei, foi fenomenal, houve uma chance de  
falar.*

*Gostei de você, quero te alcançar*

*Tem um ímã que, fez o meu hospedar.*

*Nossas emoções, eram ilícitas, que apesar das  
vibrações,*

*Proíbiam o amor em nossos corações.*

*Ziguezagueiei, no vira-virou*

*Você quis me dar as mãos, não alcançou.*

*Bem que eu tentei, algo atrapalhou*

*A distância não deixou.*

*Foi com muita fé, nessa ilustração*

*Que eu não dei bola para a ilusão.*

*Homem e mulher irem em versão*

*Bate forte o coração.*

*Tumultuado o palco quase caiu*

*Eu desditoso, e você se distraiu*

*Quando estendi as mãos, pra poder te segurar*

*Já arranhado e toda hora vinha uma,*

*À impressão que o palco era de espuma,*

*Você tentou chegar, não deu pra me tocar.*

*Nosso sonho não vai terminar desse jeito que você faz*

*Se o destino adjudicar, esse amor poderá ser capaz,  
gatinha.*

*Nosso sonho não vai terminar desse jeito que você faz*

*E depois que o baile acabar, vamos nos encontrar logo  
mais.*

*Na Praça da Playboy ou em Niterói*

*No Fazenda, Chumbada ou no COI.*

*Quitungo, Guaporé, nos locais do Jacaré*

*Taquara, Furnai e Faz Quem Quer.*

*Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá*

*Marechal, Urucânia, Irajá.*

*Cosmorana, Guadalupe, Sangue-Areia e Pombal*

*Vigário Geral, Rocinha e Vidigal.*

*Coronel, Mutuapira, Itaguaí e Saci*

*Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri.*

*Engenho Novo, Gramacho, Méier, Inhaúma, Arará.*

*Vila Aliança, Mineira, Mangueira e a Vintém*

*Na Posse e Madureira, Nilópolis, Xerém.*

*Ou em qualquer lugar,*

*Eu vou te admirar.*

*Nosso sonho não vai terminar...*

Rua Alcindo Guanabara, sexta-feira, dia 11 de novembro de 2016, 21h – Cinelândia, Rio de Janeiro



Figura 3 - Cartaz de divulgação do Sarau de novembro de 2016

Fonte: Página do Sarau Divergente no Facebook

Teko começa o Sarau<sup>65</sup> falando da amplificação sonora que nem sempre está presente. A princípio ele repreende as pessoas que falam do “som baixo” do sarau. *Não é questão de “som baixo” não. Já falei outras vezes que a gente precisa de pessoas pra fazer a parada né?! Já teve sarau que a gente fez aqui sem som. O som que a gente precisa é o som da nossa voz. A letra é isso. Vai ter momento que a gente vai tá lá e aí? Não tem som e a gente não milita? Não, vamos fazer.* E prossegue: *E aí reforçando... A única vez que nós paramos de fazer o Sarau, tava cansativo e desanimado também com o não entendimento de muitas pessoas que vislumbrei que era pra fazer, acreditei que as pessoas estavam desde o início, e porra, se não entendeu até agora quando é que vai entender?! E entendi também que são processos diferentes, não é por acaso, né?*

Teko evidencia que o Sarau é um espaço no qual as pessoas se relacionam verdadeiramente, pois, ainda que não estejam no centro da roda ou com o microfone na mão, percebe-se quando não estão bem, quando há motivos para preocupações pessoais, quando há algo estranho: *Tem pessoas que já frequentam esse espaço aqui há um tempo e a gente identifica quando não tá bem e quando tá né? E quando não tiver bem tem que ter esse time de chegar na pessoa e perguntar o que tá havendo, “como é que você tá”? A gente fala tanto de se cuidar mas a gente não cuida dos nossos. A verdade é essa. Na prática, é essa porra.*

<sup>65</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/sarau-novembro-de-2016-abertura>

*(...) Vou ser repetitivo mesmo sobre isso. Sou chato mesmo, vou ser o chato. É preciso ter o chato no processo. Tem que ter o nervoso, ter o brincalhão, tem que ter o aéreo, e ter o chato. Assumi o posto, sei que tem outros chatos também no processo.”*

Mano Teko expõe sua posição de que o Sarau não dependa da presença dele para acontecer na rua: *Venho mais uma vez aqui novamente agradecer. Porque ter pessoas aqui (construindo junto) renova! Não é condição pra ter. Porque se tiver uma, se tiver duas pessoas aqui, o que eu peço é que, vai ter o momento que o Teko também não vai tá aqui, mas é que venha uma pessoa aqui na última sexta feira do mês pra dar um salve à Rua. Pra mostrar que existem outros no processo ainda. Seja lá onde (local/espço) for! Eu falo “aqui” porque tá marcado aqui, essa encruzilhada que é na Rua Alcindo Guanabara, em frente à ocupação Manoel Congo.*

O MC fala sobre a reivindicação por moradia digna no Rio de Janeiro e ressalta a luta dos companheiros da Ocupação Manoel Congo. Um processo sobre o qual, depois, ele convida a Gianni para falar. Teko continua agradecendo a pessoas diretamente comprometidas com o espaço, como a Anginha, que conheceu através do Pedrinho, assim como Pingo com o som da Noite Favelira: *O sarau não tem, a gente ainda pretende adquirir um equipamento nosso mas nunca deixamos de contar com os amigos na construção do processo.*

Teko fala de contar com a ajuda também da Jurema, que já somou na roda com sua poesia, e pede para as pessoas fortalecerem o seu brechó montado no sarau. *Ainda quem não tenha grana hoje faz um contato aqui né, procura saber como é que faz pra adquirir depois porque é importante o lance da Continuidade. O Sarau é contato, né mano?! Tá aqui hoje mas amanhã também é um novo dia...é continuação. Hoje de repente tá caído de grana mas a gente pode fortalecer na semana que vem. Enfim. É importante trocar ideia, trocar contato.*

Teko diz que vai cantar uma música agora que está para terminar, mas que só depende do Pedrinho agora.<sup>66</sup> Ele ri. E inicia cantando “QFR”. A música é acompanhada por palmas em ritmo de funk “tamborzão” e é cantada pelo Mestre de Cerimônias junto com o funkeiro MC Lasca. Logo em seguida, ao fim da música, Teko pede muito barulho para receber MC Lasca. Lasca começa falando que Teko ‘tá de kaô<sup>67</sup> por dizer que não se veem a um tempo, pois Lasca afirma ao microfone que eles se viram recentemente. Logo em seguida, o MC

<sup>66</sup>Como apresentaremos no capítulo 3, na meta-etnografia de Pedrinho, e no capítulo 6, na discussão sobre o funk do Sarau, nessa época Pedro estava produzindo o fonograma da canção de abertura do Sarau, “QFR”.

<sup>67</sup>Gíria carioca para “mentira”.

canta um funk de sua autoria acompanhado com palmas em ritmo de “tamborzão”: *Vou fazer um convite a vocês ao meu mundo. Ao mundo do funk!* E começa:

*Se tu quer tirar uma onda  
 E não sabe o que fazer  
 Vou te dar a boa agora  
 Se liga pra não esquecer  
 Vem curtir o baile funk  
 Se embala no pancadão  
 Seja miami, montagem, rap ou melody irmão  
 Cai daqui a pra li quebrando  
 Se embolando até o chão  
 Os irmãozinho na disciplina  
 Pedindo sua atenção  
 No talento atividade  
 Chamo pra desenrolar  
 O funk é love, é magia  
 Energia tá no ar  
 É nós aê  
**Eu quero ver geral zoar  
 Para inteirar  
 Ou deixa os MCs cantar  
 Com fé em Deus  
 Ô demorou de então formar  
 Quem tem boca agora cante  
 Ou deixe o corpo balançar  
 É o funk aê, aê  
 Eu quero ver geral zoar  
 Para inteirar, é  
 Ou deixa os MCs cantar  
 Com fé em Deus  
 Ô demorou de então formar***

*Quem tem boca agora cante  
Ou deixe o corpo balançar  
O nosso funk contagia  
Sem ter discriminação  
Enlouquece o corpo, a alma  
Com a cultura do povão  
Não vê classe, nem idade  
Não vê raça e nem vê cor  
É do morro ou vem pro asfalto  
E é onde que tô, abalou  
Mas respeito e humildade  
É o que não falta em ninguém  
O que falta em outros eventos  
Podes crer que o funk tem  
Nesse rap eu te convido  
Pra você curtir, dançar  
E se quiser curtir um funk  
Demorou pode chegar  
Que é o funk aé, aé  
Eu quero ver geral zoar  
Para inteirar  
Ou deixa os MCs cantar  
Com fé em Deus  
Ô demorou então formar  
Quem tem boca agora cante  
Ou deixe o corpo balançar  
Que é o funk aé, aé  
Eu quero ver geral zoar  
Para inteirar  
Ou deixa os MCs cantar  
Com fé em Deus  
Ô demorou então formar*

*Quem tem boca agora cante  
Ou deixe o corpo balançar”*

Marcio Rizzo do Complexo da Maré é anunciado em seguida, após Teko ter afirmado que Lasca e este só se falaram por redes sociais, o que não supre a ação de matar a saudade de seus companheiros de luta mais próximos. Marcio Rizzo na verdade afirma que ele não é cria da Maré, que a Lapa é a terra dele. Que foi onde ele se criou, onde cresceu, e a Maré foi onde ele morou. Mas que representa a Maré também ali. O que ele iria apresentar a seguir é sobre sua terra, a Lapa. Muito difícil perceber o conjunto de alturas entoado por Rizzo, e apesar de se notar uma intenção dele em cantar uma melodia, a rítmica também não está muito bem definida, tanto que o público tenta acompanhá-lo com palmas e não consegue, hesita, “atravessa”. Neste Sarau de novembro o DJ está bastante ativo. Tem sempre um funk em som mecânico entrando entre as apresentações. Em alguns momentos esse som mecânico “acompanha” as falas de Teko bem ao fundo, com volume baixo, e já quando ele entra ao fim das apresentações, normalmente durante os aplausos, ele já entra em um volume mais forte, mais intenso, e é diminuído enquanto Teko pega o microfone para apresentar o próximo participante.

Teko em seguida convida Jurema a recitar uma poesia. Ela recita a primeira em tom de ironia, falando do incômodo que a juventude negra causa socialmente:

*O burguês tem insônia. Sofre com os problemas da juventude do país. Canta canções para chamar os sonhos. Que se diz: Um jovem negro incomoda muita gente. Dois jovens negros incomodam incomodam muito mais, três jovens negros incomodam (...) Melhor matá-los! Vira-se para um canto e dorme feliz.*

Enquanto Jurema recitava, um homem, ao que se percebe, bêbado, interfere no momento de sua performance. Falando alto, mas não o suficiente para que Jurema fosse impedida de recitar seu texto sem interrupção, o homem bêbado têm a atenção de algumas pessoas que tentam fazer com que ele não “atrapalhe” mais ainda aquele momento. E Jurema dá continuidade a sua segunda poesia sem dar qualquer atenção ao homem bêbado, dessa vez falando de mães que perdem seus filhos para a violência fruto de um racismo estrutural. Pela sua localização de rua, no centro do Rio, em local próximo ao já citado “Rivalzinho” - que está acontecendo também nesse momento - além do horário noturno, o Sarau frequentemente é visitado por pessoas como esse homem bêbado que entram na roda e interferem nas

apresentações, dançam, comentam, batem palma, pedem o microfone etc. Este dia foi apenas mais um dos dias em que ocorrem momentos como esse, que geralmente, entre os participantes e presentes, gera comentários sobre “povo de rua”, manifestações de exús, etc.

Muitas palmas ao fim da apresentação de Jurema. *Dando continuidade, Sarau Divergente*, Teko chama Cosme Fillipsen para se apresentar. Cosme canta “Barracão de Zinco”, assim como relatado no Sarau de setembro. No final da apresentação de Cosme, Jhenifer, que é amiga do Cosme, pergunta em voz alta e bastante à vontade: *Só isso?* E Mano Teko ri ao microfone, e diz: *Jhenifer é foda. Ainda pergunta “Só isso”*, provavelmente por Cosme geralmente apresentar essa mesma música só que completa, com falas, ou apenas apresentar performances mais longas, como aquela de setembro, relatada nesta etnografia.

Em seguida o mestre chama Sukita do Complexo do Alemão, que recita parte de um rap composto por seu grupo, Canastra Suja. O rap recitado chama-se P.R.E.T.O. e Sukita declama ritmando cada palavra de sua poesia como um rap, na verdade, no ritmo bem próximo do gravado pelo Canastra Suja, o que nos deixa em dúvida se ele está recitando ou cantando.

*Ei, Preto*

*Bate no peito*

*Além da herança*

*Carregue o respeito.*

*Traga o inferno*

*Pra seu opressor.*

*Desespero e medo.*

*O engenho incendeio.*

*E no terreiro é máximo respeito.*

*Eu ando com os mortos*

*Pra te assombrar*

*Trá, trá,*

*Sem freio.*

Pra “somar”, Teko convoca Anginha pra recitar, e ela diz:

*Nesses tempos essa poesia é corriqueira e vai em encontro com o que eu sinto. Porque não tem ninguém para apontar um caminho. Eu não quero debater sobre várias coisas. Eu to cansada de debater. Muito cansada de debater. Eu acho que já passou da hora da gente reagir. E eu só penso em gatilho, eu só penso em outras coisas. Então eu queria trazer essa poesia que eu acho que pra mim é um pouco isso.* Então recita sua poesia “Eu não vou por aí” que fala basicamente sobre as opções de se fazer revolução, de se reagir, em como não se conformar com as possibilidades postas e tentar criar opções outras, revolucionárias e reativas. Saber negar o que é dado e sabe criar o que pode vir a ser luta. Anginha convida a todos para um outro Sarau que aconteceria no Espaço Outro em Vila Isabel no qual o Caixote, grupo musical do qual faz parte, participaria com a Campanha Pela Liberdade de Rafael Braga.

Teko chama então dois parceiros de Cabo Verde, Michel e Lucas que recitam uma poesia. Lucas já inicia no microfone falando que *Agora é trabalho social dentro da comunidade que estamos a visar, pelo progresso comunitário. E também, nem sei nem como dizer, que vocês fazem pelo cara lá (Rafael Braga) que desejo fazer lá também.* E dispara o seu freestyle,<sup>68</sup> como o mesmo chama, ao microfone. Falando de violências, disparos de tiros, liberdade, revolução e gueto. Ao terminar, diz que estão na mesma luta, mas que acredita ser lá mais difícil. Deseja força ao que se é feito aqui no Brasil e afirma que a luta continua. Cita Amílcar Cabral: *O Cabral sempre diz: “A luta continua”. Nunca é para desistirmos porque a vida é única. Unidade e Luta. Obrigado.*

Anuncia que vai mandar um outro freestyle que diz que *todo jovem tem poder, todo jovem tem poder para mudar.* Ao final de sua poesia, Lucas explica porque fala tanto de Amílcar Cabral e sua importância para sua comunidade. Diz que Cabral é um herói africano que lutou pela independência em Cabo Verde: *Então nós jovens da comunidade agora estamos a ler muitos livros de Cabral. “Unidade e Luta, vocês podem pesquisar”. Unidade e Luta é pensar para melhor agir. Nós estamos muito felizes de ver o que vocês fazem no Brasil e entender mais aqui a realidade. Nós estamos a entender a favela, ver como vocês tão trabalhando na favela porque eu vejo a favela só em televisão, entende? Agora já estou aqui a entender como trabalha na favela, como se expressar, e pessoal de favela ver como fazemos lá, como se articular com o movimento em Cabo Verde. Como fazer lá e como estamos a fazer aqui, porque nós também é (faz assim) isso. Todo mundo dentro da comunidade é um*

---

<sup>68</sup>Técnica de improvisação desenvolvida pelo hip hop dos EUA e absorvida também pelo funk carioca.

*político. E tem uma coisa: Somos revolucionários! Vamos dar a continuidade a Cabral, Marcus Garvey, Malcom X, Patrice Lumumba que são heróis africanos. Nunca podemos deixar de fazer algo para a nossa comunidade e também pelo nosso país. E também tem uma coisa, sabemos que a política está mesmo poderosa em cima de nós. Então por isso nunca desistir. Fazemos todos os dias um passo a um passo. A nova geração vai dar continuidade, entende? Eles mataram muito herói mas não matam a revolução!* O cabo-verdiano Michel também se apresenta através de seu freestyle e agradece a oportunidade no Sarau.

Interessante que, antes de se iniciar o Sarau de novembro, uma amiga de Pedrinho chega acompanhada destes dois amigos recém-chegados de Cabo Verde, Lucas e Michel. Rappers e artistas circenses, os dois rapidamente se enturmam com Sukita, que promove rapidamente um freestyle entre eles. Quando Pedro vai passar o som, pois nesse dia iria tocar violão acompanhando duas músicas da cantora Nana Batista, Sukita resolve entrevistar<sup>69</sup> os dois artistas africanos. Quem fala mais é Lucas, que conta vir de uma comunidade muito pobre e violenta de Cabo Verde. Conta também que já foi preso e já levou um tiro, envolvido com conflitos ligados ao narcotráfico local. Sukita automaticamente relaciona o contexto de violência contra as favelas do Rio de Janeiro à realidade que Lucas está expondo na entrevista, e o cabo-verdiano diz que o que o tirou deste “caminho” foi a leitura do revolucionário anticolonialista Amílcar Cabral, que lutou na década de 1970 pela independência de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. Lucas fala que entendeu muito da realidade e da opressão sofrida pela sua comunidade, entendeu também como os políticos faziam ali o que queriam sem consultar aos moradores. Lucas então tomou a atitude de terminar seu ensino médio e ingressou no curso superior de circo, sempre com a concepção de retornar a sua comunidade para construir um trabalho com as crianças de lá, num sentido de compromisso e identificação com uma transformação de sua realidade. Ele acredita que essa é a política da comunidade, diferente dos pedidos de votos em períodos eleitorais feitos por políticos. Sukita pergunta sobre como se juntar aos “seus” (oprimidos, marginalizados, negros, indígenas) em meio a guerras de facções, onde estes mesmos matam uns aos outros. Lucas diz crer que a formação política a partir de teóricos africanos e da diáspora, contar o que realizaram e o que escreveram estes, seus legados, é fundamental para que as pessoas se entendam enquanto pessoas que devem estar “ombro a ombro” na luta, entendendo o homem branco como seus algozes, e a necessidade de unir a África para construir sua própria política.

---

<sup>69</sup><https://soundcloud.com/grupo-de-pesquisa-dona-ivone-lara/entrevista-aos-cabovedianos-sarau-de-novembro-de-2016way>

Interessante notar a paisagem sonora desta entrevista com ruídos típicos de uma noite de sexta-feira bastante animada e com muita gente no Centro do Rio, e ao fundo o som das canções de Nana Batista acompanhada do violão de nosso membro Pedro Mendonça. Após o encerramento desta passagem de som ouve-se também som mecânico vindo do equipamento do Sarau tocando uma canção de rap em inglês.

*Dando sequência, Sarau Divergente!* Teko pede então muito barulho para os trabalhadores da COMLURB<sup>70</sup> que passam para recolher o lixo no caminhão. Depois dos aplausos, Teko chama Nana Batista, do Complexo do Alemão. Nana agradece e pede dois minutos para contar um pouco da história da composição da música que escolheu pra cantar ali naquele momento. *Nós infelizmente vivemos nesse momento uma situação crítica. De genocídio do nosso povo negro. Nós temos sido massacrados durante... Cara, essa não é uma história nova, há mais de 500 anos que estamos sendo explorados, que somos vilipendiados, que a nossa raça foi usada e abusada. Só que eles viram que sangue negro – uma amiga minha tava falando mais cedo – toda morte, todo extermínio, toda tentativa de extermínio da nossa raça nunca foi cem por cento efetiva. Porque sangue negro é como uma semente forte que bate no chão e refaz. A cada negro revolucionário que eles matam, nascem mais dez. Porque o sangue que corre nas nossas veias é especial. Então, eles mudaram de tática. Eles resolveram não deixar a coisa tão aparente. Ou seja, embutiram o genocídio, esse plano terrível de outra maneira: entrando nas nossas comunidades, matando nossas crianças, nossos filhos, nossos netos. E eu morava no Complexo do Alemão quando um jovem foi morto com um tiro de fuzil na minha porta. Eu nunca tinha visto uma pessoa morrer. E principalmente de tiro de fuzil na cabeça. Eu tentei socorrer aquele jovem e ele alvejado assim nos seus últimos momentos. Tentava falar alguma coisa pra mim. Na porta da minha casa ficou uma vala de sangue. Eu fiquei sentindo cheiro de sangue por uma semana. E aquele jovem morreu e o policial da UPP que o assassinou disse pra mim: “Não tá satisfeita? Tá com pena? Vai lá testemunhar contra mim. Mas não se esqueça que eu sei onde você mora, que eu conheço seus filhos e conheço sua rotina. Vai lá.” Eu fiquei indignada! Porque eu me senti impotente diante daquela realidade terrível. Aonde um irmão meu tava sendo morto e eu tava de mãos atadas e não podia fazer nada. Eu tinha que engolir aquela indignação. Aquele ódio. Porque é uma sensação que só quem passou sabe. E nós de*

---

<sup>70</sup>Empresa municipal responsável por, entre outras coisas, a coleta do lixo na cidade do Rio de Janeiro. Os trabalhadores desta empresa, sempre que passam pelo Sarau, são referenciados por Mano Teko e pelo restante dos presentes.

*comunidade sabemos como é. Eu fiquei uma semana sem poder dormir. Naquela emoção ruim. Com aquilo martelando na minha cabeça. Martelando, martelando... Caralho, Não vou dormir nunca mais! E aí, uma pessoa me deu uma dica: “Nós não somos tão impotentes assim. Nós temos a arte. Nós temos a poesia. Nós temos armas. Nós temos o poder transformador dentro de nós”. E aí, depois de uma semana sem dormir, eu sentei no sofá umas três horas da manhã e comecei a compor. E aí nasceu “Paz no CPX”<sup>71</sup>, esse samba que eu vou mostrar pra vocês.*

Acompanhada ao pandeiro por Thiago Kobe, no violão Pedrinho Mendonça e no tan tan por Raphaela Yves, Nana apresenta “Paz no CPX”, um samba:

*Não, não queira saber  
Como é que eu me sinto  
Eu te digo a verdade  
Garanto não minto  
Só preciso saber o que é ser feliz  
Eu preciso ter de volta a felicidade  
Pra acabar de uma vez  
Com essa minha saudade  
Saudade de outro tempo  
De um tempo feliz  
Quero andar outra vez por aí  
Sem ter que tropeçar em Pi<sup>72</sup>  
Sem ter que evitar esse beco  
Onde vi tanto sangue fluir  
Quero andar de cabeça erguida  
Retomar outra vez minha vida  
Estampido de bala não pode  
Ser minha canção de ninar*

<sup>71</sup>Lê-se “cê pê xis”, e esse é o termo utilizado pelos próprios moradores do Complexo do Alemão para referirem-se ao seu bairro de moradia.

<sup>72</sup>Em conversas com Pedro Mendonça que trabalhou com Nana durante algum tempo, ela contou que a letra original substituiu o “Pi” por “PM”, mas que ao mostrar para as pessoas muita gente a desencorajou, dizendo que poderia sofrer retaliações por conta da referência direta à Polícia Militar.

Quero a paz pra esse meu coração  
 Com justiça, trabalho e pão  
 Quero a paz com um rio  
 Correndo de novo o morro do alemão  
 Sei que essa dor vai virar rotina pra essa gente  
 Que já não quer saber se é culpado ou inocente  
 Que nos julga, e condena a viver em prisão  
 É nossa comunidade pedindo socorro  
 Pra tirar violência do meio do morro  
 Transformando o medo em arte e educação  
 Quero andar outra vez por ai  
 Sem ter que tropeçar em pi  
 Sem ter que evitar esse beco  
 Onde vi tanto sangue fluir  
 Quero andar de cabeça erguida  
 Retomar outra vez minha vida  
 Ver o sol da manhã colorir os lençóis  
 Dessa minha favela  
 Quero vida real não quero ser escravo por essa novela  
 Laraia laraia laraia, laraia laraia laraia  
 Ver o riso em fundo de quintal  
 Ver o bem sempre a vencer o mal  
 Ver criança sorrindo tomando o espaço da minha favela  
 Quero vida real não quero ser escravo por essa novela  
 Novela, novela não.

Nana continua, após a música acabar: *O poder está em nossas mãos. O poder pra mudar, o poder de transformar. Nós queremos paz, saúde e educação pros nossos filhos. Aquilo que eles tentam nos espoliar. Aquilo que não nos dão, tomemos deles!* O acompanhamento inicia a introdução de “Black is Beautiful”, também de sua autoria e que é a próxima música que ela apresentará: *Essa música eu fiz para os negros. A nossa raiz!*, canção apresentada com um conjunto de alturas muito similares a “Paz no CPX”, ou em Dó menor - como expressaria

aquela que é reconhecida enquanto tradição musical eurocêntrica, como já citamos anteriormente - que tem uma levada de *soul music* e uma letra que exalta o orgulho de ser negro, como diz seu refrão:

*Porque eu sou black*

*Porque eu sou beautiful*

*Porque eu sou negro*

*Guerreiro*

Mano Teko retorna ao microfone e anuncia algumas coisas à venda, como a feijoada vendida no local e produzida pela Ocupação Manoel Congo, um zine<sup>73</sup> de autoria do movimento X, um jornal de autoria do movimento Y, e o livro da Assata Shakur. O MC anuncia então Nayhan, do Complexo do Alemão, que recita uma poesia sobre as mortes que aconteceram recentemente por lá e afirma que ninguém sabe os nomes de quem morre, são sempre “criminosos”.

Em meio à microfonia, Teko anuncia Mestre Zelão do Berimbau, residente do Jorge Turco, favela do bairro de Coelho Neto, Zona Norte do Rio de Janeiro. Todos nós do GPEDIL concordamos esta é uma das figuras mais interessantes do Sarau. Segundo a estudante Caroline Amanda, em conversa conosco realizada no dia 16 de novembro de 2017, ele é um “espírito no Sarau”, e Matheus, grande entusiasta de Zelão, em nossas reuniões conta que, “mesmo nas transcrições, ouvindo os áudios, não deixo de me emocionar com as suas poesias ritmadas e com melodias. Um verdadeiro Mestre!”

Mestre Zelão inicia então sua fala ao microfone: *É isso! É o ano inteiro cobrando a consciência negra. Então o que acontece? Por mais de um século o Quilombo dos Palmares foi o maior centro de resistência negra no Brasil colonial. Um símbolo da luta pela liberdade. Um espaço de acolhimento aos que se libertavam da escravidão. Foi esse o berço de inúmeras manifestações que caracteriza hoje a nossa cultura. DJ, liberta o Zumbi<sup>74</sup>! Número 4 por favor.* Mestre Zelão inicia a música “Zumbi dos Palmares”, de sua autoria,

<sup>73</sup>Tipo de publicação informativa ou de poesia que possui como característica o “Faça você mesmo”, isto é, confeccionada, produzida e distribuída a partir somente dos recursos aos quais o seu criador tem acesso. Normalmente é impressa em uma copiadora qualquer, não necessitando de gráfica ou grandes estruturas, e possui uma estética “alternativa”, “fugindo” das estruturas visuais hegemônicas, utilizando recortes, colagens, ou coisas do tipo.

<sup>74</sup>Essa frase “DJ, liberta o Zumbi”, remete a uma fala comum nos funks da década de 1990, que se iniciavam *a capella*, e que normalmente antes de começar o *beat* algum dos MCs, ou até mesmo os dois, “chamavam” o DJ para “libertar” o som.

acompanhado de um *playback*. O mais comum é que o Mestre se apresente apenas com sua voz e seu berimbau. Quando Zelão traz consigo um microfone de contato que ele possui, é possível inclusive amplificar seu berimbau, sendo o mais comum a realização de sua apresentação sem amplificação sonora. Muitas vezes sem o microfone, numa clara intenção de que seu berimbau seja bem ouvido em relação à sua voz. Zelão também normalmente “convoca” o público presente a participar de sua performance, seja com palmas, seja com vocalizações, ou mesmo jogos de “pergunta e resposta”. Suas letras evocam uma ancestralidade negra muito forte, e referências a grandes heróis negros do Brasil, como por exemplo Zumbi dos Palmares. Zelão já havia apresentado essa canção em outros momentos, entretanto essa foi a primeira vez que o Mestre trouxe um *playback* para acompanhá-lo. Um arranjo com muitos instrumentos, onde destacam-se os atabaques e o berimbau. Para além de ser o único *performer* do Sarau que se apresenta acompanhado de um berimbau, Zelão também apresenta esta canção que sem dúvida é uma das únicas que apresenta aquilo que dentro dessa já citada “tradição musical eurocêntrica” é conhecido como compasso composto, no qual um tempo é subdividido em três partes, enquanto na maioria das músicas apresentadas no sarau um tempo é subdividido em duas ou quatro partes, outra peculiaridade de Zelão. Esta certamente foi a apresentação menos interativa que já vimos de Zelão no Sarau, acreditamos devido ao *playback* que “sozinho” dava o ritmo da apresentação e reproduzia os vocalizes que costumamos fazer enquanto “público”. Ô ô ô Ô ô ô Ô ô ô Ô ô ô.

*Afastados de seus lares  
 pra atravessar os mares  
 respirando outros ares  
 sem saber pra que lugares  
 apesar dos pesares  
 negros fujões milhares  
 formando sua fortaleza  
 no Quilombo dos Palmares  
 repressão na sua cola  
 reagiu o quilombola  
 suas mortes não foram em vão  
 resistindo a escravidão*

*bantos, nagôs, zulús*  
*nagoas, guaiamus*  
*negros que se fizeram presentes*  
*assim como o líder zumbi*  
*foram fortes bravos e valentes*  
*não se rendendo aos colonizadores*  
*ignorando a nobreza*  
*salve salve Zumbi*  
*salve a consciência negra*  
*na luta pela igualdade*  
*são heróis da passarela*  
*assim como temos zumbi*  
*temos morros e favelas*  
*na luta pela igualdade*  
*são heróis da passarela*  
*assim como temos Zumbi*  
*temos também Nelson Mandela*

Teko convida Raphaela e pede para pegar o atabaque. Lembra que seu filho foi quem o alertou de levar o atabaque pro Sarau naquele dia um pouco antes de sair de casa. *Pai não está esquecendo nada não?* Lohan, seu filho, estava “Morgado”<sup>75</sup> naquele momento e Teko diz: *Já cumpriu a parte dele no processo de somar*. Sobre o atabaque, Teko continua dizendo da importância dele no Sarau fazendo a referência ao início do processo, ainda na época da APAfunk, pois tiveram como exemplo o Sarau Bem Black. *A gente fazia a referência no início, fazia a referência no meio e no final do sarau. E aí, quem fazia essa referência era o ...era o...*(Teko se perde no raciocínio, porque havia alguém atrapalhando no meio da roda, enquanto ele pede pra abrir mais<sup>76</sup>) *... e a gente conseguiu fazer no último sarau e a gente vai permanecer, então a Rapha tá chegando pra somar no Ijexá, da outra vez foi o Agueré. E a ideia é a seguinte: essa referência que vou fazer é de matriz africana e aí a gente sabe que aqui sempre tem um conhecido, sempre tem uma conhecida e muita gente também que não se*

<sup>75</sup>Cansado, nesse caso dormindo no carro de Teko.

<sup>76</sup>Em conversa com o GPEDIL Teko contou que o nome do ogã (função de liderança no trio de atabaques do candomblé) que tocava o atabaque no início do Sarau era Robson.

*conhece. Nesse momento tem a referência. E essa referência é à nossa ancestralidade. Ela nos ensina isso: o respeito. No início do processo, qualquer coisa que se faça na religião de matriz africana é respeito. Então à sua direita e à sua esquerda tem um irmão ou uma irmã e aí dá um aperto de mão, se sentir a vontade dá um abraço, cumprimente seu irmão ou sua irmã do lado. Tá certo? Se acanhe não. Conhecido não vale. Ou vale sim, também né!? Um abraço. (...) Próximo Sarau o mesmo processo, valeu?! Teko diz que a chuva está começando a cair, mas lembra que no sarau não chove.*

Teko anuncia Jhen Jhen, pra próxima apresentação. Jhenifer é acompanhada com violão por Raphaela enquanto canta “Salve”, música de Ellen Oléria.

*Salve! Salve! hey salve! hey salve!*

*Salve! Salve! hey salve! hey salve!*

*Minha nova poesia*

*É antiga poesia*

*Eu me fiz sozinha*

*Força feminina, ahahá*

*Escrevo sem ter linha*

*Escrevo torto mesmo*

*Escrevo torto, eu falo torto*

*Pra seu desespero!*

*É só minha poesia, antiga poesia*

*Repito, rasgo, colo poesia*

*Sem maestria, mas é a minha poesia*

*Eu não sou mais menina*

*A minha poesia é poesia combativa!*

*Eu entendi seu livro, eu entendi sua língua*

*Agora minha língua, minha rima eu faço*

*Eu já me fiz sozinha*

*Eu tenho mais palavras*

*Da boca escorrendo*

*Você disse que tá junto e eu continuo escrevendo*

*A planta é feminina, a luta é feminina*

*La mar, la sangre, em mi América latina*  
*Meu desejo é o que, seu desejo não me defina!*  
*Minha história é outra, tô rebobinando a fita!*  
*Salve! Negras dos sertões negras da Bahia*  
*Salve! Clementina, Leci, Jovelina*  
*Salve! Nortistas caribenhas clandestinas*  
*Salve! Negras da América latina*  
*A baixa alto-estima da dona Maria*  
*Da sua prima, da sua filha e sua vizinha*  
*Isso me intriga, isso me instiga*  
*E se você não entendeu o que significa feminista*  
*Esquento a barriga no fogão, esfrio na bacia*  
*Cuido do filho do patrão, minha filha tá sozinha*  
*A mão tá no trampo, a mente tá na filha*  
*Um monte de gaiato em volta ainda pequenina*  
*Porque depois dos 40 é de casa pra igreja*  
*É tudo é por ninharia, pretendente Jesus, o Messias*  
*Tive que trabalhar, não pude parar*  
*Guerreira estradeira, capoeira na ginga*  
*Disseram pra neta que a vó era analfabeta*  
*"O mundão não tá doido, acaba" mas ela não*  
*Minha vó formou na vida e nunca soube o que é reprovação*  
*Eis a questão*  
*Se não me espelhou, não me espelhou*  
*Não chamo de educação*  
*Manhã d'água acende o nariz da esfinge*  
*De racha tô cercado oiá Iemanjá vive*  
*Aqui não tem drama ou gente inocente*  
*Aqui tem mulher firme arrebetando as suas correntes*  
*A vida toda alguma coisa tentou me matar e eu me refiz*  
*Dandara, Acotirene*  
*Salve! Negras dos sertões negras da Bahia*

*Salve! Clementina, Leci, Jovelina*

*Salve! Nortistas caribenhas clandestinas*

*Salve! Negras da América latina*

*Salve! Eu sei não é fácil chegar*

*Salve! A gente sabe levantar*

*Salve! Aonde eu for é o seu lugar*

*Salve! Permanecemos vivas*

*É por nós, por amor*

*Por nós amor*

*Por nós por amor*

*Dando sequência, Sarau Divergente!* Teko chama Pingo do Rap, de Acari, que recita um funk acompanhado de palmas, segundo ele, é sempre atual. A canção se chama “Bala Perdida”<sup>77</sup>. Teko dá amplificação à palavra da Maria, que fala da campanha do Rafael Braga e seu encerramento no dia 2 de dezembro de 2016. Nayan lembra do Sarau que rola na Cascatinha,<sup>78</sup> Penha, que ocorria em prol da liberdade do Braga.

Gianni então é convidada a vir ao microfone e fala sobre as mães das águas, que reinam nas águas (poesia de Valéria Barbosa). Gianni reforça o direito à moradia e o acesso à cidade. Fala sobre a arma que fomenta o genocídio do povo preto (as remoções). Temos que fazer cobrança de nossos direitos. Gianni fala de unificar bandeiras, sem segregar e dividir. Ela diz que “*Não tem como falar de genocídio do povo preto sem falar de moradia. Porque 99 por cento dos moradores de favelas são pretos. E as remoções são um reflexo de uma arma poderosa do Estado a favor do genocídio do povo preto. As remoções vem acontecendo, as ocupações tentando resistir a essas remoções sem muita adesão do nosso povo que vive esbravejando aos microfones, aos 4 cantos da cidade que é contra o genocídio do povo preto. E o nosso povo continua sem ter onde morar. Sem ter onde estudar, sem ter onde se tratar. A PEC do Pezão<sup>79</sup> ela não corta só salário de funcionário publico. E aí a gente vê uma comoção contra somente aos cana. E ai na minha opinião eu não vou tratar o cana de trabalhador porque pra mim o cara que me mata o cara que bate na cara do meu filho preto*

<sup>77</sup><https://www.youtube.com/watch?v=CSad7AsnHIQ>

<sup>78</sup>Favela que faz parte do conjunto de favelas da Penha.

<sup>79</sup>Atual governador do Estado do Rio de Janeiro, eleito de 2014 para mandato que está em vigor desde 2015 e durará até 2018 caso não seja reeleito.

*eu não posso chamar de trabalhador porque o salário do cana<sup>80</sup> tá sendo cortado. (...) a PEC também corta o lance da moradia. (...) Existe um órgão no governo estadual que é o IPERJ que regulamenta todas as comunidades e ocupações do Estado. É pelo IPERJ que a gente consegue ter o acesso à todas as terras publicas do estado. O IPERJ vai ser extinto na PEC do Pezão. Com o IPERJ extinto, a secretaria de habitação também será porque também esta na PEC previsto isso e todas as áreas, todos os prédios e imóveis e as terras publicas do estado vão pra secretaria de patrimônio do estado. E vão ser leiloados. No nosso prédio, a Ocupação Manoel Congo, já foi feita uma avaliação pelo governo do Pezão para ser desocupado. Foi avaliado em 20 milhões pra ser leiloadado com a extinção do IPERJ.*

*Então quando a gente fala ‘Vamos lutar por nossos direitos!’, vamos pra rua gente. Vamo unificar essa bandeira. Porque não é só por salário, não é só por teto. São por nossos direitos dignos. É pra gente conseguir viver dignamente, garantir nosso acesso à cidade. Os nossos filhos precisam estudar. Nós precisamos nos cuidar, nos tratar, estarmos juntos. Eu acho que se a gente continuar dividindo, segregando e repartindo todas as nossas bandeiras vai ser complicado continuar a luta. A gente não consegue caminhar. Todo mundo fala muito de revolução. A gente tá longe, anos-luz, de caminhar juntos rumo a uma revolução dessa forma. Na rua, cada um com uma bandeira, a gente não vai chegar a lugar nenhum. Se a gente não conseguir construir uma unidade agora que é por nós, pelo povo pobre, pela população que necessita realmente dos direitos básicos, pela educação, saúde, cultura, lazer, moradia, pelo direito à vida, nós não vamos sobreviver a esse massacre.*

Logo após a fala da Gianni, Mano Teko agradece a soma de cada um e pede pra fechar-se mais a roda. Diz que *cada vez mais tem chegado mais gente pra pegar o mic mesmo que muitos tenham vergonha*. E complementa que *ali não tem profissional, não é palco, não tem holofote. Quem tá ali tá sabendo qual é. E se tá ali vai errar em algum momento. E quando erra a gente respeita, a gente dá força, bate palma e canta junto. Enfim, tá aqui é pra somar*. Reforça que gostaria que *todos estejam presentes no próximo sarau e que falas como as da Gianni o fazem sempre repensar, aprender. E isso é soma*.

Enfim, Teko chama Raphaela Yves para estar no atabaque, para tocar o Ijexá. O ponto é acompanhado por palmas, e, ao som do atabaque, os presentes cantam, sem microfone Mano Teko canta junto. Teko puxa a saudação a Exú *Laroye!* e repete para que repitam mais uma vez, e as pessoas repetem e também saúdam Exú.

---

<sup>80</sup>Gíria carioca para policial.

**Relatos etnográficos do aniversário de 4 anos do Sarau em 09 de dezembro de 2016, às 21h na rua Alcindo Guanabara (I).**

*Matheus Ferreira*

No início do Sarau ouviu-se um barulho externo muito intenso, havia em frente um senhor tocando violão e fazendo música ao vivo. No repertório clássico da MPB, como Djavan, Gilberto Gil, Chico Buarque. O bar se encontrava mais cheio do que normalmente, mesas quase todas ocupadas. O estranho é que o dono desse bar, pessoa conhecida de muitos de nós, sabia exatamente que naquele local aconteceria o Sarau, já que era a segunda sexta do mês - dia do Sarau Divergente. Isso não era comum, música ao vivo no bar em frente ao sarau nas sextas. Teko esperou até a música acabar, depois esperou o caminhão de lixo, e após isso iniciou-se o Sarau. Nesses quatro anos de Sarau muitas pessoas foram e vieram nesse processo. Angela foi das primeiras a ser chamada, com um tom de tristeza mas também de consolo ao falar de sua companheira Elaine Freitas, uma fala de perda de algo não superado nessa parte do Sarau. Eu compreendo espiritualmente que posso afirmar que Elaine Freitas estava presente assim como em outros Saraus.

Algumas pessoas são consideradas “base” do Sarau. Um exemplo é o Pingo do Rap, com sua análise crítica sobre o que acontece. Como as pessoas migram, imigram de favelas e reparam que esses reflexos são similares aos que ocorrem em outras favelas e outros espaços, um sentimento de igualdade, mudando apenas a facção de cada um, independente da opção de viver aqui ou em outro lugar, e o pingo se pauta mesmo nos aspectos mais socioeconômicos da favela. Lasca, como diz Mano Teko, também *soma no processo*. O posicionamento dos MCs que continuam no funk, com seus pontos de vista independentes da época, atingem diferentes pontos de vista.

Havia algumas pessoas de São Paulo que falaram sobre a violência e racismo em sua cidade. O poeta paulista recitou um poema sobre sua família que era grande, e chamou a minha atenção a forma como ele falava sobre cada um de seus familiares, que eram muitos, o que nos tomou tempo no Sarau.

Começamos tarde com o sarau por conta dos ruídos muito fortes. *Dando sequência ao Sarau*, Magoo e suas letras são de reflexão e comparação a partir da nossa ancestralidade: *a escravidão ainda não acabou, mas parece que ainda não se torna algo aceitável. Mas agente ao invés de ser escravizado se torna escravo por aceitar essa condição. Mas até onde aceitar*

*essa condição? Quais coisas mudaram? Referente à ancestralidade é você sentir que são outras vidas com mesmo processo, e você entende isso por que se renova; isso não é algo tão aceitável assim.*

DJ Mano Zeu trata da sua conexão direta com a natureza ao recitar uma poesia, uma comparação sobre a natureza em sua essência e a civilização: *Uma coisa é você ter que se adaptar a novos espaços, novos habitats... outra coisa é você se submeter a mudanças de características por conta das pessoas que alteraram esse espaço.*

Carol (Dal Farra) de Caxias contou um pouco da vida dela em um ritmo de Beat Box improvisado, feito por DJ Mano Zeu. Após isso ouve a apresentação do movimento X, para discursar sobre a campanha do Rafael Braga, como foi de costume durante o ano de 2016. Teko costumava dizer que não é comum do sarau que as pessoas façam discursos: Em prol da causa que pede a soltura do Rafael, entendo a urgência da divulgação da campanha, mas eu acho que não é tão difícil você pegar papel e caneta, fazer uma poesia e transmitir o que você pensa. Eu esperava assim como nas outras apresentações um trabalho político-artístico, que mostre a função de transformar em arte as nossas ações, nossos medos e nossa compreensão melhor do mundo. Mas compreendo como divergência por parte destes do movimento X, porque isto se configura também em uma forma de divergência.

Mc Gas Pa recita sua música que fala da Polícia Militar como uma arma estatal fundamental no processo de genocídio do povo negro. Após, o Gas Pa flava XL: Acho que ele é um cara incrível e dialoga com a militância, dialoga com o discurso do sarau que agora vem tomando mais forma em suas apresentações”. As letras da Helen Nzinga são de um sentimentalismo impressionante e ela tem uma voz incrível, reafirmando a mulher negra no entendimento de que não dá para se notar sozinha, tratando também da questão da autoestima, para que nossas mulheres negras parem de se mutilar. Existem umas minas “da pesada” como a Helen e a Carol chegando com “pé no rap”. Fim de sarau, Raphaela chega e é convidada a tocar o atabaque. O ponto de Exú na encruzilhada é a forma mais reverente de respeito e de resistência e nos traz segurança na volta para casa.

Como *insider*, acredito que o que o Teko pensa ao repensar o espaço é que tem gente que chega e acha que é de uma forma, mas é de outra, e então não se agrada tanto. São pessoas que se esbarram em outros espaços e elas não se agradam, mas o Mano diz que aprendeu a levantar a sobrelha mais do que elas. Como a mãe de santo do Teko, eu gosto

de chegar no início do processo para ver as prévias, para ver o que é o Sarau de fato. Que pautas estão juntas das questões mais importantes que permeiam as favelas e bairros do Rio.

**Relatos etnográficos do aniversário de 4 anos do Sarau em 09 de dezembro de 2016, as 21h na rua Alcindo Guanabara (II).**

*Jhenifer Raul*

O Sarau foi atípico, pois logo cedo houve reunião na Ocupação e havia uma grande mesa de comida, caldos para a direção nacional do MNLM e a arrumação do Sarau foi um pouco mais para o “canto”, não foi centralizado no prédio como normalmente é. Também havia um homem tocando violão com uma caixa de som bem alta no bar em frente a ocupação.

Havia no Sarau pessoas do Alemão, de Acari, de São Gonçalo, da Ilha do Governador, Cidade Alta, Turano, tinha uma galera forte no Sarau, muita gente atípica que não são frequentadores constantes, além das pessoas que comumente estão. O sarau recebeu o poeta Leo Akinté que é de um sarau de São Paulo que se chama “Quintal” e faz quatro anos no domingo. Ele faz poesias eróticas. Uma mulher que passava por lá, aparentemente de favela me perguntou mais cedo se aconteceria o sarau ali e ficou lá. Enquanto o Akinté declamava sua poesia ele perguntava para ela: *Gostou?* e ela respondia *Sim, continua assim que eu quero mais.*

A Mãe de Santo Sandra de Xangô, que doou o atabaque inicial para o Sarau, estava lá. O som desse dia era o som da Faveleira, mais a caixinha da Anginha. A Gianni que é quem ajuda na construção no corre do Sarau, não estava presente, pois estava com a filha doente no hospital. Teko pontuou algumas questões, falou das pessoas que estão na construção do Sarau, e eu observei um movimento muito forte das “mulheres sapato”<sup>81</sup> chegando no Sarau. Notei inclusive um casal de meninas negras que esteve lá durante todo o Sarau e que eu não conhecia de militância nenhuma. Percebi também que outro casal de mulheres está lá pela segunda vez, e são do Comuna Que Pariu, bloco de carnaval.

Mestre Zelão do berimbau esteve ausente nesse dia. O Sarau ontem teve parte poética com pessoas recitando “no gogó”<sup>82</sup>, e também esteve lá a cantora Carol Dal Farra, que contou que compôs a música depois que saía do Alemão durante um tiroteio, quando trabalhava em

---

<sup>81</sup>Autodenominação para mulheres lésbicas.

<sup>82</sup>Sem utilização do equipamento de som.

um projeto lá. Depois houve apresentações como a da Helen que declamou primeiro uma música dela, e a partir de um momento em que houve “base”, cantou a canção “Rainhas” de autoria dela também. Tivemos também o Gas Pa que foi DJ do Sarau durante um tempo. Tivemos Pingo do Rap e Lasca. Camila e Lohan (respectivamente, companheira e filho do Teko) também estavam lá.

Observo que, como sempre, na hora de cantar o ponto de Exú para fechar o Sarau, uma pessoa em situação de rua chega e cola ao lado do Teko esperando o ponto tocar, e nesse sarau a pessoa até bateu palma durante o ponto. Tem um momento em que o Teko puxa o ponto no mic, canta duas vezes e depois o coloca debaixo do braço, e bate palma:

*Lá na beira do caminho*

*Esse sarau tem segurança*

Então, a mãe Sandra de Xangô tem o mic passado pelo Teko e puxa o ponto também. A mãe do Teko também esteve lá e se divertiu muito, cantando os funks da hora da Roda de funk. Marcio Rizzo esteve lá cantando nessa hora. Carol abriu com a Anginha cantando música em homenagem a Elaine por conta de seu falecimento nesse ano e toda a soma de Elaine para o Sarau. Anginha leu uma carta e somente depois disso Teko abriu o Sarau cantando “QFR”, com o Lasca entrando logo depois e depois o Pingo. Logo em seguida, Teko me chamou, mas meu celular descarregou e eu tinha a música no celular. Teko passou adiante e chamou o Lasca, e logo em seguida o Matheus.

Percebo que Teko tem feito autocrítica com relação às críticas que vem recebendo das pessoas que fazem parte desse coletivo, que tem criticado o Sarau, pois na hora em que o MC fez sua fala, ele falou sobre a questão do Yuri falar, daí ele chamou o movimento X, e daí Beto,<sup>83</sup> Maria<sup>84</sup> e Yuri dividiram a fala somente sobre a Campanha do Rafael Braga. Acho que está dando certo, que as coisas estão mudando e está ficando foda.

---

<sup>83</sup>Nome fictício dado a militante do movimento X.

<sup>84</sup>Nome fictício dado a militante do movimento X.

## 1.1 O início do Sarau

“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.” Essa é a fala de Mano Teko, Vinte e cinco anos de carreira no funk completados nesse ano de 2018, principal organizador e Mestre de Cerimônias do 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 em dezembro de 2012 por acaso. Anteriormente pensado para ser dentro da Ocupação sem-teto Manoel Congo, que ocupa um antigo prédio do INSS na rua Alcindo Guanabara – Centro do Rio de Janeiro –, desde o ano de 2007 o Sarau se transferiu para a 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, organização que existe desde dezembro de 2008 e que ganhou força no ano de 2009 a partir de seu envolvimento na aprovação da lei estadual Funk é Cultura (PL 5543/2009), de autoria dos deputados Marcelo Freixo (PSOL), Wagner Montes (PDT) e Paulo Mello<sup>85</sup> (MDB). Esta lei foi uma resposta ao Projeto de Lei 5265/08, conhecido entre os funkeiros como “Lei Álvaro Lins<sup>86</sup>” (FACINA, 2014, p. 6), que tinha como objetivo restringir os eventos de funk numa clara tentativa de criminalização dos mesmos.

A partir de 2009 a APAfunk passa a realizar uma série de atividades públicas como rodas de funk,<sup>87</sup> debates e eventos acadêmicos em diversos locais da cidade e do Estado do Rio de Janeiro, pautando questões como a música funk e seus processos de criminalização, profissionalização, mercado de trabalho, entre outros assuntos.<sup>88</sup> Uma das principais atividades promovidas pela Associação e protagonizada por Mano Teko, que na época ocupava a presidência da mesma, foi o Sarau da APAfunk, iniciado em dezembro de 2012. Em conversa com o GPEDIL no dia 09 de novembro do ano de 2017, Gianni nos contou que Teko a procurou sete ou oito meses antes de ter o primeiro Sarau, voltando da Bahia muito

---

<sup>85</sup>Que atualmente se encontra preso no presídio de Benfica, Rio de Janeiro, por denúncias de seu envolvimento com a corrupção política.

<sup>86</sup>Deputado que idealizou a lei, e que também foi preso acusado de envolvimento com as milícias paramilitares do Rio de Janeiro.

<sup>87</sup>Eventos em roda que convidavam profissionais do funk para se apresentar com acompanhamento de um DJ.

<sup>88</sup>Incluindo memorável concerto no Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na noite de 20 de novembro de 2008, Dia da Consciência Negra, em promoção conjunta com o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, com participação, rara num mesmo evento, dos políticos Jandira Feghali (PCdoB) e Marcelo Freixo (PSOL)

animado com a integração com a “galera de lá, Maca, etc”. Gianni, que nesse época também fazia parte da APAfunk, diz que Teko se politizou na relação com MC Leonardo<sup>89</sup> de uma certa forma, e que foi assim que ele começou a entender o massacre que sofria o povo negro. Porém, apesar de ser do candomblé, teria sido comente no contato com o Sarau Bem Black na Bahia que Teko se percebe preto e “todas as questões sobre o que fazer com isso”. Mano voltaria então da experiência do Sarau baiano com muito gás e querendo trazer para o Centro da cidade tudo que é culturalmente preto misturado como uma forma de incomodar: “Porque só pode ser dentro da favela se a cidade é toda nossa”? Em conversa com o GPEDIL no dia 16 de fevereiro do ano de 2017, Mano Teko confirma que criou o sarau após muitas idas na Bahia para o Sarau Bem Black com Maca pois queria entender os processos para “não fazer de oba oba”.

Segundo Gianni, ele havia contado para ela que queria fazer um Sarau com outros moldes, não com todo mundo sentado, mas que misturasse o funk com o rap, com a poesia, e que conseguisse trazer outras coisas dentro de uma identidade negra – que esse espaço fosse um espaço de identificação negra. Gianni conta que curtiu a ideia e que passaram a pensar em como fazer. No relato de Gianni, com o interesse de construir uma identidade cultural negra e periférica, eles convidavam nomes importantes que se relacionavam com os debates como Maca, Sérgio Vaz, entre outros.

Segundo Gianni, Teko carregava o nome da APAfunk para as coisas, embora enquanto “entidade jurídica” a associação nunca tenha se envolvido muito, sendo mais o Teko mesmo quem bancava o Sarau. Acrescenta que os associados até vinham para cantar, mas na discussão, no processo de discussão, eram mais ela e o Teko, apesar de no início, algumas pessoas como Jéssica Tavares, Andrew, Diego, MC Calazans terem se envolvido, mas depois acabaram sumindo no processo, embora desde o início a ideia ser de uma construção coletiva. Segundo a militante, a APAfunk continuava seus processos e Teko, a partir de certo momento, começou a “andar com as próprias pernas”, e passou a questionar algumas coisas, como por exemplo o aparelhamento da Associação por parte de um partido político de esquerda muito envolvido com a entidade. Essa tensão se desenvolveu até “não dar mais”, que é o momento em que Teko rompe, de acordo com Gianni, de maneira traumática, com a APAfunk, o que estimula outros funkeiros a romper também, pois antes disso Teko já vinha tendo que “convencer” alguns funkeiros como o próprio MC Lasca, que em conversa com o GPEDIL

---

<sup>89</sup>Profissional do funk, membro da dupla “Júnior e Leonardo” e primeiro Presidente da APAfunk além de ter sido um de seus idealizadores.

contou que por muitas vezes quis sair e Teko pedia para que permanecesse, pois as coisas “iriam mudar”. “Pra romper com a Associação foi preciso um ano por exemplo” - foi a fala de Mano Teko em conversa conosco, dizendo que pouca gente sabe dos motivos, uma vez que o MC preferiu lidar com as questões que o incomodavam internamente “olho no olho e no papo reto,” como o mesmo gosta de dizer, ao invés de fazer “textões de *Facebook*”<sup>90</sup>, pois Mano diz não acreditar nesse método de exposição pública.

Isso aconteceu em meados de 2014. Gianni colocou que a dúvida no momento foi “E agora o que fazer com o Sarau?”, já que ela entendia, e Teko confirmou esse entendimento para o GPEDIL, que a identidade era “deles”, entretanto o Sarau havia sido construído enquanto “Sarau da APAfunk”.<sup>91</sup> Gianni explica que a identidade do Sarau tinha a particularidade da rua, de cada pessoa que construía aquele espaço, enquanto a associação tinha uma identidade específica, que Gianni define como “mais próxima” do partido de esquerda, que em sua opinião aparelhava a associação, que não teria muita relação com o Sarau como ele era em seu funcionamento. Ela explica que as pessoas ligadas a este partido estavam, sim, construindo o Sarau, pessoas com quem elas se relacionavam na época, entretanto Teko e Gianni foram buscando outras pessoas, outras identidades, pois a ideia não seria rotular, pelo contrário, seria possibilitar a presença do “professor do SEPE,<sup>92</sup> de um outro partido, ou dos anarquistas”, pois a APAfunk era “muito vinculada a este partido específico”. Gianni conta que eles conseguiram, sim, juntar essas pessoas “divergentes” para dançar, cantar, e construir esse espaço.

Com a ruptura, o Sarau perdeu algumas coisas, como o equipamento de som, por exemplo, que é propriedade da APAfunk, uma doação do delegado Orlando Zaconne, assim como perdeu o ânimo do Teko que acabou ficando muito mal com a sua saída. Gianni relata que nunca imaginou que que seria “tão traumático” todo esse processo. Teko não queria continuar, “deu uma deprimida” e disse que sairia de cena por um tempo. Gianni diz que o primeiro Sarau Divergente foi sem a APAfunk e sem o Teko, e que o MC não quis saber nem a data. O Sarau para aquele grupo “de fora” da APAfunk havia se tornado um lugar de resistência e encontro, e que mesmo com bombas e polícia o Sarau não parava, já que nos anos de 2013 e 2014 eram comuns grandes protestos acontecerem no Centro da cidade do Rio

---

<sup>90</sup>Textos relativamente maiores do que o padrão daqueles que são publicados na Rede Social *Facebook*, que normalmente refletem sobre questões pertinentes à sociedade ou determinados grupos específicos.

<sup>91</sup>E é por isso que, inclusive na contagem de aniversários do Divergente, os organizadores consideram também o tempo de Sarau da APAfunk, pois “houve a continuidade no processo”

<sup>92</sup>Sindicato Estadual dos Profissionais da Educação do Rio de Janeiro.

às quintas-feiras, e muitas vezes estes atos coincidiam com a segunda quinta de cada mês, data tradicional do Sarau até o de setembro de 2016, como relatado anteriormente. A “galera” inclusive saía dos atos e ia para o Sarau, onde passavam informes de seus coletivos, uma vez que o Sarau tinha essa intenção de abranger uma gama diversa de grupos que estivessem dentro de uma “certa luta popular” e de resistência da população negra e pobre.

Gianni então nos reportou que um grupo assumiu essa tarefa de não deixar o Sarau parar, e que ele era formado por um grupo de militantes negros e negras oriundos de favelas e periferias como Monique Cruz, pessoa fundamental para a continuidade do Sarau. Em conversa com o GPEDIL no dia 25 de maio de 2017, Monique argumenta que a qualificação do debate racial desses grupos, com os movimentos de favela também bastante avançados, discutindo com muita força a violência policial e entendendo que o Estado era discussão fundamental na figura da Segurança Pública, se incluíam também em um momento de fortes movimentações políticas em torno também destes temas, o que também acabou por gerar muitas tensões e rupturas com grupos como a APAfunk. É esse grupo que acaba por definir que o Sarau precisaria acontecer do jeito que fosse.

Não houve divulgação, não tinha banner,<sup>93</sup> e não sabiam se poderiam usar o som da APAfunk. “O Sarau não era do Teko, não era da APAfunk”, e o que eles sentiam era que já havia um hábito de, na segunda quinta-feira do mês, haver Sarau Divergente. Decidiram então fazer cartazes com cartolina mesmo, e explicar para as pessoas “mais ou menos” o que havia acontecido com relação à ruptura. Fazer “sem nome” também era uma opção pois pensavam que não era fundamental. “E o Mestre de Cerimônias”? Monique diz que houve um dia em que disseram “Isso aqui não vai morrer”. Ela relata que lá estava o Pingo, e lembra de dizer para ele “Se o Teko não está faz você”. No segundo Sarau sem o Teko, Monique lembra também que o Pingo assumiu como Mestre de Cerimônias e todos e todas deram muita força para ele “Você também é foda, você também é importante”. Segundo ela, esse sarau foi muito bonito, que chegou a dividir o microfone com ele, e que era a sensação de uma vitória, já que estava ocupando um espaço majoritariamente masculino dentro do Sarau – o microfone.

Então, em junho de 2014, esse grupo de pessoas cria o Divergente, nome que por sua vez já constava no banner original do Sarau da APAfunk – lido como Sarau divergente da APAfunk, embora o “divergente” nesse contexto não possuísse nenhum destaque ou ênfase. Segundo Gianni, houve vários debates sobre os nomes, sobre a hashtag “De ver GENTE”, e

---

<sup>93</sup>Havia um banner de pelo menos 2 x 3m com a arte do Sarau da APAfunk. Mesmo com a criação do banner do Sarau Divergente ele nunca foi tão grande.

que nessa brincadeira de palavras de “união e junção” foram surgindo as ideias pois o Divergente saiu muito nos cartazes feitos com cartolina. Gianni conta que nesse grupo a divergência era bem-vinda. E que nessa época entre o meio de 2014 e o meio de 2015 havia momentos que não dava para passar na rua em dias de Sarau pela quantidade de pessoas presentes no espaço. A militante do MNLM nos informa que, ao colocarem as fotos na rede, o Teko se emocionou muito. Continuou afastado, mas acabou se envolvendo, quando criou a arte do Sarau seguinte, já com o nome “Sarau Divergente”. No terceiro, Teko já voltou com o “gás todo”, retornando ao seu posto de Mestre de Cerimônias.

Aqui procuramos, a partir de conversas com os “mais antigos” no Sarau, perceber como se deu o início do Sarau com o máximo de riqueza de detalhes, porém Mano Teko, durante o período em que frequentamos o Sarau enquanto etnógrafos, sempre contou a história desse processo de maneira resumida em suas falas de abertura, como relatamos anteriormente neste mesmo capítulo 1, com muito respeito e com a preocupação de não citar nomes e nem expor nenhuma pessoa, preocupação que também buscamos aqui em nosso texto. Nestas falas iniciais também era comum Teko falar sobre o “desaparecimento” do Sarau de “determinados” grupos políticos após este “racha”, e também sobre como o Sarau teria “enegrecido” com esta mudança de nome e de linha ideológica, mais autônomo perante partidos, ONGs e de movimentos “de esquerda”,<sup>94</sup> estando assim mais próximo de grupos que reivindicam a autodeterminação do povo negro e favelado para falar por si e para criar suas próprias teorias.

## **1.2 Ouvir, silenciar, a estrutura, o atabaque e o equipamento de som**

Uma das funções que Mano Teko exerce enquanto MC do Sarau é a de dar início ao mesmo, e dar início aqui significa um longo processo de reunir as pessoas que estão dispersas pela rua Alcindo Guanabara, por vezes sentadas no bar em frente, com o qual o Sarau sempre teve uma boa relação, já que em dias de evento o bar tem mais movimento. Essa relação vai desde boas conversas com o dono do estabelecimento, até o uso liberado do banheiro do mesmo por parte das pessoas presentes no Divergente. Esse público disperso em pequenas rodas de conversa, sentados no meio-fio, ou nas mesas do bar bebendo e comendo petiscos,

---

<sup>94</sup>As tensões entre as movimentações presentes no Sarau e estes movimentos que se autodenominam como parte de um setor de “esquerda” serão melhor desenvolvidas ao longo da tese, principalmente nos capítulos 6 e 7 nos quais propomos um debate a respeito da política do Sarau Divergente.

vai aos poucos compondo uma roda em volta da figura de Mano Teko, que por sua vez está ao microfone convidando a todos e todas para compor esta roda. Quando não há microfone, a convocação é mais “um movimento”, como se aos poucos cada um fosse tomando seu lugar, até que os outros vão percebendo que o Sarau vai começar e venham também para a roda. Não é incomum que um pouco antes do início do Sarau o próprio MC, um DJ convidado - como foi o caso de Mano Zeu no Sarau de novembro – ou qualquer outra pessoa que se disponibilize a cumprir esta função coloque uma música, normalmente “dentro” de uma certa estética que compõe o Sarau – uma canção politizada que conte a realidade do povo preto e pobre de diferentes lugares, um rap, um funk, um samba, músicas de matriz afro-brasileira, coisas do gênero. Formada a roda, Teko costuma chamar a atenção dos desatentos para que façam silêncio ou direcionem maior atenção para as apresentações.

Antes do Sarau de agosto de 2016, quando foi feita a homenagem a Elaine Freitas, por diversas vezes o Sarau aconteceu sem nenhuma amplificação sonora, sendo nestes casos necessária muita atenção e silêncio para que todos ouçam a pessoa que está a se apresentar. A ausência do som guardava em si uma ausência também de envolvimento e parcerias para a realização do Sarau, questão que, em nossas muitas conversas e escutas de Mano Teko, pareciam o desestimular muito a continuar realizando o evento, já que o som sempre possuiu uma dimensão comunitária de apoio, uma vez que são amigos e amigas que disponibilizam seus equipamentos para a realização do Sarau. Como relatado, antes da ruptura com a APAfunk o som era da própria Associação, e depois passou a ser utilizado o som do evento “Noite Faveleira”, realizado em Acari e que tem estado sob responsabilidade de Pingo do Rap, parceiro apontado na etnografia como “base” do Sarau. Em dado momento, entre os anos de 2015 e 2016, a presença deste equipamento passa a ser incerta, seja por um afastamento de Pingo, seja pela falta de um carro para buscar. Na segunda metade de 2015, Pedro Mendonça passa a levar um pequeno equipamento de som portátil que o membro do GPEDIL possui, e este foi o som do Sarau em algumas edições, em outras foi mesmo “o gogó”. A partir do Sarau de homenagem póstuma à Elaine, há a aproximação definitiva de Anginha no Sarau, que passa a levar o som com a constância desejada por Teko, demonstrando também um compromisso da liderança sem-teto do Rio de Janeiro, poeta e musicista, que passa a ter grande contribuição na organização do Sarau.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup>O falecimento de Elaine Freitas parece ter servido como força motriz para a aproximação definitiva da mesma. Como relatado anteriormente esta perda acabou por forçar Mano Teko a desistir da pausa que durou apenas um mês (julho) voltando em agosto, com o Sarau em homenagem a poeta precocemente falecida.

A estrutura de som “ideal”, parece ser aquela que a Noite Faveleira consegue ceder - dois microfones sem fio que são usados para recitar poesias e cantar canções, duas caixas de som com amplificação (nesse caso um amplificador e duas caixas passivas), com potência adequada ao ambiente mesmo quando há uma festa como o Rivalzinho a uma quadra do Sarau, e este precisa “enfrentar” toda a potência sonora daquela. Como complemento, um notebook para colocar músicas entre as apresentações. Quando o Sarau ainda era realizado às quintas-feiras e funcionou com empréstimo do som apenas por parte de Pedrinho, os equipamentos eram apenas uma pequena caixa amplificada - que apesar de pouco potente possui boa qualidade de emissão sonora -, um microfone dinâmico com fio, pedestais e cabos, que sozinhos dificilmente teriam conseguido lidar com os Saraus de sexta-feira, que dado ao ambiente já descrito anteriormente gerava muito mais ruídos externos para o Divergente. O mais comum a partir de agosto de 2016 foi, então, a junção do som do Pedrinho com o da Anginha, que também possui caixas amplificadas com boa potência e pedestais para erguê-las, microfones, cabos e uma mesa de som com 12 canais.

Quando realmente não há estrutura 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. Teko também acaba por convidar 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. Estes olhares e falas de Teko também ocorrem em Saraus com som. Estes saraus sem som ganham um caráter mais intimista, e é notório o quanto as pessoas de fato fazem mais silêncio em respeito ao momento de expressão de cada um dos *performers* que estão na lista do dia. Não dá sequer para avaliar se é a presença de estrutura de som o que faz com que as pessoas façam mais ruídos durante as apresentações, ou se é a sua ausência que acaba por tornar o evento mais concentrado e silencioso.

Ouvir parece possuir um grande significado neste espaço político e artístico, dado o esforço realizado por Mano Teko para que haja silêncio para as apresentações. O foco aqui parece ser então o som da voz de cada um ou cada uma que se prontifica a estar no centro da roda para compartilhar seus sentimentos, críticas, questionamentos, angústias em forma de poesia e música. Inclusive acreditamos que o fato da música ser prioritariamente apresentada sem qualquer base mecânica ou instrumental, fortalece esse foco na mensagem que se quer ouvida por quem está presente neste evento, cujo o público se forma por maioria negra e

periférica/favelada, o que também denota uma vontade de ser ouvido e de ouvir “os seus” como diz Mano Teko, fortalecendo a noção de “nós por nós”, emblematicamente pontuada no refrão da canção de abertura do Sarau, “QFR”.

As exceções para o canto *a capella* costumam estar relacionadas a de lançamentos de discos, EPs, clipes ou materiais de divulgação de algum artista. Estes eventos são anunciados com antecedência pelas redes sociais – principal mecanismo de divulgação do Sarau. Como disse Teko no Sarau de novembro em fala reproduzida anteriormente o Sarau é um espaço para “fazer contatos”, o que expressa um desejo do MC que nasceu ainda em seu início, ainda no Sarau da APAfunk, de que o Divergente pudesse também ser uma alternativa ao mercado fonográfico, que acaba por marginalizar discursos musicais politizados, racializados e resistentes como estes que identificamos nos funks e outras canções de diversos gêneros musicais apresentadas no Sarau, na aparente intenção de criação de uma rede de solidariedade, autossustentável e autônoma, mais uma vez o “nós por nós” presente.

Durante muito tempo Teko comentou em suas falas nos saraus que “antigamente” o Sarau tinha um atabaque. Esta afirmação também parece denotar uma grande importância na presença desse instrumento, tão fundamental nas práticas musicais afro-brasileiras, sejam aquelas advindas de religiões de matriz africana, sejam aquelas que não possuem relação religiosa propriamente dita. Este atabaque acaba por retornar ao Sarau, mesmo que “representado” por duas congas, na edição de setembro, relatada neste capítulo, no tamborismo de Bafafé e Maca, mas também a partir da maior aproximação de Raphaela Yves, percussionista iniciada no candomblé e membra do GPEDIL, que por movimento próprio “oferece” ao Teko a possibilidade de tocar o atabaque no Divergente. No segundo semestre de 2016, pelas mãos da Rapha o instrumento retoma o seu papel tanto no encerramento do evento com o ponto de Exú, quanto no momento de “cumprimentar e conhecer” o irmão ao lado, como pudemos apresentar no relato do Sarau de novembro.

### **1.3 “Acari presente! Alemão presente! Cidade Alta presente! Muito barulho Sarau Divergente!”**

A lista de inscritos é uma função do Sarau que indica ao Mestre de Cerimônias Mano Teko quem serão as próximas pessoas a se apresentarem no centro da roda. Esta função por vezes é realizada por Teko, entretanto também é muito comum que Gianni ou Jhen Jhen

verifiquem a partir da chegada dos indivíduos quem é que vai se apresentar, já listando os nomes numa folha de papel normalmente improvisada na hora. A partir de nossas próprias experiências em rodas de rima, batalhas, eventos do gênero/movimento hip hop sabemos que o apresentador de um evento é considerado o Mestre de Cerimônias (MC), e é de fato esta a função de Mano Teko<sup>96</sup> no Sarau Divergente. É Mano quem lê e convoca os nomes das pessoas que se inscrevem, ou são inscritas, para recitar ou cantar ao microfone no centro da Roda formada pelas pessoas que estão presentes enquanto participantes<sup>97</sup> do Sarau.

Há um grupo que se apresenta regularmente no Divergente, pessoa que na maioria das vezes sequer precisam se inscrever, pois ao serem identificadas por quem está na função de produzir a lista ao vê-las já as inscreve por conta própria. Teko muitas vezes provoca pessoas que nunca recitaram ou cantaram no Sarau para virem ao microfone, uma forma de estimular a prática artística em indivíduos que ainda não tiveram coragem de “se aventurar” ao microfone. Para Glaucia Marinho, em conversa realizada com o GPEDIL no dia 26 de setembro de 2017, o Sarau, sendo um espaço muito frequentado por ativistas de movimentos sociais, gerou um movimento de “trazer mais arte” para dentro da política, convidando estes lutadores e lutadoras a se expressarem através da música e da poesia, questão identificada por Glaucia como bastante potente.

Logo no início do Sarau, Teko costuma falar no microfone o bairro/favela/cidade de onde vieram as pessoas que estão no evento nesse dia. “Maré presente! Cidade Alta presente! Acari presente! Alemão presente!”, entre outras localizações. Essa 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, como debatido brevemente nas descrições de Saraus deste capítulo. Enquanto etnógrafos fomos percebendo ao longo de nossas “idas a campo”<sup>98</sup> cada vez mais essas presenças e circulação. Uma questão que surge nas reuniões do GPEDIL, em nossas análises sobre essa “rede de contatos”, utilizando as próprias palavras de Teko no Sarau de novembro, é que se praticamente todos os presentes são de favelas e

---

<sup>96</sup>Inclusive há uma relação direta entre os universos do funk carioca e do hip hop, que explica inclusive porque muitos das canções funks dos anos 1990 levavam o nome de rap, e seus cantores levavam a alcunha de MC, assim como no gênero hip hop, questão que estará mais presente no capítulo 6 desta tese.

<sup>97</sup>Esta estreita relação entre público e *performer* e mesmo a ausência de palco, ou a formação em roda, serão objeto de análise no capítulo 6.

<sup>98</sup>Preferimos colocar entre aspas pelo caráter específico de nossa própria pesquisa, pois já íamos ao Sarau antes de propor a realização deste trabalho etnográfico.

periferias da região metropolitana do Rio de Janeiro, porque o realizar no centro da cidade? Teko sempre cita a importância de ocupar o Centro da cidade, o espaço público, para sensibilizar o trabalhador e a trabalhadora que por ali passam no final do expediente ou mesmo trabalhando para “falar com os nossos”, como diz o MC, e que, como veremos no capítulo 3, em nossas meta-etnografias, mexeu também com os integrantes do nosso grupo, mais uma vez uma aparente busca de comunicar com aqueles que vêm de realidades próximas a si.

Apesar da afirmação de Teko sobre o Sarau ser um nome oriundo de uma prática eurocêntrica de recital de poesias, a partir dessas outras práticas sonoras e estéticas presentes no Divergente, o “falar com os nossos”, o “nós por nós” têm gerado ramificações em outros espaços de maioria negra da cidade, protagonizado inclusive por pessoas que frequentam o Divergente como seria o caso da já citada Noite Favela 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 performatizadas por pessoas de origem periférica, construindo um espaço de visível protagonismo desses indivíduos.

#### **1.4 “Além-arte”, “Espaço preto de cultura” e “Funk é a poesia da favela”**

Em sua fala de abertura 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 em dezembro de 2012 estariam com ele neste processo: Pingo do Rap, MC Lasca e Gianni. Nos *flyers* e textos de divulgação do evento nas redes sociais está sempre a seguinte frase: “Quem é de somar cola”, quer dizer, o Divergente preza pela disponibilidade pessoal de cada um para “somar” ao processo, para “colar” e dividir função, valorizando assim quem é “de prática”. Ao desenvolver esse compromisso com o espaço, a pessoa torna-se “base” do Sarau. Perspectivas políticas que sempre despertaram nossa curiosidade, promovendo autonomia e um tipo de cosmovisão que não se adequa àquilo que costumeiramente vemos em organizações de luta por transformação social, independente da linha específica que possuam tais organizações. No capítulo 6 estas questões serão melhor aprofundadas, ao discutirmos a “política do Sarau”.

Para além de tudo isso, este espaço é um espaço de arte. Como disse Gláucia Marinho em nossa conversa com ela, o Divergente não é um espaço político que “usa” a arte como recurso, mas sim um espaço artístico que tem intenções políticas bastante evidentes, como o leitor já provavelmente pôde perceber. As temáticas das canções e poesias, as performances, as intervenções, as exposições de fotografias, lançamentos de livros, clipes, fonogramas, entre outras práticas presentes no Sarau, estão sempre em uma linha muito próxima, de exposição das opressões pelas quais passa a população negra e pobre do Brasil e do mundo, ou de resistência e positivação destas mesmas populações e suas culturas, filosofias, religiosidades,<sup>99</sup> etc. A música também está presente no momento de desejar a todos uma boa volta pra casa, evocando o orixá Exú, ou no agueré ou ijexá tocados para que as pessoas se abracem, se acolham, se conheçam melhor. Para tudo que envolve o potencial transformador destas práticas artísticas, Teko cunhou um termo: O “Além-arte”.

Repetidas vezes o MC, e outros participantes do Sarau afirmam a prática de “Além-arte”, afirmam que aquilo não é meramente “estético”, que aquela manifestação possui intenção, interesse de transformar a realidade, tão dura para com as pessoas negras e moradores de bairros periféricos da cidade, que como já falamos são a grande maioria das pessoas presentes, e a quase totalidade das pessoas que vão ao microfone para se manifestarem. Acreditamos que também é “Além-arte” a possibilidade de em um Sarau, um nome que remete a um outro imaginário, podermos saber mais sobre a Campanha pela Liberdade de Rafael Braga e de que maneira podemos contribuir para a mesma, ou conhecer práticas políticas a partir de falas ao microfone ou conversas de intervalo e de botequim acompanhadas por uma cerveja gelada. Inclusive nas reuniões do GPEDIL sempre debatemos sobre o Sarau ter ou não abertura para falas, uma vez que há dentro de nosso grupo mesmo as e os que acreditam que todos os debates deveriam ser feitos de forma artística, questão que o próprio Teko costuma frisar em suas falas: “Aqui não é espaço pra discurso, se quer dar um papo escreva sua poesia e venha no microfone recitar ou cantar esse papo”. Acreditamos que esse debate mesmo reafirma a noção de “Além-arte” de Teko, trazendo a arte para o centro das possibilidades de fazer político.

O Sarau, segundo Teko, viria da inspiração de outros “saraus negros de cultura” espalhados pelo Brasil, os quais o MC passa a conhecer a partir do contato com o poeta Nelson Maca. Maca possui relação direta com estes saraus, sendo ele mesmo organizador e

---

<sup>99</sup>Por exemplo são temática das canções e também das poesias o genocídio do povo negro no Brasil, a cultura de diáspora africana, a violência contra a mulher negra e a mulher pobre, entre outros.

MC do Sarau Bem Black, referência principal para Teko e o Sarau Divergente. Entretanto sempre nos chamou atenção dos porquês do MC do Divergente, em fazer questão de afirmar publicamente ou em conversas realizadas com o nosso grupo que o Sarau não é um espaço de “cultura preta”, e sim um “espaço preto de cultura”. Estamos muito habituados a ouvir o termo “cultura preta”, mas Teko, assumidamente um criador de categorias, as quais o MC chama de “jargões”, nega que o Sarau seja de cultura negra, afirmando que aquele é um espaço preto de cultura.

Quando Mano traz à tona essa nomenclatura alternativa, sentimos que ele visa a quebra de um paradigma, já que tudo aquilo que costumeiramente é apontado como sendo “cultura negra” está presente. Com protagonismo do gênero funk carioca, sua música e sua dança, e com forte presença do gênero hip hop, além de intervenções de Zelão e seu berimbau, da presença do atabaque e de levadas oriundas de terreiros de candomblé, do samba, não seria difícil apontar aquele espaço como um espaço de cultura negra. Para nos auxiliar nessa reflexão citamos aqui uma passagem da tese de doutorado de Jurema Werneck:

o termo “negro” qualificando o conceito de cultura popular remete a formas de produção e articulação que se localizam dentro e fora de fronteiras nacionais e partilham experiências de desterritorialização e racismo, bem como trazem repertórios comuns que remetem ao passado africano. Assim, compreender a música negra a partir de uma perspectiva transnacional implica percebê-la, inclusive, em continuidade dialógica, o que não exclui as diferenças, com padrões de expressão comuns aos diferentes segmentos negros que desenvolvem suas narrativas dentro e fora das fronteiras dos Estados-nação, nos diferentes pontos do ocidente. O que traz impactos para a definição aqui utilizada de música popular brasileira. (WERNECK, 2007, p. 25)

Entretanto o protagonismo dos discursos também é negro no Divergente, pois tanto autores das canções e das poesias quanto as pessoas que as recitam e cantam são majoritariamente negros e negras no Sarau. Como já relatamos, as temáticas também estão contidas em universos que dizem respeito ao cotidiano específico de pessoas negras e de territórios onde a população é majoritariamente negra. Há mesmo um discurso de intenção de valorização destes poemas negros, produzidos por negros, em um sarau que reivindica sua negritude política. Este importante espaço para o empoderamento do negro e de luta contra o genocídio do povo negro.

Porém a arte não é restrita a um grupo étnico específico, abrindo a possibilidade de pessoas não-negras e brancas também atuarem enquanto artistas e produtores destas práticas reconhecidas como parte de uma “cultura negra”. É totalmente possível ver uma roda de samba formada majoritariamente por brancos da Zona Sul do Rio, como por exemplo a que

acontece às segundas no mais rico bairro da cidade segundo dados do IDH, a Gávea. Isso, para dar apenas um exemplo. Casos como este também podem ser vistos nas práticas do funk, do hip hop, da capoeira, só para citar três que são mais comuns no Sarau.

Sem querermos adentrar em polêmicas bastante atuais sobre conceitos de “apropriação cultural”, que não é nosso debate,<sup>100</sup> utilizamos estes exemplos para afirmar a potência da afirmação de Mano Teko sobre o Divergente, assim como sobre outros saraus do Brasil, de que estes são “espaços pretos de cultura”, já que são compostos, organizados e protagonizados por negros e negras, além é claro de suas práticas musicais estarem diretamente associadas às produções artísticas de matriz africana.

Essa prática funk do Sarau, de forte cunho autonomista, sendo também aquela que para o GPEDIL se destaca dentre as demais no contexto do Divergente, busca uma produção independente de equipes de som ou gravadoras, além de apresentar este perfil politizado em suas letras, na contramão da mídia corporativa se fazendo resistente. Sua própria existência, para nós, já é resistência. Um meio de comunicação/encontro poético-musical de resistência. Questões que giram em torno desse funk serão melhor debatidas no capítulo 6 deste trabalho, fazendo inclusive paralelos com o funk que não está no Sarau.

Mas há uma afirmação de Teko durante os Saraus que preferimos expor logo aqui no capítulo de apresentação e descrição do Divergente, que é a de que “o funk é a poesia da favela”. Segundo o MC essa afirmação é para se entender que o que os funkeiros fazem é poesia,<sup>101</sup> sim, uma vez que há referências muito negativas dos próprios funkeiros a sua própria prática, na opinião de Teko, por haver uma campanha muito negativa contra o funk, que inclusive o coloca na posição de não-cultura. Ele diz ouvir muitas afirmações como “funk não é música” de pessoas “já cascudas”<sup>102</sup> no funk, dizendo que música “de verdade” são outras manifestações legitimadas pela sociedade como tal. Teko então reafirma que funk é voz, que se mostra de diversas formas, pois a poesia não se mostra de uma só forma, e a ideia do sarau é também mostrar isso – a dança, a expressão, pois para Teko tudo isso é poesia. “Funk é poesia da favela também”, afirma o MC, como o samba já teria sido, entre outros segmentos da Afrodiáspora - lugar onde Teko coloca o funk o compreendendo enquanto prática diaspórica comum a outros gêneros. Mano acha que esse “também é” é fundamental,

---

<sup>100</sup> Apesar de ter sido assunto de inúmeras reuniões do GPEDIL.

<sup>101</sup> Ao que parece entendendo poesia como algo de “valor”.

<sup>102</sup> Experientes.

mas que coloca a frase “de impacto” para que as pessoas “juntem as peças” por si só nos ambientes onde ele as profere.

### **1.5 Pesquisar o Sarau**

Como veremos melhor no capítulo 3, que tem por objetivo etnografar a pesquisa em si, uma meta-etnografia, pesquisar o Sarau foi desde o início uma questão sensível, por ser um espaço muito crítico com a academia e seus pesquisadores e pesquisadoras. Toda essa crítica é construída sob pilares que Pedro Mendonça também acreditava, o que acabou por ser um primeiro impulso para esta proposta de PAP, que estará melhor desenvolvida nos capítulos que se seguem a este. Escolhemos então descrever os Saraus Divergentes de setembro e de novembro de 2016 com mais detalhes por conta de alguns fatores. Primeiramente pelo tempo de desenvolvimento de nosso grupo e de nossa pesquisa, que como relatado anteriormente iniciou seu processo de constituição em janeiro de 2016. Apesar de já estarmos frequentando o evento juntos e, com intenção etnográfica, desde fevereiro de 2016, Matheus, Jhenifer e Sukita não possuíam qualquer experiência prévia neste tipo de trabalho de pesquisa, e metodologicamente Pedro acreditava que esse desenvolvimento precisava ser “o mais natural possível”, isto é, a partir da própria demanda e interesse dos jovens participantes da pesquisa e do sarau. O Sarau de aniversário de 4 anos está presente na etnografia em decorrência da experiência descritiva que foi empreendida por Matheus e Jhenifer, contribuindo para o caráter perspectivista de nossa tese, que também se desenvolve mais à frente.

Com os debates e “idas a campo”, foi surgindo a necessidade, apontada principalmente por Matheus e Jhen Jhen, de registrar o Sarau, já que havia muitos acontecimentos e detalhes que eram esquecidos. Ao mesmo tempo, Pedro seguia o fluxo dos jovens, sem levar para o Sarau qualquer método de registro, em áudio, vídeo ou escrito. Estes foram de fato aparecendo como possibilidades, a partir da mediação de informações por parte do etnógrafo mais experiente, que no caso era o Pedrinho. Ele acreditava também que “novos” métodos e formas poderiam aparecer durante o processo etnográfico, caso ele não propusesse “de cara” aqueles que ele já conhecia previamente.

A partir de junho de 2016, o Sarau da pausa, temos registros em áudio do Sarau. O próximo Sarau foi de homenagem póstuma a Elaine Freitas, no qual, pela proximidade de amizade que tinha conosco, não foi possível nos concentrarmos na tarefa laboral de registrar o Sarau de agosto. Em setembro temos a visita de Nelson Maca e pela primeira vez temos um

registro mais completo, também pela intenção de “não perder” uma presença que já havíamos compreendido na época que era fundamental para o espaço. Interessante que Rapha está conosco no trabalho de registro audiovisual deste Sarau, apesar de ainda não integrar o grupo na época. No mês de outubro estávamos focados em nossa primeira apresentação de comunicação internacional, no Encontro do Grupo de Estudos de Etnomusicologia Aplicada do Conselho Internacional para a Música Tradicional (ICTM), em Sidney, Cape Breton, Canadá, com todas as questões que serão melhor abordadas à frente, tanto pela questão da língua inglesa, quanto pela própria presença de um trabalho com este caráter em um congresso tão importante. Em novembro, realizamos mais uma vez o registro, e em dezembro há a experiência de Math e Jhen Jhen em etnografarem “por si” um Sarau. Estes registros são os que compõem nossa etnografia, visto que decidimos em reuniões durante 2016 que esse seria o ano de “corte” para nosso trabalho de campo, pois na época ainda não sabíamos se o grupo teria continuidade de 2017 em diante, como veremos melhor na meta-etnografia de Pedro Mendonça no capítulo 3.

Temos percebido ao longo destes dois anos e meio de trabalho etnográfico coletivo, que muitas coisas que conseguimos produzir e mesmo diálogos que conseguimos abrir com o Sarau Divergente só são possíveis por conta de sermos um grupo de pesquisadores que vêm as questões “de dentro”, a partir de um espaço de “fora” criado exatamente para refletir, produzir e assim retornar e transformar o espaço. A questão do protagonismo de um grupo de pesquisa de maioria negra em um Sarau de maioria negra também parece um fundamental diálogo com as propostas políticas e metodológicas do próprio Sarau. Ao longo do tempo em que refletíamos sobre o evento, íamos imaginando de que maneira poderíamos intervir para a continuidade ainda mais potente desse espaço político-artístico no qual acreditamos muito.

Desde o ano de 2017, quando só houve dois Saraus, um no Ilê Axé Omo Ogiyan,<sup>103</sup> e outro em Irajá, bairro de Mano Teko, não ocorre mais um Divergente. O próprio Mano Teko antes dessa suspensão por tempo indeterminado, apresentava para nós uma grande fadiga, e até interesse em não prosseguir organizando o Sarau após 4 anos de existência. Teko tem relatado para nós que pode estar quase desistindo do coletivo por este não surtir o resultado esperado pelos “nossos”. Segundo ele, enquanto pessoas podiam se aproveitar do local elas contribuía e somavam, e quando este tomou um formato menos atrelado a instituições como a APAfunk, a academia, ONGs, entre outros, isto é, a partir do momento em que o Sarau

---

<sup>103</sup>Terreiro de candomblé com umbanda do qual Teko e sua família fazem parte.

ganha autonomia, muitos grupos se afastam. Teko expõe as muitas dificuldades de manutenção de um Sarau autônomo, que para que se realize muitas vezes o MC precisa “deixar de cuidar das suas próprias coisas, abrindo mão de interesses individuais”.

No Sarau de fevereiro de 2017, em seu terreiro, Teko fez uma fala de abertura bastante mais extensa que as já extensas falas de abertura que normalmente faz, na qual individualizou críticas, citando nomes em alguns momentos,<sup>104</sup> chamando a atenção para a questão da participação e da “soma” com relação ao Sarau. Questões relacionadas a campanhas eleitorais também cercam muitas vezes o Sarau, e Teko sente que muitas pessoas utilizam o espaço como projeção política em épocas de eleições, inclusive com difusões televisivas. Teko também nos relatou sobre como sente falta que as práticas de coletividade sugeridas e vivenciadas no Sarau fossem levadas adiante pelas pessoas que o frequentam, e mesmo que chegassem junto para somar na construção do mesmo, como foi por exemplo a experiência do grupo de *whatsapp* que articulou coisas para o sarau no terreiro em fevereiro deste ano de 2017, e que permaneceu ativo durante um tempo como espaço de articulação. Teko critica também uma certa expectativa de que ele realize estas críticas em redes sociais, publicamente, com os tão citados “textões do face”, porém o mesmo diz que vai insistir em falar estas coisas frente a frente, no sarau, que seria o espaço correto para esse debate.

Realizada esta apresentação do evento com o qual estamos trabalhando ao longo destes dois anos e seis meses de pesquisa, seguimos para um capítulo dedicado a debater o conceito de afroperspectividade, que conhecemos ao longo de nossas reuniões, leituras e debates, e que se tornou fundamental em nossas análises sobre o Sarau Divergente.

---

<sup>104</sup>Fato que ainda não tínhamos visto acontecer.

## CAPÍTULO 2 - AFRO-PERSPECTIVIDADE

*Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*

A medida em que realizávamos nossas reuniões semanais e íamos a campo, voltávamos aos nossos encontros repletos de questões que pulsavam dentro de nós a respeito do Sarau Divergente. Aos poucos percebemos, e isso se deu principalmente a partir do momento em que passamos a realizar nossas conversas/entrevistas com sujeitos de grande importância para aquele evento, que talvez precisássemos buscar referências em fontes que entrassem em maior diálogo com pensamentos de matriz africana que eram invocados no Sarau. Seria uma nova forma de fazer política? Uma política referenciada na ancestralidade negra tão presente naquele Sarau? E aquele ponto de Exú que encerrava o Sarau? Da onde vinha aquele orixá? Qual era a dimensão de sua participação filosófica dentro do Sarau? E a roda? E a possibilidade do acaso? Outras questões eram a ocupação da rua entre encruzilhadas, ou a impossibilidade de cancelamento independente das condições estruturais, políticas ou meteorológicas.

Percebemos também que essa busca teria que partir praticamente do zero, já que nenhum de nós possuía profundas leituras de teóricos africanos, afro-brasileiros ou afro-referenciados. Entendemos então que havia um processo de apagamento destas teorias, até porque mesmo o Pedro e a Rapha que haviam passado por curso superior pouco sabiam sobre tudo isso. Vimos então as dificuldades que se tem quando propomo-nos a pensar a partir de uma filosofia não-hegemônica, e aos poucos percebíamos que mesmo grande parte destas teorias que buscávamos talvez estivessem mais próximas do que imaginávamos, em nossas famílias negras, em nossos mais velhos e mais velhas, na oralidade, nos terreiros que Raphaela frequentava, nas coisas que Sukita já tinha ouvido em encontros políticos pan-africanistas, nas vozes das mães de vítimas da violência do Estado, nos funks de Mano Teko<sup>105</sup>. Começamos então este capítulo tão importante para esta tese com a definição da grande razão de nosso “desconhecimento”: o epistemicídio.

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de

---

<sup>105</sup>A ideia de **ancestralidade** com a qual iremos trabalhar ao longo da tese, possui relação direta com essas referências **múltiplas**, e de **múltiplos** lugares, que passa por nossa ideia de valorização do conhecimento oral presente em comunidades e famílias de maioria negra.

deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Este epistemicídio descrito acima, longe de ser uma “questão do passado”, foi perpetrado pelo processo de colonização e seus dispositivos de desqualificação das populações negras, consideradas muitas vezes enquanto não-humanas, e por isso incapacitados de produzir racionalidade e conhecimento. Filósofos europeus referenciados na academia, como por exemplo o alemão Immanuel Kant, no século XVIII, afirmavam pensamentos racistas que viriam a construir toda uma concepção em torno dos conhecimentos negro-africanos. Em sua tese de doutorado, Sueli Carneiro afirma que

Da classificação das capacidades inatas de cada uma das raças humanas, Kant conclui serem os nativos americanos pessoas fracas para o trabalho árduo e resistentes à cultura. Já os asiáticos seriam tipos humanos civilizados, mas sem espírito e estáticos, enquanto os africanos seriam tipos humanos que representam a cultura dos escravos, posto que aceitam a escravidão, não têm amor à liberdade, e seriam incapazes de criarem sozinhos uma sociedade civil ordenada. (idem, p. 99)

Quer dizer, a violência sobre a população africana e afrodiáspórica escravizada e subalternizada em posições de pobreza econômica e social não seria somente aquela explicitamente física, mas também a violência que há no agudo processo de inferiorização de suas práticas culturais, estéticas e religiosas, de todas as suas formas de produzir conhecimento.<sup>106</sup> Segundo o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos e a antropóloga moçambicana Maria Paula Meneses, “[e]pistemologia é toda a noção ou ideia, reflectida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido”, e complementam que “qualquer conhecimento válido é sempre contextual, tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política” (SANTOS; MENESES, 2010, p. 9). Então sobre o pretexto colonizador de homogeneizar o mundo “consistiu o epistemicídio, ou seja, a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena” (idem, p. 10).

A ideia central é, como já referimos, que o colonialismo, para além de todas as dominações por que foi conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma

<sup>106</sup>A relação entre música e violência e seu maior desenvolvimento recente dentro da etnomusicologia brasileira será melhor abordado no capítulo 5 em termos teóricos, e no capítulo 6 enquanto ferramenta analítica em torno da música e das sonoridades do Sarau Divergente.

relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. (idem, p. 13)

O filósofo Renato Noguera (2014), defende que a filosofia ocidental teria a pretensão de ser um modelo de pensamento universal, sob o argumento de tratar do Homem:

Esse homem é ocidental, branco, civilizado, adulto, heterossexual, culturalmente cristão; ainda que seja 'ateu', o 'sujeito universal' e porta-voz da filosofia ocidental. [...] Essa injustiça cognitiva é capaz de definir *status*, formar opinião e excluir uma quantidade indefinida de trabalhos intelectuais. Nossa leitura é que o racismo é um elemento decisivo para o entendimento do epistemicídio e seus efeitos. A nossa leitura é que o racismo antinegro está atrelado à recusa da filosofia africana” (NOGUERA, 2014, p. 23)

Noguera está alinhado com o ponto de vista que aponta para uma discriminação racial que se acentua durante o projeto europeu de colonização, mas que viria desde a Antiguidade Clássica, num processo de “desumanização radical” do negro, pois “Para os europeus os negros eram bárbaros, incivilizados e, portanto, sem ‘filosofia’” (idem, p. 25).

Pois bem, a colonização implicou na desconstrução da estrutura social, reduzindo saberes dos povos colonizados à categoria de crenças ou pseudossaberes sempre lidos a partir da perspectiva eurocêntrica. Essa hegemonia, no caso da colonização do continente africano, passou a desqualificar e invisibilizar os saberes tradicionais, proporcionando uma completa desconsideração do pensamento filosófico desses povos. Neste sentido, o racismo antinegro assume uma categoria específica que se denomina racismo epistêmico (idem, p. 27)

O escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (1997) em texto sobre a educação tradicional na África, cita algumas das muitas tensões vividas com os colonizadores europeus, que tentavam impor seus conhecimentos como os únicos passíveis de serem validados, expondo parte desse processo cotidiano de desqualificação do pensamento local diz que

A escola ocidental começou, portanto, combatendo a escola tradicional africana e perseguindo os detentores do conhecimento tradicional. Foi a época em que todos os curandeiros foram jogados nas prisões como "charlatões" ou por "exercício ilegal da medicina".[...] Foi também a época na qual se impedia às crianças de falar sua língua materna, com o propósito de afastá-las das influências tradicionais. Isso chegou a tal ponto que, na escola, a criança que fosse surpreendida falando sua língua materna recebia pendurado no pescoço um quadro chamado "símbolo", no qual estava desenhada uma cabeça de burro, e ficava privada do almoço (HAMPÂTÉ BÂ, 1997, p. 25).

O escritor e militante sul-africano Steve Biko (1990) sobre realidade próxima que se passou em seu país, complementa:

verificamos que tanta confusão foi semeada – não somente entre eventuais leitores não africanos, mas até entre os próprios africanos – que talvez se deva fazer uma tentativa sincera de que os próprios africanos enfatize os aspectos culturais autênticos de seu povo. [...] enquanto a cultura africana era simples e sem sofisticação, a cultura anglo-boer apresentava toda a pompa de uma cultura

colonialista e, portanto, dispunha de equipamento pesado para a conquista. [...] Foi então que o africano começou a perder controle sobre si mesmo e sobre seu meio ambiente. [...] para justificar o fato de se basear na exploração, a cultura anglo-boer sempre atribuiu um status inferior a todos os aspectos culturais do povo nativo. (BIKO, 1990, p. 56)

Foi pensando em combater o epistemicídio apontado por todos estes autores que começamos a buscar referências que nos trouxessem embasamentos e ferramentas teóricas a partir de perspectivas não-ocidentais, não-eurocêntricas, não-brancas. **E isso não porque tínhamos qualquer ideia romântica de um encontro com uma “pureza” africana ancestral, mas sim porque percebíamos no dia a dia de nossa pesquisa o quão afastados da realidade do negro, do pobre, do morador da periferia, estavam essas referências filosóficas às quais temos acesso pela escola e pela academia.** Matheus, em comunicação oral por videoconferência no 5º Encontro do Grupo de Estudos de Etnomusicologia Aplicada do ICTM em Cape Breton, Canadá, afirmou que percebia o quão violenta a escola tinha sido com seu corpo negro, e com o corpo da maioria de seus colegas, totalmente deslocada dos conhecimentos e práticas sociais, comunitárias, estéticas e filosóficas de matriz africana e indígena. Esse afastamento que Matheus contou para uma audiência em sua quase totalidade branca do Hemisfério Norte, não tinha a ver com qualquer reencontro com uma “pureza africana” romantizada, essencializada, e sim com um desejo de ver os conhecimentos familiares a ele dentro daquele espaço de poder que é a escola e a educação pública – compactuando com o que foi afirmado por Sueli Carneiro e Hampâté Bâ.

Dentro de um grupo de maioria negra como o nosso, concebemos que na luta contra o epistemicídio e pela afirmação de práticas ancestrais vivas em nossa cultura, nosso contexto familiar e comunitário, nos compreendemos enquanto parte da afrodiáspora brasileira, afrodiáspora que aqui é entendida como:

toda região fora do continente africano formada por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX, seja pelos processos migratórios do século XX. Ou seja, considerando a divisão do continente africano em cinco regiões – África Setentrional, África Ocidental, África Oriental, África Central e África Meridional -, podemos nomear aqui a re-organização em outros continentes como a sexta região, a afrodiáspora: a África fora do continente, sua cultura e sua história. (NOGUERA, 2014, p. 40)

E estreitando nossas redes de apoio, foi com a ajuda do sociólogo e militante negro Lucas Obalera de Deus,<sup>107</sup> que chegamos pela primeira vez nestas referências africanas e

<sup>107</sup>Como veremos nos capítulos 3 e 4, no ano de 2017 o GPEDIL dedicou-se a leituras de debates sobre diversos temas que acreditávamos serem fundamentais para nosso trabalho de pesquisa. Na busca por uma bibliografia adequada convidamos amigos para sugerir leituras e autores. Lucas de Deus ajudou-nos no mês de junho,

afrodiaspóricas que buscávamos, e principalmente no trabalho do filósofo negro e professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Renato Nogueira. Nesse momento, novos universos abriram-se à nossa frente, provocados pelos pensamentos filosóficos afroperspectivistas. Essa afroperspectividade apresenta-se como pluriversal:

Nós entendemos que a filosofia é pluriversal, portanto: ela não pode ser restringida a alguns sistemas locais e uma determinada quantidade de métodos. Neste sentido, estamos a promover um outro modo de filosofar, uma abordagem denominada de afroperspectividade ou filosofia afroperspectivista. (NOGUEIRA, 2015a, p. 35)

A questão da pluriversalidade, isto é, a possibilidade de compreensão de que não há formas de pensamento que sejam universais, é central nesta tese. Nogueira defende que todas estas formas “emergem de contextos culturais específicos, isto é, adventos locais que, por conta de seu caráter humano, podem ser validados em outros contextos culturais” (NOGUEIRA, 2014, p. 35). Em áreas do saber como a música, a arquitetura ou mesmo a religião, compreende-se “naturalmente” as particularidades de cada “sotaque” de cada “escola”, possibilitando uma fácil identificação de uma música “africana”, mesmo que seja uma afirmação questionável. Dentro do campo da filosofia, da produção de conhecimento, ao que parece dentro da Academia apenas uma matriz é aceita, uma que se coloca como universal, que é aquela advinda da tradição racionalista europeia. A pluriversalidade questiona a possibilidade de qualquer saber se afirmar como universal. Dialogando com o filósofo sul-africano Magobe Ramose, Nogueira ainda coloca:

O meu entendimento é ramoseano: todo ponto de partida filosófico é particular. O que pode ser entendido através da substituição da universalidade pela pluriversalidade. O que torna problemático defender um ponto particular de partida para a Filosofia e eliminar todos os outros. (idem, p. 59)

Segundo Nogueira a filosofia estaria diante de uma modalidade de oligopólio epistêmico pois este, “um dos campos com maior *status* dentro da grande área de Humanidades seria explorado exclusivamente pela tradição ocidental” (idem p. 60). Abrimos então novamente o diálogo com as colocações de Sueli Carneiro ao definir o conceito de epistemicídio e como ele é agenciado dentro do cotidiano da população negra brasileira, pois o pensamento ocidental estaria assentado sob uma base essencialmente racista de que os africanos e a afrodiáspora não seriam capazes de produzir pensamento filosófico sob suas próprias bases epistemológicas. Esta discussão também parece diretamente relacionada a uma

---

quando nos dedicamos a estudar pensamentos referenciados em epistemologias de matriz africana, o que foi extremamente rico, e um divisor de águas na nossa forma de pensar o Sarau.

crença, que Noguera afirma ser baseada principalmente em um profundo desconhecimento “menos por ignorância do que por orientação política” (idem p. 56) sobre as produções filosóficas não-ocidentais, de que a filosofia teria uma “certidão de nascimento” e ela seria grega.

Cabe uma metáfora, essa *atividade intelectual, saber, área de conhecimento* ou *atividade profissional* chamada filosofia se assemelha a um bebê que depois de ter o seu cordão umbilical ligado à mão Grécia cortado foi deixada aos cuidados europeus, [...] Os outros povos só estariam habilitados a filosofar se o fizerem por intermédio desses povos do norte. [...] O discurso que advoga essa tese tem significativa semelhança com as narrativas religiosas que registram a existência de um povo eleito, separado divinamente para a salvação e outros, danação. (NOGUERA, 2015a, p. 36-37)

O importante pensador senegalês Cheikh Anta Diop defendeu e comprovou que o Egito da Antiguidade, com textos filosóficos anteriores aos gregos, tendo inclusive sido assumidamente fonte de inspiração para alguns filósofos como Aristóteles, era uma civilização negra. Entretanto era desqualificado como um ideólogo, e não um cientista.

Diop realizou pesquisas que demonstraram que as múmias egípcias eram negras, através de tecnologia que consegue verificar a concentração de melanina na epiderme. Mas alguns e algumas historiadoras(es) e egiptólogos(as) insistem em descrever os trabalhos de Diop como ativismo ou exercícios da militância de um pan-africanista, com firme propósito de desqualificá-lo (NOGUERA, 2014, p. 53-54)

A pluriversalidade então não defende a substituição de uma “filosofia universal” por uma outra “melhor ou mais adequada”, pelo contrário defende que outros universos complexos e seus modos próprios de produzir conhecimento sejam também validados, e que assim talvez seja possível criar algum tipo de equidade com relação aos modos de produção de conhecimento africanos em relação aos europeus, hegemonzados pela força da colonização e escravização dos povos da África.

Em outras palavras, existem vários universos culturais, não existe um sistema único organizado em centro e periferias, mas um conjunto de sistemas policêntricos em que *centro* e *periferias* são contextuais, relativos e politicamente construídos. (idem, p. 34)

Ancorado no filósofo queniano Dismas Masolo (2010), Noguera também vai problematizar a noção de monorracionalidade, um modelo único de racionalidade para lidar com as questões relativas aos seus conhecimentos, propondo assim uma abertura a modelos de racionalidades outros, distintos daqueles vinculados às perspectivas eurocêntricas, já que neste sentido

a dificuldade de filósofos/os que fazem historiografia do pensamento filosófico mundial estaria em não conseguir “aceitar” ou “reconhecer” filosofias que são baseadas em modelos de racionalidades que não sejam ocidentais (idem).

A afroperspectividade afirma assim a defesa da pluriversalidade e da polirracionalidade, além de se denominar policêntrica, por aceitar a existência de mais de um centro, mais de uma centralidade na construção do pensamento humano.<sup>108</sup> No caso específico do pensamento afroperspectivista, este busca uma base na afrocentricidade, privilegiando assim os conhecimentos africanos e da afrodiáspora, o que também será o caso de nossa própria pesquisa ao longo desta tese.

Renato Nogueira define o tripé do pensamento afroperspectivista como formado exatamente pela afrocentricidade, pelo quilombismo e pelo perspectivismo. Segundo a linguista Ama Mazama, um dos principais objetivos da afrocentricidade seria também o de re-centrar o sujeito africano e da afrodiáspora. Esse re-centrar, provocar uma mudança de centro, de perspectiva, passaria diretamente por considerar estes sujeitos enquanto sujeitos, e não enquanto objeto de estudo definidos pela supremacia branca<sup>109</sup>, um “foco na experiência africana com base em uma perspectiva africana” (MAZAMA, 2009, p. 120). Maulana Karenga, “reafirmando a definição de Asante”, define

a afrocentricidade como uma orientação, uma metodologia e uma qualidade de pensamento e de prática enraizadas na imagem cultural e nos interesses humanos dos povos africanos. Ademais, partilho com Asante a compreensão fundamental da metodologia e do trabalho afrocentrados: colocar os povos africanos no centro de sua cultura e de sua história e no centro de nossa missão e nosso projeto intelectual (ASANTE, 1998; KARENGA, 2002 In: KARENGA, 2009, p. 335)

E com Renato Nogueira, defendendo a afrocentricidade com Molefi Asante, enquanto possibilidade fundamentalmente perspectivista, complementamos:

Em outras palavras, a afrocentricidade é uma teoria e um método que surge como resistência antirracista, procurando recolocar os povos negros dentro de seus contextos históricos e culturais depois de um deslocamento provocado pelo racismo antinegro. (NOGUERA, 2014, p. 48)

Aos poucos em nossa pesquisa íamos percebendo o quanto os fundamentos afrocêntricos faziam mais sentido em nossas análises com o Sarau Divergente e dentro de nossa própria pesquisa. Como citado na introdução desta tese, no capítulo 4, individualmente escrito por Pedro Mendonça, veremos que o fundamento da prática proposta pelo estudante de

<sup>108</sup>Que não raro inclui o pensamento não-humano.

<sup>109</sup>O que também tem sido um dos focos principais de nossa pesquisa, como veremos nos capítulos que se seguem.

doutoramento estava baseado na PAP. Mais relatado no capítulo 3, em algumas de nossas meta-etnografias, poderemos ver que a metodologia do trabalho estava constantemente aberta, passível de ser transformada por qualquer um a qualquer momento. Em roda, assim como no Sarau, o grupo se reunia da maneira mais horizontal possível. Os temas eram postos no centro, e debatidos a partir da diversidade de pontos de vista própria de nossa pesquisa. Posteriormente, percebemos de maneira pluriversal e policêntrica, que o que fazíamos poderia também ser chamado afroperspectivamente de “roda de filosofia”:

A filosofia afroperspectivista usa a roda como método de exercício filosófico, um “modelo” inspirado em rodas de samba, candomblé, umbanda, jongo e capoeira, que serve para colocar as mais variadas perspectivas na roda antes de uma alternativa ser alcançada. [...] A roda de filosofia é o cerne metodológico da filosofia afroperspectivista. O seu funcionamento é semelhante ao exercício de versar nas rodas de partido-alto, em que cada partideiro ou partideira clama um verso que serve de razão para ser confrontado ou apoiado por outra(o) partideira(o). No caso da roda de filosofia, as ideias são apresentadas pelas pessoas que integram a roda, e o embate intelectual segue como base para um texto coletivo. Cada pessoa apresenta o seu argumento dentro da roda e procura responder as contradições de modo resumido, com conceitos ancorados em argumentos trabalhados numa métrica filosófica afroperspectivista. O texto coletivo é o resultado da roda, sempre assinado pelos vários parceiros de caminhada filosófica (idem p. 50-51).

Outra questão afrocêntrica que apresentou uma abertura de caminhos para nós foi a noção de uma certa indissociabilidade entre a corporeidade, a espiritualidade e a produção de conhecimento. Ao longo do trabalho de campo com o Sarau, fomos percebendo que os recursos mais adequados para compreender aquele espaço estavam em perspectivas filosóficas subjugadas como “menores” perante aquelas que comumente são apresentadas pela pesquisa acadêmica. Esses recursos, muitas vezes tratados como “crendices”, como vimos anteriormente, apresentavam dimensões espirituais centrais, que não poderiam se dissociar das perspectivas ontológicas em questão. Sobre isso, Mazama coloca:

A essência da vida, e portanto dos seres humanos, é espiritual. Isso não significa negar o aspecto material da vida; entretanto, quando tudo foi dito e feito, o que permanece não é a aparência das coisas, mas a essência invisível que permeia tudo que é, o espírito, a derradeira unidade com a natureza, a interconexão fundamental de todas as coisas. [...] A integração dos princípios espirituais e físicos pode muito bem constituir grande desafio num ambiente dominado pelo positivismo. No entanto os africalogistas acreditam que o autoconhecimento e o ritmo desempenham um papel especial ao determinar a metodologia e os métodos adequados (MAZAMA, 2009, p. 123)

Renato Nogueira ainda debate a questão filosófica da cisão entre corpo e alma, que surge na filosofia ocidental a partir da crítica de Nietzsche ao pensamento hegemônico do racionalismo judaico-cristão, mas que dentro de uma perspectiva afrocentrada não seria sequer necessária, visto que

a afroperspectividade em suas matrizes, matrizes africanas e ameríndias nunca precisou reconfigurar esse divórcio entre matéria e espírito. Se Nietzsche precisou criticar a cisão alma e corpo foi porque a cosmovisão em que estava imerso já estava previamente cindida, um modelo ocidental que tinha recusado a dança. A afroperspectividade é por princípio uma coreografia (NOGUERA, 2011). Ora, não se trata de uma recusa de Nietzsche; mas, sim de uma observação que busca desfazer possíveis confusões que possam advir de uma aproximação aqui indevida. A ressalva se faz necessária porque filósofos europeus têm pouco a dizer sobre afroperspectividade. (NOGUERA, 2015a, p. 39).

Trazendo à tona mais uma vez o argumento do Matheus, que citamos anteriormente neste capítulo, as referências familiares, comunitárias, espirituais, estéticas e filosóficas de jovens negros, que estão por diversos fatores à margem do universo acadêmico,<sup>110</sup> são desqualificadas em muitos momentos por uma relação diferenciada que temos com a leitura e a escrita. Quem passou por um processo de escolarização dentro da educação pública, com referências familiares que têm pouca ou nenhuma relação com a mesma, sabe quão complicada é a relação que se cria com estes modelos de ensino-aprendizagem, para além de toda a violência racista e classista que a escola e seus funcionários muitas vezes engendram. Nosso objetivo não é aqui fazer uma análise profunda da educação pública no Brasil, mas pontuamos essa questão para corroborar com o argumento da qualificação da oralitura, que segundo Noguera se deve entender como “o conjunto de textos orais numa determinada área ou sobre algum assunto, relatados e transmitidos de geração a geração” (NOGUERA, 2014, p. 64).

Aqui os conhecimentos transmitidos pela via oral, por nossos mais velhos e mais velhas, nossos familiares, mães de santo, os “coroas” do pé do morro, por meio de máximas de sabedoria, ditados populares, aconselhamentos, brincadeiras, e outros mecanismos de transmissão de saber, **serão qualificados e validados como tão importantes quanto aqueles conhecimentos e conceitos que extraímos de livros e artigos.** O capítulo 1 e o capítulo 3, já por si próprios, apresentarão muitos recursos para o embasamento teórico-filosófico-metodológico de nossa tese, a partir das referências dos próprios membros do GPEDIL em suas meta-etnografias e das performances e falas do Sarau Divergente, principal fonte de dados e também de referências. Nos entendemos então alinhados com Karenga, pois

se vamos usar a cultura negra como um recurso, e não como uma simples referência, então o processo de análise deve começar, como notamos acima, com um diálogo com essa cultura. Com efeito, não há desafio maior para os Estudos *Africana* que este: avançar de uma simples descrição da vida e das culturas negras para uma análise afrocentrada de seu significado nas formas mais elucidativas e incisivas. [...]

<sup>110</sup>Apesar de cada vez mais “dentro”, entretanto lutando para não nos deixar colonizar neste processo de interlocução.

Por diálogo, aqui, quero dizer o engajamento intelectual com os textos e extrair as respostas com incisiva análise. Por “textos”, refiro-me aos textos orais, escritos e de prática vivida – isto é, os textos cujas lições são a vida vivida das pessoas e dos povos, quer eles tenham escrito, quer não. (KARENGA, 2009, p. 347)

Estes “textos orais e de prática vivida” parecem de suma importância na reivindicação de uma afroperspectiva. Esta oralitura teria uma relação muito forte com a filosofia afroperspectivista do samba, segundo Noguera, já que

Com efeito vamos trabalhar com oralitura, com as prosas dos bambas. E, faremos uma *roda de filosofia* em que os versos servem para criar argumentos e conceitos pouco usuais que fazem da encruzilhada, considerando que a “cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p.26) a rota em que passam conceitos de uma filosofia que tem gênero e estilo bem distintos dos que estamos acostumados a ver circular nos departamentos de filosofia, nas universidades, nas escolas e nos manuais que são usados para ensinar filosofia. (NOGUERA, 2015a, p. 40)

Decerto não nos defrontamos com estes recursos, estes outros modelos de pensamento nas universidades, não só nos cursos de filosofia, como afirma Noguera, mas em quaisquer outros cursos, já que a cultura escrita acaba sobressaindo quando se trata de “validar um conhecimento”. Remetendo a cultura tradicional africana, Hampâtê Bá sustenta que

Nas civilizações orais, a palavra compromete o homem, a palavra é o homem. Daí o respeito profundo pelas narrativas tradicionais legadas pelo passado, nas quais é permitido o ornamento na forma ou na apresentação poética, mas onde a trama permanece imutável através dos séculos, veiculada por uma memória prodigiosa que é característica própria dos povos de tradição oral. Na civilização moderna, o papel substituiu a palavra. É ele que compromete o homem. (HAMPÂTÊ BÁ, 1997, p. 26)

Certamente, o recurso da palavra também é muito importante para o nosso próprio trabalho. Como vimos no capítulo 1, a palavra é motriz fundamental nas mensagens que cada *performer* quer passar adiante no Sarau. Este é outro assunto que ainda retornaremos adiante, principalmente no capítulo 6. Davi Kopenawa, xamã do povo yanomami, em livro escrito em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert faz também uma leitura sobre a relação do branco com seus livros, e os modos de gravar as palavras em seus próprios pensamentos dos indígenas de seu povo:

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. [...] Agora é minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas; mesmo que os missionários, que nós chamamos de “gente de Teosi”,

não parem de dizer que são mentiras. Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. (KOPENAWA, 2015, p. 65-66)

Este livro de Kopenawa e Albert, que se chama *A queda do céu*, é um exercício bastante interessante daquilo que na antropologia ficou consagrado como “perspectivismo”, que Renato Nogueira apresenta como outro pilar da afroperspectividade. Neste livro, Bruce Albert compila textos de gravações realizadas com Kopenawa durante anos de relacionamento etnográfico, e os publica em livro sem “interpretar” estes conhecimentos à luz de teorias eurocêntricas que só são compreendidas pelos próprios antropólogos, que normalmente não são indígenas, assim como Albert. No caso de Bruce Albert há inclusive uma proposta próxima à nossa, já que ele partilha a autoria com Kopenawa, utilizando seus acessos e privilégios para que a própria voz de Kopenawa seja ouvida (lida), o que em nossa opinião conduz a uma potência outra, diferente de quando ouvimos (lemos) a voz de um antropólogo não-indígena, por mais “a sério” que ele esteja levando as epistemologias do povo pesquisado.<sup>111</sup> Segundo Nogueira, a junção do perspectivismo ameríndio com a afrocentricidade possibilitou a formulação de uma proposta filosófica afroperspectivista.

Mais um pilar desta proposta filosófica seria o “Quilombismo”, teoria política cunhada por Abdias do Nascimento, inspirada nas organizações dos quilombos construídos no Brasil principalmente pelos povos bantos que para cá vieram escravizados. Segundo Nascimento:

O Quilombismo é um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e me outros quilombos que existiram e existem no país. (NASCIMENTO, 2009, p. 212)

Pautado na experiência africana e afro-brasileira, Nascimento produz uma teoria de valorização do povo negro brasileiro, uma proposta de saída da subalternidade econômica e epistemológica às quais estão submetidas as pessoas negras em nosso país, um verdadeiro tratado político. A centralidade que Abdias dá para a arte em suas formulações serão motivo de atenção nossa no capítulo 6.

Depois desta apresentação destes autores e conceitos que foram muito importantes para o desenvolvimento do GPEDIL, **percebemos que falar de ancestralidade negra é falar na verdade de processos cotidianos de nosso país**. Como exemplos, temos as rodas de samba, rodas de capoeira e rodas de jongo, entre outras expressões de matriz africana que se destacam Brasil afora e que comungam destes mesmos princípios, que nesse caso se baseiam

<sup>111</sup>Há inclusive uma diversidade de etnomusicólogos(as) indígenas e não-indígenas (muitas vezes em coautorias entre ambos) trabalhando sob um viés perspectivista bastante interessante (TUGNY et al, 2017).

na interação entre os participantes, corporeidades e linguagens, características muito presentes na construção social de nossos ancestrais, documentada por antropólogos e historiadores e viva em nosso dia a dia. Mas como tratamos, especificamente, de um sarau que acontece no Rio de Janeiro, preferimos colocar exemplos extraídos do mesmo, como forma de ilustrar essas percepções.

Essas práticas afrodiáspóricas possuem muitas coisas em comum, para além de serem também estilos musicais homônimos que são influências sentidas e vividas por milhões de afrobrasileiros, e não só. Esse “sentir” e “viver”, intrínseco em nossa sociedade, para nós muito se deve ao candomblé, principal forma de resistência dos valores políticos, sociais e religiosos do povo negro que veio para o Brasil na condição de escravizado. Como coloca a autora Jurema Werneck: “O papel das religiões de matriz africana na origem do samba já foi assinalado anteriormente. Esta vinculação se estende para além dos gêneros musicais e de desfile, abrangendo um modo de vida e visões de mundo” (WERNECK, 2007, p. 208).

O princípio fundamental desse conceito é Exú, o norteador desse debate que queremos trazer e praticamente tudo o que concerne ao Sarau Divergente nessa tese. Exú é o movimento do Sarau como um todo, desde a Gianni discutindo com o indivíduo que estaciona os carros<sup>112</sup> até o bater de palmas cantando sua saudação ao fim do Sarau. Para nós, Exú é a própria base filosófica do Sarau, por conta de seu caráter expansivo, sua agência comunicativa e suas múltiplas possibilidades de caminhos, exaltando a divergência e a pluralidade. Outra forma de interatividade percebida por nós como relacionada com Exú é a constante participação de moradores de rua e seus corpos dançantes e cantantes. Em registro etnográfico presente no capítulo 1, por exemplo, Jhenifer percebeu inclusive que, no momento final do Sarau, onde Teko puxa um ponto para Exú, sempre se aproxima um destes moradores de rua para participar.<sup>113</sup> Acreditamos que a reverência final ao Orixá é causadora de uma série de eventos, por acreditarmos primeiramente em sua proteção para voltarmos do Centro da cidade para casa, e também nos seus efeitos nos acontecimentos do evento como um todo.

Exú é quem nos traz a forma como o Sarau vai acontecer, o movimento feito pela roda que o Mestre de Cerimônias sempre convoca para iniciar o sarau. É o momento em que os

---

<sup>112</sup>Apesar do Teko “render homenagem a ele” a Gianni nunca se entendeu muito bem com o mesmo, e acabava garantindo “na marra” essas vagas para a realização do Sarau. Esse fato remete à discussão da questão do patriarcado e da divisão de gênero dentro do sarau das quais trataremos com maior profundidade no capítulo 6.

<sup>113</sup>Ambos são mensageiros entre dois mundos e foram pessoas que andaram sobre a terra, mas diferente do Exú, orixá, mais místico e sobrenatural, que será o mais abordado nesta tese, o Exú catiço, mais trabalhado nas linhas de umbanda, está mais próximo da existência humana, ele se materializa no corpo humano, fuma, fala, bebe trazendo suas experiências de vidas passadas, simbolizando o “povo de rua”.

*performers* apresentam suas músicas e poesias, é a conversa paralela entre os espectadores durante uma performance ou outra, é o abraço caloroso entre amigos que não se veem a algum tempo, mas encontram naquele espaço possibilidades de rever pessoas queridas, e até mesmo conforto após um dia difícil no trabalho. Exú transpassa cada minuto que precede e finaliza o Sarau, Exú perpassa todas as questões, até a construção dessa tese.

Segundo mãe Stella de Oxóssi:

Isso é o que nós herdamos, sabe do quê? Da senzala. Onde um era obrigado a apoiar o outro. Para poder resistir a coisa. Então como a religião foi nosso ponto de resistência, todos que são ligados à religião do Candomblé, dos Orixás, tem dentro de si já essa coisa de ser irmão, de ser protetor”. (Retirado de sua fala no filme “Pierre Verger, mensageiro entre dois mundos”<sup>114</sup>)

Para o GPEDIL, as teorias filosóficas afroperspectivistas “abriram caminhos” para que pudéssemos trazer personagens como Exú para nossas análises. Noguera apresenta uma enorme gama de ferramentas que uma prática reflexiva ancorada em epistemologias africanas pode nos trazer:

Os personagens conceituais melanodérmicos são diversos, como por exemplo: o griot, a mãe de santo, o pai de santo, o (a) angoleiro (a), a (o) feiticeira (o), a (o) bamba, o (a) jogueiro (a), o zé malandro, o vagabundo, orixás (Exú, Ogum, Oxóssi, Oxum, Iemanjá, Oxalá etc.) iniquices (Ingira, Inkosi, Mutacalambô, Gongobira etc.), voduns (Dambirá, Sapatá, Heviosô etc.). Entre os conceitos afroperspectivistas, cito alguns: denegrir, vadiagem, dribble, mandinga, enegrecimento, roda, cabeça feita, corpo fechado etc. Esses conceitos dizem respeito a muitos problemas. Os problemas são de várias ordens e clivagens, tais como: (a) Por que o Ocidente é o berço da filosofia?, (b) O que uma filosofia *incorporada* e dançarina tem a dizer para uma educação que se orienta a partir de uma desvalorização do corpo?, (c) Como conceber o “direito” de uma filosofia afroperspectivista, se os cânones seriam estrangeiros? (MORAES; NOGUERA; SILVA, 2015, p. 17)

Trazendo novamente para o âmbito do Sarau, começamos então a perceber a imensa influência que o orixá Exú tinha naquele espaço, e assim fomos percebendo que nesse aumento recente de uma demanda afroperspectivista, outros(as) autoras(es) começavam a buscar os mesmos caminhos que nós, criando uma encruzilhada de trocas muito animadoras, como esta perspectiva de Exú enquanto o filósofo da comunicação, que seria posteriormente de imensa utilidade para nossa própria pesquisa:

Primeiramente, cabe ressaltar que Exú não quer título nenhum, muito menos de filósofo. Se o invento como “filósofo” atento para o uso das aspas (...) Tal imagem frequentemente associada ao branco masculino e ao modo de produção euro-norteamericano de pensamento, necessita ser constantemente (re) visitada, desconstruída e reconstruída, aqui (e já nos escapa) habita Exú. Este é e não é “filósofo”, pois para ele não existe porta fechada, e definição não lhe cabe, aquela aprisiona e Exú “é livre como o ar que o representa no espiral dos redemoinhos”

<sup>114</sup><https://www.youtube.com/watch?v=ZLeJzDKPnSo>

(MACHADO, 2010).[...] Interessa-me, (não) entender Exú desde a filosofia, em especial a filosofia africana, da qual Exú por ser seu princípio comunicador é um elemento fundamental e “força propulsora” (SOARES, 2008, p. 15). [...] Exú preserva os fundamentos essenciais da filosofia africana: a comunicação, a mudança, a não hierarquização, especialmente de um pensamento sobre o outro, já que percorre caminhos e descaminhos na filosofia ocidental com os pés dançantes sobre o terreiro da filosofia africana. Esta quando produzida sob os moldes eurocêntricos não se sobrepõe ao pensamento tradicional africano. Um caminho não é mais seguro, (in) certo e aceitável do que o outro. Ambos se (en) cruzam (ROCHA, 2016, p. 1-2).

A filósofa Aline Matos da Rocha não deseja então apresentar Exú sob seu viés antropológico, e sim filosófico, apresentando um modelo lógico distinto dos binarismos e dogmas do pensamento eurocêntrico. Ela também atesta a dimensão do segredo dos terreiros, muito descrito pela antropologia como as coisas que não são ditas por Ialorixás e Babalorixás quando seus terreiros são objeto de investigação. Como um grupo que participa ativamente da vida do Sarau Divergente, também escolhemos nessa tese preservar alguns dos segredos desse espaço, que ao longo da nossa pesquisa fomos entendendo cada vez mais como um lugar de reencontro ancestral, em suas esferas filosóficas, artísticas, estéticas, políticas, epistemológica, espirituais. Alguns nomes de coletivos e personagens no Sarau serão preservados, sob o argumento de que nossa proposta é, sim, construir um olhar crítico sobre o evento pesquisado, entretanto sem cumprir um papel de exposição pública de pessoas que, pobres e negras, já vivem a realidade da exclusão social em demasiado em seus cotidianos.

Para nós, as questões ligadas à ancestralidade afrodiaspórica atravessam de forma importante a construção do Sarau, assim como a presença de Exú, o “sopro divino de Olorum”, que faz o todo acontecer. Observamos também um outro conceito elucidativo do “sentir e viver” desse processo, que se dá através da participação feminina nesse espaço. Seguindo uma afroperspectiva, entendemos que o conceito trazido por Werneck, a “Ialodê” caberia perfeitamente neste quesito. Segundo a autora, este conceito traz a ideia que:

Como afirmado anteriormente, as condições impostas pelo ambiente diaspórico, marcadamente patriarcal e eurocêntrico, significam a imposição de limites que segregam as mulheres negras. Estes limites expressam-se em diferentes frentes mas [...] a abordagem privilegiará os mecanismos de invisibilização social das mulheres negras particularmente através da produção historiográfica e da memória social no Brasil [...] Esta constatação torna fundamental o desenvolvimento de iniciativas de recuperação da importância da participação da população negra na vida cultural do país, em particular da atuação das mulheres negras na música (WERNECK, 2007, p. 57).

Embora a figura do Mestre de Cerimônias do Sarau seja masculina, há um grupo de mulheres que intercede em diversas questões que atravessam esse espaço, assim como no candomblé, em que a mulher tem papel fundamental para que tudo “corra bem”, as mulheres do Divergente encaram bravamente essa função, ou seja, a energia da Ialodê, em sinergia com Exú, traz a força que o Sarau Divergente tem. Cada uma tem uma função, atribuída e executada somente por elas. Ninguém disse o que tinham de fazer, nem mesmo o MC. Caroline Amanda, participante ativa do Sarau entre 2014 e 2015, em conversa conosco, afirma mesmo que há no Sarau um “conselho político de mulheres”, que mesmo não institucionalizado, assim como “em África elas determinam o que pode ou não tocar, quem pode e quais são os rumos políticos do evento”. Consequentemente é o que faz esse sarau ser “divergente”. Isso tudo mesmo as mulheres tendo sido quase sempre minoria na função de *performer*.

Como uma força metafísica, lampejos de Oxum, Iemojá e Nanã, invadem o fazer desse local e tudo acontece. Monique e Glaucia ajudavam a conduzir os rumos do sarau; Gianni garante o espaço onde tudo acontecerá; Anginha traz a caixa de som; Jhenifer ajuda a anotar o nome dos *performers* que se apresentarão em alguns instantes; Elaine Freitas nos brindava com maravilhosas intervenções poéticas; Helen Nzinga canta suas mais recentes composições de rap e Rapha toca o atabaque para que Exú proteja a volta para casa de cada pessoa presente. Essa descrição revela somente parte da gama de mulheres que fazem, e já fizeram o Divergente ser o que é. As mulheres que carregam essa potência divina individualmente têm suma importância, mas juntas representam esse poderoso “conselho”.

Um acontecimento que gerou um imenso impacto no Sarau foram as divergências ideológicas entre as Ialodês; entre aquelas que já estavam inseridas nesse processo e uma jovem<sup>115</sup> que também carrega essa potência. Esta jovem Ialodê com astúcia digna de Oxum, chegou como rio de intensas corredeiras e abalou os “alicerces” com sua postura, discurso radical e dominador. Em um espaço até então de predominância musical e poética, bem como nas religiões de matriz africana, a força feminina e o movimento constante de Exú trouxeram tempestades e calmarias, e o rio de águas turvas e barulhentas da jovem Oxum, desaguou no mar das soberanas Ialodês, com as bênçãos do MC guardião, fazendo assim com que as estruturas do sarau se abalassem, trazendo novas pessoas, outras práticas, muitos

---

<sup>115</sup>Que será melhor apresentada e discutida no capítulo 6.3.

questionamentos e ainda mais potência para aquela movimentada encruzilhada do centro do Rio de Janeiro.

Este capítulo então apresentou ideias, conceitos e provocações que serão fundamentais em nossas análises, reflexões e propostas de ações com/para o Sarau Divergente, principalmente no capítulo 6, onde personagens conceituais como Exú, e categorias como afroperspectiva, quilombismo, perspectivismo, Ialodês, afrocentricidade e epistemicídio retornarão para nos ajudar a pensar no Sarau enquanto espaço de encontro musical-político e ferramenta de luta antirracista. O protagonismo de autores e autoras negros(as) neste trabalho também parte de uma busca política de valorização filosófica de ontologias subalternizadas por séculos de escravidão e pobreza da população negra, que no Brasil tem uma reviravolta nos anos 1970, segundo o historiador negro Joel Rufino dos Santos. Ele nos mostra que os primeiros movimentos negros organizados enquanto tal nesta década tinham maciça presença de uma juventude negra que finalmente conseguia acessar a universidade privada. Entretanto, o autor faz a ressalva de que estes movimentos, apesar de terem um impacto significativo na política brasileira, nunca conseguiram se “popularizar”:

Para começar, à exceção de movimentos sociais, daqueles anos, conduzidos pela igreja católica (como as Pastorais da Terra e da Favela), por exemplo) e das campanhas políticas excepcionais (como a da Abolição e das Diretas Já), nossos movimentos nunca foram populares – no sentido de incluir grupos sociais abaixo da classe média. [...] Os jovens que fundam, nos anos 1970, entidades negras de luta contra o racismo são invariavelmente dessa geração universitária; geração, primeiro, do Rio e São Paulo, onde a criação e faculdades privadas foi maior, mas também de outros estados, em que a fuga de candidatos brancos para centros mais adiantados de ensino, deixava espaço vago para negros (SANTOS, 2015, p. 20-21).

Trabalhos como os nossos, que interagem de maneira participativa com contextos como o Sarau Divergente, protagonizado por pessoas oriundas de espaços populares, favelas e periferias, que performatizando linguagens estéticas também identificadas com estes espaços de maioria negra, tem trazido um pouco da popularização que Santos afirma ter ocorrido com pouca intensidade nos anos 1970s. Acreditamos que os princípios afroperspectivistas são também uma potência para esta aproximação, já que permite que muitas categorias antes impensáveis dentro dos meios militantes<sup>116</sup> venham à tona e possibilitem a compreensão de que o saber não está somente nos livros ou na formação universitária, mas também nas ruas, nos bares, nas vielas e nas encruzilhadas. Afirmando um novo *modus operandi* da

---

<sup>116</sup>Afirmamos isso enquanto experiência pessoal de cada um de nós, em partidos, movimentos, frentes e organizações.

intelectualidade negra a partir dos anos 1990s, e que acreditamos nosso trabalho ser devedor, Nilma Lino Gomes coloca:

São intelectuais, mas um outro tipo de intelectual, pois produzem um conhecimento que tem como objetivo dar visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências. Para tal, configuram-se como um coletivo, organizam-se e criam associações científicas a fim de mapear, problematizar, analisar e produzir conhecimento. É aqui que se localizam os intelectuais negros. (GOMES, 2010, p. 443)

Para fechar o capítulo deixamos uma reflexão que parece bastante importante dentro da nossa pesquisa e do Sarau Divergente, como observamos em falas de Mano Teko, e como será possível compreender melhor dentro de nossas meta-etnografias, sobre a pesquisa enquanto ato de manter-se aberto à escuta, como sugere Hampaté Bâ citado por Rocha:

Devemos nos ater ao que Hampaté Bâ (2010, p. 212) evoca: “A condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se ‘à escuta’”. (ROCHA, 2016, p. 4)

Escutar sem julgar, trazer para o centro conceitos invisibilizados pelo poder eurocêntrico do epistemicídio, fechamos então o capítulo citando mais uma vez o professor Renato Nogueira em uma espécie de resumo dessa proposta que “abraçamos” com alegria e entusiasmo:

Em linhas bem gerais, uma abordagem filosófica afroperspectivista é pluralista, reconhece diversos territórios epistêmicos, é empenhada em avaliar perspectivas e analisar métodos distintos. Tem uma preocupação especial para a reabilitação e o incentivo de trabalhos africanos e afrodiáspóricos em prol da desconstrução do racismo epistêmico antinegro e da ampliação de alternativas para uma sociedade intercultural e não hierarquizada (NOGUERA, 2014 p. 68-69)

### CAPÍTULO 3 - META-ETNOGRAFIAS

*Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*



Figura 4 - GPEDIL e Mano Teko em foto de divulgação

Fonte: Arquivo do GPEDIL

Ao longo da existência do GPEDIL fomos percebendo o quanto o nosso trabalho possuía uma dupla dimensão investigativa, uma relacionada ao Sarau, e outra relacionada com o próprio funcionamento do grupo, seus dilemas, suas problemáticas, inclusive seus muitos conflitos e contradições. Este *insight* também em muito se deve a orientação de Samuel Araújo, que deu a primeira ideia deste capítulo, e muito influenciou sua construção. Por se tratar de um modelo de pesquisa de pós-graduação participativa radical, que, como discutido na introdução, partilha coletivamente com o doutorando inclusive a tarefa das análises dos dados e da escrita,<sup>117</sup> ficou a ideia de produzirmos este capítulo meta-etnográfico, no qual, a

<sup>117</sup>Fora toda uma dimensão muito particular de produção e patrimonialização política da pesquisa, consequências fundamentais para um trabalho de pesquisa interventivo, que serve a um propósito de transformação social que discutiremos melhor nos capítulos que se seguem.

partir de múltiplas vozes e perspectivas, considerada a multiplicidade étnico-racial, sócio-econômica, e de gênero e sexualidade de nosso grupo, o leitor poderá “entrar no nosso mundo”, e conhecer a partir das descrições e reflexões deste capítulo 3 um pouco de como funcionou o GPEDIL ao longo destes dois anos e meio de vida, que definitivamente não foram simples, muito menos fáceis. São desafios colocados para aqueles e aquelas que tiverem interesse em empreender um caminho próximo ao nosso, considerado por todos nós uma experiência incrível, sem qualquer nível de arrependimento de nenhum membro.

A priori defendemos a ideia de que uma pesquisa etnográfica jamais possui um caráter individual, pois incorre necessariamente em diálogo com os mais diversos pontos de vista. Entretanto, por uma questão de poder e hegemonia de discursos e de acesso aos mais diversos espaços de privilégio, na maioria das vezes só temos a possibilidade de conhecer um desses pontos de vista, majoritariamente advindos de pessoas brancas, de classe média, homens e heterossexuais – o principal público dos programas de pós-graduação no Brasil – deixando, assim, “de lado” as perspectivas daqueles que ocupam posições raciais, de gênero, sexualidade e sócio-econômicas subalternizadas em nossa sociedade racista, machista, classista, patriarcal e colonialista.

As seções que se seguem resumem os pontos de vista de cada um de nós a respeito desse processo etnográfico. Em meio a estas descrições, que intencionalmente respeitam as epistemologias e a linguagem que cada um escolheu para a transmissão de sua meta-etnografia, já há algumas análises que decorrem de construções teóricas advindas da própria experiência dos integrantes de nosso grupo, experiências que, como sugerimos acima, se encontram subalternizadas pela academia - vozes negras, faveladas, lésbicas, gays, que são commumente invisibilizadas nas maiorias dos textos etnográficos que conhecemos<sup>118</sup>.

Acreditamos que o conceito de afroperspectividade se encaixa bastante neste momento do trabalho, visto que, a partir de sua compreensão, nos abrimos para entender que estas vivências e análises aqui colocadas, mesmo que construídas prioritariamente a partir de oralituras, nos apresentam conceitos e referências que foram utilizadas em nossas análises com o mesmo peso que qualquer conceito que também utilizamos de autores que se assentam teoricamente sob bases epistemológicas advindas de outras matrizes. Isso enriqueceu e deu um caráter pluriversal a esta tese, já que nossa intenção, como discutido no capítulo anterior,

---

<sup>118</sup>Apesar de reconhecemos que seria de grande valor um maior diálogo entre as diferentes meta-etnografias individuais, e quem sabe até a construção de uma meta-etnografia coletiva a partir dessa conversa entre as mesmas, não fomos capazes de produzir esta interlocução entre as diferentes meta-etnografias, ficando talvez a tarefa para um artigo futuro.

era mais “poder usar” o conhecimento de nossos terreiros, de nossas mães e avós, de nossa vivência de favela e de negritude, do que “substituir” os conhecimentos previamente adquiridos em suas vivências acadêmicas pelo Pedrinho por exemplo. Essa busca exatamente de equiparar os diversos universos de saberes experimentados pela comunidade negra e afro-descendente em diáspora do Brasil.

Como dito anteriormente cada membro do grupo teve a liberdade de expressar-se por via escrita da maneira como bem entendesse, inclusive muitas vezes “fugindo” de uma escrita dita “formal”, e escrevendo “como se fala”. Alguns de nós preferiram então ter uma revisão por parte de Pedro Mendonça, e outros acreditaram que sua perspectiva seria melhor compreendida se mantidas as particularidades de suas linguagens. Alguns de nós enviaram áudios para o Pedro que foram transcritos e viraram texto escrito, e outros preferiram escrever. Questões que acreditamos serem de grande importância já que se trata de um trabalho que pretende apresentar diversas perspectivas de uma mesma pesquisa em andamento.

### **3.1 Meta-Etnografia de Raphaela Yves**

*Raphaela Yves Figueiredo da Fonseca*

Como começar uma meta-etnografia? Se perguntassem a Raphaela de uns 10 anos atrás, ela diria que “esse bagulho de pesquisa é muito chato, depois ninguém vai ler isso. Só a professora mesmo, pra dizer se tô aprovada na disciplina, ou não”. Essa Raphaela de anos atrás, era a professoranda do curso normal,<sup>119</sup> do Colégio Estadual Padre Manuel da Nóbrega, que cursava uma maçante disciplina de “Pesquisa de Campo”, com a professora que lhe deu aula na antiga 2ª série do ensino fundamental, hoje 1º ano.<sup>120</sup> Algum tempo mais tarde, teve experiências frustradas com o mesmo assunto na Faculdade de Serviço Social, na Universidade Anhanguera de Niterói. Esse drama teve continuidade durante o projeto de pesquisa, e logo mais no meu Trabalho de Conclusão de Curso. A grande questão era por onde começar a pesquisa, e o que pesquisar? Já que as orientações sobre o projeto eram sempre muito rápidas e pouquíssimo produtivas, daquele jeito que só acontece nas universidades

---

<sup>119</sup>Curso de formação de professoras da educação infantil.

<sup>120</sup>Ano escolar que normalmente recebe alunos e alunas de 6 e 7 anos de idade.

privadas e que todo mundo já sabe. Todo mundo que digo é aquela maioria da população mais pobre, da escola pública, pretinhos na maioria, bolsistas do FIES.<sup>121</sup>

Voltando ao assunto da pesquisa, a menina Rapha ainda não tinha entendido muito bem por que tinha de fazer o tal projeto e para que isso serviria, mas fez. Tentou falar um pouco sobre algumas impressões sobre o sistema, apostou num assunto meio indigesto aqui no “país das três raças”. O racismo institucional e as formas de acessos aos direitos básicos, mas como Marx sempre dizia que a “luta é de classes” não havia no SeSo<sup>122</sup> autores que tocassem muito no assunto. Então, em grupo, ela resolveu falar sobre as políticas sociais da Era Lula. Tinha mais gente publicando sobre o assunto, autores dialogando sobre os impactos de programas sociais e políticas públicas para a população pobre. Mas imaginem só, se no projeto de pesquisa a orientação era “muito rápida e pouquíssimo produtiva”, no TCC esta nem existiu, pelo menos não presencialmente, uma vez que nossa orientação era EAD.<sup>123</sup> Diga-se de passagem que as instituições de ensino superior têm adotado cada vez mais essas práticas de docência em EAD.

A proposta do meu TCC seria então realizar uma pesquisa coletiva com outras colegas na mesma situação de conclusão de curso, entretanto eram cabeças e pensamentos muito diferentes e acabamos por não conseguir produzir tão coletivamente assim. Muitos temas distintos e um temor natural de pessoas que não tinham uma noção de pesquisa, de escrita, de “colocar no papel”, na prática um trabalho de qualidade. Além desta contradição entre ser coletiva e na verdade não ser de fato coletiva, a metodologia proposta nada tinha a ver com esta que hoje utilizamos em nosso GPEDIL. Pelo contrário, era uma metodologia “engessada” em análises quantitativas, nas quais a inserção de gráficos e tabelas com percentuais de dados coletados era muito valorizada pelos avaliadores de meu curso. Foi assim minha experiência de pesquisa acadêmica.

### 3.1.1 Sobre pesquisas de campo, etnografias da vida e produções de texto

---

<sup>121</sup>Programa do governo federal brasileiro que financia a baixos juros cursos para jovens de baixa renda em universidades privadas do país.

<sup>122</sup>Sigla utilizada por alguns professores e alunos do Serviço Social, para encurtar o nome do curso em alguns textinhos usado em sala de aula e muitas vezes até como gíria para falar do curso.

<sup>123</sup>Modelo de educação não presencial muito utilizada por universidades privadas.

A Raphaela dos últimos 10 anos e a do presente continuam com as mesmas indagações. Mas algumas indagações e impressões sobre isso foram mudando, principalmente quando através de minha companheira, Jhenifer Raul, tive contato, ainda que de forma tímida, com o grupo de pesquisa em etnomusicologia que estava se formando. Achei interessante essa linha de pesquisa, sempre fui envolvida com música por conta das bandas musicais das escolas em que estudei, mas nunca havia imaginado que havia pesquisas relacionadas a essa área, ou seja, uma linha que trabalha a música de forma crítica, contrapondo seu sentido mecânico de estudar sons e tocar instrumentos.

Antes mesmo de defender o TCC eu já havia conhecido o grupo, o que para mim foi uma experiência inusitada já que participei da primeira reunião do grupo, na casa do Pedro que na época vivia no bairro de Olaria,<sup>124</sup> e o grupo estava decidindo que espaço da cidade ia pesquisar, seguindo o contexto de espaços de protagonismo negro na música. A Jhenifer já participava do Sarau Divergente e conseqüentemente comecei a participar também. Entre noites no Sarau e dias acompanhando as reuniões, ouvi muito sobre autores negros, outras formas de difusão da arte feita pelo povo negro e como a pesquisa não precisa ser algo conservador, e nem uma forma de construção teórica que muitas vezes não dialogam com o público pesquisado, e acabam não servindo a vida prática destes. Me lembro que fiquei muito pasma quando foi apresentada a proposta da pesquisa e de como iria se organizar o grupo, pois dentro da academia a gente aprende a realizar uma pesquisa que não dá autonomia aos “objetos”, e aí a questão da PAP vem desmitificando para mim essas “verdades” que aprendi em meu curso de graduação. Me lembro realmente que fiquei muito impactada com esta “outra” forma de pensar o modelo acadêmico de pesquisa.

Conforme participava do Sarau, observava mais aspectos daquele espaço com o qual me identificava e que me chamavam a atenção, e um deles era a forma de encerrar a atividade cantando o ponto à Exú. Este fazia parte do meu cotidiano enquanto filha de santo num terreiro, e é a partir desta prática que se dá minha inserção no processo de construção do Sarau Divergente, como atabaqueira que realiza o toque durante o ponto citado, e como apoio na logística do evento. O fato de terem muitas mulheres enquanto espectadoras, porém poucas com o microfone, a forma como o Mestre de Cerimônias conduzia o sarau, entre outras questões iam me chamando a atenção. Aos poucos fui me sentindo parte daquele espaço. Comecei a recitar, cantar e tocar o tambor para encerrar o Sarau. Procurava ajudar no que

---

<sup>124</sup>Bairro da Leopoldina, da cidade do Rio de Janeiro, cortado pelo ramal Saracuruna, linha de trem que liga o Centro do Rio à cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense.

podia e dialogava muito com o Mestre de Cerimônias do Sarau Divergente, Mano Teko. Ainda não fazia parte “oficialmente” do GPEDIL, mas continuava acompanhando os encontros sempre que eu podia, até lia uma coisa ou outra sobre etnomusicologia e demais assuntos, ajudava minha companheira em suas etnografias e enfim fui convidada para me integrar ao grupo oficialmente.

Minha entrada no grupo foi em um momento meio conturbado na minha vida. Tinha acabado de ser demitida de um emprego, o Sarau havia parado por uns tempos e eu havia me chateado com o Mano Teko, e novamente o dilema com pesquisas se estabelece em minha cabeça. Mas o tempo novamente foi resposta, entramos no período de potencializar a parte teórica da pesquisa e entrevistar as pessoas fundamentais para a existência daquele espaço tão rico. Entre entrevistas e leituras todo o processo em que estive envolvida fez sentido e aos poucos me apropriei dessa forma de pesquisar, olhando para si e entendendo o que há em volta, como nós mesmos podemos falar sobre nossas realidades, sem precisar de “tradutores”. Aprendi na prática que nem sempre os autores famosos, tão citados nas universidades, são mais sábios que os atores do dia a dia, como por exemplo minha mãe, minhas vizinhas, Mano Teko, Jhenifer e tantos outros. Ser parte da pesquisa e pesquisadora ao mesmo tempo só mostra o quanto nós pretos e pobres temos potência para transformar os espaços, realidades e fazer ecoar nossas vozes.

Durante o processo da pesquisa, muitas questões atravessaram minhas vivências coletivas, principalmente as ligadas a gênero, raça e sexualidade [sic]. Por conta de sermos duas mulheres lésbicas e três homens, sendo um hétero e os outros dois bissexuais [sic], maioria negros e um branco, ou seja, um grupo com características plurais, para além da diversidade de pensamentos, mas uma pluralidade de vivências e corporeidades. O grande barato é que esses atravessamentos refletiram as práticas que idealizamos ao longo da pesquisa para o fortalecimento do Sarau. Isso mexeu bastante em nossa coletividade, houve conflitos e divergências, principalmente quando comecei a trabalhar como mobilizadora em uma ONG, a convite de uma companheira do Som de Preta,<sup>125</sup> para trabalhar com ela em um projeto voltado a mulheres jovens negras, chamado Hub das Pretas,<sup>126</sup> no qual participávamos eu e Jhenifer.

---

<sup>125</sup>Grupo de mulheres negras que iniciou suas atividades em uma Noite Faveleira no ano de 2014 e foi presença constante no Sarau Divergente durante um longo período de tempo, até pelo menos o final de 2015.

<sup>126</sup>“Mulheres jovens negras fortalecidas na luta contra o racismo, machismo e o sexismo.” Projeto gerido por ONG de Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco.

Meu processo de “jornada dupla”, foi bem complicado, visto que estávamos debatendo temas importantes e íamos entrar no período de entrevistas com as “pessoas-chave” do Sarau, mas consegui conciliar da melhor maneira possível, embora sempre tivesse receio de ser desligada do processo, por conta das minhas ausências, já que entrei no grupo quando toda sua logística já estava definida e bem assimilada pelos membros, mas muito pelo contrário, o grupo sempre se mostrou muito compreensivo com relação a essa questão. Nesse período, tivemos ótimos debates, entrevistas e muitas divergências. Eu e Jhenifer havíamos acumulado bastante aporte teórico sobre feminismo negro e escritas sobre o tema nessa época, o que nos ajudou bastante com os debates nas reuniões. Tivemos a oportunidade de participar de intercâmbios, que nos possibilitou conhecer pessoas importantes para nossas construções/desconstruções ao longo do processo. Esse fato nos afetou de muitas maneiras, e inevitavelmente nossa forma de lidar com o grupo de pesquisa. Percebemos que as pessoas que somos na vida cotidiana não podem estar dissociadas de nosso ser político, e que tudo o que pensamos e fazemos interferem em nossa coletividade. A partir dessas reflexões e muito estímulo por parte do Pedro, o grande articulador desse grupo, me senti muito mais parte daquele processo do que nunca, e estava de fato entendendo meu lugar na etnomusicologia. Música para mim já não era mais a mesma coisa, então tentei o processo de mestrado para a Unirio e mais uma vez a faculdade em que estudei sabotou meus planos acadêmicos, pois não pude fazer a segunda etapa do processo seletivo por conta de burocracias envolvendo documentação que não foi liberada pela instituição. Enfim, não “rolou, bola pra frente”!

Chegou o momento em que meu contrato de trabalho se acabou, e assim voltei a me preocupar somente com o grupo de pesquisa, ainda assim as divergências só foram aumentando e enriquecendo as trocas entre o grupo. Começamos o período das transcrições das entrevistas e a colocar no papel tudo o que acumulamos ao longo destes mais dois anos de pesquisa. Reforço o que falei anteriormente sobre ser parte do que está sendo pesquisado e pesquisadora, de como isso traz uma riqueza de reflexões maravilhosas, porém com vivências educacionais sucateadas, eis que se apresenta o desafio da escrita.

E é isso que faz o diferencial dessa tese, cada um de nós se atreveu e se desafiou, trazendo escritas sobre si e suas percepções, coisas que o mundo acadêmico com seus moldes conservadores e elitistas sempre vão negar, sempre vão silenciar. O que aprendi com tudo isso e quero compartilhar com quem for ler esse trabalho, é que o “que não nos mata, só nos fortalece”, e em cada momento desse processo morri e renasci cada vez melhor, que cada

pessoa, em sua divergência, saiba aproveitar as oportunidades e se apresentar para encarar cada desafio. Que a negritude e toda a sua epistemologia sagrada seja a rachadura necessária para sacudir esse branco alicerce. E eu sigo pesquisando. Laroyê!

### 3.2 Meta-Etnografia do Lucas Assis (Sukita)

*Lucas Assis “Sukita” da Costa*

*Preciso ser eu mesmo, não um fantasma,  
sem nome sonhando com uma vida que pensam pra mim,  
sendo como eles me vêem nesse lugar violento.  
Um número, um meio, um estereótipo.  
Todos esperam a minha morte para encherem seus bolsos de sangue...  
(Lucas Assis)*

*Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, por que meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, por que ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade.*

(Carolina Maria de Jesus<sup>127</sup>)

Foi o primeiro sarau que eu fui, nem sabia o que era, e hoje, sabendo da história, cheguei na época perfeita, porque, se ainda fosse APAfunk, o modelo não me agradaria, não por “viés político” ou por problemas pessoais: eu só não queria estar na defensiva. Me ver em todo mundo foi único e saber que a mão que aplaudia era a mesma que construía de alguma forma, e que não tinha um cara branco classe média lucrando e mandando em tudo. Era só um encontro, aonde a poesia e a música aproximava a gente. No final do meu primeiro sarau, a Carol Lucena me deu uma camiseta linda. Em outro, eu e o Pedrinho jogamos bola com os moradores de rua. No outro, eu e Matheus achamos o cachorro quente de 2 reais. Eu, Andrezinho e Soya grafitamos no Centro pela liberdade do Rafael Braga. Eu cresci tanto naquela roda, em contrapartida a pesquisa me proporcionou um olhar de outra perspectiva.

Me debrucei sobre questões de gênero, étnica, fenotípica, ideológica, faccionária, etc. já presentes no Sarau. Não só eu, mas muitas militantes traziam esses debates, que infelizmente são um mal recorrente na favela e houve um momento de grande turbulência, pessoas que não sofreram ofensas se ofenderam, pessoas queridas faleceram, e o que deveria ser resolvido foi sendo deixado de lado, mas alguém precisa ser pego pra Cristo.

<sup>127</sup>Texto encontrado na internet - <https://www.pensador.com/frase/MjEzMjQ5NA/>

Não que seja culpa delas, mas talvez as coisas tomassem outro rumo se as pessoas olhassem pra si. A garotada estava chegando com força total, e nenhum lugar é, ou foi, melhor pra formação do que o Divergente. Todos os favelados deveriam ter a oportunidade de ter essa experiência. Não um lugar pra dizer o que é ou o que não é. Você canta e todos entendem como você se sente e as coisas vão acontecendo, sem método, sem partido, sem lado. É determinante o nosso cuidado com a vida das pessoas e situações internas, não encobrir ou fingir que nada aconteceu, é se desprender das teorias e simplesmente fazer o que é preciso sem sentimento de egoísmo, nos amar, por que foi assim que eu me senti: amado.

O quão violento é, físico, mental, epistemológico para um corpo negro em diáspora? Mais de 3.300.000 de mulheres e homens negros escravizados trazidos por rotas do Atlântico, corpos esses que eram moeda, mão de obra, amas de leite, objeto de ódio, piada, desejo, o que esses corpos são hoje? Fora de sua terra, a serviço de uma fé que não é sua. Descartável, violento.

“Fazer um ganho, estourar a boa, são nossas meta”. Vi amigos virar saudade e outros tantos serem privados de sua liberdade, sempre ouvi “o importante é deixa minha família bem, meu menó e minha coroinha ter uma vida digna” o que é mais digno? Passar a vida toda com um salário mínimo? Trabalhar em ONG e lucrar com a morte do seu povo? Morrer na guerra? É a nossa mãe África que sempre chora.

Dentre tantas encruzilhadas, possibilidades surgiu um convite inesperado. Carol Lucena, moradora do CPX que eu tenho mais respeito e admiração, me fez um convite, participar de uma pesquisa. Eu aceitei por ser um pedido dela, como eu era envolvido com outras coisas fiz de tudo para que eu fosse desligado.

Passaram-se 1 mês, e eu não apareci nem um dia, mesmo assim minha bolsa caiu e isso me gerou uma série de dúvidas. Eu conheço a universidade e era cheio de ódio com pesquisador, e eu estava recebendo dinheiro, mas a única “coisa branca” que eu vi dar “lucro” pra preto é cocaína então, o que eles querem?

Aí, fui conhecer Pedro Mendonça, lhe fiz essa mesma pergunta, sua resposta mexeu muito comigo:

–Nada. kkkkkk

Então olhei para o lado estavam Matheus Ferreira e Jhenifer Raul e suas perspectivas se pareciam tanto com as minhas, lembrei de suas participações e poesias no Sarau Divergente, que contavam sempre sobre suas realidades e o jeito que eles se sentiam, e eu por

dentro também me sentia assim, naturalmente fui me apropriando daquilo como uma parte minha, infelizmente nós não fazemos só o que gostamos, mas também o que é preciso.

A falta do meu pai me fez pensar quão inútil seria continuar e ter de passar pelas mesmas coisas, não sei se estava disposto a ir no contrafluxo, procurar um outro olhar. Pedrinho me disse que só nós poderíamos fazer diferente, mostrar o quão errados e quanta dor tem nos causado, mas eu sabia que quanto mais autonomia, mais protagonismo, mais preta, mais incomodaríamos. O quanto é difícil abrir mão de seus privilégios? Sempre salvadores, mãe do funk da Zona Sul, mãe preta de pele clara, livros, editais e congressos que falam do nosso povo, feito pra uma minoria. Viemos apenas buscar o que é nosso e mostrar que somos como *Esú*, incoloniáveis.

Lemos, escrevemos, apresentamos, debatemos, assinamos, construímos, nos preocupamos, brigamos, divergimos, juntos. Não são os artigos ou textos escritos que marcam o nosso grupo, e sim nossa verdade, as vezes tiros, falta de dinheiro, problemas familiares e coisas que a academia não sabe lidar nos aparecem com frequência e para além disso. Existe um sentimento de cuidado entre nós muito forte advindo do próprio Divergente.

Nunca imaginaria que após minha entrada no Grupo de Pesquisas Dona Ivone Lara me manteria vivo, entrei pra faculdade pública o primeiro de uma família de 16 irmãos, minha formação política foi o Divergente, nunca imaginei que pessoas que viveram na guerra e para guerra pudessem olhar nos olhos dos outros e dizer: - Somos diferentes mas podemos construir não só o pessoal mas algo muito maior que nós. Às vezes eu ouvia uma poesia e parecia a voz doce da minha mãe falando comigo, ou eu mesmo me avisando do futuro que me aguardava, e amigos que, quando pegavam no mic, não pareciam eles mesmos. Não sai da minha cabeça o dia do sarau no terreiro: eu tinha uma poesia pronta, mas acabei cantando o que meu coração mandou: – Ei, preto bate no peito, além da herança carregue o respeito, traga o inferno pro seu opressor, desespero e medo, o engenho incendei o, no terreiro máximo respeito, eu ando com os mortos pra te assombrar, sem freio. Eu sabia que eram aquelas palavras que todos precisavam ouvir para se comunicar. Um amigo rapper, Bigorna Surtado, não conseguiu terminar sua poesia, talvez porque *Esú* manteve sua presença muito forte esse dia. Nossa pesquisa procura entender as problemáticas desse espaço e tenta horizontalizar cada vez mais esse espaço de luta, ora tendo pleno entendimento que apareceram coisas que não entenderemos, ora não podemos expor. “Dia de sarau não chove”; “esse Sarau tem segurança”; “sem som tem sarau”; “todos fazendo roda”; “funk”; “capoeira”; “hip hop”; “sem

partido, sem edital, maioria preta”. Quero estar vivo pra ver um lugar de resistência cultural, ancestral africana maior que o Divergente, mas as coisas não são fáceis eles não facilitam pra nós, e não acontecem de uma hora pra outra.

*“Hoje o quilombo vem dizer, favela vem dizer, a rua vem dizer que é nós por nós.” - Mano Teko*

As reuniões começaram na casa do Pedrinho com Jhenifer, Matheus, Geandra e eu. A época era turbulenta. Geandra acabou se desligando, entendendo que não conseguiria conciliar seu trabalho na pesquisa, e chegou a ir em apenas um encontro. Diferente dela, cheguei a ir algumas vezes, mas aquilo não era pra mim: ficar sentado na sala conversando sobre a minha vida. Achei que era mais um “negrólogo”,<sup>128</sup> e eu não precisava disso. Estava acostumado a suar a camisa, o que pra mim é muito mais digno. Daí teve um mês que só fui um dia e minha bolsa caiu. Mas qual é o cronograma? Por que, se eu tive falta? O chefe não me desligou? Essas questões giravam na minha cabeça, mas a família vem primeiro, na época precisando de melhorias e do mínimo, pois meu Pai, a principal renda da casa acabara de falecer e eu, mãe, irmã e 5 crianças precisávamos, como se diz? Do Homem da casa. Mesmo esse papel sendo da minha mãe que organizava tudo e cuidava de todos: ela é o herói da história.

Já eu era o bandido que não gostava da escola, que vivia indo para bailes funk e só via o micro: buscava a alternativa mais fácil, trabalhava as noites nas noites e cuidava com ela do meu pai em maratonas de hospitais e das crianças. Minha irmã desempregada e o pai dos seus filhos preso: nós os acolhemos mesmo sem poder. Quando chega na reunião todos discordavam em quase tudo, pelas diferentes vivências, pontos de vista, gênero, raça... cada área periférica tem suas peculiaridades. O Pedrinho morava no Complexo, o que pra mim era vantajoso, só que Jhenifer e Matheus vinham de muito longe, e esse trajeto além de complicado e perigoso é muito desgastante, o que gerava uns stress grande até chegar aqui. Isso dificultava a interação. Eu sentia que eles tinham (ou ainda têm) muito desconforto pelo Pedrinho ser socialmente branco, e eu por ele ser pesquisador. Eu não tinha problema com a cor dele, porque muitos dos meus amigos da favela (como sua companheira Carol) tinham fenótipos afroindígena, mas odiava (talvez ainda odeie) ONGs e partidos políticos por uma série de questões, e Jhenifer e Matheus se sentiam confortáveis com ONGs e repudiavam brancos por suas questões, que, como Pedrinho dizia, “todas legítimas”. Mesmo nesse

---

<sup>128</sup>Modo pejorativo de se nomear um especialista em questões da população negra, termo comum no universo dos movimentos populares de favela.

cenário, nós convivíamos porque, para além de tudo, também tinha experiências e problemas semelhantes, então sempre tinha assunto em comum. A proposta da pesquisa ser o que eu queria que fosse parecia até aquelas propagandas da Polishop,<sup>129</sup> mesmo sem o embasamento teórico que é pedido pela academia, eu entendia muito bem o que passava pela cabeça do branco. Acho que essa era a real diferença: eu conhecia os brancos de classe média e os gringos, e sempre soube seu discurso e sua forma de fazer o que quiser e depois incitar a polícia e voltar pro seu conforto. Eles talvez não sabiam muito bem o que era andar no contrafluxo, lutar por mais autonomia preta nesses espaços e tirar nossa cultura ancestral da mão de colonizadores, e eu não sabia se estava pronto ou se era forte pra isso, pois muitas vezes quanto mais negro, mais crítico e com discurso mais forte, era mais rentável.

Pedrinho sempre conversava bastante, mas não sobre a pesquisa, mas sim sobre o que nós acreditávamos que queríamos fazer, e como fazer. Não só preocupado, mas disposto a ajudar em qual fosse o problema, até mesmo me receber em sua casa. Jhenifer e Raphaela também moraram lá. Foi o que eu fiz pela minha família e fomos também nos tornando uma. Não se pensa com fome, sem saber se sua família está bem, ou o que pode acontecer enquanto se está dormindo. Temos de nos ajudar e pensar uns nos outros, e Carol, Pedro e minha companheira Patricia foram fundamentais na minha vida, no meio de toda essa confusão mental. O que pra mim parecia ser impossível, pra esses 3 era só questão de tempo.

Jhenifer levanta uma questão: a possibilidade das reuniões do grupo serem no Centro, para possibilita-los a chegar com mais facilidade no centro. Como eram a maioria dos votos, nós fomos. A universidade nessa época já era uma realidade pra mim, e acho que foi o meu maior enfrentamento estar no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (Labetno-UFRJ). Você vê 99% de alunos Brancos e 100% de professores brancos. Quase não se via negros, e os que estavam nesse espaço eram cristãos. A senhora que trabalhava na copa - claro, negra, e logo a mais próxima do nosso grupo - Dona Tânia, de quem não posso deixar de falar dela nesse capítulo: uma Mulher que, mesmo com idade avançada, trabalhava pela família. Ela foi nossa amiga, conselheira e mãe em uma só pessoa. Me dava muitos conselhos, puxava a orelha do Matheus - que teve uma relação muito forte com ela, talvez por ela ter o mesmo nome da sua mãe. Ela que também é parte, pois contribuiu muito e nos apoiou bastante, a quem eu deixo meu sincero Obrigado.

---

<sup>129</sup>Que normalmente apresentam produtos perfeitos que podem fazer “tudo bem”.

Para chegar no Centro eu descia o morro toda terça e quinta, quase sempre a mesma hora e pegava o 312 sempre, no mesmo ponto, às vezes com o Pedrinho, quando ele vinha de casa. Ele optava por um ônibus mais rápido, o 497 ou o metrô, e eu, por um mais prático. O trajeto desse ônibus vindo do ponto final: Cascatinha, Penha onde morava Rafael Braga (preso nas manifestações de 2013 com uma garrafa de Pinho Sol), passa na Grota e Nova Brasília no Complexo do Alemão, depois Manguinhos e Jacaré, Mandela, Arará, Mangueira e Tuiuti. Meu ônibus era sempre parado pela quadrilha da maior facção do Rio de Janeiro: a PMERJ,<sup>130</sup> e todos nós tínhamos que descer. Nós, jovens negros, se não estivermos como uma camisa social ou com uma bíblia embaixo do braço, somos convidado a se retirar do veículo, quaisquer que seja, para ser revistado. Mão na parede, chute na perna, tapa na genitália, interrogatório: “Tá indo pra onde? Mora aonde? Tá fazendo o que aqui? Tem passagem?”<sup>131</sup> Claro que tem. Tem alguma coisa pra mim aí?” Muitas vezes a forma reativa de todos era violenta, “que é legítima” (descontextualizando um pouco a fala do Pedrinho) e gerava um cenário de ódio e confronto, quebrando vidros de ônibus ou fechando as ruas com objetos que dessem pra queimar. Muitas vezes fiquei preso por tiroteios em uma dessas comunidades, principalmente no Complexo e no Jacaré, com todos deitados no chão do ônibus. Quando o tiroteio era onde eu moro, eu não conseguia descer. Já perdi muitos empregos por conta de tiroteios, já perdi a maioria dos meus amigos por conta dos tiros, tiros intensos ou por estar agarrado dentro de uma delegacia. Nossas conversas no Laboratório giravam metade do tempo em torno disso, falando de como foi chegar e como é sair. Carol disponibilizou um Riocard<sup>132</sup> coletivo para nos facilitar, que era revezado e decidíamos coletivamente sobre quem ficava com ele. Tudo era coletivo, como a decisão de darmos uma parte da nossa bolsa pra Jhenifer, porque ela morava mais longe, me descontar pelas minhas faltas ou até possíveis desligamentos - grande maioria dos assuntos puxados por Jhenifer. Pedrinho nunca ligou pra presença, divisão e etc. Na maioria das vezes não votava, só por pedido do coletivo.

Se sentia deslocado, um alienígena. Esses lugares acadêmicos nos fazem passar por diferentes situações constrangedoras, como no próprio Laboratório, as idas aos congressos, muitas outras coisas. Dariam artigos inteiros só sobre a nossa ida ao Uruguai,<sup>133</sup> e a

<sup>130</sup>Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>131</sup>Termos que policiais militares do Rio de Janeiro utilizam para dizer que alguém foi condenado pela justiça.

<sup>132</sup>Cartão de passagens que Carol usava e que desde o meio de 2017 está em posse do grupo para auxiliar nas passagens de transporte público dos jovens pesquisadores.

<sup>133</sup>Para o congresso ICTMLatCar2018 em maio de 2018.

dificuldade da nossa inserção no Laboratório, tornar-se membro do ICTM, nome na autoria: sempre são concessões dadas por essas pessoas nos espaços de poder e, na maioria, com medo dos outros não-negros desses espaços sentirem-se ofendidos, culpados ou qualquer que seja o seu nível de branquitude. Não enxergam o que é para nois só estar nesses lugares, ouvindo coisas ofensivas, espetáculos religiosos e suas incansáveis lutas pela essência de uma prática que nem é sua. Nois nunca pensamos em frutos ou em um final feliz, muito menos deixar um "será". Somos um povo de prática. Todos os movimentos artísticos como o Sarau foram com música de massa e tiveram um potencial comunicativo e pluriversal, alcançando as mazelas negras mais pobres. A nossa música e a nossa arte falam por si. Em nosso grupo de pesquisa tudo nasceu da dúvida, questionamento sobre as formas de se produzir e protagonizar. Acho fundamental trazer essas problemáticas pro texto, embasadas teoricamente a partir da oralidade e da vivência, tornando o Sarau produtor desse material potente e ancestral, mostrando outras possibilidades. Foi até questão entre o grupo se o material teórico seria mais importante pra quem? A quem falamos? Muito não pode ser dito e fará sentido diferente aos divergentes. Vemos isso como forma de fortalecimento. As pessoas são o Sarau. Independente do lugar ou de como se configura, o Sarau é cada poesia, cada experiência, cada vida que vai sendo coletivizada na roda.

O Sarau foi um ponto muito importante na minha vida. Eu ganhei muito podendo pesquisa-lo a partir do campo que eu achava mais importante na época e que me chamou mais atenção: o Funk - cruzar os caminhos que escrevem e descrevem-no com tanta propriedade, responsabilidade e força. Algumas pessoas que também achamos fundamentais na construção não conseguimos conversar pelo enorme material, mas muita coisa só se compreende pedindo e licença entrando na Roda.

### **3.3 Meta-Etnografia de Matheus Ferreira**

*Matheus Raul Ferreira*

“Etnomusi o que?” Era simplesmente um bom convite. Escrever sobre nossa experiência em um campo observável, sendo parte desse espaço. Desde que passei a frequentar o Sarau Divergente na Cinelândia, todas vezes fui guiado a fazer uma análise para a compreensão pessoal. Mas a intenção deste, mesmo sem a responsabilidade de pesquisar o espaço - pois essa reflexão se dá início antes do processo etnográfico - só me dizia para

compreender com mais mutualidade a coletividade. Quando essa proposta me foi dada (eu, cursante do nível médio de ensino, com 21 anos no agora, 19 anos na época, poeta favelado do espaço e rapper em construção), vi nessa proposta apresentada por Pedro Mendonça - inicialmente feita à minha irmã Jhenifer, que por sua vez me indicou para participar - uma relação direta entre a música ancestral, Sarau Divergente, a poesia preta e a cultura favelada.

Desde que me mudei do meu antigo endereço em Acari para ir morar com a minha mãe na Zona Oeste do Rio, em um sub-bairro de Bangu,<sup>134</sup> senti um distanciamento muito grande com minhas atividades de até então, como estar com amigos, frequentar baile funk e ter uma proximidade maior com o trabalho informal. Mas não era apenas isso! Me distanciei geograficamente de lugares como os Saraus na Cinelândia e as nossas reuniões: que na maioria das vezes eram na casa do Pedro (Olaria, depois se mudou pra Ramos e por fim Olaria novamente) ou no Centro da cidade no Edifício Ventura onde está localizado atualmente o Labetno-UFRJ. Algumas de nossas reuniões eram cheias de lacunas vazias, principalmente quando os demais membros do grupo faltavam (quando estavam presentes somente Pedro e eu). Nessas reuniões decidimos fazer atividades que envolvem a música e a observação. Recebi algumas poucas aulas de violão nesses dias da ausência de parte do grupo, assim como analisei vídeos no *Youtube* de cantores como Sabotagem e Cícero. Nesses dias nos sobravam tempo para observação e era novamente aos poucos cativada minha paixão pela música, assim como observar detalhes em audiovisuais que mostravam, nas músicas, características e observações a partir de uma denotação de diferentes costumes, estilos de vida, classes e raças.

Por muitas vezes usei de meios a meu ver não convencionais para estar na reunião, como pular uma estação de trem na volta pra casa. Às vezes eu não tinha mais o dinheiro da bolsa de pesquisa em alguns períodos do mês, e não tinha nenhuma outra atividade remunerada que me desse acesso a capital, o que me fazia pular a estação de trem, e pegar esse transporte até chegar a Bangu, onde eu caminhava ou pegava um ônibus até mais próximo de casa. Esse tipo de coisa eu só fazia em reuniões que eram destinadas a Ramos, no antigo endereço do Pedrinho.

As mudanças na minha vida foram significativas! Passei a enxergar acontecimentos e ações de órgãos institucionais de uma forma mais política. Talvez possa-se dizer: com uma visão mais racializada. Porém nem tudo são “flores cor-de-rosa”! Em um breve período de

---

<sup>134</sup>Bairro bastante afastado do centro da cidade, com muitos problemas de mobilidade como falta de acesso a transportes públicos. Seu IDH é 0,794, estando na 96ª posição entre as 126 regiões avaliadas no Rio de Janeiro.

2017 tivemos um pequeno recesso. Isso foi motivador para uma certa inquietude minha, pois nesse período me vi na necessidade de (acumular seria um sonho) aumentar minha renda mensal, por conta de dívidas e necessidades pessoais que eram geradas na minha estadia com a minha mãe e irmãs em Bangu. Nesse trabalho, sem efetivos, me era pago R\$220 semanais, enquanto a bolsa me rendia no período R\$650 mensais, e que eram R\$450 antes de ser extinto nosso antigo fundo. Nessa época, recebi diversas propostas para deixar a pesquisa e me associar cada vez mais a esse trabalho, que me oferecia uma renda maior. A questão é que o trabalho que me foi oferecido não me dava tempo pra estudar, e muito menos me preparar para minha inserção na academia. O que me manteve na pesquisa, no período mais indeciso e conturbado da minha vida, em meio a estes fatos que envolviam uma melhora muito provável do que me era disponível enquanto trabalho na época, foi a sensação (além do aconselhamento dos envolvidos na pesquisa), foi o fato de acreditar ainda assim em todo o trabalho que realizamos. Além de que a sensação de contribuição para “os meus” era complementar a essa ideia de retorno para a minha própria vida pessoal.

Num período de 2016, Pedro me apresenta a possibilidade de uma vaga no Futuro Vip,<sup>135</sup> dirigido por Luís Henrique, tio paterno do Pedro. Frequentei durante alguns meses as aulas que eram à tarde, e que duravam 4 horas de aula a partir das 13h. Nessa época nossa reunião era às 10h, aproximadamente. Após, eu almoçava na casa do Pedro e ia pra lá. Após um tempo meu comportamento era de desconforto e estranhamento. A maioria das vezes por não querer me envolver muito com os jovens, que fediam a direita pequeno-burguesa e sempre faziam comentários e “burburinhos” que envolviam comparações racistas nas aulas de história e geografia no auditório. Algo que era naturalizado, já que em uma sala que comportava quase 37 pessoas só se encontravam 3 jovens pretos (inclusive eu, sendo dois deles bolsistas). Neste espaço, não vi condições de me concentrar para aprender ou me sentir confortável para a realização do mesmo.

Desde então entendo a formalidade e a liberdade em alguns aspectos para dizer que somos dinâmicos em relação à nossa pesquisa. Explorando hermeticamente todos os aspectos que envolvem a política brasileira, em detrimento a uma visão racializada, buscamos em nossas reuniões (quando essas envolvem pesquisas e impressos para consultar) encontrar referência afrocêntrica para nossa pesquisa engajada. Entendendo que toda a pedagogia dialógica, baseada em África, tem modos operantes diversificados, também quando

---

<sup>135</sup>Instituição privada que realiza pré-vestibular em base do ENEM.

associados à educação. Em busca de solução, sem uma pressão trabalhista que algumas organizações (com modelos governamentais) poria para desempenho das teses e artigos produzidos por nós mesmos, reafirmo que o processo é tranquilo. Todas e todos do grupo, com uma relação instável, resolvendo questões mais internas em base dos próprios ensinamentos revisados e citados para resolver estes. Quando me foi dito para falar de mim e toda a minha experiência nesses dois anos de pesquisa: posso dizer que me sinto parte de algo muito importante, na construção da luta engajada nas pautas raciais. É gratificante falar sobre o próximo que se fez PERFORMER, e depois expectador no Sarau Divergente. As entrevistas realizadas com alguns compositores do Espaço Divergente nos esmiuçou a amplitude da importância desse trabalho, para com esse Espaço, com a educação, e com a cultura Brasileira Afro-diaspórica.

Desde que nós nos entendemos enquanto grupo houve a possibilidade de entender a importância do trabalho, e pensava no quanto o espaço etnografado era particularmente importante pra cada um de nós. Até mesmo as nossas divergências políticas nas discussões de gênero no Sarau - o que em partes traz questões internas - como a divisão de opinião entre as propostas apresentadas. Perceber até que ponto nossas atitudes são atos políticos que defendem interesses particulares. Talvez devamos começar a juntar peças de um enorme quebra-cabeças que se estende a longos alcances. Coisas que eu particularmente não gosto de entrar em detalhes, mas que é uma das especialidades de alguns desse grupo. Algumas pessoas do grupo tiveram a necessidade de complementar suas faculdades ou rendas, e acharam que era possível conciliar cursos, trabalho ou qualquer coisa referente à suas vidas pessoais com as nossas reuniões. Sempre expunham suas explicações em nossos grupos nas redes sociais e *Whatsapp*. Acredito que essas posições apenas não traziam fisicamente a presença desses membros do GPEDIL em nossa reunião. Acho importante descrever com cuidado essa observação, já que minha intenção é apenas trazer à tona acontecimentos que eu possa ter problematizado de alguma forma.

“Ivônicos, Pérolas, Jovelina... (Risos)”. Somos todos nós os *Insiders* do Sarau, porém só me lembro do Pedrinho se apresentando no Sarau da Roça<sup>136</sup> (cantando Anitta e Ferrugem). Um olhar pesquisador, trouxe pra mim essa noção do quão parte do espaço eu me sentia.

---

<sup>136</sup>O Sarau da Roça foi um dos lugares que seriam etnografados pelo Grupo de Pesquisa Dona Ivone Lara, mas a gente percebeu que o próprio Divergente já era muito o que se construir, observação válida. Essa observação se dá por nunca termos visto o Pedrinho cantar ou recitar no Sarau Divergente, apenas acompanhar cantores. Ele já nos explicou em reuniões que não se sente a vontade e prefere não protagonizar esse espaço do Divergente, diferentemente do Sarau da Roça no qual era chamado pelos organizadores para “animar” este evento.

Quando detalhes nos eram perguntados após o Sarau eu poderia dizer claramente a respeito de algumas apresentações que me despertaram atenção, a questão simétrica ou assimétrica da música, conto ou poesia afro-brasileira, a possibilidade de ensinar através de uma das transgressões da cultura Bantu, vivida no espaço como a própria proteção cosmológica de Exú: bem lembrado esse aspecto perspicaz. Coisas que observei sobre a suposta centralização da figura de um dos integrantes do Espaço: emprego da sua crença religiosa ou simplesmente a não dissociação do cultural com o religioso vindo de África? Porque pra nós essa figura ancestral é tão representante? Lembrando que EXÚ NÃO SE EMBRANQUECE!

Nossa bagagem teórica se desenvolveu a partir da demanda ofertada pelo Divergente! Se as pautas de maioria preta e/ou periférica/favelada não se estrutura em um lugar comum, fica difícil entender a união em toda essa convergência, por isso fomos em busca de suporte teórico para nossas anotações. Por vezes a volta era muito triste. Aqui no Rio de Janeiro, se você morar na Zona Oeste da cidade, é bom que no fim do Sarau, de onde você saiu, se tenha cantado um ponto de Exú<sup>137</sup>, pois por vezes pensei ter "entrado numa fria" por estar sendo seguido por pessoas na rua, mas consegui chegar até o ponto de ônibus de boa. Eu acreditava profundamente que estava protegido, mas no Rio de Janeiro não se pode 'ficar de bobeira'. Alguns entrevistados contestaram a religiosidade do Sarau, mas sendo este de maioria negra traz consigo a cultura e uma re-significação epistemológica, que foi observada por mim como sendo mais enraizada que muitos dos engajamentos da afrodíaspóra que já havia conhecido.

Desde que comecei a fazer parte do processo destaquei alguns pontos que vinham de encontro a minha realidade, como mencionar um assalto relatado por um dos compositores do espaço Sarau Divergente. Acho que essa ocupação de espaços que historicamente "não são nossos", como o Centro, é importante pra reafirmar nosso acesso à cidade do Rio de Janeiro. O que não estava confortável com essa realidade é a distância entre minhas áreas de circulação e moradia. E também, ao que se refere ao trabalho político composto pelo Sarau e o alcance que tem o mesmo. Minha crença era a de aproximar pessoas iguais a mim (Pretas, Pobres, Faveladas e/ou Periféricas) desses espaços de motivação artística a poetas e cantores (futuros e atuais cantadores) dessa realidade. Os discursos em forma de poesia, assim como as pautas em poesias ritmadas têm um alcance de espectadores que não me contemplam, de certa forma. Queria que pessoas mais próximas da minha realidade estivessem ouvindo e/ou recitando pautas apresentadas nesse espaço de trocas e autonomia coletiva que é o Sarau

---

<sup>137</sup>Costume do Mestre de Cerimônias Mano Teko após o término do Sarau, depois da Roda de Funk, no sentido de dar proteção para as pessoas em seus caminhos de volta pra casa.

Divergente. Acredito que isso distanciaria de mim o medo que me causava o trajeto de volta pra casa.<sup>138</sup>

O Sarau é um evento noturno que necessita de alguns aspectos primordiais para acontecer, como esperar um certo quantitativo de *insiders* que normalmente se atrasam, já que sempre chegam depois do horário que é marcado nas redes sociais, para que o evento aconteça. Coisas que levam tempo e prolongam o início e também o término do acontecimento.<sup>139</sup> Num processo de reencontro cultural, nos agarramos ao que mais resistiu ao tempo e pode afagar os filhos perdidos de África. Talvez se o Sarau tivesse trazido essa ideia de ser itinerante, de hoje em dia, bem no seu começo, não como um processo experimental mas como construção coletiva, talvez alguns de nós, como Beto, não seríamos assaltados na volta pra casa.

Uma das coisas que mais me “emputeeceram” nessa trajetória enquanto pesquisador, foi um assalto que me ocorreu no dia 19 de agosto de 2017, envolvendo 7 ou 9 adolescentes, onde estavam somente eu e meu amigo. Nesse dia eu possuía R\$19 e um celular comprado pelo cartão de créditos do Pedro, que me deu a possibilidade de parcelar a compra, cedendo empréstimo do seu privilégio de possuir crédito para me ajudar a comprar. Neste ocorrido fui atingido por uma pedrada na cabeça e temia estar com algum tipo de coágulo cerebral. Depois de um ano muito conturbado com eventos que tiraram parte da minha sanidade (que são referentes a minha vida pessoal de forma mais íntima). Creio ter sido este o estopim para que uma sequência de acontecimentos catastróficos me ocorressem, como (durante um bom período) pensar intensamente em deixar a pesquisa e me efetivar em um emprego formal, abandonando também o caminho para a formação acadêmica.

Dentro de uma ideia de meta-etnografia me ative mais aos pormenores de detalhes políticos que envolvem o Sarau e seu entorno assim como toda a pesquisa. Digo isso pois percebo que as perspectivas são sempre muito diferentes e respeitam os pontos de vista de quem está vendo, registrando e escrevendo. Há detalhes em nossa pesquisa como relatos sobre a APAfunk, nossas idas ao Sarau da Roça - pensando ser o mesmo uma consequência do Sarau Divergente - ou mesmo estarmos em João Pessoa, após um congresso, cantando

---

<sup>138</sup>Que envolve uma caminhada da Cinelândia até a estação Carioca em uma via principal, e por fim, chegar aproximadamente a Praça Tiradentes, na qual se encontra o ponto final dos ônibus que vão para a Zona Oeste do Rio. Nesse trajeto, por muitas vezes eu estava acompanhado de uma das minhas irmãs mais novas

<sup>139</sup>Beto, que aparece no capítulo 1 como integrante na época do movimento X, homem preto e residente em Olaria, foi assaltado voltando para casa depois de um Sarau.

Ferrugem na praia. A riqueza de detalhes estão nos meus próprios pontos de vista, já atravessados por minhas análises políticas de tudo o que envolve o sarau, como esse trabalho.

Pedro enfim cria um Preparatório para o Teste de Habilidade Específica de Música “Nina Simone”, sem custo mensal: e que me cedia, e ainda cede, ajuda para custear a passagem. Situado no Complexo do Alemão, frequentado por mim desde 2017, primeiramente realizado dentro da sua casa, em Ramos, até se mudar para o morro. Minha única chance de qualificação profissional de maneira específica. O que antes era Letras se tornou Música, já que poderia juntar duas de minhas paixões (como ensinar, logo optar por licenciatura, e a própria música) com uma estrutura de ensino como suporte. Achei importante descobrir que existe um teste que determina que a música e seus ensinamentos são derivadas de “dotes específicos”, que é destinado somente a “alguns”. Ou pelo menos esse é o entendimento que eu tenho quando a academia determina que a música é uma habilidade específica. Quando se vê algo que distorce o seu entendimento sobre alguma coisa, sua tendência mais natural será questionar. Quando existem exemplos de vida que mostram outras observações sobre isso, como os próprios que mencionam aqueles ou estes, então se deve questionar. Se sua experiência é sua referência mais segura e próxima, é um sinal de que não há motivos para encontrar contradições com relação àquele que se apresenta como o que cataloga e generaliza ações e costumes a partir do próprio conhecimento.

### 3.4 Jhenifer Raul

*Jhenifer Raul Ferreira*

Sou Jhenifer Raul, mulher jovem negra de 23 anos, mãe, nascida e criada na favela de Acari, onde sou moradora e trabalho como trançista. Comecei no ativismo em 2013, aos 18 anos, ajudando a organizar a passeata das mulheres no 8M, através de um partido comunista que participei até 2015, quando eu tive vontade participar de um evento de Pan-africanismo em Salvador. Conheci Mano Teko numa atividade no Centro de Teatro do Oprimido (CTO) sobre a morte do Amarildo<sup>140</sup>, onde eu falei que era de Acari e ele falou: “Acari foi minha

---

<sup>140</sup>Desaparecimento de um pedreiro morador da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Ele voltava do trabalho e foi capturado sem motivo pela polícia militar, que o matou e desapareceu com seu corpo. Provavelmente por conta do fato ter acontecido durante o período das grandes manifestações de junho de 2013, conhecido como “Jornadas de Junho”, o crime ganhou grande repercussão nacional e internacional.

universidade, sou de Irajá” e que conhecia pessoas de lá, como Pingo do Rap e Deley de Acari. Foi aí que me aproximei do Centro Cultural Popular Revolucionário Deley de Acari (CCPR), hoje Centro Cultural Deley de Acari (CCPD). Comecei a participar do Sarau através da minha irmã, que me levava para tudo que participava. No sarau, a identificação foi imediata, já que conhecia algumas pessoas e o público era majoritariamente negro e a maneira como as pessoas falavam e se manifestavam culturalmente era bem próxima do que eu vivia na favela. Já no partido tive sérios embates com algumas figuras, que acreditavam que pra eu ser militante do partido deles tinha que deixar de ser como eu era: risonha, brincalhona e descontraída, que tinha que ser séria e não ir a bailes funk.

Hoje sou ativista independente na luta anti-racista, contra a violência nas favelas e contra as violências de gênero. Ainda enquanto ativista de partido, participava do Sarau Divergente, sempre tive como referências as mulheres negras que frequentavam o Sarau, pelas quais tenho muita admiração. O Sarau representa um espaço de reabastecimento de energias e eu fazia questão de estar todo mês.

Dentro de minha perspectiva, nosso método de pesquisa, que eu ainda não conhecia, particularmente me transformou muito no sentido das possibilidades das coisas que a gente pode fazer. Eu, enquanto mulher preta, militante de favela, várias vezes fui chamada para dar entrevistas sobre algum estudo sobre violência, sobre o local onde eu moro e sobre várias coisas relacionadas a estas temáticas, e ao mesmo tempo, antes de minha entrada no GPEDIL, nunca fui chamada para fazer parte ativamente da construção de uma pesquisa sobre aquilo que eu já fazia. Na minha percepção esse é um método de investigação que traz também a perspectiva de quem passa pelas coisas, de quem está no espaço de fato, o que eu acho que é uma transformação muito grande. É muito transformador o que estamos fazendo.

A minha participação no grupo de pesquisa começa a partir do contato com o Pedro que me chamou para participar da pesquisa. Até então eu participava assiduamente do Sarau, há um pouco mais de ano. Era o Sarau de outubro de 2015, estava sentada na calçada do Bar do Douglas, que fica em frente à ocupação, ao lado da banca de jornais, conversando com Miriam. Em um Sarau de pessoas negras, com muita gente que a gente já conhece, Pedro veio conversar comigo e logo pensei “Quem é esse branco?” Ele perguntou se podia conversar comigo e me convidou para participar do grupo de pesquisa. Na hora disse que gostei da proposta, mas não achei que me encaixava nesse papel de pesquisar música, e pensei “o que eu vou fazer? Como eu vou fazer?” Então até sugeri alguém que poderia se encaixar melhor,

que no caso era o Matheus, meu irmão. Na hora ele colocou que tinha uma vaga ainda por preencher que poderia ser do Matheus, e disse que gostaria muito que eu participasse.

Nessa época, em outubro de 2015, meu contrato de trabalho com o SESC<sup>141</sup> acabaria no mês seguinte, quando estaria em situação de desemprego. Nossa pesquisa seria, segundo Pedro, para começar em fevereiro. Em janeiro de 2016 encontro-me com o Pedro e levo o Matheus para conhecê-lo, para saber se ele realmente gostaria de participar. Em fevereiro a gente começamos a pesquisa.

No momento em que a pesquisa começa, minha dificuldade era entender como isso tudo poderia virar um material e como meu olhar poderia gerar esse material, já que eu ainda estava com a pendência de não ter concluído meu ensino básico<sup>142</sup> e minha dúvida era como eu conseguiria elaborar algo que viraria um material de pesquisa. Nossas primeiras reuniões foram muito informais: a gente sentava, debatia. Teve um dia em que sentamos e vimos um vídeo sobre uma entrevista que dei para uma menina que estava fazendo sua pesquisa de conclusão de curso, e me entrevistou. Esse vídeo mostrava um trecho em que eu estava cantando no Sarau com o Pingo do Rap, que é também um funkeiro participante do Sarau de quem falamos em nossa tese, nosso trabalho de conclusão. Nesse dia, vimos também vídeos dos anos 90 de grupos como a Força do Rap, Teko e Buzunga, que possuíam pessoas participantes do Sarau. Mesmo assim eu tinha uma dificuldade tremenda de conseguir pensar em escrever uma tese: “como eu conseguiria escrever isso?”. Estávamos ali e partilhávamos de nosso saber empírico<sup>143</sup>, só que a minha dificuldade era o teórico, tanto que houve um encontro em que perguntei “a gente não vai ler nada? A gente não vai ter um embasamento teórico?”, para na hora de escrever a tese, já que se a proposta era produzirmos juntos, como a gente construiria a escrita já que as pessoas não tinham o acesso igual a esse conhecimento? O Sukita era o único de nós, quando se consolidou o grupo (que nomeamos de GPEDIL), que já havia acabado o Ensino Médio.<sup>144</sup> Com a entrada de Raphaela, graduada em Serviço Social, ganhamos mais uma pessoa que poderia ajudar a gente com esse aporte teórico, função que era pensada inicialmente para Geandra, que pouco tempo ficou no grupo, logo em seu princípio.

---

<sup>141</sup>Serviço Social do Comércio.

<sup>142</sup>Hoje Jhenifer possui o Ensino Médio completo.

<sup>143</sup>Forma grosseira que arranjei para falar daqueles saberes que construímos só longo da vida, o saber informal.

<sup>144</sup>Já que Raphaela, que já tem completou o Ensino Superior só entrou no grupo em abril de 2017, apesar de, por ser minha companheira, estava muitas vezes conosco e colaborava muito com o grupo.

Na minha perspectiva o Sarau Divergente é um espaço de arte política, de arte engajada, ou de “Além-arte” como o Teko gosta de dizer, e que será um conceito do qual falaremos muito em nossa tese, já que a maioria dos personagens do Sarau eram personagens políticos, seja por serem militantes de favela, seja por serem militantes universitário. Militantes de diversos espaços da sociedade. A galera era militante no sentido de terem uma trajetória política, embora outros não. Alguns estavam ali por conta de sua trajetória dentro do funk, desse funk que tem um conteúdo, um peso político, ou mesmo do contato com o rap. Me lembro que, no começo, quando o Sarau acontecia na segunda quinta-feira de cada mês, ele começou a esbarrar com os atos de rua, o que deixava o Sarau bem cheio e muitas pessoas se aproximaram nesse momento. Por ser um espaço majoritariamente negro, quando eu começo a participar essa galera militante e preta “vai chegando”, se identificando, e vai colocando ali um espaço de reflexão, e de reabastecimento de energia para continuar na luta contra o racismo, contra as desigualdades sociais, contra a violência nas favelas. Era aquele lugar de força que a gente tinha. Muita gente procura na religião, mas no Sarau a gente tinha muito isso, que também era um espaço de Ancestralidade. O Sarau tem uma conexão direta que nos faz sentirmo-nos conectados a quem veio antes da gente, a quem virá depois.

O que me tornava muito próxima daquele Sarau era a relação com as mulheres daquele espaço. Quando eu comecei a frequentar o Sarau, as mulheres tinham um papel fundamental no Divergente, e eu entro na pesquisa exatamente trazendo estas inquietações: o lugar da Monique, da Rachel, da Glaucia, da Gianni - que era a pessoa que, mesmo sendo mulher não-negra, tinha um espaço fundamental de liderança política ali. Aquilo me deixava completamente saciada, eu tinha vontade de estar naquele espaço, eu me identificava com aquele espaço, me sentia parte. Porém com o decorrer do tempo comecei a ter embates políticos muito fortes com alguns participantes, pessoas de outras correntes mais radicais do movimento negro, que para mim queriam impor suas perspectivas, seu modo de fazer político. Isso gerou alguns conflitos dentro do Sarau, que foram gerando o afastamento de algumas pessoas que não se identificavam com a imposição daqueles posicionamentos. Muitas destas foram colocadas contra a parede, se sentiram com um “dedo na cara”. O Pingo, por exemplo, em sua entrevista para nós, citou que, “uma das dificuldades do espaço coletivo, é não poder controlar o que o outro diz”. Entrevistamos as mulheres que tinham o papel de liderança dentro do sarau e que foram protagonistas destes conflitos políticos. Construímos uma

narrativa de pensamentos diferentes, mas dentro de uma única perspectiva, a de manter o povo negro unido, vivo e na luta contra o racismo.

Um dos possíveis resultados de nosso trabalho no GPEDIL é conseguirmos ajudar essas pessoas a dialogar, estar todo mundo coeso. Se o Sarau é, e era, Divergente,<sup>145</sup> é porque mesmo que não tenhamos exatamente o mesmo posicionamento, podemos construir narrativas diferentes com o mesmo objetivo em comum. A gente não precisa se atacar, até porque como diz a palavra de ordem: “povo negro unido, povo negro forte, não teme a luta, não teme a morte”.

Eu acho que o sarau e sua ligação com a arte e com as formas de se manifestar com o funk, com a dança – como inúmeras vezes aconteceu lá – ele consegue ser um fio condutor de mais uma maneira de se fazer política. O Sarau de início, ele foi e certamente é aquilo que eu consigo fazer com o que eu tenho: “eu na favela consigo comunicar com os meus de maneira política através da arte, através do funk, através do rap, através do hip hop, através da dança”, eu consigo me comunicar com os meus, no meu lugar, levar a mensagem. Acredito que a minha percepção de mulher negra, pesquisadora daquele espaço é que aquele é um espaço potente que precisamos reativar. A gente precisa daquele espaço ativo com a simbologia que ele tinha de ter, na rua, na encruzilhada, na sexta-feira, do lado da Câmara Municipal: Ocupar aquele espaço é um ato político, um ato de resistência do povo preto, e eu acho que a gente não pode perder esse espaço.

No nosso grupo de pesquisa, nós também enfrentamos sérios problemas relacionados à falta de cuidado entre nós. No começo, o Sukita não comparecia a nenhuma das nossas reuniões semanais e quase nunca se retratava com o grupo, quando fazia, mandava a mensagem diretamente ao Pedro, o que me deixava com muita raiva e com alguns questionamentos. Na época que as nossas reuniões eram na casa do Pedro em Olaria, e depois em Ramos, eu havia acabado de me mudar para São Gonçalo (município vizinho ao Rio de Janeiro) e tinha que pegar 3 transportes para as nossas reuniões que eram às 9h. Eu tinha que acordar às 06h e sair de casa às 07h. Enquanto o Sukita, que mora no Alemão, em Ramos, ir da sua casa até a casa do Pedro dava cerca de 30 minutos andando. Éramos um grupo de 3 jovens negros, sendo uma mulher, e um homem de classe média, branco. Então, porque quando o Sukita tem que se justificar sobre sua ausência, ele se dirige ao cara branco?! A pesquisa é coletiva, e a falta de um afeta todos, e eu era a pessoa que mais reclamava a falta

---

<sup>145</sup>E já sabemos que esse nome não aparece à toa.

dele. Trouxe para debate essas questões. Será que eu, mulher negra de favela, merecia menos justificativa do que o branco “da pista”? Entendo também que o Pedro foi a pessoa que o convidou para a pesquisa e que talvez tenha sido a pessoa de contato dele, mas como isso em um GRUPO? Tínhamos um canal direto de comunicação em uma rede social, mas mesmo assim não rolava.

Naquele ano de 2016 muitas coisas aconteceram, inclusive o fato de eu ter ficado sem casa e ter passado pela casa de quatro pessoas, e eu acreditava ser um absurdo como que em meio a tantos problemas meus, eu conseguia dar conta da pesquisa e ele não comparecia sequer na reunião. Inclusive em 2016 apresentamos um trabalho no 30º RBA, onde fomos Matheus, Pedro e eu. Onde nem cogitamos a ida do Sukita pelo não comparecimento às reuniões. No meio dessas justificativas ao Pedro, Sukita colocava vários motivos pelo qual não ia às reuniões: que estava no Bharmacia<sup>146</sup> no dia anterior e não acordava a tempo de ir à reunião, que tinha arrumado um trabalho e várias desculpas deste tipo. Eu defendia a não permanência do Sukita no grupo, já que o mesmo não dava conta do trabalho. Foi quando, em dezembro de 2016 aconteceu uma conversa na casa do Pedro (Ramos II), onde o Sukita foi disposto a sair do grupo. Conversamos sobre as razões dele não estar comparecendo às reuniões e coloquei que o objetivo principal não era a sua saída, mas sim, sua participação ativa no grupo, que eu não me orgulhava daquela situação. Naquele dia, fui pra casa me sentindo muito mal, entendendo finalmente o porquê do Sukita não participar das reuniões, e principalmente me sentindo culpada de sua determinação em sair da pesquisa. Estava com medo, principalmente pelo caminho em que ele optava por seguir naquele momento. Quando retomamos as reuniões em janeiro de 2017, o Sukita estava lá, e foi o ano em que ele se destacou fortemente. Vários debates atravessaram nosso grupo e eu percebia que o posicionamento do Sukita era diretamente afetado pelo GPEDIL.

### **3.5 Meta-Etnografia de Pedro Mendonça**

*Pedro Macedo Mendonça*

#### **3.5.1 A Branquitude e o pesquisador acadêmico: Nesse caso, eu**

---

<sup>146</sup>Bar no qual é comum a reunião de jovens até a madrugada no bairro de Olaria.

O Sarau Divergente convida negros e negras a protagonizarem suas próprias histórias, seus próprios discursos e saberes ancestrais. São as vozes destes negros e negras que escutamos majoritariamente quando estamos em roda, vivenciando toda a intensidade das denúncias com relação as condições de vida da população negra de nosso país em forma de poesia e canção - “Além-arte”, parafraseando Mano Teko. Entretanto meu corpo de pele branca acreditou em dado momento que era possível, e até importante, voltar minha pesquisa para este acontecimento, que cada vez mais despertava minha admiração e meus interesses políticos e artísticos<sup>147</sup>. Antes então de apresentar minha meta-etnografia, na qual a forma como sou identificado no Brasil e os privilégios que me acompanham, estarão bastante presentes enquanto instrumentos para se pensar as relações raciais dentro do GPEDIL, senti a necessidade de debater de maneira breve a questão da branquitude, conceito que pretende localizar o status das pessoas brancas dentro do campo das discussões raciais.

Apesar de ser uma discussão que ganhou força recente em nosso país, a temática racial enquanto relacional, e não apenas focadas nas questões do negro (como é mais comum encontrarmos), se iniciaram na primeira metade do século XX a partir de autores como Franz Fanon, que, segundo Lourenço Cardoso (2010), foi pioneiro em apontar a necessidade não só do negro em compreender sua negritude, mas também do branco compreender sua branquitude. Segundo Fanon, em seu livro *Pele preta, máscaras brancas* (1952), citado por Cardoso (2010), esta identificação racial promoveria um encarceramento o qual seria o motor da discriminação, entretanto não bastaria ao negro se empoderar frente à compreensão de suas raízes negro-africanas, mas também haveria a necessidade de que o branco se percebesse racialmente branco, e conseqüentemente opressor dentro de uma sociedade racialmente desigual,<sup>148</sup> onde o branco possui privilégios sociais, estéticos, econômicos, científicos, etc.

Ainda segundo Cardoso neste mesmo texto citado acima, as teorias anti-racistas tenderiam a estudar apenas a condição do oprimido, neste caso o negro, e quase nunca se dedicando a condição do opressor, neste caso o branco, o que seria um equívoco, visto que a opressão só ocorre porque alguém a (re)produz. A socióloga Camila Moreira de Jesus ainda reforça esta afirmação nos dizendo que

o espaço ainda mínimo que tem se dado para as discussões que ponham em evidência a real contribuição do branco para a existência deste quadro social tem favorecido a legitimação de um status quo que consegue se manter mesmo com o crescimento de políticas de enfrentamento ao racismo. É recente a discussão que

---

<sup>147</sup>Alguns dos dilemas que vivi, e possibilidades que busquei criar ao longo dessa trajetória enquanto pesquisador, músico e ativista estão descritas com riqueza de detalhes nas páginas que se seguem.

<sup>148</sup>Incluindo a sociedade brasileira, como apontam os dados apresentados na introdução desta tese.

problematiza o papel do branco nas relações raciais do mundo e em particular do Brasil. (MOREIRA DE JESUS, 2012, p 2)

Maria Aparecida Bento (2002) caminha em um sentido muito próximo. Discutindo a respeito dos cursos que oferece para sindicatos e movimentos sociais, a autora afirma que é muito raro que o branco se reconheça também como responsável pela perpetuação do racismo em uma sociedade discriminatória, sendo mais comum o discurso de negação de seu próprio preconceito, entretanto apontando que o negro sofre sim com a discriminação racial, propondo-se então a compreender este fato, porém sem entender-se enquanto agente nesse processo, já que “numa sociedade racializada ser branco sempre faz diferença” (BENTO, 2002, p. 148). Bento, ainda discutindo o contexto sindical, logo vinculado quase sempre a um pensamento de esquerda, aponta a problemática do discurso marxista de luta por uma unidade da classe trabalhadora, mas que, entretanto, não dá o devido interesse a questão do negro, responsável pela maioria da força de trabalho no Brasil desde praticamente a sua fundação. Este fato também complicaria o avanço de uma luta justa, visto que mesmo nas portas de fábrica, entre os próprios operários, o racismo se difunde e se reproduz com força.

Liv Sovik, mais uma intelectual que se propõe a pensar a branquitude, também defende que a valorização das culturas negras não é suficiente para dar conta do problema racial no Brasil, e que é necessário e urgente compreendermos a branquitude e seu lugar nas relações raciais em nosso país. Em suas contribuições, Sovik cita que

ser branco no Brasil é ter a pele relativamente clara, funcionando como uma espécie de senha visual e silenciosa para entrar em lugares de acesso restrito. O branco aparece como problema, hoje, porque a militância cultural e política negra e as estatísticas oficiais informam que o Brasil não é só um país de mestiços, mas de negros-e-pardos, de um lado, e de brancos, do outro. (SOVIK, 2005, p. 171)

Então para além da problemática dos inúmeros privilégios que a pele clara possibilita por aqui, ainda temos em questão a noção e a valorização da mestiçagem<sup>149</sup>, não só dentro do Brasil como na visão positiva que o país construiu para o mundo sobre a mesma. Sovik cita a mulata como a grande representação de um país exportador de cultura e alegria. A pesquisadora também aponta a necessidade de se rediscutir a política do turismo brasileira, que vincula exatamente a ideia de que, em um país mestiço, as desigualdades raciais

---

<sup>149</sup>O debate sobre mestiçagem no Brasil, este complexo lugar nas relações raciais de nosso país, não será objeto de nossa análise. Concordo com Renato Nogueira quando diz “que a ideia de mestiçagem cria mais dificuldades e confusões do que as efetivas alternativas ao racismo e para a compreensão da sociedade brasileira” pois “para haver mestiços é preciso que existam puros. Supor a mestiçagem parece uma crítica de tom antirracista, mas acaba por revitalizar racismo que ‘gostaria’ de combater [...], não existem puros, tampouco impuros ou misturados. Concordo com Carlos Moore, só existem fenótipos.” (NOGUERA, 2015b, p. 8)

praticamente não existem, defendendo então que construamos alternativas de entendimento de que o mito da miscigenação apaziguadora definitivamente não resolve o problema do racismo.

É preciso repensar a mestiçagem levando em conta a complexidade da cena cultural brasileira, recolocando em pauta mundial sua exuberante criatividade moderna e pós-moderna, sua potência sutil e pujança múltipla. Central para esse esforço é o fim da naturalização do alto prestígio social do branco. (idem, p. 174)

Moreira de Jesus também apresenta o conceito de branquidade. Para a autora, branquidade não possui valor intrínseco, está apenas vinculada ao privilégio e ao poder do branco, e por isso varia em termos de complexidade de uma sociedade para a outra. Citando Peter Rachleff a autora diz que

Essa branquidade foi criada – e recriada - a partir de uma relação não com a cultura historicamente negra ou africana, ou afro-americana, mas com uma “cultura negra” inventada a partir dos recalques, projeções, desejos e fantasias dos não-negros (RACHLEFF, 2004, p. 100 In: MOREIRA DE JESUS, 2012, p. 7)

Já a branquitude seria a consciência de ser branco, compreendendo e negando os privilégios dados para si por uma sociedade racialmente desigual quando ele reconhece que não possui direito de vantagem perante o indivíduo negro. Inclusive a conhecida ideia brasileira do “pé na cozinha”, na qual, apesar de orgulhosamente apresentar sua árvore genealógica europeia, o brasileiro se afirma enquanto descendente de africanos, o que de maneira nenhuma significa que este discurso retira de si a responsabilidade pela desigualdade racial. Citando texto de Liv Sovik, Moreira de Jesus diz que

a autora afirma que no contexto atual de discriminação no Brasil já é comum as pessoas admitirem que tem um “pé na cozinha”, na tentativa de forjar uma falsa ideia de democracia racial, o que não diminui, pelo contrário, o poder e o prestígio concedido pela branquitude. Para Sovik os resquícios coloniais já não são o principal problema nessa discussão. (idem, p. 4)

Então por mais negra que seja minha família materna, por mais que eu tenha vivido em contextos de maioria negra grande parte da minha vida, por mais que minha família materna possua dilemas sociais de encarceramento e assassinato de jovens negros, não há condições de que eu, a partir da claridade da minha pele e de meu fenótipo majoritariamente percebido como branco<sup>150</sup>, não me assuma enquanto branco e não discuta mesmo que brevemente, o lugar da branquitude nessa pesquisa. A relação que hoje tenho com estes quatro jovens negros que compõe a pesquisa<sup>151</sup> obrigam-me a refletir sobre estes privilégios da branquitude, ainda

<sup>150</sup>Com exceção de meu cabelo crespo que hoje deixo crescer com orgulho, pois já foi motivo de vergonha e baixa auto-estima.

<sup>151</sup>Jovens que guardam em seus corpos dramas que jamais vivi, protegido por meus privilégios em uma sociedade extremamente desigual a diversos níveis.

mais se tratando de uma investigação militante ativa em um contexto de música e poesia majoritariamente negra, bastante crítico com relação a presença de pesquisadores brancos que se apropriam de contextos que não são os seus para publicar e projetar-se acadêmica e economicamente também.

A seguir tratarei um pouco do processo etnográfico no qual me insiro enquanto primeiro propositor e mobilizador do GPEDIL. O interesse acadêmico em realizar uma meta-etnografia do processo de constituição do grupo, seu desenvolvimento e a minha perspectiva enquanto estudante do curso de doutoramento do PPGM-UNIRIO, estarão melhor debatidas à frente.

### 3.5.2 Um primeiro dilema

Ao ingressar no curso de doutoramento tinha a ideia de realizar pesquisa abordando música e resistência no contexto dos megaeventos realizados no Rio de Janeiro em 2014 – Copa do Mundo de Futebol, e 2016 – Jogos Olímpicos, uma vez que percebia diversas violações de direitos relacionados principalmente a violência policial e ao direito à moradia digna, sendo ao mesmo tempo a música de diversos grupos e diversos estilos um marco importante na resistência a estes megaeventos. Entretanto vinha de um período de 4 anos como imigrante em Portugal e aos poucos, e não por acaso, fui percebendo que meus interesses de pesquisa estavam demasiadamente atravessados por uma visão que tinha muito mais enquanto um morador de Portugal do que como morador do Brasil, vivendo uma realidade completamente distinta e recebendo notícias esporádicas e virtuais do que se passava por aqui. Ao me readaptar a vida no Rio de Janeiro, e novamente me situar nos movimentos políticos e musicais da cidade recebi uma dica de uma amiga<sup>152</sup>: “Vá ao Sarau Divergente, você vai adorar”. Assim a obedeci e no primeiro semestre de 2015, quase um ano após meu retorno a minha cidade natal, conheci o Sarau Divergente em uma segunda quinta-feira do mês de maio. Enquanto músico e ativista me encantei com aquele espaço de poesia, musicada ou não, onde o funk e o rap apareciam com muita força. Um espaço organizado, protagonizado e frequentado majoritariamente por pessoas negras. Me senti bem e continuei a frequentar.

De início, minha presença no Sarau era nula, praticamente me escondia e nunca (até os

---

<sup>152</sup>Gláucia Marinho, que foi entrevistada por nós no ano de 2017 e cujas contribuições foram fundamentais para a construção das análises e descrições do Sarau.

dias de hoje) me inscrevia para recitar ou cantar alguma coisa. Possuía alguns amigos que também estavam sempre lá tornando estas noites muito agradáveis e intensas. Aos poucos ia criando novos amigos e me oferecendo para ajudar no que fosse possível, uma vez que via muito sentido na existência do Sarau e estava muito interessado no fortalecimento daquele espaço. Por vezes ofereci ajuda para conseguir auxílio financeiro, em outras ofereci meu equipamento de som portátil para a realização do Sarau, já que nesta época um dos maiores problemas era a falta de equipamento de som, sendo o Sarau realizado por algumas vezes sem qualquer amplificação sonora.

Ao mesmo tempo em que frequentava o Sarau e meu interesse naquele espaço ia aumentando, o grupo com o qual decidi trabalhar no doutorado - o *Anarcofunk* (MENDONÇA, 2015) ia cada vez mais se aproximando do fim. Entretanto aos poucos ouvia as histórias e percebia o quanto a relação do Sarau Divergente com a pesquisa acadêmica era complicada, devido a problemas enfrentados pelos agentes envolvidos na organização do Sarau quando este fazia parte da APAfunk que possuía intensa relação com pesquisadores e pesquisadoras ligados a Universidade. As acusações eram muitas e infelizmente comuns a diversos territórios e comunidades “escolhidos” como trabalho de campo em diversas pesquisas: apropriação, tutela, embranquecimento, projeção, etc. Consequentemente qualquer interesse meu em pesquisar o Divergente passava também por uma profunda reflexão a respeito de quem eu sou, de quem eu era e o que eu representava ou poderia representar naquele lugar, quer dizer, qual poderia ser o meu papel enquanto pesquisador do Sarau Divergente. Meu status de branquitude e minhas crenças políticas e éticas também me impediam de fazer algo que acreditava ser violento para determinado grupo, ou ainda sem qualquer utilidade para um espaço no qual eu acreditava cada vez mais ser um lugar central na construção de uma luta necessária, como é a luta contra o genocídio do povo negro, ou qualquer luta que envolva a comunidade negra, suas epistemologias, história, etnicidade, etc.

Minha resposta imediata a tudo isso seria a de prosseguir no trabalho que já havia iniciado no mestrado (MENDONÇA, 2013), que por sua vez também já era uma consequência do tempo em que passei no grupo Musicultura.<sup>153</sup> A PAP em etnomusicologia se desenhava então como uma possibilidade de minimizar impactos de desigualdades estruturais referentes ao racismo e ao próprio status acadêmico. Entretanto outro dilema se apresentava: a questão financeira. Entendendo o propositor deste tipo de pesquisa como o pesquisador

---

<sup>153</sup>Que será melhor apresentado nos capítulos 4 e 5, por fornecer algumas das principais ferramentas teórico-metodológicas que utilizaremos em nossas análises.

acadêmico<sup>154</sup>, este normalmente encontra-se remunerado por seu trabalho, seja por uma Retribuição por Titulação<sup>155</sup> (RT) ou por uma bolsa no caso do estudante. Alguma vantagem este indivíduo possui nesta desigual relação de poder com seus eventuais colaboradores em uma pesquisa participativa.

No caso de um projeto como o Musicultura sempre foi possível remunerar os pesquisadores moradores da Maré, com bolsas universitárias de iniciação científica, artística ou de extensão para aqueles que estavam devidamente matriculados na UFRJ, e bolsas de iniciação de menor valor monetário para estudantes de ensino médio. Em minha avaliação este tem sido ao longo dos seus 15 anos de vida um fator que garante a continuidade do grupo e seu sucesso enquanto pesquisa de longo prazo, como também apresentaremos com mais detalhes nos capítulos 4 e 5, citando inclusive a experiência de Barros e Silva (2008) que avaliaram que o não prosseguimento de sua tentativa de estabelecer um projeto similar ao Musicultura no morro da Formiga, também no Rio de Janeiro, tinha como um importante fator a falta deste apoio de caráter financeiro. O Brasil, em sua estrutura de classes extremamente desigual, reproduz esta desigualdade no acesso à universidade pública em seus cursos de graduação e pós-graduação, e conseqüentemente à pesquisa acadêmica e também a formação de seu corpo docente, não sendo raras as publicações e campanhas dos movimentos negros a respeito da quase ausência de professores negros nas universidades brasileiras, já aqui considerando a relação óbvia entre raça e classe no país.

Dado estes fatos, não queria propor qualquer relação participativa em minha pesquisa que não envolvesse também uma contrapartida objetiva e ao meu ver justa de minha parte, entretanto como dito anteriormente, em setembro de 2015 uma notícia recebida por telefone modificou os rumos de minha pesquisa: Uma ligação na qual o coordenador de bolsas do PPGM da Unirio me dizia que finalmente havia conseguido uma bolsa de doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), no valor de R\$ 2.200,00. De imediato lembrei-me de uma imagem que para mim souu muito forte e que havia visto certa vez na internet em uma rede social, a imagem de uma pessoa pobre reivindicando que o pesquisador dividisse sua bolsa com ela já que a ele interessava pesquisá-la, sua vida e o lugar onde morava – provavelmente uma favela. E foi a primeira coisa que pensei em fazer.

---

<sup>154</sup>No meu caso um estudante de pós-graduação, mas podendo ser um professor/pesquisador de alguma instituição que se dedica a pesquisa.

<sup>155</sup>Paga por instituições como universidades ou institutos federais a partir do momento em que o docente obtém um título de especialização, mestre ou doutor por exemplo.

Embora apaixonado pela ideia de realizar o trabalho de campo no Sarau Divergente, neste momento em setembro de 2015, ainda não havia tomado esta decisão. Cheguei inclusive a conversar com um membro do *Anarcofunk* sobre a possibilidade de dividir a bolsa entre o grupo e eu, uma vez que neste momento eu me encontrava trabalhando como professor temporário em um colégio federal do Rio de Janeiro. Entretanto o fato de os membros do grupo de funk anarquista serem todos já adultos na faixa dos 30 anos de idade, e quando não empregados, adeptos do “manuseio”,<sup>156</sup> foi determinante para minha escolha sobre que caminho seguir, uma vez que havia uma série de jovens músicos, negros e de periferia, bastante envolvidos com o Sarau Divergente, e via esta eventual experiência de pesquisa como uma possibilidade de aproximá-los da realidade universitária, sustentando-se com uma bolsa de estudos promovida pela minha própria bolsa de doutorado.

Esta então foi a minha decisão final como possibilidade de resolver um primeiro dilema: Como realizar uma PAP em etnomusicologia em um espaço musical e de poesia reivindicativas das questões que atingem principalmente o povo negro e pobre do Brasil, sem ser um morador de periferia e sendo branco? Iria então passar a pensar em qual sistema eu utilizaria para chegar naqueles que realizariam esta etnografia comigo, para quem eu ofereceria a bolsa, e também que critérios utilizaria para tal escolha. Tudo isso também precisava acontecer com certa agilidade, visto que já me encontrava a cursar o segundo ano de doutorado, e um dos problemas que apontei em minha pesquisa de mestrado foi exatamente o curto tempo para a realização de uma pesquisa participativa de fato, completamente aberta às possibilidades que o campo me apresentaria, suas epistemologias próprias, seus métodos próprios, como aponta Joanne Rappaport em artigo em que reflete sobre como a antropologia colombiana, importante referência em nosso trabalho, encontrou maneiras de que a produção etnográfica fosse de fato parte do grupo estudado, e não apenas um fornecedor de dados para um trabalho acadêmico que somente seria lido na própria academia:

os interlocutores dos antropólogos adquiriram novos modos de interpretação, possíveis de ser aplicados mais além da esfera acadêmica, em espaços comunitários em que a escrita não é a meta. O que desejam os textos escritos por antropólogos/as para consumo acadêmico é legitimar este processo nos círculos acadêmicos e, mais importante ainda, trazer à luz uma nova epistemologia do trabalho de campo, na qual o campo opera como lugar para criar conceitualizações, em contraste com a ideia de campo como espaço de recolhimento de dados. (RAPPAPORT, 2007, p. 207)

Esta abertura também se estenderia as ideias que surgiriam do grupo coletivo que

---

<sup>156</sup>Prática punk de ganhar dinheiro nas ruas, com atividades artísticas nos sinais, ônibus e locais públicos em geral, e venda de material produzido autonomamente pelos mesmos, como por exemplo CDs e fanzines.

começaria então a se formar naquele momento para a realização etnográfica, seguindo as diretrizes para uma práxis acadêmica assumidamente engajada com a transformação social como proposto por Araújo (2008) e seguindo as diretrizes do Musicultura, onde o trabalho participativo estaria presente em todas as etapas do trabalho de campo, decidindo em coletivo todos os objetivos, métodos, realização da coleta de dados, interpretação e produção acadêmica. Rappaport também defende que esta interlocução real entre o acadêmico e a comunidade pesquisada produziria não só a c-teorização citada acima, mas também no próprio processo de desenvolvimento do campo, que é o que passarei a relatar nesse momento, o processo em si, entendendo sua importância, principalmente em uma pesquisa de caráter participativo e dialógico como esta pretende ser: “o que ocorre no campo deve ser tão privilegiado como o produto final escrito, apesar de que em geral tais observações são abreviadas nas monografias etnográficas” (RAPPAPORT, 2007, p. 204).

### 3.5.3 Os primeiros passos – a composição do grupo

Após esse longo e cuidadoso processo, tomei a primeira iniciativa mais concreta em relação a formação do grupo tentando imaginar quem seriam as pessoas convidadas. De onde elas seriam? Com que faixa etária trabalhar? Pessoas conhecidas minhas ou não? Entre outros tantos dilemas que busquei solucionar nesse primeiro momento. Pensei então objetivamente na questão financeira que me levou a mirar indivíduos que se encontravam sem emprego, subempregados, ou que ainda fossem estudantes, e isso conseqüentemente me trouxe a noção de que o mais provável seria trabalhar com jovens. Não delimiti qualquer faixa etária, mas me agradava a ideia de estar trabalhando com a juventude negra das periferias do Rio, que na história recente tem produzido por iniciativa própria e autônoma, dezenas de espaços de resistência nos quais a música é um elemento central, como são os casos das rodas de rima (rap), saraus de rua ou eventos artísticos vinculados a ocupações de escolas públicas, que foram muito comuns na cidade principalmente no ano de 2016, mas que já vinham se desenhando a partir de um forte protagonismo juvenil em protestos e atividades de greve do movimento dos servidores estaduais do Rio de Janeiro.

A tarefa agora era entender de onde seriam esses jovens selecionados, qual seria o método para abordá-los, e com quais critérios eu trabalharia para tomar estas decisões. A primeira decisão que tomei foi convidar uma pessoa que ao meu ver seria muito importante na

minimização da distância social e racial que eventualmente eu teria com relação a estes jovens: uma pesquisadora da minha faixa etária, atualmente cursando sociologia na UFRJ, que foi bolsista do Musicultura entre 2004 e 2006, moradora da Maré e negra. Esta que estou descrevendo é a jovem pesquisadora, atriz e ativista Geandra Nobre. Ela, além de uma grande amiga, é também uma intelectual que respeito muito, e acreditei nesse momento que ela poderia de alguma forma fazer uma “ponte” entre eu - o pesquisador branco não-morador de favela - e os jovens que estariam no projeto - negros e moradores de favela. Etnomusicóloga experiente em PAP, Geandra pareceu perfeita para esta função e aceitou o desafio. Expliquei-a então a ideia e ofereci a bolsa de R\$ 450,00, que provinha da quinta parte da bolsa de doutorado oferecida pela CAPES no valor de R\$ 2.200,00, já que a ideia era haver 4 pesquisadores além de mim e mais uma quinta parte que ficaria como um fundo para eventuais despesas que o grupo tivesse.

Na época um determinado fator teve muita importância na decisão de convidar a Geandra, e também a primeira das jovens que convidei para compor o grupo, que foi o fato de a proposta inicial ser a de etnografar outros saraus além do Sarau Divergente,<sup>157</sup> que de certa forma eu compreendia como “consequências” da experiência deste Sarau, que no caso eram a Noite Faveleira - que acontecia em Acari semanalmente - e o Sarau da Maré, hoje Sarau Cultural do Morro do Timbau, do qual Geandra é uma das principais organizadoras e promotoras, uma vez que este Sarau acontece na loja “Roça Rio”, fundada por Geandra e outros companheiros e administrada cooperativamente por moradores da Maré até os dias atuais. Cheguei inclusive a ir em um Congresso de Comunicação e Música (IV Comúsica) na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, apresentar um trabalho sobre o Sarau da Maré como espaço de resistência à ocupação militar do Complexo da Maré pelo exército brasileiro em 2015. Entretanto, com o início do Grupo, efetivamente percebemos<sup>158</sup> que seria mais interessante nos aprofundar apenas na experiência do Sarau Divergente, mas compreendendo, e fica a proposta para outros trabalhos posteriores a este, que pode de fato ter surgido, ou pelo

---

<sup>157</sup>A ideia inicial era então uma reflexão sobre um hipotético “circuito” de saraus periféricos no Rio de Janeiro, questão que foi posta de lado logo no início do trabalho etnográfico, mas que de certa forma aparece no decorrer de nosso trabalho como espaços que até certo momento foram frequentados por públicos em comum, e guardavam semelhanças mais em seus repertórios do que necessariamente em seus métodos de organização.

<sup>158</sup>Chegamos a estar eu, Jhenifer e Matheus no Sarau da Maré com objetivo de etnografá-lo, entretanto fomos pouco cuidadosos com o processo e acabamos por tomar essa atitude sem antes termos a resposta de todo o coletivo que geria na época a Roça Rio, e fomos chamados à atenção por Timo Barthol, um dos organizadores e fundadores da loja e do Sarau na própria noite em que estivemos lá para a etnografia. Percebemos então que Timo tinha toda razão em impedir a nossa ação etnográfica e decidimos desistir naquela noite, percebendo que de fato não tínhamos “pernas” para em tão pouco tempo, e de maneira coletiva e satisfatória, realizar um trabalho de campo em mais de um espaço.

menos intencionado surgir, uma “rede” de saraus periféricos no Rio de Janeiro a partir da existência e projeção do Divergente nos meios artísticos e ativistas negros da cidade.

Esta questão do trabalho de campo tripartido também foi um fator importante na decisão de convidar a segunda pessoa para o grupo - Jhenifer Raul - uma vez que a mesma, além de jovem mulher negra, na época com 20 anos, era moradora de Acari, e importante na articulação que existia entre o Sarau Divergente e a Noite Faveleira. Atuando em Acari produzindo estes eventos e muito articulada politicamente, Jhenifer, ou Jhen Jhen como é conhecida entre seus amigos e amigas, sempre cantava nos Saraus Divergentes em que fui, e foi no sarau de outubro de 2015 que conversamos pela primeira e no qual oficializei o convite para ela participar na pesquisa, pois até então nunca havíamos nos falado. Admirava as falas, músicas e poesias escolhidas por Jhenifer para cantar e recitar no sarau com sua voz grave poderosa, que de fato chama atenção de quem a escuta. Muito engraçada e divertida, duas histórias que ela contava ao microfone do sarau especificamente me chamaram atenção: A primeira contava sobre o que ela achava do Pingo do Rap. Jhen Jhen contava que como frequentadora do baile funk de Acari quando mais nova, não gostava quando Pingo subia ao palco para cantar, uma vez que para ela suas músicas politizadas e de crítica social atrapalhavam o baile, ou em suas próprias palavras “interrompiam o pancadão”. Na sequência dessa sua história, Jhenifer fazia uma reflexão sobre como havia mudado seu jeito de pensar, se tornando naquele momento uma importante e brava lutadora de Acari, uma favela com histórico e cotidiano de muita violência. Na segunda história de Jhenifer, na verdade seria mais uma “fala” do que uma história, dizia respeito a sua participação em uma iniciativa que acontecia também no ano de 2015, que era a Escola de MCs em Acari, da qual ela era uma das alunas. Contava como havia desenvolvido a prática de cantar funk a partir das oficinas ministradas por Mano Teko, e como essa oficina a ajudava a estar ali, desinibida e forte a se expressar perante o público do Sarau Divergente.

Neste caso, as duas situações relatadas ao microfone por Jhenifer se alinhavam bastante com a própria proposta desta pesquisa, já que ali ela fazia uma análise, a meu ver bastante interessante, sobre a transformação que havia se dado em si própria a partir do contato com os elementos políticos com os quais Jhen Jhen se confrontava ao longo de sua vida, elementos estes que dialogavam com seu cotidiano de frequentadora de bailes funks, e posteriormente de frequentadora assídua do Sarau Divergente.

Assim, no Sarau do mês de outubro de 2015 eu fui até ela e perguntei se poderíamos

conversar. Me apresentei e disse que frequentava o Sarau já havia alguns meses e que as apresentações e falas que ela fazia haviam me chamado muito a atenção. Ela então me inquiriu “Você frequenta o Sarau? Mas eu nunca te vi aqui”. Dei uma risada e expliquei para ela que realmente não me sentia à vontade para recitar ou cantar naquele espaço, que definitivamente, por ser um espaço de protagonismo negro, não achava que deveria estar no centro da roda, me colocando sempre um pouco “de fora” corporalmente. Era chegado o momento então de explicar a ela minhas propostas. Comecei perguntando como estava sua vida laboral e ela me respondeu que naquele momento estava empregada no SESC Madureira, mas que seu trabalho acabaria no fim daquele ano, a colocando assim na perspectiva do desemprego para 2016. Perguntei também quantos anos ela tinha e ela respondeu: “20”. Ao notar que de fato ela se encaixava no perfil que descrevi anteriormente<sup>159</sup> – jovem, negra, moradora de favela, ativista, ligada ao funk, ao Sarau e em uma situação laboral que poderia ser ajudada pela bolsa que iria oferecer a ela - realizei o convite. Expliquei que havia uma bolsa de R\$ 450,00 que sairia da minha própria bolsa de doutorado, e que haveria também mais 3 outros bolsistas, sendo que uma delas já estava selecionada, e outra já havia tomado a decisão de pedir indicação ao coletivo “Movimento X”, composto por maioria jovem - alguns deles bastante participativos na construção do Sarau e de movimentações próximas a ele. Expliquei também a Jhenifer que 1/5 da minha bolsa de doutorado produziria um fundo de apoio a nossa própria pesquisa com objetivo de financiar viagens, inscrições e materiais necessários à prática etnográfica.

Jhenifer primeiro questionou: “Mas como assim fazer uma pesquisa? Será que você sabe com quem está falando?”, sugerindo que a mesma não teria a capacidade de se tornar uma pesquisadora. Eu então coloquei a ela minhas crenças em uma outra forma de fazer pesquisa, onde a formação acadêmica não necessariamente é o principal fator para que uma pessoa se torne uma pesquisadora, e que ninguém melhor ali do que ela para pensar a música dentro de espaços de protagonismo negro e periférico como a Noite Faveleira ou o Sarau Divergente, sendo ela também uma organizadora da Noite Faveleira e de outros eventos na favela de Acari, de onde Jhen Jhen é “cria”. Ela pareceu animada e prontamente me perguntou se era possível indicar alguém, visto que esta última bolsa ainda estaria em aberto. Respondi a ela que sua indicação era muito bem-vinda, inclusive porque, na lógica de uma PAP, não

---

<sup>159</sup>Há nesse momento um óbvio controle da minha parte sobre quem entraria ou não na pesquisa. Entretanto não possuo crises com isso, visto que me assumo sem problemas como o proponente da mesma, buscando posteriormente a este momento mecanismos metodológicos que horizontalizassem ao máximo o processo, como poderei mostrar nas páginas que se seguem em minha meta-etnografia.

haveria nada mais interessante do que ela, uma real protagonista daquele processo - uma “nativa” - assumir a pesquisa para si sugerindo uma pessoa de sua confiança. Jhen Jhen então sugeriu seu irmão, Matheus Ferreira, dizendo que ele era rapper, frequentador de rodas de rima, muito interessado em música, e que com certeza acharia fantástica a proposta de poder trabalhar com isso. Desta vez fui quem prontamente aceitei: Matheus Ferreira, 18 anos à época, negro, músico e também morador de Acari foi a terceira pessoa a nos fazer companhia no grupo, e a convite de uma pessoa convidada por mim. A pesquisa assim começava a tomar forma.

Faltava então a indicação do “Movimento X”. Nesse período de segundo semestre de 2015 eu vivia no bairro carioca de Olaria e iniciei uma interação mais cotidiana com este coletivo do Complexo do Alemão cuja prática e discursos muito me agradavam. Já estava em contato com dois membros em específico, um casal que na maior parte das atividades se mostrava a frente do grupo e que também aparentavam, e de fato eram, mais velhos do que os demais. O Movimento frequentava os três espaços que desejava pesquisar: a Faveleira, o Sarau Divergente e o da Maré, e isso também os aproximava da minha pesquisa. Fui até este casal, expliquei como havia explicado à Jhenifer os pressupostos, ideias e potenciais desenvolvimentos da pesquisa, para além é claro do valor financeiro que poderia oferecer mensalmente de R\$ 450,00 para o bolsista que o coletivo indicasse. Quem ficou mais em contato comigo sobre esta indicação foi então uma das pessoas que compunha o casal que citei acima, a moradora do Alemão Carol Lucena<sup>160</sup>. Ela fez duas sugestões, o Dan e o Sukita. Os dois eram jovens e de fato precisavam da bolsa. Ela apontou o quanto eram inteligentes e bons músicos, bastante dedicados e interessados, além de muito autônomos. Ao final, Carol acabou sugerindo que o bolsista fosse o Sukita por conta de problemas de saúde graves que o Dan enfrentava na época.

Sukita (Lucas Assis) então era a última peça que faltava para definirmos o grupo e começarmos o trabalho etnográfico de fato, já que havia agora a possibilidade de redefinir objetivos, métodos, realizar a coleta de dados, interpretá-los e produzirmos a partir dessas interpretações de maneira coletiva, alinhando-nos às diretrizes da práxis acadêmica sugerida por Araújo (2008) que melhor detalharei nos capítulos 4 e 5. Nosso primeiro encontro realizou-se somente no início de janeiro de 2016, quando estava em uma reunião do Movimento Passe Livre (MPL) em Olaria, próximo a minha casa, e o mesmo lá chegou

---

<sup>160</sup>Com quem divido casa, um filho (Manu) e uma linda história de vida que se iniciou nesta parceria militante desde fevereiro de 2016.

juntamente com um grupo de jovens do “Movimento X”. Fui então apresentado para ele pelo Leonardo, meu amigo e na época namorado da Carol Lucena. Carol havia me alertado que Sukita era uma pessoa difícil com compromissos, datas, horários, e também muito desconfiado com a academia, principalmente quando se trata de pesquisadores brancos de classe média que desejam pesquisar práticas e espaços de maioria negra, como parecia ser meu caso. Entretanto Sukita pareceu bastante receptivo a proposta depois que eu a expliquei, aceitando participar no grupo e na pesquisa naquele momento. Expliquei então a ele que eles receberiam a primeira bolsa já no início de fevereiro, e que começaríamos as reuniões neste mês.

#### 3.5.4 Os encontros

Minha proposta inicial para os meus recém convidados colegas de pesquisa, era que realizássemos um encontro semanal em minha casa, no bairro de Olaria, por conta de ser um local mais ou menos acessível para todos, visto que minha casa fica bastante próxima a Avenida Brasil, avenida que liga a zona oeste ao centro da cidade e que corta grande parte dos bairros de subúrbio do Rio de Janeiro, tornando-se assim um ponto de extrema importância na mobilidade urbana da metrópole, e repleto de linhas de ônibus que a cruzam em algum ponto de seus itinerários. Em fevereiro de 2016 Jhenifer vivia em Acari e Matheus vivia com sua mãe em Catiri, ambos em localidades próximas a Avenida Brasil, e Sukita e Geandra, moradores do Alemão e da Maré respectivamente, viviam então muito próximos a minha casa em Olaria. O local dos encontros tornou-se uma questão muito importante, da qual tratarei melhor à frente. Sem discordância de qualquer um dos membros do grupo ainda sem nomenclatura definiu-se assim sua primeira diretriz: Realizar um encontro semanal regular.

Após primeira consulta ao grupo, decidimos por encontros vespertinos, realizados à tarde nas quintas-feiras, que também era o dia do Sarau Divergente na época, nosso espaço primeiro de realização da etnografia. Dessa maneira poderíamos também ir juntos para o Sarau para realizar nossos registros de campo coletivamente. Entretanto em algumas quintas acabamos por encontrar-nos diretamente no sarau. Em dois meses tentei propor que chegássemos mais cedo no Sarau para conversarmos sobre algumas diretrizes etnográficas, onde eu e Geandra partilharíamos um pouco de nossa experiência prévia. Entretanto, esta se mostrou uma tática pouco possível uma vez que, em um Sarau, apenas eu e Geandra

chegamos mais cedo, e no outro apenas eu e Matheus chegamos mais cedo. Isso não deixou de ser interessante, pois foi uma oportunidade de a Geandra apontar perspectivas dela com relação à pesquisa, e propostas sobre como realizá-la, que envolviam inclusive uma visão que ela tinha sobre a pouca presença de mulheres no Sarau, questão que mais tarde se tornaria central em nosso trabalho.<sup>161</sup> Assim como o dia em que apenas Matheus chegou cedo foi muito importante para que eu o conhecesse melhor.

Os encontros são de fato até hoje uma parte fundamental da pesquisa. Ao início, ainda confuso em como proceder com relação a tudo, confesso que não soube bem o que de fato aconteceria nos encontros. Ao mesmo tempo em que era pressionado pelo modelo de produção acadêmica individualista para tratar aquilo como um espaço de observação, o que me sugeria registrar os encontros em cadernos de campo por exemplo (o que cheguei a fazer), também estava decidido a romper com estes cânones que regem o trabalho de pesquisa universitária, buscando uma real transgressão a partir de referências que nesse momento foram fundamentais para mim, como as diretrizes que serão apresentadas no capítulo 4 de Uribe (2007) e Araújo (2008), que colocavam uma necessidade de radicalizar o método para de fato construirmos uma proposta de investigação militante, onde aquelas pessoas que convidei pudessem abandonar o papel secundário de “interlocutor”, tradicionalmente relegado a elas, e assumissem a função de pesquisadores, ativos e propositivos, vendo de fato uma importância naquela pesquisa para suas vidas e também para as movimentações políticas das quais eram participantes.

Observei então que, para isso acontecer, eu teria que de certa forma “abandonar” um pouco uma certa ansiedade de um pesquisador em formação, inserido num programa de pós-graduação, de rígidos prazos e obrigações. Com coragem, deveria assumir um lugar de alguém que deixaria o “barco correr”, permitindo que os processos se dessem naturalmente. Assim, comecei a pensar os encontros a partir desta perspectiva, aliás, melhor: comecei a não pensar os encontros. No primeiro deles, no qual estavam Sukita, Jhen Jhen, Matheus, e Raphaela Yves,<sup>162</sup> eu tentei provocar um debate a partir da clássica pergunta dos educadores musicais: “O que é música para vocês?” e acabei ouvindo respostas bastante articuladas com a etnomusicologia. Sukita por exemplo falou da diversidade que seria a essência da música, visto que cada cultura teria uma maneira diferente de se relacionar com esta arte, e por isso

---

<sup>161</sup>Vide artigo publicado em 2017 (ASSIS et al, 2017) e grande parte de nossas análises do Sarau presentes no capítulo 6 desta tese.

<sup>162</sup>Que na época era “a namorada da Jhenifer” que frequentava diversas reuniões e dando suas opiniões, mesmo sem ainda ser membra do GPEDIL, fato que só foi ocorrer em abril de 2017.

ela seria por excelência múltipla e plural. Jhen Jhen trouxe à tona a questão da resistência, dizendo que para ela música era uma maneira de resistir politicamente, de discursar a respeito de alguma coisa a partir de uma arte, articulando sua fala com coisas que aprendeu na Oficina de MCs com Mano Teko. Mas antes disso, antes de começarmos “efetivamente” uma reunião, tocamos violão. Ensinei acordes para Matheus e Raphaela, que tocou para gente uma música que ela sabia tocar no violão, instrumento que tocava pouco no período, e que hoje vem desenvolvendo cada vez mais.

Muitos encontros tiveram um caráter muito mais lúdico do que, de fato, organizativo ou reflexivo. Em alguns, inclusive, sequer falamos sobre qualquer assunto relacionado ao Sarau Divergente. Muitos deles foram gravados em um gravador *Zoom H2n*, registrados e datados em uma pasta nossa em meu computador pessoal,<sup>163</sup> outros tantos não foram, seja por razões técnicas<sup>164</sup>, seja por razões de puro esquecimento, aos quais assumo responsabilidade exatamente por não estar preocupado em tratar aquele espaço como um trabalho de campo tradicional. Para mim meu trabalho não era analisar os comportamentos e práticas de meus companheiros de pesquisa. Para mim isso não fazia sentido, e nem estaria alinhado com as referências da PAP mais próximas de nossa pesquisa. Arbitariamente selecionei, então, alguns momentos específicos de um período de um ano e meio de encontros, entre fevereiro de 2016 e agosto de 2017 para detalhar aqui, momentos que imagino serem fundamentais para todo o processo etnográfico, principalmente aqueles relativos às táticas e estratégias que eu usei enquanto pesquisador proponente de uma PAP, e as consequências, positivas e negativas de minhas escolhas. Como escrevi este capítulo ao final deste período de análise, incluí alguns fatos a mais ao longo desta seção que ocorreram entre os meses de agosto de 2017 e junho de 2018, para citar alguns acontecimentos que julgo serem importantes na construção desta tese.

A partir de fevereiro de 2017 até o mês de dezembro do mesmo ano, realizamos duas reuniões semanais no centro da cidade, dentro da sala do Labetno-UFRJ. Foi um ano rico em leituras e debates, além de ser o ano em que realizamos as conversas/entrevistas com aqueles e aquelas que julgamos ser fundamental escutar seu ponto de vista sobre diversos assuntos relacionados ao Sarau. Neste ano de 2018 o grupo decidiu, sendo eu apenas o único a votar contrariamente, realizar apenas uma reunião semanal de maior duração (4 horas), e como voltei a viver na casa de Olaria, na qual a pesquisa começou, todos e todas preferiram que as

---

<sup>163</sup>Hoje temos um HD externo do GPEDIL, no qual guardamos nossos registros em áudio, vídeo e texto, além de “subirmos” estes arquivos para um *drive* online compartilhado entre todos nós.

<sup>164</sup>Pilhas que acabavam, cartões de memória que esgotavam seus espaços de armazenamento, gravações inaudíveis.

reuniões tornassem a se realizar em minha casa, e não no Centro da cidade.<sup>165</sup> Questões relacionadas a estas dinâmicas de reunião estarão melhor desenvolvidas no capítulo 4, dedicado ao debate metodológico da tese.

### 3.5.5 O caráter semi-informal dos encontros

Destacar uma parte para tratar do caráter praticamente informal de nossos encontros me parece bastante interessante. Acredito que a minha decisão de como proceder com relação ao modelo de nossos encontros poderia ter modificado todo o processo que prossegue até os presentes dias, por todo o clima de desconfiança com a academia que há no meio dos movimentos com os quais pesquisamos. Pensei muitas vezes sobre como atuar: que modelo de reunião sugerir, se impulsionaria debates a partir de textos ou audiovisuais, se provocaria alguma discussão a partir de perguntas, se partiria para uma espécie de “formação” para etnógrafos, entre outros dilemas que se colocavam ali. E de início minha decisão foi a que eu mais acreditava: deixar correr os processos autonomamente. Uma decisão que pode ser amendrontadora, e que exige muito mais paciência e crença de que em algum momento chegaríamos a algum lugar.

O que tínhamos então? Um lugar para etnografar, e uma ideia de que na pesquisa em etnomusicologia a música era uma questão central. Logo no início do processo percebemos que infelizmente não poderíamos contar com a Geandra. Apesar de ter ficado no grupo até o mês de maio, Geandra em sua dura e movimentada rotina de atriz, estudante e gestora de um espaço, conseguiu estar em apenas dois encontros: uma reunião e um sarau. Na reunião em que estive fez colocações fundamentais, que não tenho dúvidas ajudaram-nos a olhar tanto para as questões da mulher quanto para questões que envolviam território, pobreza e conflito.

Apesar do baque da perda dessa importante pesquisadora para o nosso grupo, a essa altura já estávamos mais alinhados e amigos, conseguindo conversar sobre muitas coisas, em uma relação de troca e aprendizado. Chegamos a pensar em substituir Geandra por outro ou outra pesquisadora, entretanto nesse momento a proximidade já era grande o suficiente para conhecer os dilemas de classe de meus colegas de pesquisa: Muito mais pobres do que eu e enfrentando muito mais dificuldades, percebemos que seria melhor optar por uma nova partilha monetária, na qual cada um receberia uma quantia de dinheiro um pouco maior para

---

<sup>165</sup>Vide seções escritas por Matheus e Sukita que relatam diversas violências sofridas pelos jovens pesquisadores ao serem obrigados a lidar com um prédio comercial de alta tecnologia e controle de segurança como é o caso do Ed Ventura, no qual se encontra parte da Escola de Música da UFRJ nesse momento.

estar no grupo com os R\$ 450,00 que eram destinados à Geandra.

A saída da colega de trabalho acabou por me convencer de que apesar deste abismo social entre eu e os demais, eu teria capacidade de ser por mim mesmo uma ponte entre a academia e meus colegas de pesquisa, sendo inclusive um momento de reflexão profunda sobre quem sou eu e que lugar eu ocupava naquele grupo, naquela pesquisa e na sociedade. Como disse no trecho em que discuto a questão da branquitude sou reconhecido como branco, mas tive uma vivência negra muito grande em minha família e amizades dos tempos de escola e de atleta federado de futebol. Vivi realidades culturais e artísticas de maioria negra e ali também me formei enquanto indivíduo, o que também me ajudou a perceber que minha branquitude me dava muitos privilégios sim, entretanto a minha branquitude não era a mesma de um pesquisador nascido e criado em espaços familiares, afetivos e de formação de maioria branca.

Em maio de 2016, já completávamos 3 meses de encontros regulares e idas a campo, e esse modelo de reunião sem modelo vinha se desenvolvendo e ganhando contornos próprios à medida que principalmente Jhenifer e o Matheus se envolviam cada vez mais. Nesse momento, Sukita, ainda muito ausente, seria um problema que se desenvolveu em diversos momentos fundamentais da pesquisa, os quais relatarei mais adiante.

### 3.5.5.1 Fazer e ouvir um som na reunião

Desde a nossa primeira reunião, na qual fizemos “um som” e tivemos praticamente uma aula informal de violão com Matheus e Raphaela, temos tido de alguma forma a prática de tocar em reuniões. Ouvir músicas também, desde o início, se mostrou uma prática comum, pois principalmente o Sukita sempre teve uma prática de mostrar algumas canções; muitas vezes, inclusive, ele mostrou músicas do Dan, postadas no *soundcloud*<sup>166</sup> de seu amigo, sem ele sequer saber que o mesmo havia sido indicado para esta pesquisa. Também foi em reuniões que pela primeira vez escutei as músicas do próprio Sukita, compositor brilhante e que no início de nosso projeto estava começando com um grupo de rap chamado “Canastra Suja”, ao qual se dedica até hoje, sendo um de seus principais MCs e compositores. Matheus também teve seus momentos de mostrar as músicas que gostava, e não demorou muito para

---

<sup>166</sup><https://soundcloud.com/danjosephrj>

Matheus e Sukita, ambos envolvidos com a cena rap mais alternativa e periférica do Rio,<sup>167</sup> entenderem nessa “onda” de mostrar músicas no horário da reunião.

Seja pelo fone de ouvido plugado ao telefone celular de um dos dois, seja utilizando meu computador para acessar o *Youtube*, os dois foram construindo uma prática constante de mostrarem músicas que estavam ouvindo um para o outro. Já de início avaliei esta troca como uma consequência do processo de pesquisa, uma vez que os dois faziam isso basicamente em dias de reunião, não tendo essa prática entre eles em outro momento. A irregularidade da presença de Sukita talvez tenha sido um fator importante para que isso não tenha acontecido mais vezes, apesar de nos dias atuais ambos estarem com projetos juntos, inclusive gravando um a canção do outro.

E foi em um destes dias em que Sukita esteve ausente, e que Jhenifer, que raramente faltava, também não pode comparecer, que tivemos um primeiro desdobramento deste “ouvir” música em nossa reunião, nesse caso com as presenças apenas minha e de Matheus. Pedi ao Matheus que mostrasse um pouco das músicas que ele gostava de ouvir e assim ele me mostrou alguns vídeos de artistas como Cícero<sup>168</sup> no *Youtube*, dizendo que era um de seus músicos favoritos. Por ser o Cícero um artista de público de maioria branca e classe média, resolvi explorar este fato para iniciar uma discussão etnomusicológica com o Matheus, já que raramente as discussões eram direcionadas por mim, o que tornava a reunião um espaço de muita espontaneidade, onde basicamente discutíamos coisas que aconteciam no Sarau e conversávamos livremente sobre qualquer assunto. Fui fazendo então, como um professor, perguntas ao Matheus que impulsionassem uma visão mais etnográfica das músicas que estávamos ouvindo e dos vídeos que estávamos vendo, como “Que tipo de roupa as pessoas estão usando?”, “Em que tipo de lugar estas pessoas estão?”, “Como são suas características fenotípicas?”, “Acha que tudo isso tem a ver com a música que você está ouvindo?”, “Qual é o tema desse letra?”.

Matheus foi assim respondendo, utilizando seu ótimo sentido de observação. No exemplo do artista Cícero, pegamos especificamente um vídeo para analisar que havia me chamado muito atenção, seu clipe para a música “Tempo de Pipa”,<sup>169</sup> o qual foi gravado principalmente no bairro de classe média do Rio de Janeiro, Santa Teresa, com presença de

---

<sup>167</sup>Que basicamente se organiza em rodas de rima autônomas que acontecem em todas as partes da cidade, sendo eles frequentadores principalmente das rodas de Olaria, do PAC de Manguinhos, Campo Grande, e do Parque União.

<sup>168</sup>Artista brasileira da cena independente e contemporânea de MPB.

<sup>169</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=FX9s\\_RfEzJE](https://www.youtube.com/watch?v=FX9s_RfEzJE)

atrizes, atores e figurantes majoritariamente brancos, assim como o próprio Cícero. Sem querer aprofundar-me em uma análise da canção posso dizer que a mesma se alinha bastante com a obra de artistas que recentemente despontaram em uma nova MPB, que se divulga e dissemina basicamente a partir de redes sociais, utilizando quase sempre rítmicas próprias da música tradicional do Brasil, sendo a ciranda o ritmo escolhido por Cícero para acompanhar a canção “Tempo de Pipa”. Essa rítmica comumente é acompanhada por uma voz leve e intimista e instrumentos como o metalofone e o acordeom (ou escaleta), como são os casos não somente desta canção como de outras do próprio Cícero e de artistas desta mesma “cena”<sup>170</sup>, como Marcelo Jeneci, Tulipa Ruiz, Banda Mais Bonita da Cidade, Graveola, entre outras. Suas temáticas são líricas e parecem buscar um “belo”, adverso a problemas, observando e contemplando as belezas da vida, como seria o caso de uma pipa no ar.

Após falarmos um pouco deste clipe a partir destas provocações que fiz, propus que vissemos outro clipe, desta vez o clipe do precocemente assassinado rapper negro Sabotage, de sua canção “Um bom lugar”,<sup>171</sup> que se passa em uma realidade radicalmente diferente, filmado dentro de uma favela, sugerindo ser o bairro do próprio Sabotage, majoritariamente participado por pessoas negras, e quase todo filmado dentro de uma casa/barraco desta favela. Esta música é um rap, sua música totalmente produzida em mecanismos eletrônicos, cantado com voz imponente e indignada, com temática de revolta e denúncia social a respeito da realidade das localidades periféricas. As roupas se alinham com a estética do rap – panos na cabeça, bonés, roupas de basquetebol estadunidense etc.

A partir destes dois clipes eu e Matheus conversamos muito, sobre as relações entre estilos e cenas musicais e seus públicos, a partir de dimensões estéticas, raciais e de classe, e como isso também atravessaria as temáticas e mesmo a estética dos arranjos. Os locais escolhidos para o clipe, a presença de negros e brancos, a realidade social do local selecionado, todas estas questões viraram assunto em uma longa e frutífera reunião a dois. Fiz então a conexão com a etnomusicologia e como estas questões que iriam para além da música em si eram fundamentais em nossa análise. Matheus estava animado com esta conversa, e de fato esse encontro pareceu transformar sua forma de analisar as questões do Sarau e apontar no grupo suas impressões de maneira apurada e cuidadosa. Relatei este fato pois diferente do Sukita e da Jhenifer, bastante envolvidos em lutas políticas concretas que possuíam relação

---

<sup>170</sup>Não há neste trabalho a intenção de definir ou nos aprofundar nesta “cena” musical. Aqui utilizamos esta categoria apenas para elucidar brevemente o leitor sobre o universo de gosto no qual Matheus estava inserido, e suas percepções “além da música” com relação a este gosto.

<sup>171</sup><https://www.youtube.com/watch?v=0z55pSGWSxo>

direta com a música, Matheus não parecia relacionar muito a questão musical com uma dinâmica sócio-histórico-cultural mais ampla, o que foi de fato se transformando ao longo dos encontros e da etnografia.

A questão de “fazer um som” ficava mais evidente à medida em que Matheus e Sukita iam ficando mais próximos, e apesar das presenças de Sukita não serem nada regulares, quando ele estava na reunião tinha sempre muito a dizer e muitas colocações a fazer. E eram nestas vezes que, espontaneamente, Matheus e Sukita iam mostrando um para o outro as coisas que produziam. *Beats*, harmonias ao violão, letras sem música, música sem letras, raps. Era de muitas formas que ambos conversavam musicalmente. Eu, por acreditar numa construção de fato coletiva que não passasse pela minha pressa e nem pelo meu aval, nunca intercedi e muito menos reprimi, pelo contrário, costumava “dar pitaco” e muitas vezes até toquei junto e participei de criações. Entretanto, pelo menos em duas reuniões, Jhen Jhen queixou-se e me questionou sobre porque eu não pedia para eles pararem, já que precisaríamos fazer a reunião. Expliquei a ela que acreditava nessa dinâmica mais livre e que, para mim, aquilo também fazia parte do processo e inclusive poderia ser considerada uma produção acadêmica do grupo, visto que estávamos inseridos em uma PAP onde os tradicionais pesquisados tornam-se pesquisadores, assumindo assim seus próprios modos de fazer para o interior da investigação.

Para além de “fazer som”, o fato de a reunião ser em minha casa, e em dada altura passar para o horário da manhã, em alguma das muitas tentativas que o grupo fez de se adaptar às rotinas laborais do Sukita, muitas vezes fizemos reunião cozinhando, sentados na cozinha, fervendo água para fazer o macarrão, e até almoçando. Relato estes fatos como possibilidades estratégicas para dar conta de não reconstruir em uma pesquisa que se propõe participativa, métodos que reforçam estruturas hegemônicas de poder, visto que o modelo tradicional de reunião é apenas uma das formas, e não a única forma de se organizar e de construir em coletivo uma perspectiva qualquer. A abertura total, e de certa forma o pequeno “caos”, possibilitaram provavelmente a compreensão por parte de meus pares de que aquele espaço estava aberto àquilo que íamos construir juntos, e não fechado a uma necessária adaptação por parte deles.

### 3.5.5.2 “Pedrinho, nós não vamos ler nada não?”

Outro momento dos encontros que para mim foi muito rico, e que passo a relatar aqui, foi uma em reunião de abril de 2016, já passados então quase três meses após o início de nossas atividades, em que Jhenifer colocou que sentia a necessidade de ler sobre a etnomusicologia e me perguntou: “Pedrinho, nós não vamos ler nada não?”. Este foi um momento fundamental para que eu colocasse a eles como eu pensava os encontros, na verdade, como eu evitava pensar, jogando assim a responsabilidade de fato para todo o coletivo. Disse que acreditava que o meu lugar de mais velho e mais experiente na área, para além dos demais privilégios raciais, de classe e de gênero, poderia facilmente me colocar no lugar daquele que sempre daria as diretrizes e orientações do grupo. Disse a eles também que assim como no início do Musicultura apostava no silêncio como peça fundamental para que eles, assim como os jovens pesquisadores da Maré, começassem a falar e tomassem para si a responsabilidade daquela pesquisa. Concluí dizendo que era isso que eu desejava: ir conversando sobre o Sarau, nos encontrando, nos conhecendo, provocando onde eu achava que deveria, porém sem em qualquer momento dizer de que forma faríamos aquela pesquisa.

Nesse período em que fui inquirido por Jhenifer, aceitei o papel de passar a fazer propostas de textos e de dar algumas diretrizes para o fazer etnográfico, que até então estávamos realizando sem qualquer orientação dada por mim. Propus então como primeira leitura o artigo do grupo Musicultura “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro” (ARAÚJO e MUSICULTURA, 2006a), por acreditar que a temática se aproximava das vidas deles, já que o texto refletia sobre a maciça presença de ONGs com visões elitistas sobre a música da favela, e a ausência de políticas públicas voltadas para a juventude pobre. Ali o Musicultura se apresentava enquanto possível solução de um maior diálogo com esta juventude favelada, apresentando seu método dialógico inspirado no escritor Paulo Freire. Nossa primeira experiência de leitura foi trabalhosa e longa, o que possibilitou uma reflexão a respeito.

Apesar de combinarmos uma leitura em casa, nem Jhenifer e nem Matheus assim o fizeram, e nesses encontros o Sukita esteve bastante ausente. Então acabamos por ler juntos em nossas reuniões, o que rendeu 3 encontros semanais. Sua importância foi muita, mas ao mesmo tempo mostrou para mim o quanto a obrigatoriedade de leitura no grupo poderia não ser tão interessante, pelo menos não naquele momento do desenvolvimento da pesquisa, no qual inegavelmente ainda estávamos tentando entender de que maneira iríamos realizar a nossa investigação. Um mês depois, propus que lêssemos um texto da antropóloga Adriana

Facina, visto que a mesma era muito citada em nossas reuniões, pois Jhenifer e Sukita a conheciam por sua participação em movimentos sociais e pesquisas ligados a favela e ao funk carioca, temáticas que atravessam diretamente o Sarau Divergente, para além da participação da pesquisadora na própria APAfunk.

Desta vez fizemos um processo diferente, e que perdura como método até os dias atuais em nosso grupo quando vamos selecionar textos para leitura, que foi abrir a rede social acadêmica academia.edu, ir ao perfil de Facina e selecionar a partir das introduções, títulos, resumos e sumários de seus textos qual seria aquele que leríamos coletivamente, pois já havíamos entendido que não seria proveitoso para o GPEDIL a dinâmica da leitura em casa. Selecionamos então o texto “Vamos desenrolar” (FACINA, 2016), e o lemos coletivamente em dois encontros. O texto de Facina relatava momentos de encontros organizados pela ONG Raízes em Movimento do Complexo do Alemão em parceria com a UFRJ, e desenvolvia o conceito de “cultura de sobrevivência”, a partir de conceitos colocados por teóricos como Homi Bhabha e o MC Calazans, morador do Alemão.

Esta leitura e a outra, apesar de terem sido as únicas de 2016, foram bastante importantes principalmente para o grupo perceber as várias possibilidades de realização de pesquisa acadêmica, em um ano em que estávamos muito focados em nos conhecer, iniciar os trabalhos, participar e etnografar o sarau, e perceber ao longo desta etnografia as questões que eram pertinentes a ele para desenvolvermos melhor a nossa análise. Após a leitura do texto do Musicultura resolvemos marcar uma visita a uma reunião do grupo para assim perceber melhor aquilo que estava descrito no texto. Ao chegarmos lá encontramos uma reunião atípica e desavisada de nossa presença<sup>172</sup>. Estava acontecendo uma dinâmica proposta por uma pesquisadora holandesa, que não acredito ser pertinente relatar, porém esta presença e participação foi bastante importante para o grupo. Conhecer a sala, o acervo, os pôsteres de apresentações que possuíam assuntos pertinentes e interessantes nas percepções de Jhen Jhen e Matheus, os dois que junto a mim estiveram presentes nessa visita. Tudo isso orientou também a leitura do texto de Adriana Facina nos meses de agosto e setembro de 2016, nos quais Sukita já se fazia bastante presente nos encontros, fazendo análises muito interessantes e minuciosas, construindo críticas em torno do conceito de cultura de sobrevivência, de uma certa “romantização” da vida na favela, e também ao fato de Facina não identificar nominalmente as pessoas que falavam em seu artigo, e nem convidar nenhum favelado para

---

<sup>172</sup>Que seria responsabilidade do coordenador do grupo e orientador dessa pesquisa Samuel Araújo, que não o fez e nem se encontrava presente.

escrever com ela, publicando sozinha e assumindo assim a autoria daquela produção daquele discurso dentro da academia.

### 3.5.6 Os problemas das presenças – pesquisa-ação

Definitivamente não são poucos os dilemas que envolvem uma pesquisa desse caráter, e aqui tentarei escrever brevemente sobre alguns destes dilemas, possibilidades de soluções pensadas por mim, acertos e equívocos nesse processo. Acredito que este trecho preenche uma lacuna importante dentro da etnomusicologia apontado por Seeger (2008b), já que etnógrafos da música dificilmente guardam espaço em suas teses e monografias para descrever as problemáticas de seus trabalhos de campo, excluindo equívocos e até violências possivelmente cometidas pelos mesmos. O que lemos e vemos normalmente são etnografias de descrições maravilhosas a respeito de determinada prática e cultura, muitas vezes omitindo inclusive contextos políticos complexos e até em conflito. O objetivo deste trecho então é realizar exatamente o oposto, expondo conflitos e problemáticas relativas a um trabalho de pesquisa de pós-graduação em música que se pretende radicalmente participativo, confrontando então com opressões e diversidades de raça, classe, gênero e sexualidade. Nem tudo o que se passou em nossa pesquisa até o presente momento será relatado aqui. Focarei principalmente no ano de 2016, período em que necessitamos de arranjos que garantissem simplesmente a existência e o funcionamento do grupo.

Um dos dilemas principais enfrentados pelo grupo esteve inscrito na questão do local dos encontros. Como relatei anteriormente, iniciamos nossas reuniões semanais na casa em que eu vivia na época e hoje novamente vivo, no bairro de Olaria, e salvo exceção do dia em que fomos até o Musicultura no bairro Maré, também na zona Leopoldina da cidade, todos os encontros aconteceram nesta casa até que me mudei para o bairro de Ramos, vizinho a Olaria, bastante mais próximo da casa de Sukita, porém bem menos acessível para quem vinha pela Avenida Brasil, como era o caso de Matheus e Jhenifer até este momento. Nesta casa em Ramos, próximo à estação de trem homônima, vivi até dezembro de 2016, e as reuniões se realizaram por lá até esta data, quando passaram a ser em minha nova residência, também em Ramos, e desta vez bastante mais próxima a área do Complexo do Alemão. onde vive Sukita. Realizamos apenas dois encontros nesta residência em que vivo até hoje até decidirmos parar as reuniões para férias no mês de dezembro, retornando com duas reuniões semanais em

2017, porém desta vez realizadas no centro da cidade no Labetno-UFRJ, ao qual estamos todos vinculados como pesquisadores do GPEDIL. Até o fim do ano de 2017 o local e a dinâmica foram estas, e em 2018 tivemos apenas uma reunião na UFRJ, voltando a realizar as reuniões em minha casa em Ramos/Complexo do Alemão, e desde abril na casa de Olaria, onde voltei a viver a partir deste momento.

O fato de as reuniões acontecerem em minha casa sempre foi um fato que me incomodou. A princípio, com o grupo formado por Jhenifer, Matheus, Sukita e Geandra, o lugar pareceu bastante acessível, já que Geandra e Sukita viviam na mesma região que eu, e Matheus e Jhenifer tinham bom acesso pela avenida Brasil, quando as reuniões aconteciam em Olaria. Entretanto logo nos primeiros meses da pesquisa tivemos dois grandes problemas: as ausências constantes de Sukita e Geandra às reuniões e às idas ao Sarau (exatamente os dois que residiam próximos), e a saída de Jhen Jhen de Acari por conflitos familiares, indo viver na cidade de São Gonçalo, que faz parte da região metropolitana do Rio de Janeiro, mas que possui um péssimo sistema de mobilidade urbana, e alguns dos valores de passagens mais caros para o acesso à cidade do Rio de Janeiro. Quer dizer, Jhenifer teve uma mudança mais complicada, pois foi viver em um local fora da cidade, com passagens muito mais custosas e um tempo de deslocamento muito maior, seja pelo intenso tráfego rodoviário, principalmente no início da manhã e no fim da tarde, seja pela distância em si. Ainda foi um agravante o fato de que o passe de gratuidade que ela e seu irmão Matheus possuíam, por conta de uma doença grave que ambos contraíram ainda crianças, não funcionava para os ônibus intermunicipais dos quais Jhenifer agora dependia diretamente.

Todas estas questões interferiram diretamente em nossa pesquisa, pois, para além das inúmeras ausências de Sukita e Geandra, agora também enfrentávamos problemas de atrasos, e problemas de acesso, já que o poderio financeiro de Jhenifer, muito baixo e praticamente dependente da bolsa que nessa época ainda era de R\$ 450,00 para cada um, era insuficiente para que ela pudesse se deslocar de São Gonçalo para Olaria. Foi então nesse período que acredito ter acontecido uma virada, possibilitada pelo método amplamente aberto do nosso trabalho. A própria Jhenifer acabou por sugerir em reunião que retirássemos a Geandra, visto que estava óbvio que a pesquisadora da Maré não estava conseguindo acompanhar o trabalho, e que reorganizássemos financeiramente a divisão das bolsas considerando também os gastos que cada um tinha para se deslocar até as localidades, que na época eram em Olaria, para as reuniões, e Centro, para o trabalho de campo.

Em abril de 2016 tive então uma oportunidade de aprofundar a discussão com os meus companheiros de pesquisa a respeito do método da PAP em etnomusicologia, visto que aquela proposta que Jhen Jhen estava fazendo era tão válida quanto qualquer outra que pudesse surgir de mim, ou de qualquer outro membro do grupo. Também expliquei a eles na época que procurava interferir o mínimo possível, dado o fato de que eu era o estudante de doutorado, que recebia as bolsas em minha conta corrente, que tinha o vínculo institucional e que tinha sido o primeiro proponente de tudo o que estávamos fazendo, para além do conhecimento na área e mesmo de sediar as reuniões em minha casa. Conversei sobre como achava que para descentralizar todo esse poder que possuía, eu tinha decidido abdicar de opinar sobre alguns aspectos particulares, ficando inclusive a impressão para Jhen de que eu “passava” a mão na cabeça da Geandra ou do Sukita. Expliquei também que não achava que eu estava em posição de propor a saída de qualquer um deles do grupo, e que isso cabia as demais pessoas do nosso coletivo de pesquisa.

Com o consenso entre todos e todas de que não haveria mais condições de Geandra continuar, inclusive da própria, com quem conversei individualmente, prosseguimos como um grupo formado por quatro integrantes, sendo que agora os R\$450,00 haviam sido redistribuídos entre todos, aumentando inclusive o valor do fundo para R\$ 480,00, e os bolsas de todos os membros. Entretanto este aumento foi calculado cuidadosamente para que os pesquisadores pudessem pagar suas passagens, aumentando assim os valores das bolsas de maneira desequilibrada, considerando os gastos individuais de cada um para participar da pesquisa, ficando assim Jhenifer, com muita justiça, com a maior quantia mensal.

Insatisfeita com as faltas constantes do Sukita, Jhenifer também acoplou a esta proposta de redistribuição das bolsas, uma outra proposta que descontava o valor de R\$ 20,00 na bolsa do faltante, direcionando este valor para as bolsas dos presentes na reunião e no campo. Todo o grupo também acatou esta proposta, e durante alguns meses funcionamos desta maneira. A distribuição e organização dos descontos era feita por mim, que também até hoje sou o responsável por receber o dinheiro e distribuir entre os meus colegas de pesquisa. O fundo também sempre ficou sob minha responsabilidade, sendo o único episódio negativo relacionado a isso um momento que em roubaram, dentro de minha casa, R\$ 170,00 desse fundo que ficava guardado em uma gaveta no meu quarto. Este episódio jamais foi solucionado por nós.

Minha opinião é a de que os descontos mensais sofridos por todos os membros do

grupo, com exceção de mim, que não recebo qualquer quantia da bolsa, obtiveram pouco impacto com relação à superação deste problema das ausências. De fato, após a saída da Geandra os problemas se focaram quase que por completo no Sukita, e suas faltas muito mais me instigavam em entender os seus porquês e assim pensar em eventuais soluções, do que me animavam a substituí-lo. Eram muitas as razões que Sukita alegava para não ir as reuniões, entretanto duas questões ficavam sempre muito evidentes: o fato de que aquela pesquisa não representava prioridade em sua vida; e o fato de Sukita sempre assumir sem qualquer problema as suas “vacilações”, pedindo desculpas ao grupo constantemente. Nesse momento acredito que minha experiência com movimentos anarquistas e autonomistas, e todas as críticas e reflexões que fui acumulando com o tempo de práticas políticas em diversos movimentos, auxiliaram-me a entender o que acontecia com Sukita.

A primeira questão da qual não abri mão foi garantir sua autonomia e permitir que ele por conta própria fosse se abrindo a conversar sobre sua vida na medida em que nossa pesquisa ia fazendo sentido para ele. Aos poucos, íamos conseguindo abrir um diálogo, e a presença dele foi melhorando. O seu enorme número de faltas no Sarau e e nos encontros conseqüentemente culminariam em sua saída do grupo mais cedo ou mais tarde, já que isso foi demandado por Jhen Jhen diversas vezes, estando próximo a se confirmar em muitos momentos. Ao mesmo tempo em conversas privadas eu ia perguntando para ele: “Mas você gosta da pesquisa?”, e a resposta era sempre a mesma: “Sim”.

Embora seu interesse na pesquisa não se confirmasse nas presenças, nós íamos tentando soluções coletivas, como por exemplo o horário das reuniões, que mudou diversas vezes no sentido de se adaptar à vida laboral dele, sempre ativa e em trabalhos ultra exploratórios, com péssimas remunerações e condições abusivas. A soma de seus dilemas laborais, familiares, entre tantos outros, gerava uma necessidade de um encontro radical com relação as demandas de Sukita. Fui buscando entender o quanto eu, ou a pesquisa em si, poderíamos de fato ser úteis na vida dele, um sujeito extremamente importante na vida político-musical da região Leopoldina, um músico brilhante, um compositor “de mão cheia”. E assim fomos nos entendendo juntos, com muitas conversas que passaram aos poucos a significar encontros quase diários, idas ao futebol, aulas de música preparatórias para o exame de habilidade específica do vestibular,<sup>173</sup> cervejas, e até mesmo um breve período em que o recebi em minha casa como habitante provisório.

---

<sup>173</sup>No qual Sukita foi aprovado, e iniciará o curso de licenciatura em música na UNIRIO em agosto de 2018.

Esta abertura total da vida começou a se mostrar como um desdobramento da própria pesquisa. Em mais um problema de caráter pessoal, também recebemos, eu e Carol, Jhenifer e Raphaela para viverem conosco até conseguirem uma casa para elas. Na época entendi isso simplesmente como um fato concreto: “Eles precisam de um lugar, minha casa tem espaço, tenho um bom trabalho, se a gente apertar dá pra todo mundo”, e assim seguimos o fluxo. Mas hoje, ao escrever um texto meta-etnográfico seria impossível não colocar estas questões em jogo, uma vez que esta proximidade própria de uma metodologia dialógica, me colocou num lugar de choque cotidiano entre os meus privilégios e as discriminações e obstáculos aos quais meus companheiros de pesquisa, e agora amigos, estão sujeitos todos os dias em suas vidas. Estas questões me tornaram ainda mais crítico ao trabalho antropológico da maneira como ele se realiza majoritariamente.

Para mim este é um desafio de compromisso. Acreditei durante alguns anos de militância que tais práticas de auxílio na sustentação de um jovem como Sukita seriam “meramente assistencialistas”, entretanto hoje tenho outra posição perante isso, pois sem condições mínimas de moradia, saúde, alimentação ou deslocamento pela cidade, como um jovem pobre pode de fato se envolver em atividades de pesquisa, políticas ou culturais? Esta estadia dos três em nossa casa acabou abruptamente com a perda da bebê que estávamos esperando eu e Carol, com uma ligação fria e ríspida da qual me arrependo até hoje, movido pelo calor de uma dor que nunca havia sentido. Esse episódio acabou por gerar uma pausa na pesquisa e nas nossas relações, que, após a “poeira baixar” se reconfigurou em uma relação de amizade da qual me sinto muito privilegiado em ter.<sup>174</sup>

Sinto-me muito confuso ao escrever esta parte. Temo estar apenas reconfigurando um *status quo* acadêmico, passando pelo “bonzinho” filantropo que ajuda os mais pobres “coitadinhos”. Temo isso, pois meu real desejo é a partilha de poder, a partilha real dos espaços em que estou devido aos meus privilégios, com pessoas que em decorrência da desigualdade extrema de nossa sociedade não possuem as mesmas oportunidades. Entretanto escrever isso e ser lido, ouvido, enxergado como um homem branco de classe média estudante de doutorado de uma universidade pública, garante que muitas pessoas me coloquem em um

---

<sup>174</sup> Apesar do tom dramático deste parágrafo, faço questão de relatá-lo deste jeito, pois foi um acontecimento que poderia tranquilamente ter inviabilizado o GPEDIL e sua continuidade, dado a intensidade com a qual o fato se passou, em um momento em que Sukita, Jhenifer e Raphaela viviam em minha casa em Ramos e sentimos a necessidade de estarmos sozinhos na experiência de nosso luto. Jhen e Rapha acabaram sem casa, tendo que morar em péssimas condições na casa de uma amiga. Acho que o evento relatado foi fundamental em nossa pesquisa, e por isso consta nessa meta-etnografia, sem um tom de culpa, e sim de um dilema e, porque não, de uma responsabilidade sobre meus companheiros de pesquisa.

lugar de “parabenizado”, centralizando em mim um tipo de pesquisa que só é possível pelo alto nível de conhecimento que pessoas que não tem acesso aos espaços universitários possuem.

Entretanto esta é uma meta-etnografia e a ideia é relatar fatos, trazendo à tona as dificuldades e necessárias intervenções para a manutenção de um grupo de caráter participativo, e um destes momentos de intervenção foi sem dúvida a entrada da Raphaela Yves na pesquisa em abril de 2017. Atualmente nossa colega de fato no GPEDIL, Rapha acompanha nossa pesquisa desde a primeira reunião. A assistente social de São Gonçalo, por muitas vezes interferiu em nossos encontros para dar sugestões ou abrir discussões, ou mesmo efetivamente participando de um encontro inteiro, como foi o caso de um que ocorreu em 13 de outubro de 2016, com todos e todas presentes, e mais a presença da cantora e compositora Nana Batista,<sup>175</sup> que estava lá por acaso. Assim como nesse episódio, em que provoqueei alguns debates a partir de vídeos de shows onde poderíamos discutir a presença ou ausência de negros, seja no público, seja no palco, seja no estilo musical performatizado, Raphaela sempre possuía contribuições muito interessantes advindas de sua experiência enquanto ativista mulher negra lésbica da periferia, e na época estudante de graduação em serviço social.

Certa vez, ainda no ano de 2016, Sukita, já totalmente integrado ao grupo, me propôs que a Rapha entrasse no grupo, e cheguei a pensar muitas vezes sobre isso, principalmente sobre a viabilidade financeira dessa entrada. Porém, 2016 foi um ano financeiramente complicado para mim e para minha companheira Carol, sendo qualquer possibilidade de um investimento a mais na pesquisa vetada por completo, a não ser para pequenas ajudas como passagens ou alimentação dos demais pesquisadores, entretanto isso não garantia ao meu ver a participação regular e comprometida de Rapha com nosso projeto. Na virada de 2016 para 2017, fui aprovado em um concurso para professor de música de jornada 40 horas no município do Rio de Janeiro, e minha posse coincidiu com o lamentável fato da demissão de Rapha de seu emprego. Na mesma reunião em que Jhenifer me contou sobre a demissão comecei a refletir sobre a possibilidade de investir mais algum valor monetário na pesquisa, garantindo que o desejo de Sukita, e imagino que de todas e todos, inclusive o meu, fosse satisfeito: tornar Rapha uma de nós.

A entrada de Raphaela, já graduada em Serviço Social, com ótima formação prática e

---

<sup>175</sup>Que aparece em nossa tese no capítulo 1, enquanto *performer* no Sarau de novembro de 2016.

teórica, percussionista, tendo sido inclusive durante parte do ano passado peça fundamental do Sarau Divergente,<sup>176</sup> além de ser candomblecista iniciada<sup>177</sup> e possuir grande conhecimento sobre as questões que atravessam os negros e negras do Brasil, parecia encaixar perfeitamente com aquela primeira proposta de ter em nosso grupo alguém que estivesse numa espécie de “meio do caminho” entre mim, um estudante de doutorado, e Jhenifer, Sukita e Matheus, que ainda não se encontram na graduação. Mas este era um momento diferente de nossa pesquisa, já que o grupo vinha de um trabalho que já durava mais de um ano entre encontros e idas a campo. Agora realizávamos reuniões periódicas, com presença regular de todos e todas, participação em congressos, sobre os quais falaremos mais adiante, e todos e todas pareciam compreender muito bem o trabalho etnomusicológico. Raphaela vinha como um ponto de equilíbrio, com conhecimentos fundamentais sobre música e sobre questões raciais, patriarcais, de classe e sexualidade: um encaixe perfeito.

Após um dia de reflexão resolvi fazer uma proposta para os membros do grupo de inserir a Rapha a partir de mais uma contribuição minha, e retirando o valor a mais que Jhenifer estava recebendo, uma vez que a pesquisadora acabara de se mudar, junto com sua namorada, de São Gonçalo para Acari, diminuindo assim seus gastos de deslocamento. Todos acataram de pronto essa proposta que a partir deste momento passou a fazer parte de meu orçamento pessoal, e possibilitou o ingresso de Raphaela Yves no grupo, o que automaticamente também a animou a realizar o processo seletivo para o mestrado em música, com uma proposta de projeto que se propõe a compreender o espaço da mulher dentro das baterias de escola de samba do Rio de Janeiro.<sup>178</sup>

A última das reflexões que faço neste trecho é sobre os espaços que utilizamos para nossas reuniões. Senti durante o ano de 2017, um alívio por nossos encontros acontecerem no centro da cidade em um espaço acadêmico-universitário. O fato de nossos encontros acontecerem em minha casa sempre me pareceu uma extensão de meus privilégios, pois os argumentos apesar de girarem em torno de termos como praticidade, acesso, acesso à internet, acesso a computadores, entre outras questões, evidenciam que mais uma vez eu me privilegiava por minhas condições sociais. Pensei muitas vezes em fazermos em São Gonçalo,

---

<sup>176</sup>Questão que está posta no capítulo 1 desta tese.

<sup>177</sup>O que para nós foi fundamental no desenvolvimento da literatura, ou oralitura, como defendido por Nogueira (2015b), de nosso grupo sobre as questões que giravam em torno da ancestralidade negro-africana e suas relações com o Sarau Divergente.

<sup>178</sup>Em 2017, por uma infelicidade, Raphaela perdeu o horário da prova e não conseguiu ingressar no PPGM-UNIRIO. Entretanto, neste ano de 2018 ela novamente aplicou seu projeto para se candidatar ao programa e foi aprovada, iniciando seu mestrado em etnografia das práticas musicais no mês de Agosto de 2018.

mas tínhamos problema de estrutura e a passagem sairia mais cara para todos. Na casa do Matheus e do Sukita parecia complicado, pois há muita gente vivendo e ambos residem com suas mães, o que também dificultava essa possibilidade. Quer dizer, no fim das contas era eu que não precisava de grandes deslocamentos para chegar à reunião. Sukita também acabava por aproveitar este fato por residir próximo a mim, tendo sido isto inclusive motivo de conflitos dentro do grupo, visto que também o jovem músico sempre foi o mais irregular em termos de pontualidade e presença. Apesar de todas as propostas feitas para equilibrar as relações, a partir de redistribuições de dinheiro, os fatores deslocamento, ônibus lotado, cansaço, não foram sentidos por mim durante 2016, por exemplo.

Fiquei então primeiramente muito feliz por todos, inclusive o Sukita, aceitarem passar a reunião para o Centro, exatamente no momento em que sugeri as duas reuniões semanais a partir de fevereiro de 2017 para que pudéssemos ler mais textos juntos, visto que experimentamos tentar ler como trabalho de casa por diversas vezes e a leitura não acontecia. Chegamos então a conclusão que leríamos coletivamente os textos, e esse método deu muito certo na minha opinião. Também fiquei muito feliz com o fato de que desde fevereiro de 2017 que a regularidade e pontualidade melhorou muito em nossos encontros, o que me leva a crer que esta pesquisa passou de fato a fazer sentido para eles.

### 3.5.7 Os congressos

As apresentações coletivas que fizemos em congressos no Brasil e no exterior durante estes dois anos e meio de existência, certamente merecem o destaque de uma pequena seção própria neste trabalho, visto que estas experiências foram de fato muito enriquecedoras para todos e todas nós. Desde janeiro de 2016 estivemos juntos em quatro diferentes eventos acadêmicos: a 30ª Reunião Brasileira da Antropologia (RBA), em agosto de 2016, na cidade de João Pessoa, organizada pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA); o 5º Encontro do Grupo de Estudos em Etnomusicologia Aplicada do ICTM, em outubro de 2016, na cidade de Sidney, Canadá; o VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), em maio de 2017, na cidade do Rio de Janeiro; e o ICTM-LatCar2018 – *Música, sonido, danza y movimiento em América Latina y el Caribe*, na cidade de Salto, Uruguai, em maio de 2018. Antes da defesa desta tese, ainda participamos do 6º Encontro do Grupo de Estudos de Etnomusicologia Aplicada do ICTM em julho de 2018, na cidade de Pequim,

China.

Foi em abril de 2016 que apresentei ao grupo a ideia de escrevermos uma proposta de comunicação para a 30ª RBA, falando com os demais membros de nosso grupo sobre a experiência de escrita de artigos e preparação de apresentações acadêmicas em coletivo realizadas pelo Musicultura, do qual havia participado e com o qual guardo muita proximidade até os dias de hoje. Nesse momento em específico, nosso grupo já passava por uma crise a respeito da tímida participação de Sukita e Geandra. Entretanto, Jhenifer e Matheus pareciam empolgados em escrever uma proposta para o GT de Música, Dança, Identidades e Movimentos, buscando realizar uma breve apresentação do que vínhamos fazendo até o momento em nosso projeto, e discutindo a metodologia de PAP adotada por nós. Foram muitas as oportunidades que demos ao Sukita para escrever conosco o resumo necessário para submissão ao 30ª RBA, e posteriormente o artigo completo que publicamos nos anais deste evento, entretanto assim como fazia com as reuniões o jovem pesquisador também respondia aos estímulos do grupo parecendo empolgado, mas sumia sumariamente<sup>179</sup> nas datas combinadas para produção textual coletiva ou mesmo para entrega de partes individuais.

Ao final, acabamos por decidir mandar o resumo e o artigo sem a autoria do Sukita, apesar de, já em um momento adiantado deste mesmo artigo, Sukita ter participado um pouco mais e até ter nos dado algumas sugestões para o texto. Esta decisão certamente também estava alinhada com um desejo de chamar a atenção de Lucas a respeito de sua falta de compromisso com o grupo. Os métodos que utilizamos para confeccionar estes textos coletivos são basicamente de dois tipos: a escrita coletiva presencial, e a escrita individual de partes do texto que depois viriam a ser organizadas por mim dentro do texto final, sendo que para esta parte também houve contribuições gravadas em áudio, utilizando o meu gravador, que usávamos para gravar as reuniões, ou então áudios de *whatsapp*. Era inclusive comum em certos períodos que esse gravador ficasse por alguns dias em posse de Jhen Jhen, Matheus, Sukita e Rapha para realizarem algumas tarefas nas quais seria necessária a gravação em áudio. Terminava então o texto final, revisávamos todos e todas juntas este, e submetíamos.

Para alegria de todos e todas, nós fomos aprovados para apresentar nesse GT. A magnitude e o tamanho deste evento nos animaram muito, além da possibilidade de realizar uma viagem a João Pessoa, o que também era muito animador. Para a realização desta viagem

---

<sup>179</sup>Não respondia mensagens, não atendia ligações, ficava incomunicável.

precisamos usar pela primeira vez o fundo que constituímos a partir das partes mensais que eram depositadas no já citado envelope. As passagens de Jhenifer e Matheus, que juntas somavam mais de R\$ 750,00 foram o primeiro gasto efetivo que tivemos. O segundo foi o valor da inscrição, que foi uma questão a parte, já que o congresso não previa inscrição de estudantes de ensino médio, ou pessoas não pertencentes ao universo acadêmico. Fiz então um pedido para que Matheus e Jhen Jhen pudessem se inscrever enquanto estudantes de graduação, visto que este era o menor valor de inscrição. Expliquei à organização do evento por e-mail a situação, que se tratava de uma PAP e que os jovens não tinham condições de pagar quantias mais altas do que estas. Eles aceitaram e então pagamos as inscrições com dinheiro do fundo. O restante que arrecadássemos até lá sabíamos que teria que ser guardado para que custeássemos nossa alimentação na cidade, visto que a estadia estava garantida na casa de uma tia minha que reside em João Pessoa e que prontamente aceitou nos receber durante a semana do evento.

A semana do evento foi bastante interessante, e apesar de aproveitarmos também o tempo para passear e conhecer João Pessoa, acompanhamos juntos todos os dias de nosso GT. Também foi possível com o dinheiro do fundo garantir uma diária de cerca de 300 reais para Jhenifer e Matheus, o que possibilitou a alimentação e o deslocamento da casa de minha tia para a UFPB, que por acaso eram locais bem próximos, visto que minha tia reside afastada do Centro. Apesar de minha tia viver em uma pequena casa com 3 de seus 4 filhos, seu acolhimento foi espetacular, com direito a churrasco, pizza e comemoração do meu aniversário que aconteceu no sábado de encerramento do congresso. O impacto no congresso foi também bastante positivo, chamando muito a atenção dos antropólogos negros que coordenavam o GT, e de todo o público presente. A partir de uma boa apresentação que preparamos com cuidado e antecedência, conseguimos dividir bem nossas falas e apresentar todo o conteúdo combinado, além de fazer uma homenagem a poeta Elaine Freitas, que havia falecido havia menos de um mês, e difundir a campanha pela liberdade de Rafael Braga.<sup>180</sup>

O segundo congresso a que fomos, o 5º Encontro do Grupo de Estudos em Etnomusicologia Aplicada do ICTM, foi uma experiência bastante diferente. Primeiramente porque inscrevi o resumo no final do ano de 2015, antes mesmo do trabalho do GPEDIL iniciar-se em janeiro de 2016, com uma proposta de discutir os dilemas e possibilidades de uma PAP ao nível de uma pesquisa de pós-graduação, pensando exatamente em apresentar em

---

<sup>180</sup> <http://www.liberdadepararafael.meurio.org.br>

outubro de 2016 um pouco do que viveria durante este mesmo ano, com o início do grupo. Sabia que isso era um risco, pois o grupo poderia sequer ter continuidade, mas apostei no otimismo e inscrevi mesmo assim. Assim que aprovado, já no ano de 2016, comuniquei a todos do grupo, ao mesmo tempo que comunicava a eles que havia conseguido do próprio congresso um apoio para a passagem aérea, já que o congresso era no Canadá, para onde as passagens costumam ser bastante dispendiosas. A primeira proposta foi então assinarmos o trabalho em coletivo, e viabilizar a ida da Jhenifer comigo, já que ninguém além de mim comunicava-se em inglês, língua do evento. Infelizmente os gastos eram muito altos para que eu pudesse bancar a passagem da Jhen Jhen, o que era a minha ideia inicial, o que me levou a desistir desse plano. Perguntei à organização do evento se seria possível a participação dos jovens pesquisadores por videoconferência dado o caráter de nosso trabalho, e negaram-me também esta possibilidade. Por fim, perguntei aos demais membros do grupo o que fazer, e todos concordaram que seria uma boa oportunidade para que eu fosse e divulgasse nosso projeto a nível internacional.

Em outubro, ao chegar na cidade de Sidney, no Canadá, a primeira coisa que fiz foi perguntar, agora presencialmente à organização, se era possível realizar a apresentação em coletivo por videoconferência. Desta vez, responderam-me positivamente, visto a estrutura tecnológica altamente avançada que a Universidade de Cape Breton possui, além de um técnico altamente competente que estava disponível o tempo inteiro para o evento. Com pressa, busquei contato com os meus colegas de pesquisa e conseguimos articular a apresentação. Uma facilidade para tal tarefa foi o fato de que, nesse mês, tanto Jhenifer quanto Sukita residiam comigo, e oferecemos também a Matheus, o que também era comum, que ele passasse aqueles dias em minha casa também, para que preparassem a comunicação e facilitasse o nosso contato, visto que a maioria de meus colegas de GPEDIL possuíam e ainda possuem infelizmente, problemas de acesso a internet.

Não houve de minha parte qualquer intervenção nesta preparação deles, e isso também se deu mediante uma opção metodológica minha, de acreditar em uma produção de autonomia. A única coisa que ficou de orientação para eles, que se reuniriam durante a semana para preparar o que falariam em videoconferência, foi que ali nesse trabalho estaríamos discutindo as possibilidades e dilemas de uma pesquisa acadêmica realizada em programa de pós-graduação a partir da metodologia de PAP. Com toda a dificuldade que tenho com a língua inglesa, apesar da segurança da ajuda de Anthony Seeger, que estava na seção, e é um

excelente falante de português brasileiro, traduzi as falas de Matheus, Jhenifer e Sukita, exatamente nessa ordem, que entre outras coisas abordaram a possibilidade de não serem objetificados em uma pesquisa onde podiam falar por si sobre sua realidade, a escola colonizada na qual estudaram, que não valorizava e não valoriza seus conhecimentos ancestrais e comunitários, sobre a possibilidade de sobrevivência a partir de uma bolsa de estudos paga a eles para fazerem pesquisa, e sobre violências em geral que sofrem em seus cotidianos de jovens negros e pobres no Rio de Janeiro. Ainda houve uma pergunta de um pesquisador estadunidense cujo nome não guardei, sobre o impacto que aquela pesquisa tinha para “as favelas”, que Sukita respondeu dizendo que o principal impacto era exatamente a possibilidade de favelados quererem e poderem fazer pesquisa e assim transformar suas realidades.

A resposta que o congresso deu a essa apresentação foi muito boa, valendo inclusive uma menção ao nosso trabalho no Boletim do ICTM pelas palavras de Tony Seeger, elogiando nossa pesquisa e nossa apresentação. Infelizmente, acredito que apesar da impressão geral positiva, o meio da etnomusicologia internacional, mesmo esse intitulado de etnomusicologia aplicada, ainda não entende bem o que fazemos no Brasil, como refletido em publicação recente de Angela Lühning et al. (2017), pois, após nossa apresentação, ainda tive que corrigir muitas pessoas que chamavam os demais pesquisadores de “colaboradores”, ou “interlocutores”, além do próprio Seeger que citou apenas o meu nome, omitindo o nome dos meus colegas no Boletim do ICTM supracitado.

A quarta experiência que tivemos em congressos aconteceu no ano de 2017, no VIII ENABET. Já mais coesos e agora com boas participações e frequências de todos os membros do coletivo, decidimos primeiramente apresentar a proposta de um painel onde cada um dos três jovens pesquisadores ficaria com um tema, e eu os auxiliaria em todos os três artigos entrando como co-autor e coordenador do painel. Entretanto conforme o tempo foi passando percebi que não conseguiríamos este feito por mais interessante e autonomista que fosse a proposta. Propus então que redigíssemos apenas um artigo e que convidássemos os grupos Templo Cultural<sup>181</sup> e Musicultura para criarmos um painel com um trabalho de cada grupo, uma vez que nossas propostas de pesquisa-ação se alinhavam, para além de todos estes grupos estarem vinculados ao Labetno-UFRJ. Os grupos aceitaram a ideia do painel que se chamaria

---

<sup>181</sup>Grupo de pesquisa construído a partir da dissertação de mestrado de Arthur Lopes (2016), membro do Labetno-UFRJ, que se propõe a debater questões concernentes a intolerância religiosa a partir da música. Será abordado novamente no capítulo 4 desta tese.

“A pesquisa-ação participativa no Rio de Janeiro”, e partimos então para a construção de nosso artigo, juntando as diferentes contribuições e leituras realizadas por cada um dos membros do grupo. As propostas de artigos individuais que agora tornavam-se seções de um único artigo eram as seguintes: Matheus escreveria sobre as relações entre o Sarau e a ancestralidade negra; Jhenifer falaria sobre o lugar da mulher no Sarau Divergente; e finalmente Sukita refletiria sobre as relações entre o Sarau e o mercado fonográfico. O único tema que acabou por ficar de fora foi o proposto e desenvolvido por Sukita, por falta de acúmulo sobre o tema, e que acabou por não se tornar tão central em nossas análises.

O exercício de escrita foi muito interessante, variando entre minhas tentativas de sistematizar os diferentes textos em um só, e momentos em que os três se juntaram para escreverem juntos sem a minha presença, e que por final geraram o artigo “O papel da mulher e da ancestralidade negra no Sarau Divergente” (ASSIS et al, 2017). Entre o momento de submissão e o evento em si, houve a entrada de Rapha Yves no grupo, como descrito acima, compondo e aumentando o grupo, porém infelizmente já havíamos escrito e submetido o trabalho sem a sua autoria, o que não nos impediu de realizamos a sua inscrição como uma de nós para o ENABET. O mais interessante deste encontro de etnomusicólogos que ocorreu na Unirio foi a participação ativa de todos os membros de nosso GPEDIL. Estes estiveram presentes em todos os dias de evento, assistindo seções de comunicação, mesas redondas, grupos de discussão e concertos ativamente, isto é, questionando autores e acadêmicos, fazendo perguntas, entrelaçando contatos a nível nacional. Fiquei muito feliz pelo desenrolar da autonomia do grupo, e senti que o mês de maio, no qual ocorreu o VIII ENABET funcionou como espécie de culminância do nosso trabalho, me fazendo perceber que as apostas na autonomia e na abertura metodológica tinham valido a pena.

A nossa apresentação em si, ao meu ver, também foi um dos pontos altos do congresso. Bem distribuído em suas falas, me reservando a poucos minutos de protagonismo (mais especificamente dois minutos da apresentação, e mais um e meio de respostas a perguntas), mesmo sem auxílio de um *power point* e tentando lidar com o atraso de Matheus,<sup>182</sup> correu tudo bem. Apesar de Raphaela, no “improviso”, ter apresentado a parte de Matheus na comunicação, chegando ele em meio à fala de Rapha, Matheus também teve seu momento, pois foi-lhe feito uma pergunta no momento reservado ao debate, e ele com muito conhecimento, questionamento e a coerência que lhe são próprios, respondeu com

---

<sup>182</sup>Que por conta de uma operação policial na favela da Cidade Alta esteve por horas preso em um engarrafamento na Avenida Brasil.

brilhanismo, abordando as diversas violências genocidas às quais um jovem negro acaba por se submeter durante a vida, incluindo o epistemicídio, e contrapondo o quanto o estudo da ancestralidade em um espaço como o Sarau o fez perceber o quão poderosos e importantes são os conhecimentos dos povos africanos, seus ancestrais.

Em todos os congressos a que fomos, as organizações se mostraram bastante dispostas a solucionar as questões que apresentamos, cada uma dentro de seus limites, o que demonstrou para nós uma abertura de possibilidade de novas presenças nesses espaços. Entretanto, ainda assim foram muitas as dificuldades que encontramos para estarmos de fato todos do grupo nestes eventos, uma vez que os mesmos ainda não parecem adaptados a audiência de pessoas em condição de pobreza. Por exemplo, para o ENABET, apesar de ter sido realizado no Rio de Janeiro, foi necessário que eu pagasse a alimentação e o deslocamento diário de todos os quatro, o que foi de fato bastante custoso para mim, já que o congresso era distante da casa de todos e todas. Vimos então que tanto a 30º RBA, quanto o 5º Encontro do Grupos de Estudos em Etnomusicologia Aplicada do ICTM, quanto o VIII ENABET, apesar de todos eles se abrirem a nossas demandas de alguma forma, o que no caso do ENABET resultou na isenção do valor de inscrição para os quatro pesquisadores, ainda não parecem preparados para a presença de pessoas em situação de pobreza, que sequer teriam como pagar o seu transporte para estar de corpo presente nesses eventos. Porém tenho a esperança de que iniciativas deste tipo, cada vez mais comuns na etnomusicologia brasileira, podem despertar um desejo em pensar sobre todas estas questões, e quem sabe abrir caminhos para uma academia mais equitativa e democrática.

Nossa ida ao Uruguai em maio de 2018 já foi bastante diferente. Desde a submissão desejávamos que esta fosse uma viagem que todos e todas nós fizéssemos, e decidimos que íamos brigar por isso. Mais uma vez submetemos um painel do Labetno-UFRJ, desta vez dividindo a proposta com a antropóloga Ana Paula Lima Rodgers e o etnomusicólogo e educador Leonardo Moraes. Desde o princípio acordamos entre nós que faríamos o que fosse necessário para garantir a presença do máximo possível de integrantes do GPEDIL. Uma vez aprovados passamos a correr atrás de apoios para que este projeto se tornasse viável. Conseguimos, a partir do programa Young Scholars do ICTM, a isenção da anuidade dos quatro jovens pesquisadores do GPEDIL para que se tornassem membros do ICTM, e também um apoio de €1.000,00 para custeios da viagem. Ao final, percebemos que não estávamos longe de conseguir garantir as passagens aéreas de todos e todas, e sugerimos ao corpo de

pesquisadores do Laboratório da UFRJ uma “vaquinha”. Com mais R\$ 1.150,00 que conseguimos nesta campanha, pudemos garantir a ida de todos. Então eu, Leonardo e Ana Paula nos dividimos para ajudar nas alimentações e estadia e assim conseguimos comprar bilhetes, passagens terrestres de Montevideu para Salto, e reservar um hotel.

Infelizmente ao chegar no aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro, Raphaela foi impedida de embarcar por conta de problemas com a fotografia de sua carteira de identidade. Não contávamos com esse percalço e ficamos extremamente tristes com sua ausência no congresso.<sup>183</sup> Passamos 5 dias incríveis em grupo em Salto e Montevideu. Alguns problemas, é verdade, racismos também de um país latino-americano onde encontrar negros é bastante raro, mas a experiência foi muito forte, e certamente mexeu conosco no sentido de perceber que era possível, e que dentro da etnomusicologia e particularmente do ICTM a nível internacional, existia um desejo crescente de possibilitar a presença de pessoas que não podem arcar com estas despesas, mas que têm muito o que dizer e ensinar para a academia. Nosso trabalho foi sobre a prática do funk no Sarau Divergente e sua relação com a figura de Exú enquanto mensageiro, enquanto dono da palavra. Muitas perguntas, muito interesse em nosso trabalho e no nosso painel em geral. E saldo positivo mais uma vez.

Por último tivemos em julho de 2018 a ida de Jhenifer para representar o GPEDIL em Pequim, em mais uma edição do Encontro do Grupo de Estudos em Etnomusicologia Aplicada do ICTM. A organização conseguiu um apoio de US\$1.200,00, mais isenção da taxa de inscrição, mais estadia em hotel por cinco noites. Jhenifer não fala inglês. Então escrevemos o texto em português coletivamente para ela ler, e eu traduzi para o inglês, para projetarmos um arquivo de texto e toda a audiência pudesse acompanhar a sua apresentação. As perguntas e respostas foram traduzidas mais uma vez por Tony Seeger, que mais uma vez, com toda a sua gentileza, aceitou nos ajudar. De qualquer maneira, foi um desafio para Jhen Jhen viajar sozinha para um país estrangeiro falando apenas português, mas ela foi confiante e nós também. Este trabalho foi sobre a parte política do Sarau e sua relação com o funk carioca enquanto música da diáspora negra, e a luta contra o genocídio do povo negro no Brasil.

### 3.5.8 A relação com Mano Teko e com o Sarau

---

<sup>183</sup>Embora com a venda de brincos de Jhenifer e mais uma quantia que dei, conseguimos presentear Rapha com um incrível tambor médio de candombe, uma prática musical afro-uruguaia.

Certamente, a relação que desenvolvi com Mano Teko, MC do Sarau Divergente, merece um espaço próprio neste capítulo meta-etnográfico. Em nossa pesquisa, sempre estivemos abertos a possibilidades de resultado acadêmico que estivessem para além do resultado escrito. Como veremos nos capítulos que se seguem esta é uma questão importante para nós. Compreendo meu trabalho como produtor musical de Teko, o meu apoio ao Sarau, e o trabalho que temos feito com o funk carioca dentro das salas de aula da universidade de da educação básica, também como produções dessa pesquisa de doutoramento.

Minha amizade com Teko foi-se desenvolvendo à medida que nos encontrávamos para além de minhas idas ao Sarau, que como mencionei anteriormente eram bastante tímidas e “escondidas” até o fim do ano de 2015. Estes encontros deram-se principalmente em reuniões e eventos políticos nos quais estivemos juntos em sua organização e produção, como foram os casos das Feiras da Pretitude, onde me coloquei como apoiador, e que tinham como objetivo arrecadar fundos de apoio para mães vítimas de violência policial. Estas reuniões acabaram por culminar no convite por parte da organização do I EECUN (Encontro de Estudantes e Coletivos Universitários Negros), realizado em maio de 2016 na UFRJ, para que Teko, que me convocou para trabalhar consigo, produzisse a noite cultural do evento, nomeada de Noite Pretitude, articulando esta à Feira citada anteriormente que também se realizaria no mesmo evento. Foi um duro trabalho de produção deste evento que contou com a presença de mais de 2.000 pessoas, quase todas negras e negros estudantes universitários. Uma articulação de meses que contou com o trabalho de convidar artistas, contratação de prestadores de serviço para som, luz, banheiros, bebidas, etc. Esse episódio nos aproximou muito.

Durante este período, Teko me desafiou a pensar com ele em um novo trabalho, que ele já desenhava há muito tempo, mas que lhe faltava a pessoa para produzir, que entendesse sua proposta e conseguisse levar a cabo o processo que ele tanto desejava. Aceitei prontamente o desafio, e aos poucos fomos constituindo uma parceria que foi se desenvolvendo ao longo de meses de conversas e trocas de referências. Aprendi mais sobre o funk, passei a frequentar espaços de produção deste gênero que para mim não era estranho, mas com o qual nunca havia trabalhado. O show que apresentamos no EECUN foi uma primeira oportunidade para desenvolvermos essa proposta, que buscava mesclar o funk com outros gêneros de matriz africana e afro-brasileira, e assim montamos um show com guitarra, violão, baixo, bateria e DJ.

Esta primeira interessante experiência valeu para continuarmos a pensar nesse trabalho,

que fomos desenvolvendo ao longo do ano de 2016, buscando parceiros para tal tarefa. Teko ia me apresentando músicas novas, trocando muitas idéias, quer dizer, uma relação entre produtor e artista, que muito me agradava por admirar seu trabalho enquanto cantor, compositor e ativista. Para mim sempre foi também uma militância apoiar o trabalho do Teko, uma vez que já há muito anos havia decidido comigo mesmo que me envolveria prioritariamente com processos nos quais a música, e as artes em geral, estivessem no centro do discurso político, então trabalhar com Teko, o MC do Sarau Divergente, peça fundamental em um movimento de luta contra o genocídio do povo negro, parecia encaixar-se perfeitamente com aquilo que desejava.

Em dezembro de 2016, realizamos mais um show, dessa vez mais ensaiado e contando com a participação de músicos profissionais que fomos convidando ao longo do ano para participar do projeto novo de Mano Teko. Já havia também concebido o arranjo da canção de base deste trabalho novo de Teko, a canção “QFR”, que estava pré-produzida por mim, com concepção e arranjos criados a partir de *samplers* e sequenciadores no *home studio* que fica em minha casa. Como vimos no capítulo 1, esta música que foi composta para ser a canção de abertura do Sarau Divergente, é comumente reproduzida por rappers e MCs de todo o Brasil, mas principalmente aqueles envolvidos com a luta negra. Um verdadeiro hino recente na luta contra o genocídio do povo negro. Apresentamos então esse arranjo e outras novas canções e antigos sucessos de Teko nesse *pocket show* que se realizou na própria casa do MC em Irajá.

Em janeiro, entramos em estúdio para gravar a faixa, com participação do poeta Nelson Maca. Durante os meses seguintes foi preparado pelo coletivo audiovisual Couro de Rato o clipe desta aguardada faixa. Este processo durou mais ou menos 7 meses e foi lançado no dia 18 de setembro de 2017. Este material audiovisual se transformou em objeto de análise do GPEDIL em nossas reuniões, visto que o mesmo busca reproduzir um Sarau Divergente no terraço de uma ocupação sem-teto na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, evidenciando personalidades de suma importância para o Sarau, como mães de vítimas, funkeiros que estão juntos no processo desde o início do Sarau, o filho de Teko e Nelson Maca, cuja poesia também faz parte desse fonograma e do clipe, com interpretação do próprio poeta. Também gravei com Teko um clipe com um antigo sucesso seu dos anos 1990 “Forever to Love” em versão acústica gravada ao vivo na laje de sua residência em Irajá. A própria pausa que Teko deu no Sarau, que dura desde a primeira metade do ano de 2017, também se deve, segundo o MC, ao seu desejo de investir tempo nesse projeto, entre outras questões que

estarão melhor desenvolvidas no capítulo 6 desta tese.

Este processo de parceria que se constituía em paralelo a nossa pesquisa de campo, começou a se dar a partir de uma simples oferta que fiz ao Teko, de levar meu equipamento de som portátil a pilhas Roland Cube Street, com meu microfone Shure SM58, pedestal e cabos, e desenvolveu-se para convites para acompanhá-lo ao violão no próprio Sarau ou em outros pequenos eventos, até a gravação efetiva do primeiro clipe e posteriormente da nossa primeira faixa de áudio produzida por mim. Tudo isso e a relação construída passa sem dúvida por um diálogo permanente que temos tido a partir da própria pesquisa. Tudo leva a crer que numa trajetória que se pretende útil ao próprio movimento, estamos construindo um caminho que no mínimo possibilitará reflexões importantes para movimentos musicais e pesquisas em música que se pretendam engajadas.

Minha parceria com Teko tem se estendido para dentro da esfera educativa, visto que convidei o MC para estar comigo em minhas aulas-estágio das disciplinas obrigatórias Estágio Docente I e II, respectivamente realizadas nas disciplinas da Licenciatura em Música da Unirio “Música de Tradição Oral do Brasil” com o professor Vincenzo Cambria, e “História da Música Popular Brasileira I” com o professor Pedro Aragão. Na primeira, relacionamos juntos o funk à ideia de tradição oral, e na segunda fizemos um apanhado histórico de práticas negras marginalizadas no período que compete entre o fim do século XIX e início do século XX, nomeadamente o jongo e o samba, e comparamos com os processos de marginalização sofridos pelo gênero funk carioca. Em 2017, convidei Mano Teko a ir até o Colégio Pedro II, Campus Tijuca I, para ministrar oficinas de funk ao 4º ano do Ensino Fundamental, visto que os alunos haviam trabalhado esta matéria comigo e com os demais professores de música do *campus*. Estas experiências tomaram forma de artigo, publicado também em 2017 na Revista Debates, com coautoria minha, de Mano Teko e de Ralphen Rocca, que também pesquisou a relação educativa do funk carioca (MENDONÇA; ROCCA; TEKÓ, 2017). Quer dizer, fomos à formação de professores (licenciatura), à educação básica (Colégio Pedro II), e à academia (Revista Debates), e pudemos relatar e refletir sobre as experiências que levamos a cabo. É a tentativa de diminuição do abismo que percebemos entre a pesquisa acadêmica e a comunidade.

## CAPÍTULO 4 - METODOLOGIA

*Pedro Macedo Mendonça*

Como apontado pelo antropólogo James Clifford (2002), o método etnográfico enfrenta uma crise de autoridade. Não são poucas as comunidades estudadas por etnógrafos que passaram a questionar “quem são” estes estudiosos e “para que” eles estão ali, convivendo com eles durante um período, entendendo seus hábitos e práticas sócio-culturais para depois interpretá-las e publicá-las em texto escrito. “Quem são” as pessoas que possuem acesso a estas publicações? Sendo muitas vezes inclusive, para não dizer na sua maioria, escritas na língua do antropólogo, o que dificulta o acesso da própria comunidade que lhe “forneceu” os dados necessários para a escrita desta ou daquela publicação.<sup>184</sup>

Povos indígenas da América Latina, populações em diáspora, pessoas de comunidades pobres de zonas urbanas, povos africanos e povos da Oceania, muitos e múltiplos são os exemplos de populações que receberam desde o século XIX muitos pesquisadores em seus territórios para o estudo antropológico. O Sarau Divergente, realizado e organizado por uma maioria de pessoas negras, majoritariamente moradoras das periferias da cidade do Rio de Janeiro, é um destes espaços que reivindica protagonismo negro e periférico nas construções dos discursos sobre este o mesmo.

Como descrito no capítulo 1, as relações entre o Sarau e a Academia se iniciam quando o mesmo ainda se realizava dentro da estrutura da APAfunk. Era comum a presença de Teko em palestras e rodas de funk dentro da Universidade, como foi o caso da roda de funk realizada na Escola de Música da UFRJ no ano de 2008, que contou com a presença do MC. Porém, um dos motivos alegados pelo funkeiro para se retirar da APAfunk, teria sido o fato de que haveria pessoas se aproveitando daquele espaço para promoverem suas carreiras acadêmicas e político-eleitorais, segundo relatos do próprio Teko, Gianni, Monique e Glaucia feitos ao GPEDIL. Como consequência haveria um “natural” afastamento dos pesquisadores outrora frequentadores e apoiadores do Sarau da APAfunk, gerando uma fragilização na relação entre Sarau e Academia, levando a uma reflexão sobre quem tem “autoridade etnográfica” para realizar uma pesquisa naquele espaço.

---

<sup>184</sup>Aqui fica inclusive difícil de referenciar por ser este o procedimento padrão do trabalho antropológico/etnomusicológico.

Quando comecei a frequentar o Sarau Divergente, já pude perceber um espaço de expressiva e visual maioria negra. Pelos discursos e conteúdos das poesias não era difícil notar que aquele espaço se pretendia autônomo e auto-determinado perante a política institucional, ONGs e a universidade. Ao concretizar o projeto de pesquisar no/com/para o Sarau Divergente, sabia que jamais poderia abandonar a compreensão, que já tinha, de que esse processo deveria ser pensado com todo cuidado para haver respeito aos pressupostos do próprio Sarau, com os quais eu mesmo concordava. A primeira coisa a se pensar então era no próprio método. Pensar em uma proposta que fosse capaz de respeitar estas legítimas desconfianças que conseqüentemente acabavam por dialogar com a crise antropológica da “autoridade etnográfica”, que valorizasse o “Nós por Nós” conclamado pela música de abertura do Sarau, isto é, que fosse realizado, organizado e protagonizado pelos próprios oprimidos, sem tutelas e nem atravessamentos institucionais, sejam estes oriundos de partidos políticos, ONGs ou da própria Universidade.

Segundo a pesquisadora Amélia Cristina Abreu Artes (2013), utilizando-se dos dados dos censos dos anos 2000 e 2010, do universo de estudantes de pós-graduação no Brasil apenas 25,4% são negros, mesmo sendo a maioria da população brasileira. Artes afirma que “a pós-graduação no Brasil ainda é de acesso restrito. Quando se avalia esta etapa da educação, a partir das variáveis sexo e cor/raça, as diferenças se intensificam”. (ARTES, 2013, p. 14). Mesmo observando que medidas de ação afirmativa de caráter governamental têm vindo a modificar esse quadro,<sup>185</sup> posso afirmar que até este ano de 2018, quando pela primeira vez tive colegas negros em uma disciplina do PPGM, não havia jamais cursado uma disciplina qualquer durante o doutorado em que houvesse presença de um estudante não-branco. Também tive em toda a minha trajetória acadêmica, que se iniciou em 2003 na graduação em música da UFRJ, apenas uma professora negra, sendo todos(as) as(os) outros(as) professores(as) brancos(as), seja na graduação, seja no mestrado que fiz na Universidade de Aveiro, ou agora no doutorado.

Motivado por esta realidade desigual pude repensar meu próprio trabalho de campo ao receber em setembro de 2015, após um ano de curso doutoral, a notícia de que a partir dali eu me tornaria bolsista da Capes, e que receberia por mês a quantia de R\$2.200,00 para a realização da pesquisa, como refleti em minha meta-etnografia no capítulo 3, prosseguindo

---

<sup>185</sup>Sendo para mim expressiva a decisão do PPGM da Unirio em adotar, desde seu processo seletivo de 2017, a política de cotas também para os cursos de pós-graduação, continuando um processo de transformação que já vinha se intensificando com a reserva de 50% de vagas para cotistas no curso de graduação em música desta mesma universidade.

assim na formação do GPEDIL de maioria de jovens negros e moradores de periferias da cidade que, assim como em outras experiências da etnomusicologia<sup>186</sup> brasileira atual, realizaria em coletivo todo o processo etnográfico, desde a definição dos objetivos, até a definição dos próprios métodos, coleta de dados, interpretação dos mesmos e produção dos resultados.

Entendo que o privilégio de estar em um curso de doutoramento, e de ao final do mesmo possuir o título de doutor, permanece sendo meu. Entendo também que há *status quo* relacionado diretamente ao meu lugar na pesquisa, incluindo um certo “louvor” heróico sobre a minha figura, uma vez sendo eu o proponente de uma pesquisa que se pretende mais justa e igualitária. Tudo isso diz respeito à própria estrutura acadêmica em seus aspectos objetivos e simbólicos. Entretanto, muitas coisas se têm pensado em termos de pesquisa antropológica onde a voz do tradicional “Outro” seja cada vez mais “levada a sério”, o que não significa que esse “Outro” está passando a ter voz ativa ou mesmo protagonismo. Para mim há de fato uma contradição na relação tradicional entre antropólogo e “nativo”, pois apesar do discurso desse “Outro” ser fundamental para a construção do conhecimento etnográfico, este “Outro” raras vezes fala por si, havendo então uma exigência de que seus discursos sejam interpretados por alguém que possua os privilégios do acesso às ferramentas científicas “necessárias” para tal tarefa, o que permite que este conhecimento esteja quase que na sua totalidade sob tutela de acadêmicos brancos e de origens privilegiadas de classe social. (MIGUEL, 2016; CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2017)

Busco então com esse trabalho possíveis soluções que, em diálogo com a estrutura acadêmica, permitam a minimização da desigualdade existente entre o conhecimento comunitário e o conhecimento acadêmico, e em conjunção com autores como Gayatri Spivak (2010) que crêem que a tarefa desse “intelectual pós-colonial” é exatamente produzir e brigar pelos espaços onde o subalterno possa “fala por si”. Entendemos que há um conhecimento produzido pela Universidade que se faz relevante para nossas análises, entretanto buscamos que esse conhecimento seja partilhado com os protagonistas dos espaços estudados, um retorno permanente para o lugar de onde se “retiram” os dados etnográficos, um diálogo real que não se encerra na produção escrita, mas que pelo contrário valoriza **os processos** e não somente esta produção.

---

<sup>186</sup>Como por exemplo o grupo Musicultura, do qual falarei mais adiante.

#### **4.1 Ferramentas para uma proposta metodológica transformadora**

O Sarau em si apresenta seus dilemas para o pesquisador que deseja trabalhar com este espaço. Estes dilemas apresentam-se como verdadeiros desafios epistemológicos, políticos e metodológicos, fundamentais para um trabalho etnográfico. Início este trecho do texto dissertando sobre alguns destes desafios, embasando assim as minhas escolhas em torno desta pesquisa, tanto no que diz respeito às opções metodológicas, quanto com relação ao meu próprio envolvimento político com o Sarau.

Nestes capítulos 4 e 5, buscarei enquadrar esta pesquisa dentro de um campo mais amplo da etnomusicologia e da antropologia, que pretende encarar o processo etnográfico como ferramenta de transformação social, repensando suas bases metodológicas e epistemológicas. Estes capítulos são então uma revisão de literatura, abrindo diálogo com outros autores da área da música e das ciências humanas em geral, constituindo assim ferramentas e bases mais consistentes para o nosso trabalho acadêmico. Por conta da proposta metodológica-política de nosso grupo, o capítulo 4 tratará de autores, autoras e grupos de pesquisa que se pautam pela PAP para embasar e determinar suas escolhas e consequentes produções, promovendo assim um debate a respeito desta proposta. Já no capítulo 5 tratarei das transformações do universo epistemológico que se têm dado na etnomusicologia me pautando em 3 ferramentas conceituais-chaves propostas pelo grupo Musicultura – violência, conflito e práxis sonora; e também em a práticas colaborativas, dialógicas e de longa duração, onde apresentarei alguns exemplos e possibilidades de se utilizar a etnomusicologia em sua diversidade enquanto ferramenta para a transformação social, seja como método de empoderamento de povos que passam por algum tipo de opressão, seja como mecanismo de se refletir sobre a própria realidade, ou mesmo como subsídio para um trabalho advocatício e engajado por parte de algum acadêmico “a serviço” da população que estuda, entre outros exemplos de utilização da música enquanto potência transformadora.

A escolha de realizar estes capítulos 4 e 5 individualmente, acaba por ser uma consequência de uma limitação cronológica de 4 anos para a realização de uma tese de doutorado. O GPEDIL existe há dois anos e meio e sua produção, ao meu ver, teve um fluxo de alta intensidade, e está contida nos capítulos assinados coletivamente. Entretanto, assim como apresentamos na introdução desta tese, houve todo um processo de pesquisa individual minha de agosto de 2014 até dezembro de 2015, o que me possibilitou pensar na proposta

político-epistemológico-metodológica que resultou no processo que constituiu o GPEDIL. Acredito então que estas ferramentas teóricas foram fundamentais para o sucesso deste trabalho, e merecem as reflexões contidas nos 3 capítulos que se seguem, incluindo este. Isso não significa que o grupo não pensou sobre e não discutiu PAP, etnomusicologia engajada, música e conflito, música e violência, ou práxis sonora, e nem se apropriou dos mesmos. Pelo contrário, estas categorias sempre foram centrais em nossos debates e produções. Mas infelizmente o trabalho coletivo e a dinâmica acadêmica não estão (ainda) alinhados, principalmente quando há um abismo de poder e formação acadêmica como há entre mim e os quatro jovens negros moradores de favelas extremamente violentas do Rio de Janeiro. A redação destes capítulos 4, 5 e 6 ficou ao meu encargo, por conta destas questões que apresento aqui, entre as quais, o tempo limitado a 4 anos para a produção de uma tese de doutorado teve peso majoritário.

#### **4.2 Pesquisa-Ação Participativa (PAP)**

A PAP se apresenta em nosso trabalho como a pedra fundamental de todo processo etnográfico. Suas referências têm norteado efetivamente o fazer de nosso pequeno grupo de pesquisa que se propõe a compreender o Sarau Divergente enquanto central na constituição de uma política autônoma de luta contra o Genocídio do Povo Negro na cidade do Rio de Janeiro. Nesse trecho dissertarei a respeito de autores, autoras e grupos de pesquisa que temos usado como base para os nossos estudos e abordagens metodológicas, dando prioridade a compreensões nas quais não haja dissociação entre os debates político-epistemológico do debate sobre método.

O caráter engajado da PAP está na base de nosso trabalho investigativo. Samuel Araújo (2008), em um esforço de análise teórica a respeito de diferentes práticas etnográficas (inclusive aquelas que se propõem a uma interlocução maior e a um necessário “retorno” de sua produção para as comunidades estudadas) nos convida a pensar sobre o nosso próprio engajamento enquanto pesquisadores, desmitificando a possibilidade de uma pesquisa neutra e apresentando como ferramenta a práxis acadêmica – teoria e prática em assumido engajamento na luta pela transformação social.

A constituição de um grupo para realizar uma pesquisa de doutoramento, privilegiando a participação de indivíduos historicamente sem voz ativa dentro da Academia (embora fundamentais na constituição do movimento musical-político que pretendemos pesquisar) certamente não está entre as principais escolhas metodológicas dos estudantes de pós-graduação, ou mesmo de pesquisadores profissionais. Mesmo havendo um crescente número de experiências de caráter participativo dentro do campo da etnomusicologia, os mesmos ainda se encontram um tanto quanto marginalizados em pequenos grupos dentro de Laboratórios e Grupos de Pesquisa tanto no Brasil quanto no exterior. Meu objetivo nesta seção do capítulo 4 é apresentar então a PAP - autores e pensamentos que embasam nossos caminhos de investigação e ação política.

Sem dúvida, a etnomusicologia brasileira, desde a primeira década do século XXI tem se posto na vanguarda de ações de pesquisa participativa, despertando curiosidade e interesse de etnomusicólogos de diversas partes do planeta. Em tese de doutorado, defendida no ano de 2012, Vincenzo Cambria faz uma análise detalhada deste desenvolvimento recente da PAP em nossa área, na qual o pesquisador define este tipo de prática como aquela que tem como principal objetivo imediato a ação, e a mudança social como objetivo final; o tipo de conhecimento resultante desta metodologia seria o conhecimento crítico, produzido dialogicamente através da combinação entre teoria e prática (práxis) e intensamente partilhado entre acadêmicos e membros de determinada comunidade a partir de seus próprios interesses; a relação estabelecida entre os sujeitos é no caso a de sujeito/sujeito onde “os pesquisadores profissionais assumem o papel de mediadores e facilitadores dentro de um processo horizontal de reconhecimento e aprendizado mútuos” (CAMBRIA, 2012, p. 45); e o tipo de abordagem adotada na pesquisa participativa seria aquela assumidamente engajada, onde o trabalho normalmente encontra-se direcionado a resolver problemas específicos e possui uma dimensão educacional transformadora.

Um importante debate que tem se travado dentro da etnomusicologia e do qual Cambria também trata em seu trabalho, diz respeito à necessária diferenciação entre pesquisa aplicada e pesquisa participativa, sendo a aplicada aquela que é reconhecida por privilegiar um trabalho de ação prática como objetivo principal, mas onde o que se estabelece entre pesquisadores e comunidades ainda se pauta na relação sujeito/objeto, isto é, o acadêmico é um expert e a comunidade seria sua “clientela”, já que o engajamento apesar de bastante político reflete-se em uma intervenção normalmente de curto prazo, muito localizada, e com

um foco que não confronta as condições sociais de subalternidade daquela comunidade. (idem, p. 41-42).

A importância de definir o trabalho aplicado e diferenciá-lo dos métodos que estamos empreendendo nessa pesquisa, se dá pelo avanço recente de práticas politicamente engajadas em etnomusicologia, nas quais diversos autores e autoras têm incluído outros termos junto às suas definições de “etnomusicologia”, no sentido de informar e diferenciar os seus estudos a partir de uma visão mais pautada no diálogo e apoio aos seus interlocutores, como são os casos da “etnomusicologia advocatícia”, “etnomusicologia pública”, “etnomusicologia engajada”, entre outras. Entretanto, constatei a partir de estudo bibliográfico e participação em fóruns e congressos nacionais e internacionais de etnomusicologia, que o termo “etnomusicologia aplicada” tem-se feito padrão. Segundo Cambria,

a crise de “representação” e da “autoridade etnográfica” da então chamada “antropologia pós-moderna” dos anos 80’s desencadeou; a influência intelectual de metadisciplinas emergentes tais como as feministas, pós-coloniais, e estudos culturais; e uma maior consciência geral entre etnomusicólogos, bem como falado por Shelemay, que “eles não estudam um conceito desencarnado chamado ‘cultura’ ou um lugar chamado ‘campo’, mas mais do que isso encontram um fluxo de indivíduos a quem estão subsequentemente conectados em novos caminhos” (SHELEMAY, 1997, p. 201 apud CAMBRIA, 2012, p. 39)

A criação de seções e publicações dedicadas a etnomusicologia aplicada por parte de entidades como a Society for Ethnomusicology (SEM) estadunidense,<sup>187</sup> na década de 1990, e o recente desenvolvimento e crescimento do grupo de estudos em etnomusicologia aplicada<sup>188</sup> do International Council for Traditional Music<sup>189</sup> (ICTM) sem dúvida demonstram um avanço no compromisso de etnomusicólogos com as realidades que estudam, que como dito por Cambria acima, advém de uma crítica à autoridade etnográfica proferida pela chamada antropologia pós-moderna nos anos 1980, que por sua vez se deve ao avanço dos estudos vinculados politicamente a transformação da realidade, reivindicando uma maior multiplicidade de vozes dentro das etnografias, historicamente circunscritas a uma pequena minoria com acesso e poder dentro da academia.

Não é vão afirmar aqui que o termo “superiores”, no contexto global a que estamos nos referindo, veio a sinalizar na história recente da humanidade o que se possa chamar de cultura do homem, branco, heterossexual, descendente de europeus ocidentais e cristãos, ou de sua prole e afeitos no mundo colonial, cultura essa consagrada como artífice da prosperidade material e financeira do capital. (ARAÚJO, 2017, p. 9)

<sup>187</sup>A seção de etnomusicologia aplicada do SEM foi criado no ano de 1998.

<sup>188</sup>Fundado em 2007, durante o 39º Congresso Mundial do ICTM.

<sup>189</sup>Que é, sem dúvida junto com a SEM, uma das duas entidades com maior número de associados que se consideram etnomusicólogos e, seguramente, a de maior abrangência global.

Embora seja notório o avanço desse compromisso, e a amplificação de vozes que não se enquadram no padrão do homem branco citado acima por Samuel Araújo, estes modos de fazer ainda se encontram em posição marginal dentro da antropologia, e bem minoritária dentro da etnomusicologia, apesar do aumento do volume dos trabalhos politicamente engajados apresentados em congressos da área em diversos lugares do planeta. Para além disso, a maior parte destas pesquisas que se propõem transformadoras não estão alinhadas metodologicamente com a proposta de PAP que colocaremos nesse trabalho, estando então mais aproximadas da noção de etnomusicologia aplicada, isto é, não modificam de fato as relações de poder e autoridade entre pesquisadores e “pesquisados”.

Todavia, as maneiras pelas quais nos relacionamos com elas para produzir conhecimento parece ter mudado pouco. Que relações estamos estabelecendo com as pessoas que encontramos pelo mundo (ou perto de nossas portas) e com o conhecimento produzido por elas em nossas pesquisas? [...] Os projetos realizados em etnomusicologia aplicada são geralmente de curta duração, tem um foco muito local e limitado (a produção de um festival, de um CD, uma exibição etc.) e podem não confrontar diretamente e subjacente (e mais ampla) condição de subordinação e de opressão que as pessoas com quem trabalham vivenciam em seu cotidiano. (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2017, p. 97-99)

Adotamos em nosso trabalho a perspectiva da PAP enquanto dinâmica, que segundo Cambria (2012) poderia ser uma alternativa entre o trabalho etnomusicológico tradicional, pautado na relação pesquisador-sujeito/pesquisado-objeto, e o trabalho aplicado<sup>190</sup> descrito acima. Apesar deste desenvolvimento relativamente recente, há evidências ainda no século XIX que estudiosos da antropologia (que utilizavam a música como objeto de análise) já apontavam maneiras de abordagem, e de tratamentos aos povos nativos que destoavam do padrão da época, extremamente colonialista e apropriador. Há exemplos como o de Alice Fletcher, que a partir de trabalho iniciado no século XIX reconhece como coautor o indígena Omaha, Francis La Flesche em sua mais importante publicação, o *The Omaha Tribe*, de 1911 (LASSITER, 2005). Dentro da etnomusicologia propriamente dita poderíamos apontar o trabalho de Charles Seeger, que já na década de 1950 concebe uma integração entre conhecimento e prática musical, especialmente em programas de longa duração, e sugere a partir disso o desenvolvimento do campo da “musicologia aplicada” (DIRKSEN, 2012, p. 5).

<sup>190</sup>Apesar de não assumirmos o termo “aplicado” para definição de nossa abordagem político-metodológica temos acompanhando o grupo de estudos de etnomusicologia aplicada do ICTM, inclusive participando de seus encontros como foi o caso de nossa destacada participação (eu presencialmente, Jhenifer, Sukita e Matheus via videoconferência) na 5º Encontro do Grupo de Estudos de Etnomusicologia Aplicada do ICTM em Sidney – Canadá, e no 6º Encontro do mesmo grupo, em Pequim, China, em 2018, na qual Jhenifer representou o grupo em comunicação oral.

Passada esta análise inicial dissertarei agora sobre alguns dos exemplos de aplicação da PAP, que apesar de marginais dentro das áreas etnográficas, tornaram-se ferramentas instrutivas e reflexivas fundamentais para o nosso trabalho no GPEDIL, e para que eu propusesse o nosso grupo como alternativa política e metodológica ao modelo tradicional de pesquisa etnomusicológica, objetivando tornar nossa pesquisa politicamente potente em um sentido transformador.

Uma de nossas principais referências é a *investigación-acción participativa* (IAP) da Colômbia, que, para o sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, uma de nossas principais fontes, “se trata de uma investigação-ação que é participativa e uma investigação que se funde com a ação (para transformar a realidade)” (RAHMAN; FALS BORDA, 1989, p. 207 In: BORJAS; ORTIZ, 2008, p. 617-18). Fals Borda então, juntamente aos seus pares da IAP colombiana, produz sua concepção metodológica baseada numa perspectiva transformadora da realidade, pautada na participação real daqueles que comumente são nomeados pela antropologia como os “pesquisados”. Segundo Borjas e Ortiz (2008), para a IAP não fazia sentido a pesquisa apenas como ferramenta de enriquecimento do corpo teórico acadêmico, uma vez que o principal movimento da IAP estava direcionado a emancipação dos povos oprimidos.

"Fundir-se" com a ação representa um compromisso para aqueles que embarcam nesta aventura em que é moldada uma "filosofia da vida" a partir de um conhecimento experimental. "Lembre-se que a IAP, enquanto enfatiza uma busca rigorosa de conhecimento, é um processo aberto de vida e de trabalho, uma experiência, uma evolução progressiva no sentido de uma transformação completa e estrutural da sociedade e da cultura, com objetivos sucessivos e parcialmente coincidentes (RAHMAN; FALS BORDA, 1989, p. 213 In: BORJAS; ORTIZ, 2008, p. 617-18).

Para tal tarefa seria fundamental, segundo Fals Borda (1986), a ruptura da assimetria entre pesquisador e pesquisado, que dentro da IAP se tornaria um participante ativo da pesquisa e não só um objeto de estudo, como a antropologia vem fazendo hegemonicamente desde a sua constituição enquanto disciplina. Essa abertura à participação efetiva desses sujeitos permitiria inclusive,

atividades anteriormente impensáveis, como o fornecimento de dados através do trabalho coletivo, o acesso a fontes de arquivos não oficiais de informação (arquivos de baú), a recuperação crítica da história do ponto de vista popular com o surgimento de personagens do povo, e exigências compartilhadas como para a comunicação e discussão dos resultados dos estudos sobre vários níveis ou estilos. (FALS BORDA, 1986, p. 38)

Em artigo de 1978, Fals Borda apresenta quatro características principais na IAP: 1) compreender a situação histórica dos operários, camponeses e indígenas colombianos; 2) O fortalecimento de grupos políticos locais a partir dos resultados das pesquisas empreendidas; 3) Inclusão tanto de profissionais e intelectuais comprometidos com estas lutas quanto de quadros locais, sejam das regiões rurais, costeiras ou das cidades; 4) Independência com relação aos partidos políticos, apesar de haver uma abertura para interlocuções com os mesmos. Estas características, ao meu ver, somente reforçam o caráter de engajamento político e de desejo por uma construção metodológica que permitisse um real protagonismo daqueles que, segundo Fals Borda, compunham o “setor mais atrasado e explorado de nossa sociedade” (FALS BORDA, 1978, p. 2). O sujeito “nativo” comumente reconhecido como objeto de estudo dentro da antropologia, é visto aqui como um pesquisador, e seu conhecimento valorizado enquanto potência de transformação social.

Na investigação-ação é essencial conhecer e apreciar o papel da sabedoria popular<sup>191</sup>, o senso comum e a cultura do povo, para obter e criar conhecimento científico, por um lado; e reconhecer o papel dos partidos e outras organizações políticas ou sindicais, como controladores e destinatários de trabalhos de investigação e como protagonistas históricos, por outros. (idem, p. 16)

Os estudos de Orlando Fals Borda merecem nossa atenção pois inegavelmente nos trazem referenciais de muita proximidade, principalmente metodológica. Entretanto seria impossível não criticar seu apelo a um certo cientificismo, inclusive se reportando ao conhecimento popular como algo “menor”, que necessita ser transformado a partir do contato com a pesquisa científica, para rumar a um processo de transformação social qualitativamente interessante aos olhos do intelectual colombiano. Não corroboro essa concepção em nossa pesquisa. Entrei no “campo” aberto àquilo que se passaria nele. Juntei-me aos três, hoje quatro, colegas de pesquisa conhecendo o abismo social, racial e de gênero que existia entre nós, acreditando que o contato produziria de fato um modelo novo, nosso. Acredito que qualquer prerrogativa anterior, vinda de um homem branco, um intelectual com formação acadêmica densa, parece no mínimo um tanto quanto vanguardista, que dentro do conceito marxista-leninista clássico, designaria a uma organização política a função de dirigir a luta revolucionária do operariado e o próprio Estado na ditadura do proletariado, e onde o intelectual e seu conhecimento científico possuem uma função central na luta pela

---

<sup>191</sup>Como citamos no capítulo 2, sobre afroperspectividade, dificilmente ao empreender com seriedade um projeto de PAP ou de IAP, não teremos que confrontar-nos e nos abrir metodológica e epistemologicamente a estes “conhecimentos outros”, denominados aqui de “sabedoria popular”, ou “cultura do povo”.

transformação social. Em seu livro *Que fazer?*, Vladimir Lenin deixa sua posição bem clara, citando Kautsky:

A consciência socialista de hoje não pode surgir senão à base de um profundo conhecimento científico. [...] foi do cérebro de certos indivíduos dessa categoria que nasceu o socialismo contemporâneo, e foram eles que o transmitiram aos proletários intelectualmente mais evoluídos, que o introduziram, em seguida, na luta de classe do proletariado onde as condições o permitiram. [...] Assim, pois, a consciência socialista é um elemento importado de fora (von Aussenhineigetranes) na luta de classe do Proletariado, e não algo que surgiu espontaneamente (ur wüchsig).” (KAUTSKY In: LENIN, 1902 s/p)

Num sentido mais interessante para mim, e inclusive numa linha crítica à própria IAP colombiana, está o também colombiano Luis Guillermo Vasco Uribe. Para Uribe (2006) a IAP, por não pensar com profundidade na questão etnográfica, acabou por afinal reproduzir a antropologia hegemônica, que segundo o próprio possui o objetivo principal de “tomar” o conhecimento dos “nativos” que pesquisa. Nas palavras de Uribe, o planejamento de “devolver o conhecimento produzido” para os indígenas guambianos na Colômbia, em si já demonstrava a percepção da própria IAP de que o conhecimento acabou por ficar nas mãos de quem não deveria estar, então há que devolvê-los. Uribe também acredita que não seja questão de má ou boa fé, e sim de forma de trabalhar as técnicas e a metodologia de investigação, pois “trabalhando na forma que eles planejam, é o investigador intelectual quem fica com o conhecimento em suas mãos, e logo tem de quebrar a cabeça para devolvê-lo” (URIBE, 2006, p. 24).

Estas críticas de Uribe contemplam a minha própria análise crítica das propostas de Fals Borda, e ainda mais, Uribe em seus textos nos apresenta ferramentas que foram e têm sido muito úteis em nossa própria pesquisa de campo. Primeiramente, Uribe propõe uma inserção real no cotidiano indígena guambiano na Colômbia, pois sem isso não haveria forma de compreender o máximo possível as suas concepções de mundo. Em Guambía todo o trabalho de campo foi realizado dentro do próprio terreno, incluindo as leituras, todas feitas em espanhol para serem mais acessíveis. As discussões se realizavam no cotidiano, ao invés de uma análise posterior de dados coletados.

Pelo contrário, muitas atividades dos Guambianos foram lugar de discussão constante; o trabalho nas escolas, nas festas e eventos escolares, reuniões caçadas, assembléias comunitárias, cursos de formação, diálogos em uma estrada indo e vindo de um local para o outro, as conversas nas casas, as discussões durante os intervalos das reuniões de trabalho, as reuniões de discussão, tudo era um ciclo onde a informação que ia surgindo se confrontava através da discussão e, portanto, iam sendo analisadas com os conceitos que foram surgindo da vida e do trabalho. (URIBE, 2007, p. 14)

Segundo Uribe, para se chegar a estas conclusões apenas foi necessário permitir que os indígenas falassem, sem estar respondendo perguntas ou questionários, apenas que dessem suas próprias explicações, análises e interpretações. Assim também pode-se descobrir o que os indígenas queriam dos antropólogos, questão muito importante para o GPEDIL – a utilidade da pesquisa etnográfica para a transformação da realidade. Os indígenas guambianos, por exemplo, estavam interessados em sua etno-história e na arqueologia, quer dizer, estavam atrás de compreender o seu próprio passado. Toda essa proximidade de Vasco Uribe com os guambianos somente foi possível a partir de sua abertura para repensar o seu método, central em sua pesquisa, assim como na nossa.

era necessário viver isto, para viver com Guambianos e participar em sua vida, e uma parte fundamental de que a vida eram suas lutas; em um determinado momento na vida dos Guambianos, esta era a pedra angular de suas vidas, a tal ponto que, em seguida, definiram-se dizendo: um guambiano é um lutador. (idem, p. 12)

O trabalho de Uribe foi fundamental no desenvolvimento e reflexão de minha proposta de pesquisa, principalmente no que diz respeito a sua discussão metodológica, pois é nesta pedra que estão assentadas todas as novidades que o antropólogo traz para o cenário acadêmico, propondo a possibilidade de realizar uma pesquisa pautada de fato nas necessidades e nos modelos de construção de conhecimento dos povos indígenas, historicamente colocados na posição de mero objeto pela antropologia. O método de Uribe permitiu inclusive que a própria escrita fosse uma demanda dos indígenas, e não uma imposição dentro de um modelo de pesquisa eurocêntrico de supervalorização do resultado escrito.

Ainda segundo Uribe (2012), o poder nas mãos do antropólogo em sua relação com esse “Outro” é enorme. Inclusive acaba sendo o antropólogo quem escolhe quem é o “Outro”, quem será seu informante, quem lhe contará as valiosas histórias da comunidade. Enquanto que o processo inverso, no qual o índio conheceria o antropólogo, seus objetivos e a serventia real dos resultados daquela pesquisa, praticamente não se conhece exemplos. O próprio contato de Uribe com os guambianos se inicia de uma maneira interessante, como um indivíduo solidário a sua luta. Assim, ao questionar o próprio discurso de neutralidade das metodologias da IAP, Uribe consegue se envolver de fato com os conhecimentos guambianos, permitindo que suas próprias visões de mundo se tornassem ferramentas teórico-práticas de análise da realidade, superando assim a limitação da IAP que, em suas palavras jamais

conseguiu “transferir” o conhecimento dos intelectuais para a população. Por privilegiar sua crença no protagonismo “nativo”, no sentido de resolver seus próprios problemas e de lutar contra sua própria condição subalterna, Uribe relata que por vezes abriu mão de prosseguir defendendo suas posições em algumas discussões, como por exemplo os debates a respeito da religião, já que o Cabildo eleito, autoridade e liderança reconhecido pelos indígenas era também um líder religioso.

O governador que assumiu o primeiro de janeiro, em pesquisa de mídia, era um católico, líder de oração, amigo das freiras; as concepções em causa do poder da água e dos seus seres entravam em confronto com os ensinamentos e práticas religiosas, então eu não quis continuar a trabalhar sobre a religião. O Cabildo era a autoridade que estava no comando da luta, no momento, então ele tinha o direito e a autoridade para definir os caminhos do nosso trabalho. (URIBE, 2012, p. 25)

Preocupada também em pensar as preocupações contemporâneas da antropologia e o exercício da escrita etnográfica, Joanne Rappaport (2007) reflete em seu texto sobre sua própria experiência com indígenas Nasa também na Colômbia. A partir das referências apresentadas acima, Rappaport se centra no processo de colaboração etnográfica, defendendo que esta colaboração transforma o trabalho de campo de mero “coletor de dados” para um espaço de “co-conceitualização<sup>192</sup>”, produzida em parceria entre aqueles reconhecidos como “de dentro”, e aqueles reconhecidos como os “de fora”. Rappaport também defende que os textos escritos por acadêmicos dentro de processos colaborativos também serviriam para legitimar estes processos dentro dos círculos da Academia.

nossas construções surgiram de nossas conversas, não da interpretação acadêmica do discurso e da prática militante, mesmo quando essas construções foram temperadas talvez pela disputa da última. Os nasas do grupo conceituaram nossas reuniões como Mingas - uma forma andina de trabalho compartilhado -, metáfora que se refere a como re-conceituamos o "trabalho" no trabalho de campo [...] Todos os membros da equipe embarcamos no trabalho organizativo cotidiano como parte integrante de nossos projetos, seja como ativistas indígenas ou colaboradores, forçando-nos a nos mover continuamente entre o campo de prática e análise; (RAPPAPORT, 2007, p. 221-22)

O antropólogo estadunidense Luke Eric Lassiter (2005) nos apresenta uma compilação de exemplos de utilização de processos etnográficos colaborativos sobre os mais variados temas desde o século XIX. Para o autor a prática etnográfica é essencialmente colaborativa, porém se faria necessário tornar esta prática mais explícita e assumidamente colaborativa, estabelecendo um diálogo constante em conjunto com as comunidades “nativas”, valorizando

<sup>192</sup>Como citamos no capítulo 2, sobre afroperspectividade, dificilmente ao empreender com seriedade um projeto de PAP ou de IAP, não teremos que confrontar-nos e nos abrir metodológica e epistemologicamente a estes “conhecimentos outros”, denominados aqui de “sabedoria popular”, ou “cultura do povo”, que aqui Rappaport defende como espaço de co-conceitualização.

seus conceitos e visões de mundo e, mas não necessariamente, partilhando a autoria das produções resultantes destas pesquisas. Refletindo sobre a história da antropologia estadunidense, Lassiter aponta principalmente o desenvolvimento das questões de gênero, protagonizadas pelo discurso de mulheres numa academia dominada por homens, como prenúncio da mais recente etnografia crítica, posteriormente continuada pelas perspectivas pós-modernas, que como descrito anteriormente passa a se debruçar sobre quem teria a “autoridade etnográfica”. Uma crise de “representação” impulsionada principalmente pela crítica de grupos historicamente subalternos, propondo então uma modificação na base das estruturas de poder acadêmico estabelecidas anteriormente a década de 1980.

A respeito da prática colaborativa em si, Lassiter (2005) apresenta exemplos de seu próprio trabalho de campo com um grupo de narcóticos anônimos e com a música nativa norte-americana.<sup>193</sup> Preocupações com dimensões éticas de responsabilidade com as comunidades pesquisadas, honestidade etnográfica, a explicitação do passo a passo de todo o planejamento e intenções do pesquisador apresentam um pouco do *modus operandi* do antropólogo estadunidense em suas próprias pesquisas e proposta etnográfica. Por fim, o autor defende uma escrita que possa ultrapassar as barreiras de linguagem normalmente presentes no universo acadêmico, tornando-a então mais acessível. Estas escritas poderiam inclusive ser produções colaborativas, frutos de interpretações coletivas sobre os dados recolhidos em campo.

Diferentemente dos trabalhos supracitados, que se relacionam a uma práxis essencialmente política, Lassiter parece mais próximo de uma posição de que a etnografia mais explícita e assumidamente colaborativa sejam a consequência “natural” do desenvolvimento de processos pós-modernos de maior aproximação e cuidado com as comunidades estudadas, já que a etnografia sempre dependeu da posição e das contribuições dos chamados “nativos”, porém, como defende Spivak (2010), historicamente estes tiveram seus conhecimentos apropriados por estruturas e visões coloniais dominantes dentro da sociedade.

Dentro da etnomusicologia não encontrei muitas pesquisas que se assumem enquanto PAP, e que se mostrem engajados na transformação social, apesar de conhecer alguns exemplos expressivos de trabalhos em diálogo e colaboração “nativa”. Inspiradora direta do

---

<sup>193</sup>Como sugerido pela etnomusicóloga portuguesa Ana Flávia Miguel (2016), não há exatamente uma explicação para Lassiter descrever seu próprio trabalho etnográfico como colaborativo e não participativo, uma vez que seus “colaboradores” são citados pelo antropólogos como participantes ativos da pesquisa, inclusive no processo de escrita e co-autoria.

trabalho do grupo Musicultura – principal referência metodológica de nossa própria pesquisa – a investigação da sul-africana Angela Impey é uma destas que se assume como PAP. Em artigo publicado em 2002, a autora apresenta os resultados de pesquisa colaborativa realizada em Kwalu-Zulu Natal, onde a partir de método etnográfico desenvolvido em diálogo com os pesquisadores não-locais, impulsionou a auto-organização e autodeterminação de jovens locais a estudarem as práticas musicais das suas próprias aldeias, gerando um projeto de turismo local e cultural promotor de desenvolvimento para estas populações. Não seria pouco relevante também mencionar que o trabalho de Impey é assumidamente inspirado nas construções teóricas sobre diálogo e empoderamento do pedagogo brasileiro Paulo Freire, também importante inspiração para o trabalho do Musicultura.

O Musicultura é um grupo de pesquisa situado dentro do conjunto de favelas da Maré,<sup>194</sup> que tem por objetivo principal pesquisar as práticas musicais da própria comunidade, práticas estas que embasam análises a respeito da realidade social e cultural da Maré, realizadas pelo grupo e divulgadas em formatos diversos. Seu banco de dados jamais saiu do bairro, acontecimento pouco comum nos estudos acadêmicos, uma vez que normalmente as universidades e seus laboratórios são os espaços de eleição para a preservação e salvaguarda dos dados de pesquisas, mesmo que estas sejam realizadas em países diferentes daquele que abriga a universidade financiadora das mesmas.

Todas estas questões giram em torno da proposta metodológica do grupo, de uma PAP que, assim como nos exemplos supracitados, não se descola de um projeto político transformador. Desde o princípio do grupo, no ano de 2004, o Musicultura funciona com maioria de pesquisadores moradores da Maré, que levam a cabo todas as etapas da pesquisa, desde a elaboração dos objetivos até a coleta de dados, interpretação dos mesmos e produção dos resultados. Utilizando prioritariamente a etnografia como ferramenta metodológico-política, o grupo tem como pressuposto o desafio de produzir conhecimento em coletivo, havendo épocas em que o Musicultura funcionava com mais de 20 integrantes mareenses.<sup>195</sup>

Dentro de uma ideia horizontal de construção de conhecimento, o “nativo” morador da Maré dentro do Musicultura passa do papel de objeto, tradicionalmente reservado a ele pela pesquisa etnográfica, à posição de sujeito da pesquisa - de pesquisador. Seus conhecimentos e

---

<sup>194</sup>Bairro situado na zona da Leopoldina, na cidade do Rio de Janeiro, com um dos piores índices de Desenvolvimento Humano da cidade (123º lugar), altos índices de violência decorrente tanto do fluxo de “operações policiais” realizada dentro do Bairro, quanto pelas disputas internas por três diferentes facções criminosas pelo controle do tráfico de drogas existente no local.

<sup>195</sup>Autodenominação utilizada pelos próprios moradores do Bairro Maré.

sua própria vivência são ainda fundamentais nesse processo, o que o torna um “pesquisador-pesquisado”, uma mistura dialógica entre posições que são tratadas ainda hoje como antagonistas por grande parte dos etnomusicólogos. O grupo possui também investigadores não-moradores da Maré, entre os quais alunos da Escola de Música da UFRJ<sup>196</sup> e outros pesquisadores ligados principalmente ao Labetno-UFRJ, do qual o Musicultura e o GPEDIL são partes integrantes.

O Musicultura tem forte inspiração sobre decisões minhas ao longo do processo, e acabou também por se tornar uma referência para meus jovens colegas de pesquisa. A questão metodológica é a primeira inspiração sem dúvida, visto que o funcionamento do GPEDIL possui mais ou menos a mesma estrutura que o grupo da Maré desde nossas primeiras reuniões. Embora a questão do método seja a mais evidente, há também uma forte ligação de temáticas e interesses, o que faz sentido, visto que os grupos são ambos compostos por pessoas oriundas de espaços que sofrem similares violências, conflitos, além de partilharem realidades estéticas e culturais comuns a espaços de maioria negra, indígena<sup>197</sup> e periférica.

O Laboratório da UFRJ tem contribuído expressivamente para o desenvolvimento de propostas de pesquisa participativa no Brasil e fora dele. Impulsionados principalmente pelo projeto desenvolvido na Maré desde o ano de 2004, pesquisadores oriundos do Musicultura - moradores da Maré ou não – e investigadores interessados neste modelo de trabalho etnográfico, têm buscado este centro de pesquisa para desenvolverem suas pesquisas de pós-graduação, a maioria sob orientação ou co-orientação do Professor Samuel Araújo, Coordenador do Musicultura, do Laboratório e também orientador deste trabalho.

Alguns casos são os trabalhos do historiador e etnomusicólogo Sinésio Jefferson Andrade Silva (2009), músico, ex-musiculturense e morador da Maré, que coloca-nos um importante debate sobre sua posição de pesquisador morador, ou de etnomusicólogo “sem nativo”, ao abordar as tantas memórias sonoras migrantes presentes no Conjunto de Favelas da Maré, em especial aquelas advindas do fluxo migratório de nordestinos e nortistas para o bairro, tendo a história oral como método central em sua etnografia e como estudo de caso a

---

<sup>196</sup>Como foi meu caso durante o ano de 2006, no qual fui bolsista de iniciação científica no projeto, mesmo residindo em um outro bairro, que sequer era uma favela.

<sup>197</sup>A questão da presença do indígena contemporâneo das áreas urbanas, tanto no aspecto fenotípico quanto cultural-social, sempre é motivo de intensos debates dentro do grupo. Sabemos que há um número cada vez maior de moradores de zonas urbanas auto-declarando-se indígenas, assim como percebemos que apesar do imigrante nordestino, muitas vezes um indivíduo de pele clara, receber vantagens pela cor de sua pele, sofre preconceitos por seu fenótipo não ser reconhecido enquanto branco, e sim enquanto “nordestino”, “paraíba”, devido a traços indígenas que se preservam mesmo após o branqueamento de suas peles, fruto de séculos de estupro perpetrados pelos colonizadores sobre os corpos principalmente das mulheres indígenas.

trajetória do músico nordestino e morador da Maré Dito Félix. Sua dissertação posteriormente se converte inclusive em livro publicado no ano de 2015 (ANDRADE SILVA, 2015).

O também historiador e etnomusicólogo Alexandre Dias da Silva (2011) outro ex-musiculturense morador da Maré, já se debruça sobre o fenômeno das ONGs, principalmente aquelas que oferecem oficinas de música, analisando suas justificativas e possíveis ideologias por detrás de suas atuações nas favelas do Rio de Janeiro. Refletindo a respeito do papel das ONGs dentro do quadro sócio-político brasileiro, Dias da Silva realiza seu trabalho de campo participativo se inserindo como aluno em uma das oficinas abordadas em sua pesquisa, e como observador em outros dois espaços. Sem jamais abandonar a noção de que seu ponto de vista é afetado pelo fato de ter sido durante toda a sua vida morador da Maré, Dias da Silva constrói suas posições em relação a presença das ONGs nas favelas cariocas e o quadro ideológico que as sustentam e as legitimam.

Também sobre as ONGs pesquisou a etnomusicóloga Julia Mendes Selles (2013), a partir de outro lugar de fala e de experiência, uma vez que apesar de ex-musiculturense, a pesquisadora jamais ter vivido na Maré ou em qualquer outra favela. A autora propõe reflexões a respeito do trabalho com música sinfônica realizado por ONGs direcionadas ao público pobre e periférico, com um trabalho de campo realizado no blog “Chacoalha, chacoalha” – criado para a própria pesquisa – e em observação participante em um espaço destinado a este tipo de ensino, além da própria experiência que Selles carregava enquanto professora em projetos com este caráter. Assim como Dias da Silva (2011), Selles pretende compreender o papel destas organizações dentro da estrutura capitalista contemporânea, juntamente com os discursos ideológicos por detrás das mesmas e a violência e poder simbólicos gerada por tais discursos, o que acaba por ter uma continuidade com o trabalho do próprio Musicultura, que já faz uma crítica desse caráter em artigo publicado no ano de 2006 (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b).

Com grande importância no início do projeto Musicultura, o etnomusicólogo Eduardo Duque - morador da Maré e também ex-musiculturense - produz em 2007 sua dissertação de mestrado também a respeito da música do conjunto de Favelas onde nasceu e cresceu, mais especificamente sobre a Escola de Samba Gato de Bonsucesso (DUQUE, 2007). Num exercício de compromisso comunitário, Duque de utiliza da sua posição de “nativo” para desenvolver sua PAP iniciada como membro do Musicultura, com objetivo de discutir a

utilidade de seus resultados de pesquisa para o desenvolvimento da própria Escola de Samba estudada.

Negociar o resultado da minha dissertação e apresenta-la a minha comunidade (em específico ao Gato de Bonsucesso e ao CEASM) é um dos meus objetivos, e se minha dissertação não representar de forma satisfatória esse objeto, meu objetivo não será cumprido. Tendo em vista que o reconhecimento primeiro deva ser do meu objeto e da minha comunidade, que foram a razão primeira da minha motivação, qualquer limitação detectada deve ser vista como resultado de negociações. (DUQUE, 2005, p 1.038)

O etnomusicólogo e também professor do PPGM-UNIRIO Vincenzo Cambria, foi membro da primeira formação do Musicultura, ao lado de Sinésio, Alexandre e Eduardo. Pesquisador vinculado ao Laboratório da UFRJ, Cambria realizou sua pesquisa de campo de doutorado também na Maré, onde sua etnografia realiza-se em torno do próprio grupo Musicultura e suas práticas, uma etnografia sobre um trabalho etnográfico, isto é, uma meta-etnografia realizada por este etnomusicólogo *outsider*. Este trabalho de doutoramento, para além de apresentar em riqueza de detalhes as práticas e movimentos do grupo Musicultura, nos dando uma boa noção de seu funcionamento, também oferece ao leitor interessado um rico material a respeito da PAP, uma reflexão bastante interessante sobre as categorias epistemológicas utilizadas pelo grupo da Maré.

Já o etnomusicólogo Artur Lopes (2016), também pesquisador do Laboratório, realizou sua pesquisa em torno das práticas musicais religiosas da Baixada Fluminense, mais especificamente em Xerém, região da cidade de Duque de Caxias onde vive Artur. A partir da criação de um grupo nomeado Templo Cultural (TC), ele se propõe a dialogicamente a partir da música e do som, discutir as práticas inter-religiosas em Xerém, constituindo ferramenta de práxis sonora bastante importantes na luta contra a intolerância religiosa, tema bastante atual no cenário brasileiro (DE DEUS, 2016). Se apropriando da metodologia da PAP, Lopes constrói seu processo coletivamente junto a outros 7 integrantes do grupo que se reúnem uma vez por semana para discussão de temáticas relevantes às diversas práticas religiosas de Xerém.

Por fim cito a dissertação defendida no final de 2016 por minha irmã, ex-musiculturense e também etnomusicóloga Bárbara Mendonça (2016), sob orientação de Samuel Araújo, a respeito das relações entre música e gênero nos repertórios da própria escola municipal em que trabalha como professora de música no Rio de Janeiro, onde de maneira pioneira Mendonça utiliza a sala de aula do ensino fundamental regular como espaço de

campo, considerando as análises feitas por seus próprios alunos e alunas como resultados de pesquisa, retirando-os assim da posição de objetificação, e amplificando suas jovens vozes dentro de sua dissertação de mestrado.

Para além das fronteiras brasileiras o Laboratório também tem construído parcerias de nível internacional e inspirando trabalhos de caráter participativo e engajado fora do país. O caso mais concreto é o projeto Skopeofonia, relatado na tese de doutoramento da etnomusicóloga portuguesa Ana Flávia Miguel (2016) – trabalho co-orientado por Samuel Araújo – que juntou em um processo dialógico de PAP, três jovens de origem cabo-verdiana moradores do Bairro Cova da Moura em Lisboa, e pesquisadores membros do Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança de Portugal (doravante INET-MD). O objetivo deste projeto, que também se realizou em parceria institucional com o Laboratório da UFRJ e o grupo Musicultura, era o estudo das práticas musicais do bairro lisboeta, de maioria de moradores de origem cabo-verdiana.

Acredito ser importante aqui citar também o trabalho da etnomusicologia australiana, com inúmeros projetos de cunhos similares aos que apresentei acima, como por exemplo o CASM (Centre for Aboriginal Studies in Music), fundado em 1975 e até hoje em atividade na Austrália, mais especificamente na Universidade de Adelaide. Criado pela já falecida pesquisadora Catherine Ellis, o CASM esteve durante todos estes anos aplicado ao estudo das práticas musicais aborígenes a partir das visões e demandas dos próprios aborígenes australianos, com uma crítica muito próxima àquela apresentada pelo Musicultura, de que “a voz ‘insider’ tem sido amplamente esquecida pelo discurso acadêmico sobre culturas musicais indígenas australianas” (NEWSOME, 2008, p. 33). O foco aqui então é a própria autodeterminação indígena nos rumos das pesquisas sobre indígenas, envolvendo diversos acadêmicos de origem aborígene que passam a desenvolver não só o ensino de suas músicas dentro da universidade, como também os seus métodos de ensino e visão sobre as mesmas. Jennifer Newsome (2008) cita diversos trabalhos produzidos e assinados em colaboração com as populações nativas (idem, p. 37-38). O também australiano Aron Corn (2003) desenvolve pensamento similar ao se colocar em defesa das reivindicações indígenas sobre o uso correto de seu instrumento de maior expressão internacional, o didjeridu. Organizando eventos sobre este instrumento, construtores e performers aborígenes tiveram a oportunidade de dialogar com pessoas de todo o planeta interessados no didjeridu e suas relações ancestrais, na contramão dos apelos e pressões de um mercado global interessado na mercantilização deste

“exótico” produto. Estes tipos de produções e trabalhos advocatícios parecem, a partir de consulta bibliográfica, bastante difundidos na etnomusicologia australiana. Segundo a etnomusicóloga australiana Sally Treloyn (2016), professora da Universidade de Melbourne

Uma prioridade de permitir a participação indígena e a direção da pesquisa é uma característica distintiva da pesquisa etnomusicológica aplicada contemporânea na Austrália, movendo os participantes para além do *status* de “informante” para reivindicar propriedade intelectual não apenas de conteúdo de pesquisa, mas também de processo e método (TRELOYN, 2016, p. 30)

Os rumos de nossa própria pesquisa estão então conectados diretamente ao nosso encontro com a PAP, suas possibilidades metodológicas e de engajamento em uma transformação social, com propostas de pesquisas mais horizontais em tentativas de minimizar as desigualdades sociais existentes entre as figuras do “pesquisador” e do “pesquisado”.

#### **4.3 A proposta metodológica do GPEDIL**

No capítulo 3 pude apresentar em minha meta-etnografia um pouco de nossa proposta metodológica, que aqui irei sistematizar tentando não ser redundante. Como descrito anteriormente, variamos entre uma regularidade de uma ou duas reuniões semanais, em variadas durações, quase nunca pontuais, em diversas localizações. No primeiro ano de trabalho, 2016, essas reuniões se dedicavam a conversas bastante abertas, pois o meu objetivo era exatamente que as questões “surgissem” sem uma orientação a priori. Durante esse ano também realizamos os registros de campo, que também orientei de maneira muito similar. Acreditava que os meus jovens colegas, de realidades muito diferentes da minha, poderiam, com seus pontos de vista (des)orientar minhas visões pré-concebidas sobre o fazer etnográfico. Aos poucos conseguimos encontrar um lugar dialógico bastante interessante, onde a partir das demandas do grupo eu ia trocando minhas experiências de pesquisa e minhas referências bibliográficas.

Esse campo realizou-se a partir de idas coletivas ao Sarau Divergente. De início não dei qualquer direcionamento sobre o que fazer, somente íamos e na reunião seguinte debatíamos o que havia acontecido no Sarau observado. Aos poucos, eles me perguntavam sobre questões de natureza etnográfica, sobre como registrar, ou sobre de que maneira perguntar algo sobre a pesquisa para alguém em específico. A partir também da demanda de

Jhenifer, Matheus e Sukita começamos a levar o meu gravador para o campo, e também livremente eles passaram a registrar em áudio, sendo o Sarau de setembro também registrado em vídeo<sup>198</sup>. Acabamos por selecionar os Saraus que iríamos descrever no capítulo 1 desta tese, a partir do material que tínhamos, ficando assim decidido que iríamos utilizar os Saraus de setembro e novembro, que registramos praticamente na íntegra, e o de dezembro, no qual Matheus e Jhenifer “experimentaram” realizar um registro etnográfico em áudio, e achamos que essas análises sobre este Sarau poderiam enriquecer o nosso material de campo.

A questão do registro em vídeo, por ter sido realizada a partir de livre demanda de meus colegas, que não possuíam experiência prévia com este tipo de gravação, acabou se tornando um pouco complicado quando já em 2018 fomos analisar nosso material gravado para a redação desta tese. Alguns áudios picotados, ou outros nos quais não identificamos quem estava cantando, certamente trouxeram dificuldades para nós, mas estão de maneira honesta refletidas no próprio capítulo 1, e aqui eu reforço a questão. Também utilizei, por iniciativa minha, o gravador para registrar as reuniões que realizamos. No início, meu objetivo era criar um caderno de campo também para as reuniões, entretanto, depois fui percebendo que não queria “etnografar” o GPEDIL, pelo menos não dessa maneira. O capítulo meta-etnográfico acaba por ter um pouco essa função, mas acabou sendo naturalmente produzido a partir de memórias e sentimentos, que eu sinceramente acredito que foram mais potentes. Este material de áudio das reuniões também foi ouvido e analisado neste ano de 2018, e constitui importante ferramenta para rememorarmos muitas de nossas discussões.

A última forma de utilização do gravador foi nas entrevistas. Conseguimos registrar todas elas por áudio. Estas entrevistas aconteceram no ano de 2017. No início do ano tivemos reuniões de debate sobre quem iríamos entrevistar e tivemos algumas polêmicas, alguns debates, pois havia conflitos bastante intensos no Sarau, e o GPEDIL não era unânime sobre os mesmos, sendo alguns de nós mais pendentos para um lado, e outros para outro. Porém a partir do debate, da “roda de filosofia” afroperspectivista, conseguimos chegar a acordos consensuais sobre quem iríamos interpelar. Decidimos coletivamente que não queríamos entrevistas formais, nem queríamos pensar previamente em perguntas pré-estruturadas, e sim

---

<sup>198</sup>Na época, Rapha, que ainda não era oficialmente do grupo, estava realizando formações técnicas em audiovisual, e ela e Jhenifer tiveram a ideia de fazermos um documentário sobre o Sarau. Chegamos a convidar uma amiga formada em cinema para trabalhar conosco, entretanto as duas não conseguiram manter o ritmo de trabalho necessário para esta árdua tarefa e assim declinamos, embora essa ideia ainda permaneça sendo de desejo de todos e todas do GPEDIL.

partir da ideia de “roda de filosofia” também para estas entrevistas, que acabamos por nomear “conversas”. Durante a tese optamos por sempre dizer “Monique, em conversa com o GPEDIL”, ao invés de “Monique em entrevista para o GPEDIL”. A conversa com a própria Monique Cruz, por exemplo, realizou-se em um bar, com inúmeros ruídos, confusões, cerveja, frango a passarinho e diversas interrupções de pessoas que passavam por lá e conheciam alguém que estava na mesa. Acreditamos que foi bem-sucedida essa escolha, primeiro porque muitos daqueles com quem conversamos são pessoas que conhecemos bem, alguns nossos amigos e amigas, e segundo porque o clima informal pareceu deixar as pessoas bastante à vontade. No final, conversamos com as seguintes pessoas:

- Gianni no dia 09 de novembro de 2017, em sua casa na Ocupação Manoel Congo.
- Monique Cruz no dia 25 de maio de 2017, em um bar da Lapa.
- Glauca Marinho no dia 26 de setembro de 2017, no Labetno-UFRJ.
- Caroline Amanda no dia 16 de novembro de 2017, no Labetno-UFRJ.
- Mano Teko no dia 16 de fevereiro de 2017, no Labetno-UFRJ.
- Leonardo Souza no dia 07 de dezembro de 2017, na minha casa em Ramos.
- MC Lasca no dia 28 de dezembro de 2017, na minha casa em Ramos.
- MC Pingo do Rap no dia 21 de março de 2018, no CCPD<sup>199</sup> em Acari.
- Helen Nzinga no dia 29 de agosto de 2017, no Labetno-UFRJ.
- Ângela “Anginha” no dia 24 de agosto de 2017, no Labetno-UFRJ.

Escolhemos estas pessoas por acreditar que enquanto *performers* e organizadores(as) do Sarau, em suas diferentes épocas, elas viveram de variadas maneiras as questões que naquele momento já nos chamavam atenção, que eram as temáticas da política no Sarau, das relações de gênero e sexualidade no Sarau, da presença da ancestralidade negro-africana e da música funk. Alguns participantes do Sarau não quiseram participar, como, por exemplo, o Mestre Zelão do Berimbau, o que para nós foi uma perda, pois víamos muita importância deste músico naquele espaço, e não conseguimos realizar esta conversa com o poeta Nelson Maca, por conta do fato de o mesmo residir na Bahia. As análises e seleção de trechos destas conversas foram feitas também em reuniões do ano de 2018, e serviram de material fundamental na construção desta tese.

O ano de 2017, para além das entrevistas, foi também um ano de leitura intensa. Foi quando assumimos que levar leituras para casa era contraproducente, já que não havia entre os

---

<sup>199</sup>Centro de Cultura Popular Deley de Acari.

membros do grupo uma prática, um hábito de ler textos. Nossa contraproposta coletiva foi então a leitura em grupo. Lemos diversos artigos e capítulos de livros, teses e dissertações sobre os seguintes temas que selecionamos juntos como relevantes para embasar nossa pesquisa:

- feminismo negro.
- mulherismo africano.
- solidão da mulher negra.
- masculinidade negra.
- música afrobrasileira.
- religiosidade afrobrasileira.
- filosofia e epistemologias negro-africanas.
- funk carioca.
- mulheres na música afro-brasileira.

A escolha dos textos se deu a partir de dois métodos. Um, como foi descrito no capítulo 2, foi convidar algum amigo que estudasse aquele tema em específico e pedir que indicasse capítulos ou artigos que poderiam ser interessantes para aquilo que estávamos estudando, e o outro método foi como descrito na minha meta-etnografia, sentarmos juntos em frente a um computador *online* e selecionarmos em sites de busca artigos sobre determinada temática.

Os processos e escrita coletiva se iniciaram ainda em 2016, quando conseguimos aprovação para irmos a dois importantes congressos, a 30ª RBA em João Pessoa, e o 5º ICTM/Etnomusicologia Aplicada em Sidney, Canadá, como já descrevi no capítulo 3. O processo de escrita foi bem interessante. Primeiro, fiz como nas rodas de conversa (reuniões), e propus que cada um escrevesse uma parte. Matheus assim o fez, mas Jhenifer teve mais dificuldades e acabei sugerindo que ela gravasse áudios para que eu transcrevesse. No final conseguimos consolidar um texto que foi nossa primeira publicação (FERREIRA; MENDONÇA; RAUL, 2016), no qual fazíamos uma pequena descrição do Sarau e apresentávamos nossas perspectivas metodológicas sobre a PAP e nosso grupo de pesquisa, que na época ainda não tinha sido batizado. O grupo acabou por achar que Sukita não poderia entrar como autor, pois não participou do processo. No Canadá, em outubro de 2016, não houve escrita, pois era um congresso sem publicação de artigo completo. O que fizemos,

como já descrevi, foi uma comunicação oral com Matheus, Jhenifer e Sukita via videoconferência, e eu traduzindo e fazendo a minha parte da apresentação presencialmente.

No ano de 2017, escrevemos mais um artigo completo, este para ser apresentado e publicado no VIII ENABET, que se realizou no Rio de Janeiro. Dessa vez o processo de escrita coletiva funcionou com cada um tendo como tarefa escrever sobre um tema, já que apresentaríamos um trabalho sobre gênero, ancestralidade, e relações entre o Sarau e o mercado do funk carioca. Jhenifer escreveu sobre gênero, Matheus sobre ancestralidade, e Sukita acabou não conseguindo consolidar seu trecho, que foi então excluído do artigo. Sukita permaneceu como autor e participou ativamente do processo de escrita. Eu escrevi a parte teórica sobre a PAP e a área de etnomusicologia. Raphaela entrou no grupo depois de submetermos o artigo, porém, antes de apresentarmos. Ela integrou, então, a apresentação no próprio congresso em maio de 2017, mas não figura entre as(os) autores(as) do artigo. Em 2017 também recebemos o convite do professor Jonas Soares Lana para darmos uma aula sobre PAP em sua disciplina de Antropologia da Música na Escola de Música da UFRJ. Foi uma experiência bastante interessante, de muita troca, onde pudemos apresentar em grupo um pouco de nosso trabalho e método, e ouvir também dos alunos da disciplina suas opiniões e questionamentos.

No ano de 2018, tivemos nosso primeiro conflito com um congresso por conta da questão da co-autoria. No SIMPOM, simpósio de estudantes de pós-graduação em música, organizado pela Unirio, mas de abrangência internacional, foi-nos negada a possibilidade de publicar em grupo, por conta do fato de não serem Jhenifer, Matheus, Sukita e Rapha estudantes de pós-graduação, o que é pré-requisito para participar deste congresso. Argumentamos que o trabalho era de pós-graduação, que a pesquisa era realizada dentro de um programa de pós-graduação, mas a inscrição não seria aceita, então nos retiramos. Era um artigo meta-etnográfico coletivo, um resumo do capítulo 3 desta tese, que também foi construído em alguns momentos utilizando o recurso da gravação de áudio com a minha transcrição. Ampliamos então o mesmo, demos mais detalhes, o tornamos mais robusto teoricamente e submetemos à revista argentina *El Oído Pensante*, e o mesmo foi aprovado. Estamos nesse momento, aguardando sua publicação após realizarmos as revisões requisitadas.

Ainda em 2018, como descrito no capítulo 3 em minha meta-etnografia, fomos a encontros do ICTM em Salto, Uruguai – Grupo de Estudos de Música e Dança da América

Latina e Caribe – e em Pequim, China – Grupo de Estudos de Etnomusicologia Aplicada – no qual Jhenifer representou o grupo, lendo o artigo que escrevemos em conjunto, desta vez realmente juntos, ao mesmo tempo, no mesmo computador. É interessante observar, como já o fiz também no capítulo anterior, que os apoios dados pelo Conservatório de Música de Pequim, e pelo ICTM, além das “vaquinhas” realizadas entre membros do Labetno-UFRJ, e as tantas vezes em que eu, com meu dinheiro pessoal, investi nessas viagens do GPEDIL, foram todos fundamentais para que o grupo pudesse estar presente. No caso do congresso em Pequim, com o apoio imprescindível de pesquisadores brasileiros, latino-americanos e falantes de português, pois Jhenifer foi sozinha sem falar inglês. Porém o congresso e os parceiros estiveram sempre abertos a solucionar este problema, o que em nossa opinião gera tensionamentos bastante importantes, que a longo prazo podem gerar mudanças concretas nas estruturas majoritárias da academia, como por exemplo o inglês enquanto língua oficial, ou o apoio financeiro ser restrito a estudantes matriculados em programas de pós-graduação, e a professores universitários.

As análises musicais que estarão no capítulo 6 também foram fruto de trabalho coletivo. Alguns momentos foram descritos na minha meta-etnografia no capítulo 3, principalmente meu momento sozinho com Matheus ainda no início de 2016, e depois com todos os integrantes em outubro desse mesmo ano. Nos dois momentos, utilizamos o recurso do *Youtube* para buscas e exibições, debates e questionamentos, utilizando sempre ferramentas sonoras e visuais para conversar sobre estética e política. Para o capítulo 6 realizamos, em nossas reuniões, análises musicais sobre as músicas que eram executadas no Sarau, tentando descobrir a escala, possibilidades de harmonizações quando a canção era apresentada *à capella*, tirando harmonias quando a canção era apresentada com acompanhamento de acordes, descobrindo compassos, instrumentações, se era cantada pelo público ou não, se os presentes acompanhavam com palmas ou *beatbox*, etc. Também utilizamos o recurso do *youtube* para escutar diversos sub-gêneros de funk carioca, como os funks dos anos 1990, funks proibidos, os funks que são cantados no Sarau Divergente, buscando entender suas estruturas, linguagens específicas, batidas, instrumentações, conteúdo das letras, etc. O material que acreditamos que seria relevante está exposto e analisado no capítulo 6.

Como apresentado com riqueza de detalhes em minha meta-etnografia, o grupo sempre foi financiado por um montante de R\$ 2.200,00, para o que foi fundamental a bolsa

CAPES com a qual fui contemplado individualmente. Acredito que este valor financeiro que partilhei com meus colegas, mais os R\$ 500,00 que doo de meu salário todos os meses desde a entrada da Rapha no grupo, foi fundamental para que o GPEDIL tivesse uma sequência e não perdesse seus membros por conta de problemas financeiros ou laborais. Por conta de serem pesquisadores, com um auxílio individual que hoje se divide entre os valores de R\$ 650,00 e R\$ 700,00 mensais, todos, sem exceção, conseguiram investir em suas formações educacionais. Raphaela, que já era graduada em serviço social, é hoje candidata a ingressar no mestrado em etnomusicologia e se prepara para a realização dos exames; Jhenifer que havia parado de estudar aos 15 anos, quando foi mãe, interrompendo seus estudos no 1º ano do Ensino Médio, hoje possui Ensino Médio completo desde o início de 2018; Matheus, que também interrompeu os estudos, este caso no 2º ano do Ensino Médio, hoje se prepara para concluir esta etapa de ensino; e Sukita, que já possuía Ensino Médio completo no início do GPEDIL, foi aprovado para a licenciatura em música na Unirio e começa em agosto de 2018 esta nova etapa na sua trajetória.

Para Sukita ingressar num curso de música precisou, antes da realização do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), ser aprovado no Teste de Habilidade Específica (THE), uma prova de conhecimentos teórico-práticos restritos ao universo da música européia de concerto, e suas técnicas de leitura, escrita e treinamento auditivo. Para alguém que nunca estudou especificamente estes conhecimentos, fica praticamente impossível ingressar em um curso superior de música. Desde a segunda metade de 2016, dou aulas preparatórias para o THE, e essas aulas foram as que preparam Sukita para ingressar. As aulas não são restritas a membros do grupo, mas todos já haviam frequentado alguma dessas aulas em algum momento, e nesse ano de 2018. Raphaela, Matheus e Jhenifer parecem estar se preparando com mais intensidade para o exame do THE de música, pois desejam também ingressar no curso de licenciatura assim como Sukita. Não desejo dar mais detalhes sobre este curso por se tratar de uma atividade política que não desejo debater academicamente, porém achei importante compartilhar que em dado momento me envolvi também com a tarefa de ajudar meus colegas a ingressarem em um curso superior, que como no caso era a música, o que também imagino ter sido influência em grande parte do trabalho do GPEDIL, eu poderia auxiliá-los, os preparando para o difícil THE.

A produção final deste trabalho é a tese, que como já amplamente apresentada, está sendo produzida em coletivo pelo GPEDIL, entretanto há uma proposta, que ao meu ver se

alinha com os paradigmas da PAP, de reconstruir o Sarau Divergente, a partir de percepções nossas que estarão presentes no capítulo 6, dando assim um caráter de uma outra “patrimonialização” dos processos e produções acadêmicas (ARAÚJO, 2014). Outra proposta de continuidade do trabalho, e de justiça social perante uma tese produzida coletivamente mesmo diante da impossibilidade de todos ganharem o título de doutores, é a de que a Retribuição por Titulação (RT) de doutorado, que seria minha por direito em minha carreira de professor federal do ensino básico técnico e tecnológico (EBTT), servirá para continuar financiando as bolsas do GPEDIL, que não necessariamente ficarão com os atuais membros do grupo, pois estas bolsas estarão sempre vinculadas ao grupo de pesquisa. A ideia é que estas sejam sempre oferecidas a jovens em situação parecida com Matheus, Jhenifer, Sukita e Raphaela no início de suas trajetórias no grupo: negros, pobres, com dificuldades de retornar ou prosseguir nos estudos e com um vínculo com práticas musicais e comunitárias. Assim, a ideia é que esta metodologia permaneça em aberto, sendo constantemente repensada, desenvolvida, partilhada, como um bom trabalho de longo prazo deve ser.

#### 4.3.1 Meta-Etnografia enquanto ferramenta teórica

##### *Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*

A possibilidade de realizar uma PAP com caráter de uma autoria coletiva, permite a nós apresentar um trabalho que engloba uma diversidade de experiências a partir da própria voz dos envolvidos neste processo etnográfico. Ao longo da pesquisa com o Sarau Divergente, que por si prioriza um protagonismo da população negra e periférica tanto enquanto *performers* como organizadores/produtores do evento, nos defrontamos com uma série de possibilidades epistemológicas assentadas em práticas de matriz africana e afrodiaspóricas, principalmente com a presença filosófica, política e epistemológica do orixá Exú, presente nas meta-etnografias dos autores negros e negras deste capítulo 3. A possibilidade de entender uma referência filosófica advinda de uma cultura oral negro-africana como passível de ser entendida como criadora de epistemologia somente foi possível por conta do encontro com a noção pluriversal e policêntrica da afroperspectividade debatida no capítulo 2, onde há uma provocação a todos nós para percebermos o quanto os

conhecimentos da população negra brasileira foi tratado como “menor” e sem capacidade de produzir saberes ao longo dos últimos séculos de opressão e escravização contra essa parcela da população.

Para nós é potente o entendimento de que os saberes advindos da oralidade de jovens negros e pobres, a maioria não-graduada, pode a partir do conceito de afroperspectividade permitir a utilização de personagens conceituais afro-brasileiros como Exú, como foi o caso desta meta-etnografia, na qual Matheus, Sukita e Rapha citam a força de um orixá incolonizável e ao mesmo tempo “demonizado” pelo filosofia/religiosidade judaico-cristã, além de ser afirmado como um negro, que não é passível a ser embranquecido como outros orixás mais assimilados pela cultura branca, como também afirmado por Rocha:

se Exú é uma força vital que mobiliza tudo e a todos, é também uma força negada e desprezada, tal como a filosofia africana, em que antes de começarmos a falar, surge a perversa questão metafísica: a filosofia africana existe? Tanto quanto a propalada afirmação: Exú é demônio. Estas argumentações servem para imobilizar quem não se imobiliza. “Exú é negro. Um poderoso e imenso orixá negro. É o orixá mais próximo dos seres humanos porque representa a vontade, o desejo, a sexualidade, a dúvida” (CAPUTO, 2009). A filosofia africana representa um pensamento desde o continente Africano, ou seja, que o leva em consideração. Dessa forma, o profundo desprezo a Exú e a permanente subalternização da filosofia africana, tida como ilegítima, estão alicerçados no racismo. (ROCHA, 2016, p. 5)

Esse Exú também garantiu presença em comunicações orais apresentadas pelo GPEDIL em congressos em 2018 (GPEDIL, 2018a, 2018b) no Uruguai no mês de maio e na China no mês de julho, que relacionam a filosofia do orixá com a música funk carioca presente no Sarau Divergente, ou a possibilidade de entender que o método PAP poderia ser entendido como uma “roda de filosofia afroperspectivista” (NOGUERA, 2014, p. 50), entre outras questões presentes no coração desta tese de doutorado de caráter coletivo. A discussão sobre branquitude, e o lugar do privilégio branco em um trabalho que se pretende politicamente útil e transformador, principalmente no que diz respeito a reflexão e produção de ferramentas na luta anti-racista, acaba por compor um pluriverso multi-perspectivista e extremamente diverso, próprio do trabalho que vimos realizando ao longo desses dois anos e meio de pesquisa do GPEDIL com o Sarau Divergente.

## CAPÍTULO 5 - ETNOMUSICOLOGIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

*Pedro Macedo Mendonça*

Segundo o etnomusicólogo estadunidense Bruno Nettl, em seu clássico livro, *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts* (NETTL, 2005), a etnomusicologia se definiria a partir de quatro pilares principais: (1) como estudo da música na cultura; (2) como o estudo das músicas do mundo a partir de uma perspectiva relativizada e comparativa; (3) principalmente uma disciplina que se utiliza do trabalho de campo como ferramenta; (4) e o estudo de todas as manifestações musicais de uma sociedade (NETTL, 2005, p. 17). Neste mesmo capítulo, em que o pesquisador deseja construir uma definição da disciplina, Nettl também afirma que, embora amplamente criticada, a afirmação de que etnomusicólogos são aqueles que pesquisam *folk music* e músicas “não-ocidentais”, ela estaria correta, visto que estudiosos africanos e indianos quando pesquisam as músicas de seus próprios países preferem ser chamados de “musicólogos”. Passando por uma análise histórica do campo da etnomusicologia e seus autores mais consagrados (praticamente todos brancos do hemisfério norte), Ruth Stone coloca que um dos aspectos partilhados por esta ampla e diversa área seria a utilização da etnografia enquanto método, além da possibilidade de utilizar teorias e filosofias não-ocidentais em suas análises, e uma gama de objetos de estudos que poderia girar entre canções, eventos, processos musicais, repertórios, indivíduos, comunidades e gênero da performance musical. (STONE, 2008). Já a etnomusicóloga Helen Myers afirma que

Etnomusicologia, [...] é a divisão da musicologia no qual uma ênfase especial é dada ao estudo da música em seu contexto cultural – a antropologia da música. [...] Etnomusicologia inclui o estudo da *folk music*, música de concerto Oriental e música contemporânea de tradição oral tão bem quanto questões conceituais tais como a origem da música, mudanças musicais, música como símbolo, universais na música, a função da música na sociedade, a comparação de sistemas musicais e as bases biológicas da música e dança. Tradições de concerto Ocidentais não são descartadas, embora poucos estudos nesta área têm sido conduzidos por etnomusicólogos. (MYERS, 1992, p. 3)

Nicholas Cook ainda reforça que

Musicólogos e teóricos da música vêem etnomusicologia como o estudo da música que eles não estudam; etnomusicólogos vêem sua disciplina como o estudo de *todas* as músicas em termos de seus contextos sociais e culturais, abraçando produção, recepção e significação. (Não surpreendentemente, então, o estudo da música popular entrou na etnomusicologia bem antes de ser alcançado pela musicologia ou teoria da música) (COOK, 1998, p. 99)

Estamos então inseridos em uma disciplina cuja tradição está fundada no estudo de músicas que se constituem para além da matriz e da historiografia da música de concerto europeia, que não por acaso, e alinhavado com a crítica que estamos construindo nessa tese, é aquela que mais se adequa à tradição colonialista, e não à toa é colocada como uma música culturalmente superior. Em nosso cotidiano brasileiro vemos inclusive como a mesma é vista muitas vezes como a “salvação” da juventude pobre e favelada, que aos olhos do poder supremacista branco é incivilizada e violenta. (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b; DIAS, 2011; SELLES, 2012)

Que tipo de consequência traz essa tradição de estudo da música do “Outro”? Podemos pensar numa exotização “orientalista”, um campo de estudos criado pela Europa e EUA como apontada por Edward Said (1990), ou mais especificamente trazendo para a área da música, na criação de uma divisão muito clara entre “a” música, e as “outras” músicas. Nos currículos de música da Escola de Música da UFRJ, onde estudei, “História da Música”, por exemplo consistia na História da Música de concerto eurocêntrica, havendo diferenciação no nome apenas se a temática do curso fugisse dessa matriz, como por exemplo “Música Brasileira”, ou “Músicas do mundo”, que também são disciplinas da grade desta mesma faculdade.

Entretanto, a etnomusicologia brasileira teria trilhado um caminho diferente. Apesar de termos apresentado uma realidade concreta de um acesso muito restrito a pessoas brancas e privilegiadas, aos cursos de pós-graduação, e conseqüentemente a pesquisa no capítulo anterior, os etnomusicólogos brasileiros parecem ter se dedicado ao longo do tempo, ao estudo de práticas musicais também brasileiras:

a etnomusicologia produzida no Brasil continua dedicada às músicas pensadas como brasileiras. [...] talvez, resíduos do comprometimento com o processo de construção nacional. A limitação temática, aliada à posição marginal da língua portuguesa no quadro internacional da bibliografia científica e acadêmica, tem como decorrência a restrição do número de leitores potenciais (TRAVASSOS, 2003, p. 80)

Apesar de todas as contradições sociais que normalmente existem entre o “pesquisador” e o “nativo” em nosso país, dados os números alarmantes da desigualdade, os pesquisadores brasileiros possuem uma história de envolvimento político concreto com as comunidades que estudam. Em compilação de textos organizada por Rosângela Tugny e Ângela Lünhing (2017), as etnomusicólogas buscam situar e apresentar talvez uma “escola” da etnomusicologia brasileira, defendendo que a prática de engajamento político-acadêmico parece própria à etnomusicologia produzida em nosso país:

Assim, poderíamos chegar a constatar uma aparente indefinição do perfil atual da etnomusicologia brasileira, abrangendo características que vão de uma atuação acadêmica mais “clássica” a uma crescente atuação em várias formas de posicionamento político e de ativismo cultural e social. Mas, pelo contrário, entendemos esse perfil amplo como seu ponto forte, pois, ele tanto permite, quanto exige um constante diálogo com o cenário acadêmico e os contextos sociais da sociedade brasileira dentro dos quais a disciplina encontra-se inserida, em alguns momentos apenas reagindo e em outros promovendo e provocando ações e reações. (LÜHNING et al, 2017, p. 41)

Em sua tese de doutorado, Ana Flávia Miguel (2016) conta a história sobre como, em encontro informal com o pesquisador Bruno Nettl no ano de 2009 na Universidade de Aveiro, o perguntou sobre o campo da etnomusicologia aplicada, que parecia em franca ascensão, e recebeu uma pergunta como resposta “Isso é etnomusicologia?” (MIGUEL, 2016, p. 31), colocando realmente o existir de uma tensão em um momento em que parece que a etnomusicologia busca de fato transformações em seus métodos, argumentos, teorias e pontos de vista, como vimos apresentando ao longo desta tese. O próprio Nettl em artigo posterior, talvez já tocado talvez por esta percepção de “novos tempos”, afirmou: “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, 2010a, p. 9). Em livro publicado também no ano de 2010, Bruno Nettl acaba por se debruçar com detalhes sobre estas temáticas, afirmando todas as tensões que vive a área “essencialmente crítica e auto-crítica” da etnomusicologia. Comunidades agora restringem acadêmicos *outsiders* e há uma tendência muito forte de fazer “pesquisa em casa”, focadas em questões éticas, nacionais, geracionais e de “minorias” econômicas (NETTL, 2010b, p. 65), isto é, assumindo também os questionamentos sobre os quais esta tese busca refletir.

Há então uma ampla gama de possibilidades experimentais em nossa área. Apresentarei aqui alguns dos exemplos que mais me chamaram atenção dividindo-os em 6 subcapítulos. O 5.1 será dedicado a uma reflexão sobre isto que estou chamando de “novas ferramentas epistemológicas”, transformações e deslocamentos de espaços de poder que até pouco tempo pareciam intocáveis para acadêmicos e para a academia, no sentido de uma produção mais focada nos interesses e no protagonismo dos povos historicamente “sem voz” dentro das universidades. Os subcapítulos 5.2, 5.3 e 5.4 se aterão a conceitos apresentados pelo grupo Musicultura em sua reflexão a respeito das práticas musicais do Bairro Maré, e que tem apresentado-se como importantes ferramentas epistemológicas dentro de nossa própria pesquisa sobre o Sarau Divergente, neste caso, o 5.2 tratando das relações entre música e

violência, o 5.3, música e conflito, e, o 5.4, a práxis sonora. O 5.5 refletirá sobre propostas de pesquisa dialógica e de longa duração, no qual acreditamos que o GPEDIL se insere, e no 5.6 e último, apresentarei de maneira extremamente resumida algumas possibilidades de realizar a pesquisa etnomusicológica com objetivo político de transformação.

### **5.1 “Novas” ferramentas epistemológicas da etnomusicologia**

Num grande esforço em promover uma discussão sobre esta área autodenominada de etnomusicologia aplicada e seu desenvolvimento recente, a pesquisadora Rebecca Dirksen<sup>200</sup> (2012) reuniu uma série de exemplos de práticas que ela considera 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 In: DIRKSEN, 2012, p. 10); 4) o do desenvolvimento<sup>201</sup> – que a autora exemplifica com o engajamento de antropólogos em instituições internacionais para o “desenvolvimento” humano em países e comunidades pobres, citando também trabalhos de etnomusicologia de longa duração e forte intervenção, como seriam os caso do grupo brasileiro Musicultura, 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 de, a partir da música, desenvolver resoluções de conflitos em países e sociedades em guerra, e de recuperação social e cultural após desastres como furacões, terremotos, entre outros.

---

<sup>200</sup>Pianista e professora da Universidade de Indiana, que tem trabalho engajado junto ao povo haitiano - vítima de um desastroso terremoto que devastou o país.

<sup>201</sup>Importante assinalar que a autora trata a relação entre etnomusicologia e desenvolvimento a partir de grupos e autores que refletem e propõe medidas concretas de combate às desigualdades, à pobreza, e às opressões em geral que afetam determinada população envolvida com estas pesquisas.

Dirksen (2012), assim como outros autores (ARAÚJO, 2014; CAMBRIA, 2012; CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2017) coloca-se crítica a utilização do termo "aplicado" para definir estes novos modos de se fazer etnomusicologia, questionando exatamente o fato de haver uma tendência a criar uma antítese entre pesquisa "pura" e pesquisa "aplicada", na qual a última é colocada numa posição subalterna em relação a "verdadeira" pesquisa, que seria aquela realizada nos escritórios da universidade, o que traduziria-se na "aplicação prática" do "verdadeiro" conhecimento superior produzido pelos acadêmicos e pela academia. A autora também se dá ao trabalho de organizar um pouco os diversos termos sugeridos que substituiriam o "aplicado" na indicação de ser um projeto de pesquisa preocupado com questões sociais, políticas e éticas. Ela coloca por exemplo que muitos autores que atuam desta maneira preferem o termo "etnomusicologia pública", ou "etnomusicologia do setor público", enquanto outros preferem os termos "ativista", "advocacia", ou "ativa" para diferenciar sua etnomusicologia. E mais recentemente teríamos a ascensão do termo "engajado", remetendo ao engajamento intelectual do tipo "Paris em 1968<sup>202</sup>" (DIRKSEN, 2012, p. 2).

Segundo autores consultados, embora ainda não conste na maioria das grades curriculares dos cursos de etnomusicologia a questão do trabalho "aplicado", é notória a sua ascensão nos últimos anos, "empurrando" inclusive autores de grande projeção para este debate, como é o caso do etnomusicólogo Timothy Rice, que, em apresentação no 41º Congresso Mundial do ICTM em Pequim preparou um texto todo pautado sobre os debates aqui apresentados. Elaborado a partir dos desafios que Rice (2014) denomina de uma etnomusicologia em "tempos de apuros", o autor aponta para algumas "verdades" que acabaram afastando nossa disciplina do território do conflito, e das questões políticas, econômicas e sociais. Segundo Rice, pesquisar as músicas que admiramos, afirmar que música estaria sempre associada a coisas boas, acreditar em paradigmas antigos onde há uma crença de que a música é produzida em contextos estáveis, crer que seria papel dos acadêmicos definir o que é música tradicional, e pensar o quanto é difícil imaginar nosso trabalho em meio a uma guerra sem a menor estrutura física e material, são algumas destas "verdades" sugeridas pelo autor. Estes apontamentos extremamente interessantes que o autor apresenta são seguidos de um momento em que o mesmo coloca a necessidade de ampliar os temas tradicionais da etnomusicologia, no sentido de alterar nossa relação com as pessoas que

---

<sup>202</sup>Momento histórico em que intelectuais referenciados na Academia francesa, como Michel Foucault por exemplo, engajam-se diretamente nos conflitos políticos que ocorreram na França naquele período.

estudamos e nossos métodos para agirmos em contextos que não seriam totalmente estáveis, e de compreendermos como essa nova abordagem poderia afetar nossa compreensão sobre o fazer musical humano. A partir disso 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).

É interessante perceber o quanto se cruzam as temáticas sugeridas por Dirksen (2012) e por Rice (2014),<sup>203</sup> em seus esforços na construção de novas teorias que possam acompanhar as mudanças que o campo da etnomusicologia vem observando. A verdade é que a pressão em nossa área tem sido tão grande e de tanta importância que, em setembro de 2015, as duas maiores associações internacionais da etnomusicologia: a estadunidense SEM, e o internacional ICTM, reuniram-se conjuntamente pela primeira vez em suas respectivas histórias para discutir exatamente esta virada epistemológica a que o campo etnomusicológico vem assistindo nos últimos anos, demonstrando assim o esforço de assimilação real destas tendências de engajamento na pesquisa, e que certamente terão consequências futuras nos próprios currículos universitários e novos caminhos escolhidos pelos pesquisadores e pesquisadoras.

Entretanto, e para além do amplo esforço de categorização realizado por estes acadêmicos, o nosso trabalho, como já discutimos no capítulo 4, está mais alinhado às tendências que agora apresentarei. Citados também como exemplos no campo da “violência urbana e pobreza” no caso de Rice (2014, p. 198), e de “desenvolvimento mais engajado no campo”, no caso de 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, foram de fato a base teórico-metodológica para a construção do GPEDIL, que apesar de ter encontrado ferramentas epistemológicas, metodológicas e políticas próprias, percebe o quanto os grupos se constroem a partir de práticas similares, se tornando nossa principal referência dentro do campo da etnomusicologia.

Como apresentado no capítulo 2, desde 2017 começamos, enquanto GPEDIL, a desenvolver nossas reflexões a partir da proposta afroperspectivista. Esta se propõe exatamente a ser pluriversal, como já discutido, o que abre espaço à compreensão de que há espaço de co-existência entre conceitos de diferentes matrizes, de diferentes universos. Alguns

---

<sup>203</sup>Que a propósito foi orientador de Dirksen. Segundo o próprio Rice, ele foi estimulado por alunas como Rebecca para passar a pensar em tais questões.

conceitos trabalhados pelo grupo Musicultura foram de fato muito importantes no desenvolvimento desta “etnomusicologia engajada” que estamos levando a cabo, dialogicamente, dentro do GPEDIL e porque não com o próprio Sarau Divergente e seus discursos musicais/poéticos. A partir de agora apresentarei de maneira breve os três conceitos-chave do trabalho do Musicultura, e que avaliamos serem pertinentes e importantes ferramentas epistemológicas para nosso próprio trabalho – a violência, o conflito e a práxis sonora.

## 5.2 Música e Violência

A questão da violência surge como ferramenta teórica no trabalho do grupo da Maré, a partir de um contexto concreto na qual a mesma infelizmente não pode ser ignorada. Assim como Rice (2014) aponta para uma virada conceitual a partir do contexto pós-queda do muro de Berlim, onde se findaria uma antiga ordem mundial, um antigo “equilíbrio” de forças, gerando disputas sangrentas pela manutenção ou (re)apropriação de territórios, Araújo e o Musicultura vão insistir na análise da favela enquanto território de disputa de poderes, onde o pobre e o negro<sup>204</sup> são vistos numa posição marginal e criminalizada pelo Estado. Logo, nada disso poderia ser ignorado num trabalho musicológico de cunho etnográfico dentro de uma favela, como é o caso do trabalho do grupo Musicultura, ainda mais considerando o fato de que a maioria de seus pesquisadores é morador do bairro Maré.

Para chegar nestes lugares teóricos, os pesquisadores do Musicultura e Araújo (2006a, 2006b) se utilizam principalmente de três escritores: o antropólogo Georges Balandier, que em seu livro *A desordem* (1997) coloca a violência como “um dos mais importantes temas para uma necessária reconfiguração das ciências sociais visando adequá-las ao tratamento de seu objeto modificado, caos ao invés da ordem” (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b, p. 6), uma vez que, para o autor francês, a violência seria elemento estruturante nas práticas sociais cotidianas; o também francês e antropólogo Pierre Clastres, para quem as sociedades-contrá-estado (sociedades indígenas das terras baixas sul-americanas) se utilizam da violência e da guerra, numa permanente luta contra as tendências centralizadoras e hierárquicas de organização social no seio de suas comunidades na América do Sul; e por último o sociólogo Pierre Bourdieu, de quem o grupo extrai o conceito de violência simbólica, que estaria nesta

---

<sup>204</sup>Que como apresentamos ainda na introdução deste trabalho, no Brasil se confundem, já que entre os mais pobres 78,5% auto-declaram-se negros.

pesquisa também relacionado ao olhar depreciativo do próprio favelado a respeito das práticas musicais de seu território, para além do olhar elitista “externo” que historicamente produziu esta mesma ideia de depreciação sobre tudo o que é produzido enquanto música e cultura nas favelas.<sup>205</sup>

Estas ferramentas se tornariam fundamentais na análise deste contexto porque:

Em retrospecto, a violência, tanto em sua dimensão física quanto simbólica, tem moldado vários aspectos da história sócio-política brasileira por muito tempo. Entre estes, poderíamos lembrar rebeliões e repressão em inúmeras formas: confrontos bélicos no período colonial, insurreições da população negra escravizada, discriminação racial, hierarquias culturais ativas, conflitos de terra, tortura brutal de prisioneiros políticos, mortes por crime violento, obstáculos sócio-econômicos insuperáveis e assim por diante. (idem, p. 9)

O grupo Musicultura se dedica então às sonoridades do bairro Maré, que por sua vez estão conectadas a muitas violências. Isso geraria consequências efetivas nessa produção musical, na qual a violência na sua forma simbólica criaria inclusive empecilhos para que seus protagonistas encarem suas práticas musicais como “interessantes” ou mesmo enquanto “música de qualidade”. O Musicultura, ao invés de fugir a estas complexas questões, pelo contrário, as encara, tratando a violência como ferramenta teórica, possibilitando assim análises como a ausência de políticas públicas para a juventude onde o protagonista poderia ser o jovem morador de favela (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b), e a criminalização da música produzida em território favelado, ao contrário do que aconteceria com outras músicas com temáticas semelhantes, entretanto produzidas pela grande indústria musical (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006a). Este conceito tem sido importante instrumento em nossos encontros de discussão e nas etnografias de nossa própria pesquisa dentro do GPEDIL. O debate sobre como a violência interfere em nosso grupo e na participação de seus integrantes e na nossa pesquisa de campo está bastante presente no capítulo 3. Também utilizamos a violência como ferramenta conceitual nas nossas análises musicais/políticas do Sarau, inspirados pelo trabalho do Musicultura, o que está exposto e debatido no capítulo 6 desta tese.

### 5.3 Música e Conflito

---

<sup>205</sup>Inclusive uma das canções de autoria de Mano Teko que escolhemos analisar no capítulo 6, a canção “Apologia”, possui uma relação direta com este debate.

Certamente este é um dos conceitos centrais no interior das pesquisas desenvolvidas por Araújo e o grupo Musicultura. Junto às propostas de diálogo apoiadas nas perspectivas de Paulo Freire, o Musicultura pressupõe que o fundamento de uma construção de conhecimento que se proponha minimamente igualitária e justa, necessita considerar o conflito entre as diversas posições, neste caso sem assumir nem uma visão paternalista e populista, na qual o acadêmico reproduz acriticamente e romantiza o conhecimento popular, nem o mais comum, que seria a imposição de um saber que vem “de cima pra baixo”, na qual a posição e conhecimento do pesquisador universitário invisibiliza o conhecimento comunitário. Esta segunda poderia se apresentar em diversificadas “versões”, desde uma pesquisa etnográfica de apropriação do conhecimento local para a sua exposição “exótica” em países do Hemisfério Norte, até uma pesquisa mais ética que, ainda pautada na centralidade do acadêmico, se propõe a discutir com as comunidades elegendo um interlocutor costumeiramente chamado de “informante”, e onde há um esforço para “retornar” este conhecimento produzido para as comunidades estudadas, ainda sob interpretação e produção escrita do pesquisador universitário.

Este trabalho encontra-se então comprometido com uma busca menos por uma construção harmônica e conciliadora, do que por uma pautada nos conflitos e nas contradições. Na visão do Musicultura e de Araújo, já não era mais possível continuar negligenciando dentro da pesquisa etnográfica as assimetrias de poder existentes, e que consequentemente condicionavam o trabalho de todos os envolvidos nos processos do fazer musical. Ignorar estes conflitos e contradições acaba por privilegiar a hegemonia de certos pontos de vista sobre as práticas musicais, apoiados em ideologias dominantes. (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b, p. 3). Em artigos posteriores, Araújo (2014) descreve o momento inicial do projeto, no qual pesquisadores mais experientes do grupo se calam na intenção de “dar espaço” para que os jovens pesquisadores residentes na Maré também se expressem. Esta posição teria sido fundamental no combate àquilo que Paulo Freire (1987) denominaria como a “cultura do silêncio” (ARAÚJO, 2014, p. 19). Este processo então se estabelece também enquanto método de práxis acadêmica e política (ARAÚJO, 2008, p. 28), e o grupo, em artigo de 2006, colocando este pesquisador mais experiente numa posição então de mediador dessa práxis, conclui:

A práxis do pesquisador como mediador requer, portanto, um compromisso político, que começa com sua própria autocrítica e envolve o confronto contínuo de sua formação e conhecimento com um mundo em permanente transformação. (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b, p. 6)

Uma das consequências de se assumir o conflito enquanto ferramenta epistemológica, acaba sendo a desconstrução de uma ideia apresentada por Paulo Freire (1987) a respeito da concepção bancária de educação, na qual o educando é apenas um depositário do conhecimento possuído pelo educador. Esta desconstrução caminhará no sentido de uma prática educativa libertadora, na qual o educando é visto como parte de um processo igualitário e horizontal para com o educador, um aprendizado mútuo e dialógico, que no grupo *Musicultura* se traduziria na relação de não-diferenciação entre pesquisador e pesquisado. Em termos teóricos gerais, estas seriam as consequências apresentadas por Araújo desta nova epistemologia onde o conflito é peça fundamental:

(1) A criação de oportunidades para permitir que as comunidades atualmente marginalizadas do conhecimento produzido sobre si mesmas interajam e participem como interlocutores ativos em fóruns mundiais, (2) a formação de equipes de pesquisa conjuntas, incluindo nativos e não-nativos, bem como acadêmicos e não-acadêmicos (3) novas formas autocríticas e usos da documentação musical, promovendo debates públicos sobre a história, a identidade e os valores dos povos, (4) desenvolvimento de novas capacidades entre comunidades anteriormente privadas de acesso a essas capacidades (por exemplo, Documentação audiovisual, idealização, gestão de arquivos sonoros, utilização de tecnologias, etc.) e reforço e / ou construção de centros de difusão de conhecimentos e repositórios locais através de organizações e instituições comunitárias. (ARAÚJO, 2008, p. 28)

São diversos os momentos em nossa tese em que o conflito se torna uma ferramenta conceitual para nós. No capítulo 3 por exemplo, tanto eu quanto os outros membros, expuseram os mais diversos conflitos que vivenciamos dentro do GPEDIL, conflitos estes que geraram diversos e ricos debates que fundamentaram os nossos caminhos e nossas análises sobre o *Sarau Divergente*. Os conflitos de poder e privilégio entre mim e os demais jovens, e entre eles mesmos, também sempre foi objeto de construção de nosso trabalho e também está bastante debatido no capítulo 3, principalmente na minha meta-etnografia. Conflitos políticos dentro do *Sarau Divergente* também motivaram em muitos aspectos a nossa tese, estando os mesmos mais concentrados nos capítulos 1 e 7, no qual estes conflitos são apresentados e analisados. Um questão interessante é que o próprio *Sarau* se apresenta enquanto um espaço onde a divergência é bem-vinda, e no qual os conflitos devem mesmo existir. Referenciamos este “convite ao conflito” a presença marcante do orixá Exú enquanto base filosófica do *Sarau*, entretanto porque não pensarmos também esta constituição do espaço à luz das pesquisas do *Musicultura* e de Paulo Freire? Tudo é válido.

## 5.4 Práxis Sonora

Muitas são as temáticas e focos de pesquisa trabalhados pelo grupo Musicultura nestes últimos quinze anos de existência (2003-2018). Em 2006, o grupo trabalhava em torno de uma conceituação da violência e do conflito apresentando-os de maneira pioneira enquanto ferramentas analíticas dentro da etnomusicologia. A aplicação destes conceitos ajudaria-nos a refletir sobre o estigma e a criminalização sofridos pelo morador de favela do Rio de Janeiro, tendo sua prática musical associada a criminalidade e ao tráfico de drogas, e sobre a violenta paisagem sonora da Maré (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006a). Outra reflexão presente em publicações deste mesmo ano de 2006 é realizada sobre uma visão hegemônica bastante presente nos discursos do senso comum. Estas colocam a “cultura da favela” como “menor” perante uma “cultura superior” levada por ONGs e suas políticas “salvacionistas”. Neste artigo os musiculturenses também puderam refletir sobre uma ausência quase total de políticas públicas direcionadas aos jovens pobres da cidade (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006b, 2006c). A ameaça ao direito de ir e vir dos favelados, impedidos de frequentar determinados espaços musicais da comunidade por conta do medo de “cruzar” as “fronteiras” criadas pelas disputas entre facções do narcotráfico, também foi objeto de estudo do grupo (GRUPO MUSICULTURA, 2008).

Como resultado de pesquisa quantitativa, proposta, protagonizada e realizada no ano de 2006 pelos jovens pesquisadores residentes no bairro, o grupo aponta para uma realidade tão plural e multicultural no que diz respeito aos gostos musicais da Maré quanto provavelmente é a de qualquer outra zona da cidade, ajudando a quebrar estigmas construídos pela mídia corporativa e pelas classes média e altas da cidade (idem; GRUPO MUSICULTURA, 2011). Em artigo de 2015, o Musicultura produz um trabalho etnográfico pautado na dificuldade de se organizar eventos (em quatro diferentes estilos musicais) nas favelas no contexto de implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (GRUPO MUSICULTURA, 2015). O fato de que seus bancos de dados estão, e sempre estiveram dentro da própria comunidade, demonstra o quão comprometido o grupo parece estar com a utilidade pública do conhecimento que produzem em coletivo, quer dizer, para além de já haver um protagonismo por parte de jovens moradores em todos os processos de pesquisa, seus resultados e dados coletados também se encontram disponíveis e acessíveis para os moradores deste mesmo território.

Como pude apresentar nos capítulos 3 e 4, o mais recente trabalho do grupo foi um painel apresentado no VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), que buscou juntar diferentes grupos de PAP do Rio de Janeiro, unindo em uma mesma sessão trabalhos do GPEDIL, do Musicultura, e do Templo Cultural. Este painel tinha como objetivo promover uma maior articulação entre os diferentes grupos, que dentro do Labetno-UFRJ, buscam a práxis sonora enquanto ferramenta de transformação social.

Todo esse processo também pode-se dizer criou ramificações que se tornaram “patrimônio” da própria comunidade, como defendido pelo próprio Samuel Araújo após apresentar os processos de constituição do Musicultura:

As implicações mais gerais destas observações podem ilustrar concepções alternativas de patrimonialização, formação de mercado e padrões de consumo de “bens culturais”, assim como servir à formulação de uma agenda político-epistemológica mais ampla, participativa e auto-crítica das relações humanas com base em seus saberes e práticas (ARAÚJO, 2014, p. 24).

São exemplos os eventos Maré de Rock e Sarau Cultural da Maré, ou os desfiles e intervenções bloco de samba “Se Benze Que Dá”, ou as ações realizadas pelo próprio Musicultura em escolas da Maré, entre outros eventos geridos e mantidos por atuais e ex-musiculturenses.

A questão sonora aqui é fundamental. Ela que norteia as análises, práticas e o próprio fazer político do grupo, sugerindo conceitualmente uma “práxis sonora”. (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2010). Ampliando para o fenômeno sonoro em seu sentido mais amplo, fugindo assim das restrições geradas pelo conceito de música, a práxis sonora, esse conceito apresentado por Araújo e pelo Musicultura, buscaria então uma nova posição epistemológica, que estaria relacionada a um outro *modus operandi* de produção de conhecimento, pautada em uma relação que busca uma horizontalidade possível entre teoria e prática, nativo e *outsider*, pesquisador e pesquisado. Produção acadêmico-sonora objetivando um sentido de transformação social.

Destacar a práxis sonora como uma categoria operativa também significa enfatizar a articulação entre discursos, ações e políticas relativas ao som, como aparece, muitas vezes de forma sutil ou imperceptível, na experiência cotidiana dos indivíduos, isto é, para músicos profissionais e amadores, Agentes, empresários e legisladores, entre outros; Para grupos como coletivos de músicos e público organizado; E para instituições como sistemas escolares, corporações, sindicatos e agências governamentais e não-governamentais. (idem, p. 219-220)

Junto ao Musicultura, sozinho ou em coautoria com outros acadêmicos, Samuel Araújo tem apresentado importantes reflexões conceituais e teóricas que tem podido apoiar em

grande parte a realização de nossa própria pesquisa, e sem dúvida o conceito de práxis sonora é um dos mais importantes para nós, por apoiar conceitualmente uma pesquisa como a do GPEDIL que não abre mão de uma reflexão construída a partir de ações práticas que envolvem o protagonismo das práticas sonoro-musicais, como é o caso do Sarau Divergente, ao mesmo tempo sem abrir mão da utilização de ferramentas teóricas para análise destas ações, que, em nosso caso e do Musicultura, buscam ser protagonizadas pelas populações subalternas que estão diretamente vinculadas aos eventos estudados. Acreditamos muito na potência dessa práxis acadêmica, dessa práxis sonora.

Procurava-se, assim, transcender associações, ainda que generosamente flexíveis, ao termo “música” ou a outros que lhe são correspondentes, concentrando-se numa totalidade que: 1- enfoca estrategicamente o trabalho acústico, ou o aspecto sonoro da atividade prática humana em sua ligação orgânica com outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, sua dimensão política, isto é, de ação que propõe alianças, mediações e rupturas; e 2- integra o que aparece frequentemente no meio acadêmico, e notadamente em instituições que lidam de algum modo com material musical ou Sonora, como categorias de conhecimento distintas ou mesmo estanques (teoria e prática, som e sentido, etc). Assim, por meio da categoria Práxis Sonora enfatizo a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais), empresas e instituições (por exemplo, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas), tomando como pano de fundo a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje. (ARAÚJO, 2013, p. 8)

Cito este trecho de Araújo, pois ao meu ver o mesmo define bem o quanto estas ferramentas teóricas propostas por ele e pelo Musicultura nos tem auxiliado a construir uma relação mais orgânica entre música e ação social/política. A partir destes conceitos-chave de violência, conflito e práxis sonora tomamos os direcionamentos do nosso trabalho de campo coletivo no GPEDIL. Não por acaso, estes também servem como ferramentas base para todas as pesquisas realizadas pelo Grupo Musicultura sobre as práticas musicais da Maré, este que certamente foi a maior referência para todas as escolhas que tomei até o presente momento em minha trajetória como etnomusicólogo e ser político que busca, a partir do trabalho musical/sonoro, construir caminhos para uma transformação social rumo a uma sociedade que não se pautem pela violência contra negros e pobres, questão base da existência do próprio Sarau Divergente.

### **5.5 Etnografia Colaborativa, Pesquisa dialógica e trabalho de longa duração**

Certamente grande parte do que veremos nesta parte possui relação direta com as discussões que apresentamos anteriormente neste capítulo 4. Nesta tentativa de partilhar poder<sup>206</sup> é normal que se pense com mais detalhes a questão da etnografia em si, a questão metodológica. Aqui desenvolvo brevemente minhas ideias a partir novamente do pensamento de Araújo e o grupo Musicultura, mas não só, pois há também outros projetos que se desenvolvem em linhas próximas, e que apresentarei principalmente no trecho que se segue a este, tratando-os como exemplos de processos teórico-metodológicos mais ou menos alinhados com o nosso.

James Clifford (2002), ao refletir sobre a “autoridade etnográfica” apresenta o contexto monofônico comum na antropologia hegemônica, onde apenas a voz que se interessa ouvir é aquela do antropólogo, do acadêmico, da autoridade, que em busca de informações sobre um “Outro” exótico viaja para longínquas terras, vivendo lá em média um ano, e voltando com seus dados para seu escritório em algum país do Hemisfério Norte, onde o mesmo os interpretará e publicará uma monografia sobre os mesmos. Esse conhecimento normalmente sequer retorna para o contexto de onde saiu. Entretanto a experiência dialógica se apresenta como possível ferramenta na busca por um conhecimento mais polifônico, que inclua no discurso antropológico o ponto de vista “nativo” sobre sua própria experiência cultural.

Paulo Freire apresenta efetiva proposta no campo educacional a respeito da dialogicidade. O autor, contestando o que chama de “concepção bancária” de educação – hegemônica - onde o educando é apenas um depositário de conhecimento, propõe o diálogo como ferramenta base na compreensão de que a história e as vivências destes devem sim ser fundamentais em seu processo de formação educativa, diminuindo assim o abismo entre educador e educando, apoiado em um sistema que se baseia muito mais na troca de saberes do que na imposição de um tipo de saber (acadêmico) em supressão dos demais (populares).

Somente o diálogo, que implica num pensar crítico, é capaz também de gerá-la. Sem ele, não há comunicação e sem esta não há a verdadeira educação. A que, operando a superação da contradição educador-educandos, se instaura como situação gnosiológica, em que os sujeitos incidem seu ato cognoscente sobre o objeto cognoscível que os mediatiza. (FREIRE, 1987, p. 47)

Desde a criação do projeto Musicultura, em parceria entre uma ONG local e o Labetno-UFRJ, os proponentes do mesmo tem se dedicado a servir como mediadores de um processo de pesquisa em que de fato o centro é a voz “nativa”. Logo, desde o início de qualquer processo novo de investigação, o grupo se reúne em encontros semanais para discutir os

<sup>206</sup>Socialmente nas mãos de homens brancos, cis gênero e de origem classe média e burguesa.

rumos da pesquisa, indo posteriormente a campo em conjunto, coletando dados, os analisando e posteriormente produzindo resultados. Estes resultados têm se expressado tanto em publicações acadêmico-científicas, quanto em anais de congresso, revistas especializadas nacionais e internacionais, capítulos de livro, jornadas de iniciação científica da própria universidade<sup>207</sup>, além de trabalhos mais continuados de fazer político, como foi o caso do projeto desenvolvido na Escola Municipal Teotônio Vilela, apresentado em artigo redigido por Samuel Araújo (2011), que inclusive gerou seu próprio produto – dois registros audiovisuais sobre gosto musical na referida escola.<sup>208</sup>

Outros exemplos que poderiam ser citados são os pesquisadores formados pelo Musicultura (alguns, hoje já doutores) com pesquisas sobre práticas musicais locais (ANDRADE SILVA, 2009; DIAS DA SILVA, 2011), ou o bloco “Se Benze Que dá” também citado anteriormente que até hoje (re)existe com seus desfiles carnavalescos altamente críticos sem perder a alegria (um dos seus lemas é “Diversão sem alienação”), ou outros projetos que certamente nasceram de uma estrutura onde a música e a arte foram apresentados como formadores sociais fundamentais no desenvolvimento de uma sociedade.

É apoiado na perspectiva da práxis que o antropólogo Luis Guillermo Vasco Uribe (2002) apresenta seus pontos de vista, que assim como Araújo e o Musicultura relacionam à 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, além de que o campo da prática seria indissociável da construção do conhecimento – o que sugere inclusive uma mudança de status epistemológico onde a neutralidade não existe. Numa análise claramente influenciada pelos estudos marxistas, o autor também vai defender 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, bloqueando então possíveis pensamentos divergentes mais alinhados com as perspectivas epistemológicas locais.

trabalho intelectual é um processo cujo exercício está reservado somente para um setor de classe, o dos intelectuais, parte da pequena burguesia; e é isso que temos de tentar quebrar em vez de dar-lo por válido ou intransformável, adaptando-se a ele. (URIBE, 2002, p. 8)

<sup>207</sup>Em que o grupo já foi inclusive premiado como melhor trabalho apresentado.

<sup>208</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Xps6lYFbp5g&t=27s>

O autor então descreve em mesmo texto que sua proposta dialógica teria relação direta com o método decisório e organizativo dos próprios indígenas com quem trabalhou - direto e autogerido – assim se tornando possível e até mais interessante realizar o trabalho de campo desta maneira também.

Todo esse processo de repensar o método a partir de uma outra perspectiva política e epistemológica teria uma relação direta com um pensamento mais amplo de ruptura com uma ideia de fazer individual para uma transformação de uma realidade social necessariamente coletiva. Questionando a própria centralidade da escrita no fazer acadêmico, Uribe defende uma vivência ativa, já que em um sentido mais político a observação participante não contemplaria o que o antropólogo colombiano sugere. Numa clara relação entre poder e fazer etnográfico, a interpretação do etnógrafo serviria então como filtro para a leitura das classes dominantes e suas visões sobre as comunidades nativas, que na maioria das vezes os colocam numa posição de “fetiche”. Deveríamos então, segundo Uribe, nos engajar em uma mudança em todo o processo etnográfico, tentando inclusive traduzir para o diário de campo impressões que dialogassem mais explicitamente com a forma local de ver a realidade, pois para o antropólogo colombiano fala-se muito pouco sobre o diário de campo quando se trata de métodos etnográficos diferenciados, que escapem de fato desse modelo dominante de produção acadêmica que se impõe a todas as etnografias, independente das sociedades estudadas.

Uma das maneiras visa enfrentar a separação nítida entre a vida e o diário de campo e entre ele e o texto escrito final, que é possível através de um desenvolvimento conjunto com os índios, que não pode ocorrer de uma forma pró-ativa, mas de uma quadro específico das relações sociais e de parceria, por exemplo, como parte da luta. (URIBE, 2002, p. 32)

As propostas que vêm se desenvolvendo na etnomusicologia demarcam um engajamento sim, porém esta perspectiva mais assumidamente engajada num intuito transformador, que busca aliar-se às perspectivas locais, entretanto sem deixar de compreender que há uma estrutura dominante que impõe das mais diversas maneiras suas visões de mundo, me parece fundamental em um processo etnográfico que se queira transformador. Assim sendo os conceitos de práxis sonora, ou de práxis etnográfica se apresentariam com grande potência nessa tarefa, tornando-se o “carro-chefe” da linha teórica e metodológica que estamos desenvolvendo em nosso próprio trabalho.

Importante também colocar que estas metodologias podem se constituir a partir de um encontro, ou mesmo de um conflito de ideias, valores e visões de mundo, como relatei no capítulo 3 e 4 ao apresentar os processos metodológicos do GPEDIL. Cambria (2012) relata que no princípio do Musicultura a equipe de pesquisadores – do qual o mesmo fazia parte enquanto pesquisador do Laboratório - tinha vontade de fazer diferente, porém foram “a campo” sem uma imposição de modelo a ser seguido, o que teria os feito perceber que sem o tempo de amadurecimento e a “entrada” real das perspectivas dos *insiders* nas discussões, muitos temas talvez não tivessem nem surgido, alterando tanto visões dos *outsiders*, quanto dos próprios jovens moradores com seu entorno (CAMBRIA, 2012, p. 132), quer dizer, o processo acabaria por se tornar figura central no fazer etnográfico.

Uma pesquisa assim concebida, que compreende uma importante dimensão política, de ação, não tem por objeto o “outro” (que estaria também na posição de “sujeito” da pesquisa) mas a realidade em que ambos (pesquisador e comunidade) interagem (e dialogam) e que, nos termos de Freire, os “mediatiza”. O conhecimento é produzido dialogicamente através da práxis (união de ação e reflexão) de ambos. (CAMBRIA, 2008, p. 203)

Apresento aqui a questão do tempo de duração do trabalho de campo, como fundamental a ser colocada numa discussão metodológica a respeito de todas as mudanças epistemológicas citadas anteriormente. Na direção a uma etnomusicologia mais engajada num processo assumidamente político e transformador, este é um tema de grande importância. Certamente o exemplo mais usado por mim 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<sup>209</sup>. O etnomusicólogo Anthony Seeger (2008a) apresenta seu trabalho de longo prazo com os *kisêdjê*, sociedade indígena do Alto Xingu, numa tentativa de sistematizar as ideias sobre este tipo de processo. Claramente alinhado com as perspectivas teórico-metodológicas apresentadas nestes capítulos 4 e 5, Seeger aponta para uma nova forma de fazer etnográfico que se envolve com as questões locais, diferentemente do início do século XX, quando pesquisadores como Malinowski jamais voltaram aos locais onde desenvolveram seus estudos de campo. 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, no

<sup>209</sup>Como costuma ser o padrão em projetos de pesquisa financiados por entidades de fomento, que para além desta restrição temporal, ainda exigem uma produtividade um tanto quanto inatingível para uma investigação que se foca no “processo”, e não na produção em si (entendendo inclusive o processo como produto).

qual o etnomusicólogo pode ver as diferentes mudanças no nosso próprio campo de pesquisa e na forma como os indígenas veem suas próprias práticas. Tudo isso o permitiu criar novas questões em torno da música e da sociedade kisêdjê. O autor também aponta ressalvas neste tipo de dinâmica de longo prazo, como uma provável acomodação do pesquisador por já “conhecer” bem as práticas locais, tensões entre o pesquisador e a comunidade geradas por interesses divergentes, ou mesmo o “stress” de ter seu trabalho requerido por diversas vezes pela comunidade. Entretanto em outro artigo, o mesmo Seeger (2008b) aponta que sua proximidade com os indígenas também lhe rendeu a possibilidade de exercer uma função advocatícia em uma disputa de terras na qual estes indígenas estavam envolvidos. Como o autor tinha registros etnográficos de sua pesquisa realizada ainda na década de 1970, que se referiam a um determinado território como sendo uma antiga aldeia kisêdjê, ele pôde apresentar este material no julgamento da posse destas terras, e assim contribuir para que esta população ficasse com este território, de propriedade ancestral dos mesmos.

Existem alguns outros projetos de longa duração que possuem caráter similar na luta contra desigualdades do campo acadêmico, já apontadas aqui em exaustão. Um destes exemplos é o projeto Encontro de Saberes, protagonizado pelo etnomusicólogo e professor da Universidade de Brasília (UNB) José Jorge de Carvalho. Este tem como objetivo trazer para dentro dos currículos de graduação em música, os saberes tradicionais, excluídos de nossa formação universitária. Esta exclusão, que Carvalho et al (2017) acreditam estar ancorada em noções de mundo classistas e racistas, poderia então ser combatida com este projeto, que traz para dentro da universidade os mestres destas práticas, que ali podem ensinar seus saberes para os estudantes de música a partir de suas próprias visões de mundo e métodos de ensino-aprendizagem. Estes projetos são realizados ao longo de semanas, isto é, são realmente tratadas enquanto disciplinas acadêmicas, e seus mestres enquanto detentores (ainda que institucionalmente não o sejam) de título de Notório Saber. O Encontro de Saberes já foi realizado em diversos Estados no país, como Pará, Minas Gerais, Bahia e Ceará, sempre possibilitando uma vivência muito rica e necessária, e que coaduna com muitas das críticas que colocamos nesta tese.

Entendemos ainda que a existência de pesquisas acadêmicas tendo por objeto de estudo grupos de cultura tradicional, bem como a implantação de cursos como o Encontro de Saberes, justifica-se, principalmente, por proporcionar aos alunos o desenvolvimento de múltiplas habilidades e de metodologias de ensino-aprendizagem distintas daquelas contempladas pelos currículos universitários convencionais de corte exclusivamente eurocêntrico (CARVALHO et al, 2017, p. 205)

A questão da autoria é sem dúvida de suma importância em todos esses debates, já que estamos tratando de práticas que envolvem de maneira mais participativa, pessoas que pertencem a grupos que historicamente excluídos destes processos. Entendo então a possibilidade da autoria coletiva como algo que pode multiplicar vozes em uma pesquisa, tornando-a mais diversa e, porque não, mais democrática. Utilizarei aqui como um exemplo o meu trabalho de mestrado (MENDONÇA, 2013), no qual realizei etnografia coletiva junto a um grupo de ativistas anarquistas ligadas ao movimento punk de um Centro Social Libertário chamado Casa Viva, no centro da cidade do Porto - Portugal. Lá elaboramos uma metodologia participativa, organizamos debates públicos que trataram de temas referentes a pesquisa (enquanto o próprio tema estava também aberto à demandas do público local), e meus “companheiros<sup>210</sup>” escreveram seis textos relatando sua relação entre a música punk e suas formações políticas. Estes textos foram o principal material etnográfico da dissertação e foram publicados na íntegra como parte do texto. “Briguei” bastante com a Universidade de Aveiro para assumir a coautoria de meus pares. Entretanto isso não foi possível. A estrutura acadêmica não permitiu que essa autoria fosse reconhecida. Para concluir o curso tive que assinar sozinho a dissertação, embora, pouco mais de um ano depois, minha orientadora, a professora Susana Sardo, tenha me procurado para me contar que havia sido aprovada a possibilidade de co-autoria na Universidade de Aveiro, isto é, eu não consegui assinar como gostaria, como achava justo, mas de agora em diante outros estudantes de pós-graduação daquela universidade portuguesa poderiam o fazer. Para mim uma vitória.

Seeger (2012) relaciona este modo de fazer acadêmico, ainda extremamente pautado na figura do autor individual, ao gênio que sozinho desenvolve suas ideias e as publica compartilhando-as assim com todos os interessados. Porém, como Lassiter (2005) muito bem coloca, a produção etnográfica nunca é individual, e ainda, se estamos em busca de uma renovação epistemológica, uma luta pelo reconhecimento da autoridade “nativa” em afirmar suas próprias demandas e visões de mundo, necessitamos então confrontar as estruturas acadêmicas num sentido de modificar diversos padrões que criam muitos obstáculos ao desenvolvimento de procedimentos metodológicos de fato dialógicos, e a autoria certamente é um ponto fundamental.

---

<sup>210</sup>Que foi a nomenclatura que utilizei.

Seeger (2008b) ainda diz que o processo de produção, protagonizado por ele e pelos *kisêdjê*, do primeiro disco etnográfico a ser comercializado no Brasil “A Arte Vocal dos Suyá” (SEEGGER, 2008b, p. 277), para além de ter sido todo colaborativo e partir de uma demanda local, teve sua distribuição partilhada também em ônus e direitos autorais, assim como toda bibliografia que o autor produz sobre “seus professores” *kisêdjê*, como o mesmo a eles se refere. Para além disso, em qualquer apresentação remunerada que Seeger realiza, o autor também divide os valores com a comunidade indígena. Estas práticas apontam para as necessárias discussões que ainda devemos travar sobre estes patrimônios imateriais, historicamente saqueados e pilhados pela força dominante e opressora de uma universidade eurocêntrica e colonialista.

Na edição brasileira de seu clássico livro “*Porque cantam os Kisêdjê*”<sup>211</sup> Seeger (2015) inclui um capítulo inteiro apenas para dar um panorama de sua interação de mais de 40 anos com esta comunidade. Informações sobre a atual produção audiovisual, protagonizada pelo indígena Kamikia *Kisêdjê*, incluso um vídeo sobre a reestruturação da festa do rato, pesquisada na década de 1970 pelo antropólogo estadunidense e principal fonte etnográfica para sua tese de doutorado, que foi incluso no DVD que acompanha a publicação de 2015, contribuindo ainda mais no diálogo que ainda parece bastante vivo entre o etnomusicólogo e os indígenas.

Também chamam atenção, no aspecto colaborativo e dialógico, os trabalhos de longa duração de Ana Paula Rodgers (2014) com os indígenas Enawene-nawe, e de José Carlos Teixeira na própria escola municipal em que trabalha na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Rodgers se encontra hoje vinculada ao Labetno-UFRJ, onde dá continuidade ao seu trabalho advocatício e de pesquisa com este povo indígena do Oeste do Estado do Mato Grosso, no qual o foco de suas análises está na própria interpretação e linha epistemológica dos indígenas sobre suas flautas, ritos e arquitetura. Com grande foco também na arqueologia indígena, Ana Paula, que também acaba por estudar a história milenar desse povo, está há mais de 10 anos em contato com os Enawene-nawe, e cumpre um importante papel como interlocutora de suas lutas e demandas. Já Teixeira (2015), em posição similar de atuação junto aos alunos da Escola Municipal Compositor Luiz Gonzaga, realizou em seu doutorado pesquisa relacionada à prática do funk carioca dentro da Escola, e para tal tarefa e em processo dialógico, conseguiu criar junto aos adolescentes a Equipe Gonzagão Digital, que anima os recreios da

---

<sup>211</sup>Publicado originalmente em inglês com o título *Why Suyá sing?* em 1987.

escola com um revezamento de DJs e repertórios de escolha dos alunos. Longe de serem relações que escapam às tensões e dinâmicas bastante complexas de pesquisas deste tipo, a iniciativa e as permanências destes pesquisadores junto às comunidades que estudam, parece determinante para a construção de suas próprias práticas de pesquisa, apresentando novos fatos e um real “retorno” de suas produções para os ambientes pesquisados.

### **5.6 Alternativas para uma Etnomusicologia transformadora**

A intenção deste subcapítulo é apenas enumerar, de maneira muito breve, outros exemplos de engajamento etnográfico em trabalhos de etnomusicologia. Estes não seriam menos importantes dos que os citados acima, porém não apresentam a priori um enquadramento teórico-metodológico que dialoguem com o nosso na mesma intensidade que os mencionados anteriormente. Ainda sim, estes colocam excelentes questões, principalmente no que diz respeito às múltiplas possibilidades de abordagens e questionamentos referentes aos mais diversos campos de pesquisa em música.

Apontando os etnomusicólogos como na “vanguarda” da luta anticolonialista no Sudeste da Ásia, atuando como “facilitadores” e “catalisadores” para a mudança de um contexto onde os conservatórios ignoram os fazeres musicais tradicionais privilegiando culturas eurocêntricas de música de concerto, Tan Sooi Beng (2008) nos apresenta alguns pontos de práticas levadas a cabo por estes pesquisadores. Professora da Universiti Sains Malasya, a autora nos descreve um processo muito interessante de utilização do tradicional teatro holístico, com a presença de diversas linguagens artísticas, incluindo a música e a dança, para uma atuação influenciada por teóricos como Augusto Boal e Bertold Brecht, numa prática política de (re)conhecimento da tradição local e estudos de fatos históricos politicamente esquecidos pelos jovens. No processo metodológico os envolvidos coletam dados, os analisam e montam uma performance sujeita a crítica, numa mistura da utilização da performance teatral e da etnomusicologia. A partir destes movimentos, muitos passam a conhecer uma parte da história de sua cultura apagada pelas estruturas colonialistas (TAN, 2008, p. 77).

Em uma linha próxima a Tan, a colombiana María Eugénia Londño Fernandez (2009), propõe a defesa de determinado patrimônio cultural (no qual a música teria grande peso enquanto dimensão emotiva, sentimental e simbólica) a partir da sua recriação, e que a busca

dessas tradições e o entendimento das mesmas teria papel fundamental na construção da memória social de um grupo, combatendo então desigualdades a partir do trabalho de engajamento de acadêmicos na área de música. Já a brasileira Rosângela Tugny (2011), em artigo que sintetiza um trabalho muito mais amplo de pesquisa desenvolvido com os povos de língua Maxakali, mais especificamente os Tikmu'un, localizados no nordeste do estado de Minas Gerais, busca engajar seu trabalho etnográfico na defesa de que estes povos nativos do Brasil possuem seus próprios códigos de escrita e significação da sua prática acústica, quer dizer, a pesquisadora de certa forma “abandona” sua função tradicional de “tradutora” de uma cultura a ser “decifrada” pela academia ocidentalizada, e parte para um processo de levantamento e divulgação das próprias práticas indígenas de simbolização de seus ritos e práticas sociais nas quais a música se faz presente, muito interessante no sentido de desconstruir nossas ideias tradicionais de separação entre escrita e oralidade, que também debatemos intensamente no capítulo 2 desta tese:

A pintura e as palavras estão aqui justamente no lugar da plenitude, da presença, ao contrário da noção de representação e sua consequente desvalorização, como algo que se opõe à presença, que, como Derrida denuncia, predominou entre filósofos e linguistas ocidentais. (TUGNY, 2011, p. 18)

Uma outra interessante contribuição que incluo aqui é a de Deise Montardo (2008), etnomusicóloga professora na Universidade Federal do Amazonas, que, em intervenção de reconhecimento e aprendizado a partir de uma epistemologia construída a partir de saberes guaranis, produz um excelente texto no qual o objetivo é apresentar o ponto de vista do indígena com relação ao “homem branco”. Em trabalho etnográfico que resultou em sua tese de doutorado e vários artigos, a autora relata as histórias de opressão sofridas pelos Guarani Kaiová no Mato Grosso do Sul, em processos educacionais promovidos por irmãs missionárias, impondo valores da cultura branca e impossibilitando o próprio auto reconhecimento do indígena como parte integrante de um outro povo, com uma outra língua. Segundo a autora, teria a música papel fundamental no processo de retomada de ritos e tradições. A partir desse trabalho, Montardo tira interessantes conclusões do ponto de vista guarani sobre os brancos, segundo ela um misto de um sentimento de desprezo pelo branco e superioridade de quem detém alguns segredos do conhecimento.

Uma crítica ao comportamento do branco que aparece muito forte, diz respeito ao desmatamento. Neste âmbito os brancos são classificados como tavy, que pode ser traduzido por bobo, inocente, enganado. É considerado algo ininteligível tirar a cobertura vegetal da terra, é o mesmo que matá-la. Como a terra é um ser vivo, a vegetação é a sua umidade e sua condição de vida. (MONTARDO, 2008, p. 3)

Discutidas no subcapítulo 5.1 por Rice (2014) e Dirksen (2012), as possibilidades da etnomusicologia como instrumento em contexto de guerra também me parece um expoente nesse movimento que pauta um trabalho etnográfico mais assumidamente engajado. Nos casos específicos que apresentarei, os autores Svanibor Pettan (2008) e María Elisa Garcia (2014) trabalham com as possibilidades da música enquanto promotora de reconciliação em tais contextos conflituosos. Pettan (2008) nos apresenta projetos concretos que o mesmo desenvolveu em dois países diferentes. Na Noruega, utilizou um projeto (Azra Project) com a música de refugiados de guerra da Bósnia e Herzegovina para promover um encontro entre a cultura local norueguesa e a cultura dos refugiados, construindo, a partir do encontro, um ambiente de troca e sociabilidade onde a música teria um papel central. Este projeto também chegou a ter certa projeção participando em diversas apresentações públicas, ajudando ainda mais a promover um maior conhecimento no norte da Escandinávia sobre a música bósnia e a situação do país em guerra. Afirmado seu compromisso com a região da ex-Iugoslávia (Pettan é croata radicado na Eslovênia), o autor ainda descreve no mesmo artigo um outro projeto com os ciganos romenos de Kosovo, mais uma vez contribuindo para o conhecimento e aceitação de uma população minoritária em meio a uma guerra “étnica” por território entre a Sérvia e os kosovares, que se estende até hoje sem grande parte dos países poderosos do mundo reconhecer Kosovo como um país independente.

Garcia (2014) usa seu artigo para problematizar a ideia de que seria “da natureza da música” a reconciliação. A autora nos apresenta dados de campo que viabilizariam, sim, uma possibilidade conciliadora, mas também possibilidades de acirramento de conflito. Em trabalho realizado com vítimas da violência na guerrilha colombiana (tanto oriundos de grupos guerrilheiros, como militares e paramilitares), a autora discorre sobre canções criadas por pessoas que perderam suas moradias por conta do conflito, na busca de uma maior compreensão sobre a vida e o sofrimento de “outrem”. Garcia mostra como chaves as mudanças de sentimentos de “hostilidade, desconfiança e ressentimento” entre as partes envolvidas, para outros de “confiança e entendimento mútuo” na qual a música poderia ter importante papel nos seguintes passos reconciliatórios:

- (a) a libertação de emoções e luto, (b) a reconstrução de eventos violentos para evitar sua recorrência, (c) a exposição e reconhecimento das narrativas das diferentes partes, (d) o reconhecimento de culpa e responsabilidade, (e) A redefinição de identidades, e (f) o surgimento de simpatia entre os partidos opostos (GARCIA, 2014, p. 28).

Britta Sweers (2010) já nos apresenta uma perspectiva diferente. Descrevendo acontecimentos na cidade na qual trabalhava na época (Rostock – Alemanha), Sweers nos apresenta a violência das atuações nazifascistas na cidade, que chegam a provocar um incêndio criminoso em um prédio onde residiam imigrantes vietnamitas. A cidade então ganha status de intolerante, gerando assim uma reação por parte de grupos antifascistas que se organizam através de eventos culturais, que promovem tanto um discurso político radicalizado de combate ao pensamento de ultradireita, quanto de promoção das práticas musicais imigrantes, o que acaba até por gerar consequências dentro da própria universidade onde Sweers é professora, empoderando alunos estrangeiros para tocarem também repertório de suas próprias culturas. Este fato gerou uma realidade nova, uma vez que a maioria dos estudantes estrangeiros parecia envergonhada com as práticas musicais de seus países de origem, priorizando sempre a música de concerto de matriz europeia, predominante nos cursos. O trabalho da etnomusicóloga se faz então fundamental, principalmente na coleta e na promoção destas práticas estrangeiras e no auxílio institucional para disponibilizar espaços e recursos para a realização de eventos, ou gravações de CD em apoio às práticas de resistência antifascistas na cidade.

Não menos importante é o trabalho de Victoria Rogers (2012), que aponta como provavelmente foram fortes na formação do famoso etnomusicólogo John Blacking, as suas experiências enquanto ativista político em três diferentes locais – como militar inglês na Malásia, onde questionou severamente as incursões imperialistas e colonialistas inglesas no pós-guerra ainda muito jovem e não graduado; como professor universitário na África do Sul, onde realizou com afinco um trabalho antiapartheid, questionando diversas leis locais para dar protagonismo ao discurso e a música dos negros sul-africanos, utilizando sempre sua posição de acadêmico para confrontar com mais “facilidade” o poder dominante; e por último já como professor na Irlanda do Norte o seu envolvimento na luta pela água, por moradia para sem-tetos, e nos conhecidos distúrbios por conta da antiga, porém muito atual, briga pela independência na qual está envolvido o povo norte-irlandês. Este é mais um trabalho que dialoga muito com o nosso, visto que a visão política de cada membro do grupo é anterior a qualquer contato nosso com a etnomusicologia. No meu caso específico esse envolvimento político com determinadas causas, como por exemplo a luta contra a violência policial que atinge principalmente jovens negros no Brasil, certamente norteou meus caminhos em direção

ao Musicultura, e mais especificamente a orientação do também engajado professor Samuel Araújo.

Assim como o trabalho de minha irmã, Bárbara Mendonça (2016), já citado nesta tese, outros trabalhos que debatem de gênero e música têm ganhado espaço dentro da etnomusicologia. A pesquisadora croata Ana Hofman (2007), também atualmente desenvolvendo projetos em parceria com o Labetno-UFRJ, onde atuou inclusive como pesquisadora visitante, realiza suas pesquisas prioritariamente em torno das relações entre gênero e música. Tal qual Pettan (2008), a autora também se foca no contexto pós-Iugoslavo, vislumbrando novos contextos produzidos após a queda do muro de Berlim, principalmente aquele que envolvem a participação feminina em apresentações musicais públicas em corais. A autora também aborda a música engajada no Leste Europeu, a partir da coletividade gerada por um sentimento de revivalismo da tradição do canto coral em grupos auto-organizados e radicalmente amadores (emancipadores), na luta contra um passado “autoritário” de um país que foi parte do Bloco Soviético durante décadas.

No Brasil temos o grupo “Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros”, que também é um exemplo de engajamento de pesquisa no contexto das discussões sobre as relações entre gênero e música, nesse caso abordando também a questão racial como objeto de análise principal. Coordenado pela professora Laila Rosa, o grupo vinculado a Universidade Federal da Bahia (UFBA), vem cumprindo importante papel contra o silenciamento desta temática muito pouco abordada pela Etnomusicologia como um todo (ROSA et al, 2014).

Esta breve apresentação de uma ampla e diversa gama de possibilidades de engajamento político a partir da etnomusicologia, também me serve para encerrar este capítulo 5, no qual pudemos apresentar um pouco das relações entre a área e nosso próprio trabalho, entre limites e possibilidades que são produzidos cotidianamente “por dentro” e “por fora” da Academia, nesta proposta dialógica e participativa que permite pensar em uma maior interlocução entre sociedade e universidade, entre pesquisa e comunidade. Outras ferramentas epistemológicas, pontos de vista marginalizados historicamente e “novas” formas de ver a produção e a patrimonialização acadêmica. Tudo isso se constitui em arcabouço fundamental para que eu pudesse pensar, realizar e coordenar durante os últimos dois anos e meio do GPEDIL, com todos os desafios e potências que lhe são próprias.

## **CAPÍTULO 6 – FUNK CARIOCA, POLÍTICA, GÊNERO E ANCESTRALIDADE NO SARAU DIVERGENTE**

*Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*

Este é o último capítulo antes das conclusões desta tese, e tem como objetivo apresentar nossas análises sobre 3 temáticas específicas que percebemos enquanto fundamentais na construção do Sarau Divergente ao longo de nosso processo etnográfico: O funk, a questão da mulher no Sarau, e a proposta política que o Sarau apresenta. Todos estes temas estão diretamente atravessados pela música e pela ancestralidade negro-africana, ambas, na nossa opinião, são a base de **tudo**<sup>212</sup> que acontece no espaço com o qual trabalhamos ao longo destes dois anos e meio de pesquisa.

Dividiremos este capítulo em 3 subcapítulos, cada um dedicado a um dos três temas selecionados pelo GPEDIL. O primeiro, 6.1, lidará diretamente com a questão do funk carioca no/do Sarau, que sem dúvida “destoa” de certa forma da produção contemporânea mais conhecida deste gênero musical de inegável sucesso. No segundo subcapítulo, 6.2, discutiremos o lugar da mulher no Sarau Divergente e suas relações com o patriarcado, e o quanto o machismo estrutural influenciou nos conflitos políticos e musicais deste espaço. Como esta é uma pesquisa-ação que se propõe não neutra e transformadora, também apresentaremos algumas propostas para que esta situação melhore cada vez mais, possibilitando um Sarau mais justo e igualitário. No terceiro e último subcapítulo, 6.3, debateremos finalmente que proposta política é essa que traz o Sarau. Um espaço de música e poesia, que foi considerado durante seu tempo em prática como um dos espaços mais importantes do Rio de Janeiro na luta contra o genocídio do povo negro. O que o Sarau apresenta de “novo”, que bases são estas, e como elas se manifestam neste espaço, e o mais importante para nós: como a música funciona como fio condutor de tudo isso?

### **6.1 – Sarau e o Funk Carioca**

---

<sup>212</sup>Não é nossa ideia afirmar aqui uma África vista de maneira etnocêntrica como entidade reificada, como temos ciência ocorreu com muita força no passado, guardando resquícios nos dias de hoje na forma como o continente é abordado. Como pudemos expor no capítulo 2 afirmamos sim uma ideia de unidade africana do ponto de vista político, enquanto motriz de transformação e deslocamento de um centro de saber eurocentrado, para outro afrocentrado, como já pudemos discutir nesse trabalho.

Escolhemos escrever este subcapítulo o dividindo em 5 seções, no sentido de melhor organizar a defesa de nossas ideias. Nas duas primeiras 6.1.1 e 6.1.2 iremos discutir o Sarau e sua história, à luz das duas canções-chave do evento na nossa opinião, que são “Apologia” e “QFR”, ambas de autoria de Mano Teko, e cantadas em todos os Saraus em que estivemos enquanto etnógrafos, o que por si já dá as mesmas um caráter especial, visto que não percebemos nenhuma outra canção que tenha sido apresentada em todos os Saraus. Também escolhemos estas duas por serem dois funks, e o Sarau ter uma íntima ligação com o gênero, além de seu Mestre de Cerimônias ser um profissional do funk com 25 anos de carreira, muito envolvido com suas lutas inclusive. Acreditamos também que estas duas canções sintetizam um pouco da proposta do Sarau, de promover uma troca musical e poética com objetivos políticos, tanto de compreensão e valorização das práticas musicais da afrodiáspora brasileira, quanto de denúncia ao racismo anti-negro em suas várias facetas.

#### 6.1.1 “Apologia”

Como relatado no capítulo 1 desta tese, a história do Sarau Divergente se inicia quando este ainda levava o nome de Sarau da APAfunk, que por sua vez possui uma trajetória diretamente vinculada à luta contra a criminalização que sofre esta manifestação musical, estando a fundação da associação de funkeiros ligada a criação da lei do “funk é cultura”. A canção “Apologia”, cantada por Mano Teko em praticamente todos os Saraus em que estivemos, e transcrita em nossa descrição do Sarau de setembro de 2016, como dissemos foi a primeira canção de abertura do Sarau. Sua letra está em total conexão com os discursos que constituíram a APAfunk e os movimentos de luta pela valorização do funk, que muitas vezes no senso comum sequer é reconhecida enquanto “música”.

*O meu som é de lá*

*Da favela*

*Eu também sou de lá*

*Da favela*

*Perguntaram quantos nós somos*

*Nós somos um só*

*Somos parte dela*

*Perguntaram quantos nós somos*

*Vieram falar que na visão deles funk não é cultura  
 Que o gosto da elite determina o que é e o que não é legal  
 Cansado dessa merda acordei e mudei minha postura  
 Esse espírito de luta, tem que contagiar geral  
 Cada vez pior a associação da violência à favela  
 Que filhos da TV apoiam a barbárie sem querer saber o quanto é mal  
 Agravante maior é a camisa errada que pintaram dela  
 E ver cria vestindo, achando isso normal  
 Compreendi e escuto dizer que o caô está na linguagem  
 Que MCs fazem apologia e outros falam só sacanagem  
 O caô não está só aí  
 E aí que eu fico bolado  
 O caô está na origem, preto pobre favelado*

O “meu som”, o “meu funk” é da favela, veio da favela, assim canta Mano Teko, pois ele “também é de lá”, da favela. Essa identificação do funk com a favela está longe de ser restrita a este funkeiro, pelo contrário, muitos MCs e DJs consagrados se vinculam às suas favelas de origem. Voltaremos a este assunto mais a frente. Nosso foco aqui é afirmar que o discurso da primeira canção de abertura do Sarau, ainda Sarau da APAfunk, tinha um vínculo direto com estas lutas que colocamos acima, reafirmando que o funk é cultura sim, que é o “gosto da elite” que determina o que é ou não legal, que a favela então acaba associada à violência, e que inclusive tem muito “cria” que “veste essa camisa”. Ao final, Teko concluiu que o problema, que o “caô” está na origem do funk, música de “preto, pobre e favelado”.

A vinculação do funk a afrodiáspora brasileira é, como vimos anteriormente no capítulo 1, mote para que Teko produza o Sarau Divergente aberto a outros gêneros e práticas musicais. Segundo a historiografia “oficial” do funk carioca, este nos remete primeiramente aos anos 1970, quando ainda na Zona Sul, na boate Canecão, Ademir Lemos e o DJ Big Boy organizavam o Baile da Pesada, que com a elitização da casa de shows do bairro de Botafogo, que se torna “palco da MPB”, passam a ser realizados nos subúrbios cariocas. Nestes bailes o repertório principal era formado por canções dançantes do gênero funk/soul dos EUA, com destaque para artistas como James Brown e Ray Charles, entre muitos outros. Entretanto Dom Filó, citado em capítulo de livro escrito por Carlos Palombini (2013), afirma que antes do

Canecão ele já organizava, em 1972, bailes de caráter muito próximo aos “da pesada” no Clube Renascença, tradicional reduto da cultura negra carioca no bairro de Vila Isabel. Segundo Palombini, os porquês da historiografia “oficial” contar esta versão, “só as forças de opressão explicam” (PALOMBINI, 2013, p. 145).

Já em meados dos anos 1970 surgem as equipes de som, que para Hermano Vianna (1987), tem base na noção de “mundo artístico” e sua “rede elaborada de cooperação” (BECKER, 1977, apud VIANNA, 1987). Para Joel Rufino dos Santos (2015), foi neste movimento, intitulado *Black Rio*, apesar de não estar a princípio conectado com os discursos políticos que vinham principalmente dos EUA, pelas vozes de ativistas e escritores como Malcolm X e Martin Luther King Jr, que se reuniram, sobre a base do orgulho negro, os negros e negras do Rio de Janeiro, a partir de uma fala que valorizava a cultura e os traços fenotípicos desta parcela da população.

No *Black Rio* a maior parte das letras que se cantavam eram todas em inglês e de origem estadunidense. Depois dos anos 1980, o período das “melôs”, que pequenas letras em português inventadas para substituir, com mesmo ritmo e melodia, algumas letras em inglês de sucesso nos bailes, o funk tem então seu processo de nacionalização em fins dos anos 1980 e na primeira metade da década de 1990, com a chegada do *Miami Bass* e de batidas como o *Voltmix* na cidade do Rio de Janeiro. A partir desse momento, letras em português começam a ser criadas, e alguns MCs passam a se consagrar enquanto cantores e compositores de funk. Ainda pela característica improvisada do estilo e das longas letras, haveria uma adaptação do termo rap (*rhythm-and-poetry*) oriundo do hip hop<sup>213</sup> dos Estados Unidos da América para o termo rep – uma menção aos repentistas nordestinos (PIMENTEL, 2012, p. 190).

A música da mistura dos negros e latinos de Miami encontrou nas favelas do Rio de Janeiro um abrigo entre negros e imigrantes nordestinos, e deu ao funk carioca o status de cultura negra brasileira, status este afirmado pelo cantor e compositor de funk Mr Catra, quando diz em documentário sobre a história do funk carioca que o mesmo é “ a música eletrônica do Brasil” (2013). No decorrer da década de 1990 e nas primeiras décadas do século XXI, o estilo adquiriu ainda mais personalidade e afirmação de sua afrobrasilidade, se emancipando das batidas norte-americanas com versões eletrônicas referenciadas nas batucadas das religiões afro-brasileiras e do maculelê, gerando assim aquilo que conhecemos hoje como o “tamborzão” (PALOMBINI, 2016).

---

<sup>213</sup>Historicamente, o termo rap é anterior ao hip hop, mas nele adquiriu sentido específico e repercussão mundial.

Na definição de Adriana Lopes (2010), estudiosa da linguagem que dedicou seu trabalho de doutorado ao funk carioca, “é impossível compreender a diáspora senão como necessária mistura, mescla de práticas e vivências que são transformadas e ressignificadas ao atravessarem as fronteiras de seus próprios territórios” (LOPES, 2010, p. 20). – e complementa Pimentel: “O funk carioca é antropofagia feita pela favela” (PIMENTEL, 2012, p. 190). Como cultura negra fortemente enraizada nas favelas, como afirmado na canção “Apologia”, ao funk, como a outras práticas afrodiáspóricas, se atribuiu o estigma de marginal, em função de um processo de criminalização em que assumem papel ativo setores da mídia corporativa, das classes média e alta e do Estado (LOPES, 2017; PALOMBINI 2012, 2013, 2015; FACINA; PALOMBINI, 2015), como também debate a letra da canção de Mano Teko: “Cada vez mais associação da violência a favela; que filhos da TV apoiam a barbárie sem querer saber quanto é mal”.

Outros gêneros musicais associados à afrodiáspora negra foram também perseguidos e marginalizados ao longo da história, em especial o exemplo do samba é notório. Mano Teko ao finalizar a performance da canção “Apologia”, sempre faz uma fala dizendo que a música de terreiro, o candomblé, o samba e o funk são frutos “de uma mesma fonte”, neste caso, a África. De fato, a prática do samba no início do século XX foi perseguida e criminalizada. Jogados na marginalidade econômica pós-abolição, negros e negras tiveram também que lidar com a “cultura do medo negro” (NOGUERA; SILVA, 2015, p. 22), que gerava nas elites a presença desta parcela da população nas ruas das grandes cidades, em especial do Rio de Janeiro, território que recebeu a maior quantidade de africanos no século XIX, e que ainda contou com uma grande migração de negros baianos alforriados em fins do século XIX e princípio do século XX. No contexto da “modernização” da cidade com as reformas de Pereira Passos, e da preferência que empregadores tinham por empregados brancos, gerando desemprego para negros e negras,

o samba era tratado como “coisa de polícia”. [...] O Estado brasileiro endereçava práticas de violência travestidas de segurança pública para negros e brancos que vivessem nesse mesmo contexto cultural. Com a entrada de uma parcela da classe média branca no mundo do samba, o imaginário de parte da elite se torna mais simpático aos sambistas, o que somado a uma leitura política da composição demográfica étnico-racial da sociedade brasileira traz uma nova agenda do Estado para o samba (NOGUERA, 2015a, p. 33).

Nos dias atuais vemos a consequência desta assimilação do samba, outrora perseguido, pela classe média e pelas elites da cidade com muita evidência. Em sua tese, Jurema Werneck comenta que a sambista Mart’nália, mulher negra, filha de um dos sambistas mais importantes

da história recente, Martinho da Vila, quer dizer, criada no samba, ao tocar um pandeiro em uma roda de samba formada por homens brancos no bairro da Lapa, compreendido deste a última década como um espaço de “frescor” e renovação cultural, a cantora é chamada a atenção por estar tocando “forte demais”, reproduzindo assim lógicas estéticas de um “embranquecimento” de uma prática outrora praticamente restrita a negros e negras.

Grande parte das disputas entre grupos sociais envolvidos com o samba se deram e se dão, principalmente, no terreno da interpretação. Ou seja, entre aqueles que têm o poder de narrar sua história, especialmente através do registro escrito, seja acadêmico ou jornalístico. O que não exclui as movimentações mercadológicas, econômicas e industriais. Poder que inclui também o de chancela pública das formas consideradas mais adequadas ou legítimas para expressar a cultura popular e nacional. Neste terreno, a população negra esteve – e ainda está - ausente ou inserida em condição minoritária, seja a partir de um ponto de vista numérico, seja relativo à possibilidade de manejo das estruturas envolvidas segundo seus próprios termos. (WERNECK, 2007, p. 120)

O funk tem sido perseguido desde sua ascensão nos anos 1990. Felipe Trotta (2016) escreve que

em sua pesquisa, realizada na década de 1990, Herschmann (2005, p. 69) constata que “a partir de 1992 o termo ‘funkeiro’ substitui o termo ‘pivete’, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude ‘perigosa’ das favelas e periferias da cidade. [...] Mesmo o termo “arrastão”, que surgiu na mídia, entre 1989 e 1990, associado à ação de pivetes e de alguns grupos urbanos, encontra-se hoje, fortemente relacionado ao universo funk (TROTТА, 2016, p. 91)

Seja por notícias jornalísticas que relacionavam seu público a estes “arrastões” na cidade do Rio de Janeiro na última década do século passado (FACINA, 2014, p. 3), até os mais recentes “rolezinhos” na região metropolitana da cidade de São Paulo (CAETANO, 2014; TROTТА, 2016) em que jovens de periferia organizaram-se e foram juntos ao shopping center, o que por si já gerou grande apelo da mídia de massas e movimentações dos seguranças do estabelecimento para “garantir a ordem”. Este acontecimento foi rapidamente associado ao universo do funk, especificamente o subgênero conhecido como “funk ostentação”. Esta perseguição, no Rio de Janeiro dos dias de hoje, se traduz em políticas como por exemplo das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPP), baseadas em resoluções como a 013 que apresentamos no capítulo 1, que dá poderes à polícia de proibir qualquer evento cultural ou social, o que em regiões de favela significa proibir diretamente os bailes funk, taxados muitas vezes pelo senso comum como imorais e violentos. Adriana Lopes (2017) ainda cita projeto de lei recente do empresário paulista Marcelo Alonso, que teria como objetivo tornar o funk “crime de saúde pública”.

### Sobre o mercado do funk, a pesquisadora afirma que

o funk não é apenas um gênero musical. Ele é uma forma de trabalho, que gera empregos direta e indiretamente: MCs, DJs, dançarinos, operadores de som, técnicos de luz, gráficas responsáveis por imprimir os convites e os vendedores que circulam do lado de fora dos bailes. Só no Rio de Janeiro, o funk movia, em 2011, um mercado de 10 mil empregados e arrecadava R\$ 1 milhão por mês, segundo pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (FGV). (LOPES, 2017, p. 2)

Entretanto, Mano Teko, em conversa com o GPEDIL, denuncia o monopólio de mercado que haveria por parte de poucas equipes de som, do agenciamento e edição dos artistas e de suas canções. Isso também exporia os MCs, em geral, e excluindo aqueles poucos como Anitta, Naldo Benny, Nego do Borel, entre outros, a situações bastante complicadas de precariedade laboral. Na vontade de difundir seu trabalho, estes acabam cedendo a contratos abusivos sem qualquer direito trabalhista ou laboral. Muitas vezes os cantores e compositores são “jogados” no universo *underground* do funk, o chamado “funk proibidão”, tocado comumente em bailes financiados pelas diversas facções do tráfico de drogas carioca e encontrados em CDs de difícil acesso por conta da perseguição que os mesmos sofrem por parte da Guarda Municipal (RUSSANO, 2006, p. 57-59). Segundo a pesquisadora da Fundação Biblioteca Nacional Libny Silva Freire (2012). O “funk proibidão” seria um subgênero do gênero funk, caracterizado principalmente por apresentar “um discurso social, que tenta retratar a vida na favela, os preconceitos, injustiças sociais, entretanto cita facções criminosas, façanhas de traficantes, e por isso, é geralmente executado dentro das favelas e combatido pela polícia” (FREIRE, 2012, p. 2).

Alguns autores como o musicólogo Carlos Palombini e a antropóloga Adriana Facina apontam para uma criminalização que não tem uma ligação a priori com uma eventual apologia ao crime nos funks proibidões, ou ao contexto da pirataria dos CDs apontados por Russano (2006). Mas, sim, a um processo de criminalização da juventude negra e pobre das periferias das grandes cidades brasileiras, pois, independente do contexto e das razões alegadas pelas classes média e alta, as músicas e práticas socioculturais afrodescendentes têm sofrido ao longo da História do Brasil com perseguições e criminalizações, vide a capoeira e o samba, vinculados a práticas de vadiagem na primeira metade do século XX. O questionamento à premissa de que funk é cultura traz consigo um forte teor de preconceito de raça e classe, além do próprio preconceito territorial. O mesmo preconceito já sofrido pelo samba, hoje é vivenciado pelos produtores e consumidores de funk e hip hop, dependendo de sua origem social. (CAETANO, 2014).

Em artigo publicado na revista estadunidense *Ethnomusicology*, Samuel Araújo e o Grupo Musicultura (2006a) fazem uma comparação entre o teor das letras respectivas de um funk proibidão de autor desconhecido, e de uma canção amplamente difundida pela indústria fonográfica de autoria da banda de *hip hop Planet Hemp*. Apesar de que, em tese, aos olhos da lei, ambos deveriam ser criminalizados da mesma forma, dado o teor supostamente ilegal das duas canções, o produto da grande indústria “sai por cima”. Com isso os autores concluem que, a canção relacionada um universo *underground* de difusão, cujo público seria principalmente jovens moradores de favela, sofreria um processo de criminalização que inclusive impediria a radiodifusão da mesma, questão que não passaria pela realidade da segunda que, pelo contrário, foi amplamente difundida por rádios e TVs no fim da década de 1990 (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006a, p. 308).

A partir desta breve apresentação de um contexto certamente muito mais amplo e complexo, pretendemos expor a situação marginal e de perseguição social e política sofrida pelo funk e pelos funkeiros. Como os autores citados ao longo deste trecho, acreditamos que as relações entre música, conflito e violência, abordados pelo Grupo Musicultura, se encontram presentes nas diversas discriminações impostas a estes sujeitos e suas práticas, devido suas origens, espaços de difusão, performance e seu público principal, vinculados a uma questão racial e de classe, entendendo o funk enquanto cultura negra brasileira, logo, em diáspora. Essa marginalização não pararia por aí, já que os artistas também vivem uma situação extremamente precária em termos de direitos laborais e autorais, muitos destes vivendo na pobreza enquanto grandes empresários do setor lucram rios de dinheiro organizando bailes e coletâneas de CDs, sem contar fatos expostos por Palombini (2012) de prisões arbitrárias sem provas de profissionais do funk como os MCs Frank, Max, Tikão, Dido e Smith entre os dias 14 e 16 de dezembro de 2010, pouco tempo após a ocupação midiática das Forças Armadas nos complexos do Alemão e da Penha. Parfraseando novamente a canção “Apologia” Teko “dá o papo”: “o caô não está só aí, e aí que eu fico bolado, pra eles está na origem **preto, pobre e favelado**”.

#### 6.1.2 Quilombo Favela Rua (QFR)<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup><https://www.youtube.com/watch?v=eZuBzrfaaYk>

Reforçando o que já havíamos colocado no capítulo 1, ao descrever a *performance* ao vivo no Sarau desta canção, o refrão da música “QFR” é hoje executado em praticamente qualquer ato político relativo ao genocídio do povo negro em voga no Brasil. Não temos registros de que essa música seja executada em outros países, mas pelo menos em manifestações em diversas cidades da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro temos conhecimento de que a obra de Mano Teko se tornou um hino desta luta, e de várias outras questões que atravessam a vida dos negros no Brasil e no mundo. O Mestre de Cerimônias do Sarau nos contou que compôs “QFR” exatamente para que fosse a abertura deste evento, pois “Apologia”, que foi a abertura do Sarau da APAfunk em suas primeiras edições, representava muito mais o movimento de valorização do funk e do funkeiro que apresentamos na seção 6.1.1.

A construção de uma identidade própria do Sarau, da qual nos fala Gianni em relato presente no capítulo 1, e o próprio contato de Mano Teko com novos modelos de fazer política - mais autônomos e que batalham por um protagonismo da população negra -, e com as mães de vítimas da violência do Estado que também frequentavam o Sarau, o inspiraram a fazer um funk que tivesse uma maior articulação com estas lutas. O termo “nós por nós<sup>215</sup>” já era utilizado nos meios políticos que Teko passa a frequentar, e apesar de ele não se recordar de onde exatamente ele conhecia a frase (ele ao menos lembra de que não foi no Sarau), podemos afirmar que a palavra de ordem ganha força dentro da canção de Mano Teko, pois representa a negação de política exercida por aqueles que desejam tutelar os oprimidos, nesse caso mais especificamente negros e negras, seja ela levada a cabo por “pesquisadores”, políticos de esquerda e/ou direita, ou mesmo pelas grandes ONGs que trabalham nas favelas e periferias da cidade.

Em setembro de 2017, Mano Teko finalmente lança esta música enquanto fonograma produzido por Pedro Mendonça. O lançamento e principal meio de difusão da obra é um clipe produzido pelo Coletivo Couro de Rato, exposto no canal “Proceder” que Teko mantém no *Youtube*, e na página do artista no *Facebook*. Temos exibido também este clipe nos congressos em temos ido (GPEDIL, 2018a, 2018b), e o coletivo de audiovisual tem inscrito o mesmo em festivais nacionais e internacionais. Escolhemos realizar uma análise deste material, para além de seu contexto performativo dentro do próprio Sarau, que também será analisado, pois o

---

<sup>215</sup>Que também dá nome a um aplicativo de aparelho celular criado por grupos que frequentavam o Sarau, que era utilizado para a realização de denúncias anônimas de violações de direitos e excessos praticados pelas forças de segurança pública (SOUZA, 2017)

mesmo foi construído enquanto uma “extensão” político-artística do Divergente, um clipe “Além-arte”. Foi convocado então um Sarau especial para a gravação do clipe<sup>216</sup> que se realizou no *set* de filmagens montado especialmente para este fim no terraço da Ocupação Sem-teto Vito Giannoti, na região portuária do Rio de Janeiro.

As imagens do clipe se revezam entre os rostos focalizados de mulheres e homens negros, imagens de manifestações contra o genocídio do povo negro e em memória dos jovens vítimas da violência no Rio de Janeiro e Salvador e imagens deste Sarau especial na Vito Giannoti. As locações variam entre um quarto onde as pessoas assistem na TV notícias de crimes policiais contra jovens negros, imagens das pessoas no terraço da ocupação ao entardecer e um fundo criado para o clipe de diversas televisões empilhadas. Os rostos que aparecem em destaque são de Pingo do Rap e MC Lasca, sempre apresentados por Mano Teko como “bases” do Sarau; do poeta Nelson Maca, que recita no clipe a poesia que criou para esta canção; o DJ Jorginho Matarazo, que produziu o *beat* da gravação; Mano Teko e seu filho Lohan de 9 anos; as mães de vítimas da violência Irone Santiago, Ana Paula e Fatinha Silva, todas vestindo camisas com os rostos de seus filhos; a Iyalorixá Roseane Rodrigues e Mãe Tereza de Xangô, lideranças de terreiros de candomblé; e as mulheres militantes negras Anginha, Andreia Araújo, Beatriz Moreira e Helena Basílio<sup>217</sup>. Momentos de cumprimentos entre os MCs “base” do Sarau e Nelson Maca, e abraços das mulheres mais velhas que citei em Mano Teko, demonstram um aspecto de cuidado entre aqueles que compõem este ambiente, que muitas vezes pode ser pesado por se construir artisticamente em torno de violências e dores sofridas pelos presentes.

---

<sup>216</sup>No qual nenhum dos integrantes do GPEDIL esteve presente.

<sup>217</sup>A presença de rostos de maioria de mulheres é representativa pois se conecta ao discurso de Teko sobre a base do Sarau ser o conhecimento dessas mulheres mais velhas, questão na qual voltaremos no subcapítulo que se segue a este, dedicado ao debate sobre a questão de gênero no Sarau



Canção de duas estrofes e refrão, tem no arranjo do fonograma do clipe uma ambientação musical bastante diferente de quando a mesma é apresentada no Sarau, onde é acompanhada por palmas e/ou *beatbox*, como veremos mais adiante neste mesmo subcapítulo. O primeiro som do clipe são gravações de noticiários onde o repórter anuncia policiais forjando cenas de crime inexistentes para justificar os homicídios cometidos pelos mesmos nas favelas da cidade, e logo depois temos o som das congas de Thiago Kobe, que representando um atabaque percutem o Alujá, toque de candomblé para consagrar o orixá Xangô, que representa aqui a justiça. Misturados ao toque de Xangô, estão o saxofone de Rômulo Frazão e o trombone de Klênio Barros, que improvisam livremente.<sup>218</sup> Nesse momento, são exibidas imagens da silhueta de Mano Teko em cima do terraço da ocupação no momento do por-do-sol, e imagens da mãe Teresa sentada em uma poltrona assistindo televisão, seguidas por ela mesma, Lohan, Andreia, Helena, Irone, Beatriz e Rosane olhando-se no espelho. Os olhares ao espelho são sérios e de “cara fechada”, além do fato de mãe Teresa e Ana Paula aparecerem lavando seus rostos. O som do Alujá com os sopros entra apenas após mãe Teresa desligar a TV com o controle remoto.

Teko tira o capuz e seu rosto aparece pela primeira vez, seguido de uma virada de percussão eletrônica programada por Matarazo, que sincroniza com as televisões empilhadas que se acendem simultaneamente aos sons da virada. Nesse momento as TVs exibem apenas a tela chuviscada, sem qualquer imagem exibida nela. Após essa virada o refrão é apresentado apenas com a imagem de Teko cantando na frente das TVs chuviscadas, e durante o restante da canção que é cantada 2 vezes, em uma forma de refrão, estrofes, refrão, estrofes, refrão, as imagens que se revezam são os abraços citados acima; os *closes* nos rostos de Irone, mãe Teresa, Ana Paula, Pingo e Lasca, estes últimos cantando o refrão; cenas de protestos já referidos com foco nas figuras das mães que estão presentes no Sarau de gravação do clipe, Ana Paula, Irone e Fatinha Silva; cenas do Sarau no momento em que todos estão juntos cantando e dançando “QFR” com Teko no centro da roda, como se fosse o seu momento de performatizar “QFR” no Sarau; e cenas de Mano Teko sozinho cantando à frente das TVs chuviscando estática.

Ao final da terceira repetição do refrão é o momento da “quebra”. Bruscamente o acompanhamento que mesclava o *beat* de Matarazo com o trio de metais formado por

<sup>218</sup>Este início é, na verdade, um recorte do acompanhamento da poesia de Nelson Maca, cujo método de gravação foi a livre improvisação simultânea dos dois instrumentos de sopro, gravados em sobreposição e diálogo com a poesia e o Alujá. Na edição do clipe os montadores cortaram uma parte deste acompanhamento para que servissem como introdução do mesmo, acompanhando assim as falas de noticiário.

trombone, saxofone e o trompete de Bruno Danton, o violão de Pedro Mendonça, a guitarra de Ralphen Rocca, o baixo de Serginho Castanheira e a percussão de Thiago Kobe sai de cena e dá a vez para o Alujá com o improvisado do trombone e do sax. Rapidamente a voz de Nelson Maca vem ao primeiro plano da mixagem recitando a poesia que o mesmo compôs para integrar “QFR”, que relembro aqui:

*Mensagens rebeladas*

*Rebeldias digitadas*

*Formatadas nas quebradas*

*Postada nas encruzilhadas*

*enviados a filhos diletos*

*netos de avôs insurrectos*

*bisnetos de avós inquietos*

*tataranetos de outra história*

*meu ego black incorpora*

*memoriza trajetória*

*link a pagina da memória*

*acessa meu negro fugido*

*crio mesmo não duvido*

*Exú compartilha comigo*

*mensageiro atrevido*

*cutucado ao pé do ouvido*

*pedagogia griot*

*arquivo correio nagô*

*galo que sempre cantô*

*dendê no padê da cultura*

*quilombo favela rua*

*quem navega configura*

*conexão concreta segura*

*comunicação pela cura*

***Hoje quilombo vem dizer***

***Favela vem dizer***

***A rua vem dizer***

*que é nós por nós*

O trecho em negrito é repetido 3 vezes por Maca, sendo a última cantada com a melodia da canção de Teko. Sua voz, assim como a de Teko é agressiva, rasgada, com uma rouquidão que nos leva a um lugar de força, de luta, de reação. As imagens são praticamente todas do rosto de Maca, com o cabelo moicano pintado de vermelho em diversos ângulos, com fogueiras em segundo plano. Os rostos de Teko, Pingo e Lasca aparecem também rapidamente nesse momento, cada um em lugar específico, com destaque para o close no rosto do Teko que aparece bem no momento em que Maca recita “mensageiro atrevido”, remetendo à figura do orixá Exú, reverenciado como o transgressor da ordem, o rebelde. A poesia de Maca se apresenta aqui como uma síntese da figura de Exú aliada ao próprio contexto do Sarau, cruzando referências yorubás com o universo contemporâneo de lutas de resistência, fazendo menção a ações digitais de rede como “rebeldias digitadas, formatadas nas quebradas, postada nas encruzilhadas”, por estes que são parentes diretos daqueles que resistiram contra a opressão da escravidão e do racismo anti-negro.

Para voltar a execução final do refrão, temos novamente a mesma virada eletrônica sincronizada com as TVs, entretanto nesse momento as TVs acendem com imagens dos protestos e de Mano Teko, determinando que houve uma mudança, que “QFR” com sua execução poderosa conseguiu modificar a realidade daquela TV que inicia dando notícias de violência contra o povo negro, é desligada por uma líder candomblecista, e após a performance da música acende com imagens de resistência política negra. “Além-arte” no conflito contra as violências do Estado, autônoma, negra, “nós por nós”. Após a virada o refrão volta mais uma vez com o mesmo acompanhamento das outras três repetições, e que se repete mais uma vez para encerrar o clipe com cenas de protestos e um coro masculino acompanhado pelo toque de Xangô.

Algumas questões nos parecem importantes de analisar aqui. Primeiramente a mistura do *beat* com os instrumentos musicais. Sem dúvida essa escolha complexifica a produção musical e fonográfica de um MC de funk, já que o mais comum dentre os *funks* que são produzidos “por fora” das grandes gravadoras, neste caso a maior parte das produções, prezam pela simplicidade de um fazer eficaz e rápido. Na década de 1990 observamos que as produções, inclusive aquelas de maior sucesso midiático como “Rap do Silva”, “Rap da Felicidade”, ou “Rap do Pirão” seguindo análises que fizemos em nossas reuniões semanais,

traziam uma introdução *à capella*, e posteriormente a voz cantando a melodia com a letra acompanhada somente pelo *beat*, sendo o mais comum o *voltmix* (PALOMBINI, 2016). Hoje as produções que estão no mercado *underground* dos bailes de favela, os quais nos ateremos com mais detalhes mais a frente, também obedecem esse método de produção, ficando o uso de instrumentos musicais restritos a figuras extremamente midiáticas como Anitta ou Ludmila, para dar dois exemplos.

A vontade de Mano Teko de incluir os instrumentos se dá a partir de um desejo político, um desejo que já apresentamos anteriormente nesta tese que é o desejo de afirmar o funk como música negra da diáspora africana. A partir do encontro com outros gêneros musicais no Sarau Divergente, o MC passa a desejar que seu funk dialogue com artistas como Fela Kuti e seu *afrobeat*, além da música de candomblé, que como veremos no decorrer deste capítulo tem uma importância ímpar na constituição da proposta que traz o Sarau Divergente. Ao final essa é a força motriz que leva Pedro a pensar, enquanto arranjador de “QFR” na inclusão do trio de metais evidenciando momentos chaves, como na parte do “nós por nós”, que tem o trio atacando em uníssono<sup>219</sup> e ritmicamente ao mesmo tempo com a voz de Teko, em um momento em que toda a banda para, afirmando com ainda mais ênfase esse conceito político de protagonismo negro; ou fazendo “cama harmônica”, dando sustentação e “chão” para a estrofe; ou dobrando o ritmo das sílabas mais fortes do refrão. A referência direta ao candomblé fica sob a responsabilidade da percussão, que principalmente no momento inicial da canção, no momento da poesia de Maca, e no final para acompanhar o coro que canta o refrão, sempre com o toque do Alujá.

É interessante que o DJ, montando os *beats* que compõem o arranjo de “QFR”, usa um “batidão” com a rítmica do tamborzão com timbres que tem a personalidade do DJ. Um grave bastante eletrônico que remete aos “pancadões” do início dos anos 2000, fins do 90, quando gênero tamborzão se estabelece, já o som agudo do *beat* do refrão é executado por um *clapping*, bem comum no universo hip hop como substituto da caixa clara, só com som de palmas, o que “nos joga” pra dentro do Sarau, onde a canção “QFR” é **sempre** acompanhada pelas palmas dos presentes. O DJ varia então o *beat*, quando ao final da primeira estrofe faz uma pausa, que é acompanhada pela banda, e o modifica para a rítmica do *voltmix*, porém também utilizando timbres próprios no *hi-hat*, caixa e bumbo, que apesar de apresentar algumas variações rítmicas nos *hi-hats* que não estão no *beat* original do *voltmix*, no remete a

---

<sup>219</sup>Todos tocando as mesmas alturas/notas.

este por conta do movimento muito próximo de bumbo e caixa, que como apresenta Carlos Palombini (idem) são característicos do mesmo. Esse *beat* dura até a volta do refrão quando o tamborzão retorna. Acreditamos que esse jogo de *beats*, muito nítido, funciona como se contasse a história das metamorfoses do funk, a partir da carreira e do canto de Mano Teko.



Figura 6 - Mano Teko e seu filho Lohan no centro da Roda do Sarau Divergente especial para a gravação do clipe de “QFR” na ocupação Vito Giannotti.

*Fonte: Página do Sarau Divergente no Facebook*

### 6.1.3 A afroperspectiva de Mano Teko

Após apresentar nestas duas seções iniciais, 6.1.1 e 6.1.2, análises das canções “Apologia” e “QFR”, a primeira conectando sua poesia com a própria história recente de luta pela descriminalização do funk, que se confunde com a própria história do Sarau, e a segunda apresentando a gravação original da canção inserida em seu material audiovisual, por serem produções que se interconectam diretamente com a política que o Sarau apresenta. Utilizando das ferramentas que nos foram apresentadas pelo grupo Musicultura, de práxis sonora, e relações entre violência, conflito e música, damos sequência a este subcapítulo 6.1 nas seções

6.1.3, 6.1.4 e finalmente 6.1.5, que terão um aspecto mais interpretativo a respeito do funk do Sarau e suas relações político-epistemológicas com o evento e a luta contra o genocídio do povo negro, incluindo aqui diversos aspectos como o epistemicídio e a criminalização do funk, por exemplo.

Nas seções que se seguem optamos por dar protagonismo aos conhecimentos sobre funk de nossos próprios membros do GPEDIL, trazendo referências bibliográficas apenas no momento em que avaliarmos ser estritamente necessários, e embora Pedro Mendonça tenha lido diversos textos sobre o tema que poderiam dialogar nesta parte, a ampla maioria foram escritos por pesquisadores brancos, que não possuíam a relação que temos com o funk anteriormente aos seus interesses de pesquisa, o que nos levou a querer valorizar os conhecimentos de nossos *insiders* mais do que destes *outsiders*. Dentre nossos membros o maior responsável pela escrita desta parte é Sukita, assíduo frequentador de bailes de diversas favelas onde atua a facção de tráfico de drogas Comando Vermelho (CV). Entretanto as discussões e análises coletivas que realizamos em nossas reuniões semanais também estão presentes, até porque Jhenifer e Matheus também foram frequentadores assíduos do baile de Acari, que por sua vez já está vinculado à facção Amigos dos Amigos (ADA). Acreditamos que esta escolha já foi devidamente justificada no capítulo 2 desta tese, construindo assim uma práxis sonora afroperspectivista. Como vimos na seção 6.1.1, a historiografia do funk, sob a voz de diversos autores que trabalham com o gênero, afirmam que este tem uma conexão direta com a diáspora estadunidense (negra e latina) e brasileira, tendo sido desenvolvido no interior de comunidades afrodescendentes, e apresentando questões musicais que dialogam com práticas africanas.

A princípio, e a partir de nossas análises, constatamos primeiramente que a maioria dos primeiros sucessos do funk carioca dos 1990, que foram denominados por Lopes (2009) como rap-funk, com suas letras que contavam as realidades vividas pela população das favelas, como “Rap do Silva” ou “Rap da Felicidade”. Não é difícil afirmar que Teko estaria, assim como outros MCs do Sarau como Pingo ou Lasca, mantendo uma tradição de letras politizadas, que por si manteriam também uma estética própria. De fato, inclusive a tradição do rap-funk estaria marcada também hoje pela denominação de mercado “funk antigo”, criando um nicho específico, organizado pelas “galeras” que frequentavam os “bailes de galera” dos anos 1990, no qual este subgênero do funk foi desenvolvido e promovido. O canto a capella promovido pelo Sarau, que como defendido por Teko tem relação com uma maior

necessidade de preparação musical do cantor, também é comum nas introduções destes rap-funks, que também são cantados em cima de uma ou duas diferentes bases, assim como no Sarau.

Entretanto, o que queremos pensar aqui nesta tese é o quanto há de algumas sonoridades que, em senso comum, são identificadas como “mais africanas<sup>220</sup>”, e por isso reforçadas nas canções apresentadas no Sarau Divergente, visto o mesmo ter explícito objetivo, desde sua concepção em 2013, de conectar práticas afrodiaspóricas brasileiras naquele ambiente, como apresentamos no capítulo 1. Uma destas sonoridades estaria muito marcada nos refrões de “QFR” e “Apologia”, refrões estes que não raro são cantados por toda a audiência quando apresentados no Divergente. Ambos os refrões, após apresentarem suas ideias com repetições de seus conjuntos de alturas, concluem os mesmos com frases que utilizam, segundo a dita teoria musical eurocêntrica, as notas de “sétima menor” e “tônica” da escala que elas estariam utilizando, dando um peso de finalização, de resolução, potencializando duas frases extremamente importantes na construção do discurso das duas canções, no caso: “é nós por nós” e “somos parte dela (da favela)”. Para Muniz Sodré (1998), no caso do lundu, prática urbana negra que se popularizou nos salões em fins do século XIX, além da matriz rítmica diferenciada e dançante a outra característica marcadamente africana deste gênero seria mesmo a “sétima menor” presente nas escalas utilizadas para compor as suas canções, o que dava uma característica “modal”, destoando da tradição tonal européia majoritária até então nos salões da alta sociedade, garantindo espaço de maior aceitação para esta “outra” estética. Só para dar alguns exemplos este também é intervalo característico do que normalmente reconhecemos no senso comum como o som do berimbau, e é parte da “escala pentatônica menor” utilizada pelo *blues*, quer dizer, duas práticas reconhecidamente negras dentro de nossa sociedade.

Os momentos mais participativos do Sarau são protagonizados por apresentações de funkeiros, principalmente das canções-chave do Sarau como por exemplo “QFR”. Durante a execução dessa música na abertura do Sarau o mais comum é que todos os presentes, além de cantar junto, acompanhem Mano Teko com palmas em tamborzão. Palombini (2016) argumenta que, diferente do *voltmix*, gênero mais comum nos anos 1990, o tamborzão, que se estabelece como principal base rítmica do funk a partir dos anos 2000 até os dias de hoje em

---

<sup>220</sup>Que como já afirmado em capítulos anteriores não denota uma ideia de África reificada e ausente de pluralidade, mas sim uma menção ancestral ao continente berço das práticas e conhecimentos com os quais estamos trabalhando nesta tese.

sua vertente *beatbox*,<sup>221</sup> apresenta uma amostragem frequencial muito próxima entre os diferentes timbres que o compõe, o que permite que a nossa escuta os “junte” todos em um só bloco, quer dizer, a pessoa ouve a junção de todos os timbres como se fosse um só, e conseqüentemente consegue reproduzir o “ritmo completo” com palmas ou *beatbox* por exemplo. No *voltmix*, ou em um eventual acompanhamento de um samba ou um rap no Sarau, o público não executa palmas, não acompanha espontaneamente a performance, como é o caso dos funks apresentados na roda. Abaixo estão representações que imitam os sequenciadores de *softwares* de produção de *beats*, como por exemplo o *FruitLoops*, bastante disseminado entre os jovens músicos de funk e rap, que por ser extremamente intuitivo possibilita que o *beatmaker* aprenda em pouco tempo os seus recursos e já comece a trabalhar rapidamente. Cada quadrado representa então  $\frac{1}{4}$  de um tempo (*beat*, ou pulsação), que na linguagem escrita desta já citada “matriz européia” equivale a uma “semicolcheia”.<sup>222</sup> As duas batidas de palmas são encontradas no Sarau, sendo o “o” a representação de um som mais grave, normalmente emitido por palmas com as mãos em concha, e o “x” um som agudo de uma palma de mão aberta, mais estalada.

o			x			x				o		x			
o			x			x		o		o		x			o

Ritmos tocados em palmas pelos participantes do Sarau nos momentos de funk

Sem conversar muito sobre isso, Matarazo, como falamos na seção 6.1.2, utiliza o som de palmas para a marcação dos agudos de seu tamborzão. Este tamborzão, que gera talvez o momento mais participativo do Sarau, interagindo com o funk, o gênero “gerador” do evento, que o abre, que tem na importante figura de seu MC um representante da altura de Mano Teko, é também apontado como a africanização, ou afro-brasileirização definitiva deste gênero musical, por misturar inicialmente ao *voltmix* no ano de 1999 pelas mãos do DJ

<sup>221</sup>Em pouquíssimos momentos, os presentes no Sarau também fazem *beatbox* de tamborzão para acompanhar o canto.

<sup>222</sup>Assim como Guerra-Peixe (1956), com o maracatu de Recife e Nina Graeff (2014) com o Samba de Roda do Recôncavo baiano, a nossa busca era interagir mais com os próprios fundamentos de escritura das músicas afro-brasileiras, nesse caso da música afro-brasileira eletrônica, composta por jovens DJs que utilizam *softwares* programadores que possuem suas próprias linguagens de leitura/escrita.

Luciano, levadas do maculelê e dos terreiros de candomblé, com um timbre de congas, que finalmente gerou a marcação definitiva do novo jeito de fazer *beat*,

popularizado em 2008 pelo DJ Gão em “Feitiço”, com os MCs Mágico e Suzy. Frequentemente utilizado nas produções do período, ele acentua o segundo tempo do binário com ressonâncias de caixa clara no médio grave, e ataque marcado por baque de pele percutida, menos grave que o do primeiro tempo (PALOMBINI, 2015, p. 3)

Estas somadas a outras características que apresentaremos no subcapítulo 6.3, parecem de fato, e sobre variados aspectos, apresentar um contexto de “Além-arte” afrocêntrico. Para já realizar um *link* com a próxima seção, Teko diz que o pessoal que se reconhece como “da antiga” critica, pela via da africanização, o próprio tamborzão. Eles ligam automaticamente o subgênero funk putaria com o tamborzão. Teko então acredita que as questões sobre o funk ser cultura ou ser música vai caminhando junto com as suas mudanças, suas transformações, estando os “antigos” sempre “apontando o dedo” para as novidades.

#### 6.1.4 O funk do Sarau também é funk proibido? Ou seria funk antigo? - Tensões entre inovação e tradição no funk carioca

Compreendemos o nascimento do gênero funk carioca, considerando as composições dos primeiros rap-funks na primeira metade dos anos 1990, como um grito de socorro da população negra e pobre da cidade do Rio de Janeiro, isto é, sua forma de expressar todas as mazelas sofridas por essa parcela do povo carioca. Também entendemos que em sua história esse gênero passou por muitas transformações, muitas delas ditadas inclusive pela assimilação deste ao mercado fonográfico. Mano Teko conta que ninguém chegou para ele e falou “o funk é assim”, simplesmente o MC quis começar a produzir algo próprio, ao invés de repetir as músicas dos EUA que não havia como vender. Nossa intenção aqui não é falar o que é funk e o que não é funk. Se é por conta de um determinado ritmo, ou outra particularidade qualquer. Não queremos colocá-lo em uma “caixinha”. Acreditamos que foi isso que fizeram com tantos artistas do gênero como com a Anitta por exemplo, que é sempre

posta em dúvida se é ou não uma funkeira. Rapha acha que o mercado fonográfico<sup>223</sup> é quem diz o que é funk. No nosso trabalho interessa determinar “de que funk” estamos falando.

Primeiramente vamos encampar nesse trabalho a luta dos profissionais do funk pela afirmação de que “funk é cultura”, coadunando inclusive com a máxima de Teko sobre o Sarau ser um “espaço preto de cultura”, como afirmação política fundamental na disputa por esse território evidenciado pela criminalização do gênero de caráter racista e classista, como pudemos discutir nesse subcapítulo. A afirmação então do funk como sendo “música” também nos parece fundamental enquanto espaço de disputa política, apesar de acharmos de suma importância debates que nos levarão a tomar partido dos conceitos de Samuel Araújo e Musicultura (trabalho acústico e práxis sonora), uma vez que há de fato um marco colonialista na afirmação da categoria “música”, enquadrando “formações acústicas” (Araújo, 1992) da afrodiáspora nessa “caixinha” que é a noção eurocêntrica de música. O debate proposto por Jurema Werneck (2007) a respeito do samba enquanto “música”, parece nos contemplar nesse importante diálogo entre apropriação de um termo que a priori demarca inclusive uma violência.

O trabalho acústico de negras e negros não é uma inovação diaspórica. Ao contrário, as sociedades africanas são marcadas por diferentes formas de produção sonora, desenvolvidas como vivências corporais que envolvem canto, dança e percussão. [...] No entanto, é preciso reconhecer as adaptações, transformações, alterações e mesmo reduções que tais expressões vão sofrer ao longo da travessia do Atlântico e mais, em todos os processos de tradução e enraizamento no contexto diaspórico vivido em território brasileiro. (WERNECK, 2007, p. 31-32)

ao invés de arbitrar a questão de se o samba é o não marginalizado ou hegemônico, sob ameaça ou dominante, permite perceber as instabilidades, as fricções e as disputas por legitimidade e maior representação nela embutidas como associadas permanentemente à sua presença no campo da cultura popular. Isto, sem apagar as afirmações de discriminação, de racismo e de exploração econômica presentes nos processos de legitimação de formas musicais a ele associadas, bem como de determinados sujeitos em detrimento de outros, questões insistentemente postas em debate por músicos negros de samba. (idem, p. 36)

Essa complexidade parece bastante vívida no que diz respeito ao funk na atualidade, quando o mesmo passa a se reestabelecer como música massivamente difundida. Na verdade o funk nunca deixou de existir, porém oscila entre movimentos de massificação e de criminalização, normalmente em coexistência um com o outro. A suposta antítese entre “funk atual” e “funk antigo”, bastante presente hoje e extremamente marcado no Sarau Divergente,

<sup>223</sup>José Roberto Zan (2001) defende que as principais relações estabelecidas pela indústria fonográfica são as de produção/consumo, que seria o ponto de partida e de chegada de toda a produção, permitindo “conduzir as investigações sobre a cultura produzida industrialmente e destinada ao grande público, sem cair numa visão mitificadora do conceito de cultura de massa, entendido falsamente tanto como a expressão da democratização cultural como da decadência inelutável da cultura na modernidade.”

oscila entre afirmações depreciativas, racistas e classistas de que “esse” funk “de hoje em dia” não é música, por exemplo. Entretanto, quando Mr. Catra afirma que funk “é a música eletrônica brasileira”, e que hoje é “a cara” do Brasil para o mundo, isto é, massificada internacionalmente, como aponta recente sucesso internacional de cantoras identificadas com o gênero como Anitta, ou MC Fioti com a canção “Bumbum tantan”, podemos considerar como positivado pelos profissionais do gênero, rendendo divisas e oportunidades de ganhos econômicos para os mesmos.

MC Lasca, que já teve em sua carreira canções de natureza sexual explícita como a música “xerequete”, em conversa com o GPEDIL disse que não gostaria que sua filha ouvisse funks que dissessem para ela “sentar aqui ou ali”, ou “chupar isso ou aquilo”, demonstrando uma tensão entre o funkeiro e estas produções. Teko já questiona por uma outra linha. Primeiramente para o apresentador do Sarau tudo que é funk, é funk. Ele não gosta das divisões em subgêneros, considerando-as arbitrárias e mercadológicas. Teko acredita que o funk é plural por essência e que deveria haver espaço para todos estes “subgêneros”. Para ele o funk tem a ver com o samba, a capoeira; o funk é fluido, não se esgota, e tem se misturado cada vez mais com outros gêneros, com outros ritmos. Para Mano o grande problema é que as rádios, gravadoras, grandes canais de *Youtube*, que pelo seu alcance de massas consegue ditar o que vai ser veiculado ou não a nível local e nacional, e que estes estão cada vez mais restringindo as temáticas e repertórios. Segundo Teko “se não botar ‘senta’ ou ‘bunda’ eles não tocam”.

A ideia inicial do Sarau Divergente inclusive seria a de criar um mercado alternativo autônomo, mas segundo Teko “infelizmente a maioria dos MCs não abraçaram a ideia, pois para que fosse real, além da manutenção desse espaço, deveria haver um fortalecimento e se doar para criar as bases. Aqui (no Sarau) não há holofotes, nem foto bonitinha, nem vídeo editado no *Youtube*”. Haveria sim um convite para algo macro, e a mensagem quer se quer passar seria a grande potência do Sarau. Não o que se veste, qual carro dirige ou a sua própria imagem. O Sarau é o contra fluxo, uma luta diária contra um adversário muito mais forte, o sistema supremacista branco. O sarau foi feito para mobilizar e criar um diálogo, trazer informação a quem era negado esse direito, mostrar que o funk é mais que uma prática musical de favelados que fala de “bunda”, que está a serviço do tráfico ou outro rótulo presente no imaginário da classe média.

Sukita acredita que “o tráfico de drogas é umas das justificativas para o extermínio e as imposições para manutenção do poder. Só haverá uma legalização/descriminalização quando aparecer uma nova forma de extermínio. O problema não está no discurso e sim em quem o propaga, e o funk não foge disso, ou a hiper sexualização feita por artistas como ‘É o tchan’ não fez com que o veículo blindado da polícia derrubasse caixas de som em um dos seus eventos”.<sup>224</sup>

Como já referimos, muitos funkeiros veem direitos profissionais e civis serem violados, contratos abusivos, mas dependem das grandes gravadoras ou empresários. O Sarau não depende sequer de caixa de som e microfone. Tchum tcha tcha, Tchum tcha e palmas são suficiente nesse espaço de grande mistura entre público e performer, até mesmo quem passa na rua na hora do evento. Todo funkeiro sabe fazer *beatbox*, e faz seu funk mesmo quando está sem caixa de som e quer fazer um freestyle, o que também acontece muito no rap.<sup>225</sup>

Entretanto, Jhenifer Raul, umas das únicas mulheres que cantam funk no Sarau, começando por lá sua carreira de MC, e fazendo sua formação na extinta escola de MCs de Acari, na qual Mano Teko era o professor, lembra que cantou no Sarau o funk “Não foi Cabral” de MC Carol, e Teko veio em seu ouvido durante a canção e disse “continua”, e foi quando Jhen Jhen reparou que pessoas negras pararam na rua para observá-la ao cantar esta canção, que adquiriu certa fama entre movimentos sociais por contestar a narrativa de sua professora da escola, de que o Brasil foi “descoberto” por Pedro Álvares Cabral. Jhen, com sua voz rouca, grave, muito forte, e com um timbre que chama muito a atenção, entoou esta canção, que em sua gravação original tem uma estrutura parecida com a de um rap, pois não há altura definida, há sim uma declamação em uma estrutura rítmico-musical que interage com um *beat* de tamborzão. Em compensação Jhen Jhen nos contou que foi “orientada” por Mano Teko a não cantar uma canção de Valeska Popozuda, referência do chamado funk putaria, substituindo por um outro funk cantado e composto por MC Marcelly, já mais reconhecida por “politizar” algumas de suas obras.

Na nossa opinião isso significa que há uma linha de funk no Sarau. E não que haja um impedimento para que você cante o que quiser. O microfone é aberto e qualquer um pode se inscrever. Entretanto, quando Teko teve oportunidade, disse a Jhenifer “continua” e “melhor

---

<sup>224</sup>Referindo a episódio ocorrido neste ano de 2018, no qual o “caveirão” derrubou as caixas de som do badalado Baile da Gaiola, no complexo da Penha.

<sup>225</sup>Aqui uma questão interessante: Considerando-se que o rap não é, exatamente um gênero musical, mas uma forma de transmitir poesia as vezes improvisada, declamada conduzida por uma base rítmica qualquer, Miami bass – base deste rap brasileiro – não seria uma variação de Funk? (SANTO, 2016, p. 286)

não cantar esta”, quer dizer, utilizou sua referência enquanto mestre de cerimônia ao orientar o repertório de uma jovem que acabava de iniciar sua carreira de MC no Sarau Divergente. Também já presenciamos homens que ao cantarem funks de conotação machista foram silenciados por vaias femininas e tiveram que parar, além da prática de algumas mulheres de “darem as costas” ou não aplaudirem apresentações de pessoas identificadas como agressores de mulheres por exemplo, como veremos melhor no subcapítulo 6.2.

### Encruzilhadas do Funk Carioca

O funk carioca se constitui enquanto uma cultura oral e de prática, criando um movimento nas periferias cariocas: o vestir-se, a fala e a ginga são as marcas do funkeiro. O funk anos 1990 com melodias sobre amor, saudade, paz, unidos a passos de charme logo saiu das favelas e foi tocar em casas de show, abrindo um mercado a esse tipo funk. Porém logo nasce uma carência quanto a realidade vivenciada pelo moradores de periferias e para o GPEDIL foi quando surgiu o “funk de mensagem”. O funk de mensagem (que vamos chamar de funk do Sarau) traz traços melódicos junto a um discurso político de denúncias a violência policial, descaso de autoridades públicas com direitos constitucionais básicos e fortalecimento do espaço da favela e do funk como cultura. A influência estadunidense aumentava cada vez mais com a ascensão do rap, onde tem-se um foco na palavra mais falada, e um discurso mais engajado. Ambos formados por voz acompanhado por *beat* eletrônico, o rap e o funk carioca tem um dialogo muito forte pela sua forma de fazer musical, e seu caráter expansivo e comunicativo na forma de entoar a palavra, e ao tratar do ritmo como modo de vida.

### Vozes de Resistência: O funk que não toca no Rádio

Concluimos que os MCs de funk do gênero proibidão, mensagem, ou saudade como Marcellly, Tati Quebra-Barraco, Pqd, Vitinho, Juninho da 10, Rodson (dentro outros analisados pelo GPEDIL) a partir de suas próprias experiências trazem o “Papo reto”, que nessa conjuntura é o conceito mais importante. Ele ira reforçar que a mensagem deve ser comprometida no discurso e direcionada a favela, assim abordará suas problemáticas, denunciara as violências policiais, fará apologias, aspirações por um futuro diferente para as crianças e etc. Um funk com uma pegada territorial, mas que mantém sua estética mais

cantada e menos declamada. Este por conta de suas temáticas relacionadas às facções que controlam estes territórios, acabou marginalizado enquanto um funk proibido (proibidão). Ao analisarmos o funk proibido percebemos que esse mercado alternativo tem grande procura inclusive. Não há forma certa ou errada de fazer se funk proibido mas, diferente das outras vertentes do funk, os MCs do ritmo proibidão tem uma escola que é a favela e uma professora que é a palavra, e eles bebem dessa fonte. Renato Noguera (2015) ao descrever a importância do samba, parece estar descrevendo o que próprio funk representa para nós:

O samba é mais do que um estilo musical. É uma estética de vida. Ele tem grande importância na formação e na afirmação dos grupos étnicos da cidade, sendo relacionado à ideia de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar simbólico específico” (NOGUERA, 2015a, p. 23)

### Letra de funk/rap

O funk é o verbo da favela e o movimento que dialoga com a mesma, desde o seu surgimento até os dias atuais. Sukita acredita essas vertentes de “papo reto” do funk não fazem sentido nenhum aos não-negros, ou não-favelados. Esse “papo” só se torna válido quando o ouvinte parte e compartilha do mesmo ponto de vista, e vivenciam essa cultura marginalizada e proibida cotidianamente.

Gianni diz que a música que é produzida “aqui dentro” é depois apropriada pelo capitalismo que a transforma em mercadoria. Gianni coloca que a função da música produzida “pelos nossos meninos” na favela é expor a realidade, pois para Gianni cultura não é uma música, uma dança, é cultura de vida, a forma como você vive, onde você nasceu, a forma como você plantou sua raiz, como você dá bom dia, como você trata seu vizinho, o que você vê na rua, a forma como você foi criado, se foi largado, se foi com estrutura, cultura de vida que é passada na “nossa” concepção artística. Então para ela “jogar na cara” essas questões da forma como é vivida essa vida vira “apologia”, ao sexo, erótica, ao crime, rap é coisa de marginal. Ela acha que ninguém parou para tentar entender que ali está a realidade verdadeira “eu to jogando na sua cara o que eu vivo”, “isso é exatamente o que me sobra, o que sobra pra dentro da comunidade? Qual é o plano perfeito dos filhos da puta da sociedade? É isso, alienação, algo que não consiga te deixar focar” “Qualquer coisa que reúna o pobre e o preto incomoda, e vai ser o inimigo em potencial, pois o inimigo do capitalismo é o pobre, se eles se juntarem...”. “O plano deles é perfeito”. “Se é a sobra que vocês nos deram, então que possamos jogar isso em cima de vocês”. “Você novinha pode rebolar até o chão, mas tem que entender que mesmo rebolando pelada você tem o direito de dizer não, eu só quero rebolar pelada”. “Não tem problema cantar sobre não sei quantos tiros porque você escuta os tiros o tempo inteiro” (Gianni, em 09/11/2017).

Os bailes funk nas favelas mantém seu modelo até hoje: Djs, equipes de som (paredes de som), barraquinhas em seu entorno (dos próprios moradores), coletores de material reciclável (muitas vezes em situação de rua), moradores indo ou na volta do trabalho,

vendedores de cigarros andando com uma lanterna. Todos fazendo parte da construção do espaço. Mas também existe o lado dos frequentadores, os funkeiros, pagodeiros, do forró (dado grande presença de nordestinos nas favelas do Rio de Janeiro) entre outros gêneros relacionados às músicas negras advindo de deferentes comunidades. Tem a galera do passinho - que hoje é a de mais destaque dessas práticas - que traz passos do frevo, arrocha, break, axé e outras referências, muito coreográfico e difícil de se praticar. Valoriza-se o movimento do quadril tanto entre as e mulheres quanto entre os homens, e também a velocidade e intensidade que se pisa no chão, acompanhado de giros e descidas. Vemos nesse espaço muitos amigos(as) que se reúnem pra ir ao baile, se arrumam juntos (muitas vezes na casa uns dos outros), chegam juntos no baile e normalmente param sempre no mesmo *point*, perto de algum bar ou barraquinha. Ao chegarem, para não se perder do outro no baile lotado e mostrar que está de “blocão” (muitos jovens da mesma comunidade), transitam no trenzinho. O trem se faz com uma fileira com um com a mão no ombro do outro, e muitas vezes jovens de outras comunidades, ou conhecidos dos mesmos entram no trenzinho, todos fazendo o movimento do “ombrinho”, como um modo de interação com os outros trens: trem das novinhas, dos manos, dos caras, entre outros.

O Divergente, após o rompimento com a APAfunk, começa e se configurar de outra forma, sem partido político, (em contra-partida sem estrutura de som) e com uma prática baseada nas experiências do MC Mano Teko, prática essa de terreiro, mais coletiva e participativa. Essa “cara nova” do Sarau começou então a atingir um outro tipo de público: público de favela. Alguns eram MCs de rap, funk, outros poetas, simpatizantes do gênero, militantes negros, pessoas da ocupação como Gianni, moradores de rua e trabalhadores em seus percursos, pessoas mais comprometidas com a mensagem por apenas descrever suas experiências e essencialmente trazer ancestralidade em suas poesias e dar o seu “papo reto”, conceito esse que iremos aprofundar.

“Para de kaô, aqui o papo é reto” : o conceito de “papo reto”

Sukita coloca que dentro de um campo afrodiaspórico pede-se licença para tocar, para entrar na roda, e nesse tipo específico de funk de “papo reto”, “humildemente” pede-se licença para cantar. Essas introduções eram muito comuns na primeira metade dos anos 1990 com sucessos inclusive radiofônicos como “Rap do Silva”, “Rap da Felicidade”, entre outros,

onde antes mesmo da entrada do *beat* uma introdução era cantada *a capella*, apresentando a canção, e pedindo para o DJ soltar o “som”, numa clara menção ao próprio baile, espaço de performance de eleição desse gênero. Os funks proibidos de “papo reto” possuem procedimentos parecidos, e diálogos em gravações que também remetem a performances ao vivo, como analisa Russano (2006). Partindo de uma análise afroperspectivista, podemos identificar que o “vou mandar o papo reto” é uma forma de direcionar o discurso. Acreditamos que isso talvez seja um dos principais fatores que conectam o “funk de mensagem” do Sarau, e aquele identificado enquanto proibido, além de questões relacionadas às suas estéticas e formas de fazer artístico.

Essa escola oral usa a fala informal, que Adriana Facina, citando um termo cunhado pelo rapper MV Bill, chama de “favelês” (FACINA, 2008), o que para Sukita funciona como auto-defesa para restringir a comunicação ao território da favela, e para falar de lugares apenas conhecidos pelos moradores do lugar, o que faz desse funk proibido também um “mensageiro”. Experiências, emoções, práticas cantadas no funk por meio do “papo reto”, que sempre serão muito melhor compreendidas de imediato pela população negra favelada. Para uns e outros que vivem fora desse contexto: “coisa de favelado”. Matheus Ferreira diz – Exú é incolonizável, questão apresentada nos capítulos 2 e 3, e na qual retornaremos ainda neste capítulo 6. O funk de “mensagem” e o “proibido” seguem muitas vezes os mesmos princípios enquanto “relatores” da realidade. A realização da denúncia fará com que estas práticas sejam perseguidas e sofram repressão, como muitas outras práticas africanas em diáspora que não são reguladas por uma classe média branca que conseqüentemente encontrará seu acalanto na favela negra. Apesar de termos lido artigos sobre funk, muitos inclusive escritos com base na fala de funkeiros, parece que sempre é preciso um teórico acadêmico à frente para validar os argumentos construídos pelos próprios funkeiros, produtores diretos desse conhecimento, que para nós poderiam, e deveriam, rentabilizar para si os frutos destes trabalhos de pesquisa.

Percebendo então uma linha de continuidade dentro do funk a partir do foco na “mensagem” e no “papo reto”, quer dizer, na prática de cantar a realidade da favela seja ela qual for, seja pela via da denúncia política dos rap-funks dos anos 1990, seja pela via do proibido, que permanece vivo apesar de toda a perseguição, com gravações de péssima qualidade, muitas vezes ao vivo nos bailes, vendido nas “barraquinhas” das feiras de favela, reconhecemos semelhanças inclusive estético-musicais, como a voz “rasgada”, emitindo seu

“papo” com muita intensidade, demonstrando a força do que se quer passar, dificilmente sem marcas de rouquidão ou evidências de preocupações com um grande rigor em conceitos-chave da música vocal da já citada dita tradição eurocêntrica, como por exemplo a “afinação”. Ou então a utilização de linhas melódicas, como é o caso de canções proibidas de sucesso como “Vida Bandida 2” cantada por MC Smith, ou “Na faixa de Gaza” cantada por MC Orelha. Conectando diretamente ao Sarau também há a ausência de base harmônica, não somente requerida, como desejada por Mano Teko. A canção “Apologia” por exemplo, que nunca foi gravada, todas as pessoas que a conhecem, a conhecem em sua versão *a capella* cantada nos Saraus.

Esse debate também traz à tona a questão da tensão entre “tradição” e “conservação”, restringindo estes repertórios mais politizados a um tipo de marginalidade de mercado diferente daquela vivida pelos proibidos, que seria a de uma espécie de “guetificação” deste subgênero identificado normalmente como “de protesto” em um lugar de coisa “antiga”, repertórios do “funk antigo”. Teko por exemplo basicamente trabalha enquanto intérprete em eventos de “funk antigo”, e isso não o agrada, levando-lhe a questionar os porquês de o mercado fonográfico não se interessar por suas obras mais recentes como “QFR”, que possuem um teor lírico muito próximo a destas músicas identificadas enquanto “da antiga”, embora, como referimos na seção 6.1.2, cheio de outras influências vindas de práticas musicais afrodiáspóricas.

“Fé em Deus e nas crianças”, contradições advindas da colonização

O espaço acadêmico racista e sexista que violenta nossos corpos, traz em nossa opinião, na maioria das vezes um olhar romântico e de fetiche sobre a realidade das favelas e das culturas produzidas em diáspora, levando apenas em conta uma perspectiva e um discurso: o europeu. Sukita diz “O funk traz uma realidade desigual, marginal e em estado de abandono, e o pesquisador branco oportunista silencia os produtores dessa prática e ganha crédito sobre o material produzido. O que eu vejo quando olho pela minha janela ou pelos furos de armas militares de grosso calibre, deveria estar em um trabalho dentro de um espaço de segregação? E rentabilizando uma minoria e sendo discutido por pessoas que não tem a sensibilidade de dar algo em troca? Não apenas pegar o que quer. Como Exú e sua ambivalência trago a dúvida, e reforço que o funk não nasceu de um ventre branco,

defendendo que o real discurso e uma matriz do funk de favelas, só fariam sentido encima de uma base de funk recitado por personagens melanodérmicos. Para nós é preferível descrever ou defender o funk com base em teóricos negros, onde não se aplica uma teoria musical com partituras, e sim uma cultura de vivência e oralidade. Muitas casas de show e boates frequentadas por pessoas que se colocam nesse lugar, e acham que é legítimo, tiveram seu primeiro contato com o funk dessa forma, lugar esse que não deixariam que negros das periferias como nós passarmos da porta. Bem, conluo que bailes funk nas periferias cariocas são produtores de uma prática musical que se mantém resistente e marginalizada, e também recicla estilos de vida de uma juventude negra que se vê atraída para o consumo do funk”.

#### 6.1.5 Funk mensageiro – Exú , funk e o Sarau Divergente

Exú é tanto a matéria da criação, quanto a atividade geradora da mesma. [...] essa atribuição é dada uma vez que é ele que proporciona toda e qualquer forma de linguagem e de comunicação, seja através da palavra ou do não dito. Nesse sentido, o seu caráter de mensageiro é permeado de tensões, polifonias e ambivalências (RUFINO, 2015, p. 11)

O dono do corpo, como bem o sabe a gente da lei-do-santo, é outra maneira de dizer Exú, princípio cosmológico da dinamicidade das trocas, da comunicação e da individualidade. Compadre, Laroiê! (SODRÉ, 1998, p. 8)

Aos poucos e ao nos defrontar com as discussões epistemológicas e filosóficas afroperspectivistas, fomos percebendo que esse teor “mensageiro” trazido pelo repertório do Sarau, mas especificamente esse funk carioca do qual temos falado durante esse subcapítulo 6.1, tinha na base de sua relação a presença do orixá Exú, que ainda aparecerá como ferramenta para pensar o Sarau em seu aspecto mais político-organizativo. Exú é o dono da palavra, é ele quem tira e põe as palavras na boca, e como referenciamos acima nos discursos de Luiz Rufino e Muniz Sodré, é o mensageiro, responsável pela comunicação.

Afinal, o Sarau não trata só de arte, mas do “Além-arte”, quer dizer, as temáticas das poesias cantadas através do gênero funk, e das poesias recitadas são praticamente todas relacionadas a questionamentos políticos sobre as opressões raciais, patriarcais, de classe, de orientação sexual, entre outras, profundamente marcadas por um desejo de transformação. Assimilamos aqui então o movimento de Exú inspirando o peso comunicativo desse espaço, por entendermos que há em cada *performer* um desejo de comunicar ao outro a mensagem que quer passar, tornando o Sarau um espaço de intenso diálogo.

Segundo Teko, Exú é imprevisível, e assim como reforçado por Rocha (2016), não queremos aqui “enquadrar” Exú em uma teoria, mas sim trazer uma filosofia prática de constante movimento. Não falamos de forma folclórica, nem queremos o fetichizar. A partir de nossos aprendizados orais entendemos Exú como criador de possibilidades, não somente um termo ou um conceito, e sim uma função, uma função política. Num espaço pluriversal e polirracional que é o sarau, que não se curva a um fluxo filosófico eurocêntrico que sempre ridicularizou a população negra,<sup>226</sup> Mano Teko pensa nas práticas de terreiro enquanto “base teórica, filosófica e prática” só Divergente. Nega as bases hegemônicas de conhecimento do Hemisfério Norte. Exú norteia a prática do Sarau. Todos pedem licença para chegar sem mesmo saber a quem.

#### Considerações finais

Ao final, percebemos que haveria então um mundo funk *underground* que gira em torno do Sarau Divergente, para não dizer uma tentativa mesmo de criação de um “mercado alternativo” por parte dos profissionais do funk envolvidos com o Sarau. Este funk do Sarau acaba forçado a se enquadrar arbitrariamente enquanto “música tradicional”, aqui representada pelo subgênero “funk antigo”, ou fica marginalizado dentro do universo funk e da mídia de massas. Apontamos também semelhanças estéticas deste funk do Sarau com outro universo *underground*: o dos proibidos, como por exemplo a entonação vocal, os conceitos de humildade e “papo reto”, sempre querendo comunicar, passar uma mensagem, cantar uma realidade. Se considerarmos a performance ao vivo ainda temos outras semelhanças, como a apresentação *a capella*. Temos também o caso representado pelos funks de Mano Teko “Apologia” e “QFR”, que em um momento crucial de finalização das frases de seus respectivos refrões, acentuam o caminho da “sétima menor” em direção a nota “tônica”, “Somos parte dela (da favela)” e “É nós por nós”, que dentro de uma ideia sonora de “africanidade” parece dialogar com a própria proposta do Sarau, de enquadrar politicamente o funk dentro de um pluriverso afrodiaspórico, que apesar de plural pode servir, como tem servido, ao que parece, a uma construção identitária negra fundamental para as lutas de resistências contra o genocídio.

---

<sup>226</sup>Como nos casos dos filósofos Hegel e Kant citados no capítulo 2.

Sem querer aqui tirar uma conclusão, que em nossa opinião seria passível de uma outra tese, mas sim realizar uma provocação seguindo a linha afirmada pelo Divergente sobre o funk enquanto parte da afrodiáspora brasileira – que também foi apresentada por bibliografia consultada e exposta na seção 6.1.1 deste subcapítulo –, do porque então em um universo tão amplo, de um gênero musical hoje tão difundido nacional e internacionalmente, afirmado por muitos como a “genuína música eletrônica brasileira”, exatamente o gênero proibidão, que conta as narrativas faveladas de relação com a violência e o tráfico, e aquele que sobreviveu num formato próximo do rap-funk dos anos 1990 em constante recriação, como mostramos no caso das demandas estéticas do próprio Mano Teko ao produzir a canção “QFR”, são os subgêneros que não chegam nas *playlists* da indústria fonográfica? Considerando ainda toda a proximidade sonora e performativa que pudemos apontar durante este subcapítulo 6.1, no Sarau, a mensagem parece apoiada na desobediência e subversão de Exú, mas e no proibidão? Teríamos que ter um trabalho de pesquisa somente sobre ele para responder.

## **6.2 - Sarau Divergente e a questão de gênero**

Entendemos que, na sociedade brasileira, o patriarcado opera de maneira a sempre invisibilizar as mulheres nos processos, e no funk não seria diferente. Percebemos que os debates políticos sobre gênero chegam ainda de maneira tímida nas favelas e periferias. No Sarau, assim como na sociedade, a desigualdade de gênero também está presente, entretanto este é um espaço que se propõe repensar o papel feminino em sua construção. Inicialmente, a ideia do Sarau surge quando Mano Teko volta de algumas idas à Bahia e procura Gianni para ajudá-lo a pensar um modelo de Sarau inspirado no Sarau Bem Black, como já apresentamos no capítulo 1. Teko nos conta que seu contato com os movimentos sociais, principalmente com algumas participantes destes movimentos que pautavam o feminismo, o ajudou a reforçar a questão da participação das mulheres enquanto protagonistas. Ele passa então a sensibilizar-se com a questão, a escutar falas nesse sentido e refletir sobre a sua própria prática. Dentro da APAfunk Teko chega a organizar um evento sobre mulheres e funk, entretanto percebe que seus colegas de profissão não estão abertos a pensar sobre o tema, sequer transformar suas práticas de opressão, relegando a mulher a um papel objetificado e subalterno perante os mesmos.

O Sarau da APAfunk nasce então a partir de um desejo de envolver mais mulheres nas performances daqueles movimentos, já que Teko percebe que em outros Saraus periféricos com os quais o MC teve contato, essa participação é maior do que nas rodas de funk que ele esteve organizando enquanto APAfunk, praticamente 100% masculinas. Ao longo da história do Sarau Teko tenta aproximar estas mulheres, chegando a organizar a Escola de MCs, onde a integrante do GPEDIL Jhenifer Raul iniciou-se enquanto MC de funk, assim como MC Melodia, que canta no Sarau de setembro, relatado nesta tese. Jhenifer inclusive é uma das únicas mulheres que cantam funks no Sarau. Havia também as mulheres que desde o início do processo, em 2013, estavam com ele pensando o Sarau, e o organizando. Embora seja evidente, por exemplo, o protagonismo de Gianni, que é uma destas mulheres que esteve no início, a mesma nunca se sentiu à vontade para dividir o microfone com Mano Teko. Lidiane (professora da rede pública de ensino, que era da APAfunk) chegou a cumprir este papel, ainda no período em que o Sarau esteve vinculado à Associação, entretanto, antes da ruptura, a ativista se afasta. Gianni, como ela mesma afirma em entrevista, diz que Teko “brigava muito com elas” para que dividissem o microfone. Ele dizia: “tá ficando feio só eu”. Gianni conta que Teko coletivizava bastante as decisões, e não fazia nada no Sarau sem discutir com elas duas. Gianni conta, inclusive, que muitas vezes o MC perdia no voto, e que isso não era um problema pra ele. Porém, pela pouca procura do microfone por parte de Lidiane e a timidez de Gianni em relação ao mesmo, Teko acabou ficando conhecido como “a cara do Sarau” no desenrolar do processo.

Temos uma reflexão de que a exposição pública nem sempre é tarefa fácil para as mulheres, como pode ser para os homens. Educadas muitas vezes para serem discretas e submissas, amplificar a própria voz e dar “seu papo”, como vimos no subcapítulo anterior relativo ao funk, pode ser mais complicado do que parece ser. Em pesquisa sobre a participação de mulheres no hip hop, Almeida et al. (2010) consegue descrever, a partir principalmente das memórias de rappers mulheres que vivenciaram o início da participação feminina no movimento, todas as dificuldades que as mesmas tiveram para se afirmar, a falta de apoio de seus colegas homens, salvo raras exceções, os estereótipos de masculinidade, que as impediam de se “vestir como mulheres”, a subjugação e invisibilização por parte do público, que por vezes chegava a gritar “piranha, piranha” quando subiam ao palco, e até mesmo a relação que as mesmas possuíam com a dança, embora

Negga Gizza acredita que o panorama atual está melhor (...) o fator que ajudou: “Acho que foi a convivência entre homens e mulheres e o crescimento da discussão

do RAP no Brasil. Foi difícil de aceitar essa mudança, até para as mulheres, já que elas sempre foram muito oprimidas. O incentivo dos homens a proporcionar essa transformação foi muito importante. Se a cabeça deles não estivesse sendo transformada, as mulheres teriam se estagnado”. (ALMEIDA et al, 2010, p. 8)

Jhenifer nos conta que a primeira vez em que achou ser interessante debater a questão de gênero no Sarau, foi quando percebeu que menos mulheres chegavam ao microfone, mas que elas sempre foram fundamentais no processo de organização do Sarau. Para ela é o caso mesmo de Gianni Lopes, que é mãe de 5 filhos. Gianni é a pessoa que, sempre nos dias de Sarau, passa a tarde pesquisando e imprimindo poesias para construir um varal,<sup>227</sup> que ao anoitecer arruma seus filhos e por volta das 19h, sem que ninguém tenha chegado ainda, desce para guardar as vagas do estacionamento em frente à ocupação, que muitas das vezes, brigava com o guardador de carros que ganha um “trocado” para guardar os carros de quem trabalha na Câmara Municipal dos Vereadores do Rio de Janeiro. Mas quase nunca chega ao microfone. Percebemos, que de fato não há um equilíbrio, uma vez que as mulheres ocupam ali diversas funções, e uma das principais seria a criação dos seus filhos e filhas. A própria Gianni no evento de aniversário de quatro anos do Sarau que ela ajudou a organizar, a mesma não pode estar presente por estar cuidando de sua filha caçula internada em hospital naquele dia. Entretanto, os dois pais da menina, tanto o pai biológico quanto o pai adotivo estavam presentes no Sarau, evidenciando uma relação desigual entre os gêneros.

Nah Dove (1998) relata que de fato a maternidade é uma função comunitária muito importante em África, entretanto a influência ocidental do patriarcado deturparia estas funções

A maternidade, portanto, descreve a natureza das responsabilidades comunitárias envolvidas na criação dos filhos e no cuidar dos outros. No entanto, embora o papel da mulher e dos cuidados maternos no processo de reprodução sejam fundamentais para a continuação de qualquer sociedade e cultura, em uma sociedade patriarcal, este papel não é atribuído com o valor que ele traz em uma sociedade matriarcal (DOVE, 1998, p. 8).

A escritora moçambicana Paulina Chiziane (2013), criada em uma comunidade tsonga, povo bantu de Moçambique, apresenta, a partir de relatos pessoais, uma educação africana bem parecida com a educação patriarcal hegemônica que conhecemos, demonstrando grande complexidade nas relações contemporâneas de gênero, mesmo em um país de um continente como a África, referenciado muitas vezes por uma cultura matrilinear:

---

<sup>227</sup>Este varal, por vezes, ficava exposto com poesias de poetas negros e negras, para que as pessoas que estivessem no evento se animassem e escolhessem uma daquelas obras para recitar.

Na infância a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher tsonga. Mal vê a primeira menstruação é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos (CHIZIANE, 2013, p. 201).

Também encontramos em Almeida et al. (2010) referências sobre a divisão de trabalho atravessada pela questão de gênero, que também nos parece familiar aquilo que acontece no Sarau, visto que mesmo com a insistência inicial de Teko, ele simplesmente não consegue quem de fato partilhe o microfone, mesmo na relatada pausa que o Sarau deu em sua ruptura com a APAfunk em 2014, onde, como relatamos no capítulo 1, quem assume a função de Mestre de Cerimônias é o Pingo, mesmo com imensa participação feminina neste processo de reestruturação

estudos sobre mão de obra qualificada revelam que a indústria do trabalho reserva mais frequentemente às mulheres tarefas manuais repetitivas enquanto que aos homens concedem-se tarefas que requerem conhecimento técnico. (ALMEIDA et al, 2010, p. 3)

Observamos também que todas as questões políticas que aconteciam na cidade afetavam diretamente o Sarau Divergente, como por exemplo o caso da morte de Claudia Silva Ferreira. Mulher negra, moradora do morro do Congonha em Madureira, mãe de 4 filhos e também criava 4 sobrinhos. Claudia morreu alvejada por tiros em operação policial onde mora, e durante o transporte de seu corpo até o necrotério, a porta da viatura se abriu e ela foi arrastada por cerca de 350 metros. A rapper Helen Nzinga indignada por este fato, compõe uma música, um rap com um refrão cantado em uma melodia que utiliza a escala menor natural/modo eólio, e usa o Sarau como um espaço para difundi-la, em algumas de suas primeiras apresentações públicas.<sup>228</sup>

*Nunca esqueceremos Claudia e Patrick*<sup>229</sup>

*Mais um dia se passou e a mídia não noticiou*

*O genocídio que acontece nas favelas do Brasil*

*Sob justificativa de fazer guerra às drogas*

*A polícia pacífica reprimindo até senhoras*

<sup>228</sup>Esta música não foi apresentada por Helen nem em nenhum dos três Saraus relatados no capítulo 1, pois nesta época a rapper havia decidido interromper sua carreira, o que ficamos muito felizes de não ter acontecido de fato, pois hoje Helen está em ampla atividade, produzindo um material de uma força incrível.

<sup>229</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=MHxh\\_Y9cmU4](https://www.youtube.com/watch?v=MHxh_Y9cmU4)

*É um exemplo clássico dessa real guerra às drogas  
O assassinato da Claudia Silva Ferreira  
Uma mulher guerreira, lutadora, sonhadora  
Sua família não tem mais a mãe preta provedora  
Auxiliar de limpeza 4 filhos pra cuidar  
Tinha mais 4 sobrinhos, total 8 no seu lar  
Foi no morro do Congonha o trágico acontecido  
É impossível esquecer dói no peito o ocorrido  
Era um dia de semana comum como os outros  
Toda luminosidade do sol sobre seu rosto  
Ao sair de casa para ir comprar o pão  
Seu corpo foi alvejado, outra inocente ao chão  
Refrão:  
Quando a vi eu chorei  
Uma parte de nós que se foi  
Meu amor saiba que eu não te esquecerei jamais  
Quando a vi eu chorei  
Uma parte de nós que se foi  
Meu amor saiba que eu não te esquecerei jamais  
Casos como esses acontecem todo dia  
Não são fatos isolados como faz crer a mídia  
O favelado vê no seu dia a dia a truculência da PM  
Que mata do nada à revelia  
Nem crianças se livram da violência policial  
Menor preto leva dura, suspeito em potencial  
Pistola que foi plantada explicou tiro no menino  
Sua família quer justiça, mas é só mais um pretinho  
Desde cedo teve sua expectativa tolida  
Patrick só queria uma chance na vida  
Mal sabia que se aproximava a sua despedida  
Homem de farda apressaram a sua partida  
Dias antes do seu décimo segundo aniversário*

*Foi surpreendido, fato inesperado  
Os cães do Estado, vulgo policiais  
Assassinaram o menino, quem vai consolar seus pais?*

*Refrão:*

*Quando o vi, eu chorei  
Uma parte de nós que se foi  
Meu amor, saiba que eu não te esquecerei jamais  
Quando o vi, eu chorei  
Uma parte de nós que se foi  
Meu amor, saiba que eu não te esquecerei jamais*

Em conversa com o GPEDIL, Teko disse que sua universidade, sua forma de aprendizado, veio desde a relação com sua mãe e suas tias, pois acompanhou a relação de respeito entre elas e sua avó, que foi mãe solteira. Teko diz que não tem as respostas, mas está na busca delas, pois há muita coisa para melhorar. Ele não quer se colocar como o caminho para nada, mas sim alguém que também está em constante transformação. Ele afirma que uma coisa que o impactou bastante no Sarau Bem Black na Bahia, foi ver Vera Lopes declamar uma poesia, “*sua voz suave fazia lembrar a de minha mãe*”, diz Teko. Que a partir disso viu a importância de ter mulheres em espaços de protagonismo no Sarau.

Elaine Freitas era uma dessas mulheres que representavam muito bem as mulheres do Sarau. Mulher negra, socióloga, professora, militante do movimento sem-teto e poeta. Participava do Sarau desde o seu início e estava em quase todos muito ativa e participativa. Foi no espaço do Sarau, onde Elaine deu voz a diversas de suas poesias, sempre atravessadas por acontecimentos políticos.

*Remoção*<sup>230</sup>

*Quanto cabe na caixa de mudança?  
Os passos da primeira infância?  
As paredes pintadas com nossas cores preferidas?  
O sangue e a dor desta ferida*

---

<sup>230</sup>Mais uma obra que não aparece em nossos relatos do Sarau, já que Elaine faleceu em julho de 2016, e os Saraus que relatamos foram os de setembro, novembro e dezembro no capítulo 1.

*aberta à força do trator  
tentando derrubar a história de conquista da moradia?  
A gente partia em desespero.  
Raízes profundas arrancadas com porretes, marretas, mentiras,  
Tiros, promessas e medo.  
Quando demoliram o quarto do menino  
o vazio não era só do chão...  
Deixaram os escombros dentro do meu peito.  
Para onde levar a amarga lembrança do abrigo destruído  
enquanto exibem em museus caixotinhos coloridos  
imitando as favelas, com sorriso de cinismo?  
A parte de telha quebrada carrega a indignada memória da casa inteira  
removida com falsos argumentos de progresso ou de preservação da natureza.  
(A natureza da ganância e do preconceito dão o tom do redesenho do terreno na prancheta  
na qual riscaram fora vidas, sorrisos, desafios, vitórias,  
para abrir caminho ao ódio às trajetórias marcadas pela pobreza.)  
Na parede que resta de pé vê-se o azulejo florido comprado com tanto sacrifício.  
O novo espaço precisará ser inventado, mas será difícil.  
Sem os cheiros e sons tão conhecidos.  
Nosso antigo lar parece agora um não-lugar.  
A perversão do sentido da morada para especular  
desfaz o sonho erguido no terreiro, milheiro por milheiro  
de tijolos regados a suor e desejo de uma vida melhor.  
Volta a ser vago desterro  
pra dar mais dinheiro à empreiteiro.  
Quanto vale o despejo de pessoas que não têm preço?  
O monopólio da cidade está nas mãos do prefeito  
e de quem pagou para que ele fosse eleito?  
É esporte, arte ou governabilidade  
este rastro de tristeza e maldade  
celebrado como projeto de urbanidade?*

*No pacote oficial,  
 não somos nem mesmo uma lágrima.  
 Mas, na vida real,  
 a resistência muitas vezes parou a máquina.*

*Constelação de gente que luta:  
 quando uma casa cai, outra casa se ocupa;  
 quando uma voz não sai, outro grito se escuta.  
 Favela é substantivo coletivo:  
 cresce, ri e sofre em mutirão.  
 Há um coro em formação em cada beco, em cada rua.  
 As muitas perdas não silenciam a multidão.  
 Contar e recontar o sofrimento  
 do exílio imposto em certo momento  
 alerta e prepara os que virão,  
 abraça e reconhece os que estão  
 a contravento, em contramão.*

Como já pudemos discutir nessa tese em diversos momentos, para Teko um Sarau negro como esse não ficaria preso então ao funk, não seria esse espaço extremamente masculino da roda de funk que Teko aponta, o Sarau desde sua primeira edição sempre foi mais plural, aproximando gente “do samba”, “do rap”, “da poesia”, e conseqüentemente mais mulheres também, como esperava o MC, nessa tentativa de melhorar o equilíbrio de gênero no evento. Entretanto aqui entra a categoria conflito como constituinte da dinâmica deste espaço, pois ao misturar militantes negras anti-machistas de diversas linhas de atuação, com estes homens negros e não-brancos, funkeiros ou não, que foram apontados por Teko como pessoas “que não estavam abertos” ao debate sobre o patriarcado e suas opressões, os conflitos se acirraram, pois estas mulheres já não estavam mais dispostas a se calar perante músicas de tom machista, ou homens que agrediam suas companheiras e depois iam ao Sarau para cantar livremente.

Esta é mais uma parte em que vamos preservar identidades, pois como já expusemos no capítulo 1, esta tese tem um interesse explícito de fortalecer um espaço negro de cultura,

que ao nosso ver foi, e ainda pode ser mais do já foi, um espaço fundamental na militância protagonizada por negros e negras do Rio de Janeiro e não só. Obviamente quem frequenta, ou tem proximidade suficiente com o Sarau, irá entender que fatos são estes dos quais estamos falando, e a intenção é esta mesmo. Assim como a linguagem do funk proibido, segundo Sukita, serve para “proteger” informações que só quem é “cria” vai entender, esta tese também possui momentos políticos onde nos parece central discutir os conflitos do Sarau para refletirmos sobre suas práticas, mas voltado prioritariamente para as pessoas envolvidas nos processos, e que possam assim, ajudar a melhorar as situações conflituosas tornando o Sarau, neste caso, menos machista.

A tensão entre estas mulheres e os homens mais explicitamente machista sempre existiu, entretanto foi especificamente uma situação de agressão de um funkeiro morador de favela e bastante participativo no Sarau a sua companheira, em março de 2015. Esta agressão acabou sendo exposta publicamente no grupo de *whatsapp* que servia como uma espécie de “articulador” do Sarau. Nesse momento, várias mulheres bastante importantes inclusive no processo de recriação do Divergente após a saída de Teko da APAfunk, passam a boicotar esse MC quando o mesmo se apresentava no evento, e em outras movimentações políticas onde participavam juntos. Neste mesmo ano ocorre um segundo conflito, este vinculado a divergências de métodos políticos, que inclusive refletiram nos debates de gênero, pois algumas mulheres mais ligadas ao pensamento mulherista africana<sup>231</sup>, iriam divergir das feministas negras<sup>232</sup> para além dos debates de gênero, como veremos no subcapítulo 6.3, criando dois polos de disputa que acabam por afastar de vez um determinado grupo do Sarau,

---

<sup>231</sup>“O mulherismo africana não se propõe universal. Ele está voltado para mulheres africanas do continente e da diáspora. [...] Não acreditamos na unicidade da luta feminina porque essas mulheres vêm de berços culturais OPOSTOS. O que é emancipação pra uma, jamais será pra outra. Existe uma experiência universal do que é ser preta africana. Os outros povos têm suas próprias experiências. Como se baseia no paradigma da afrocentricidade, uma pessoa branca que porventura se diga mulherista africana é uma deslocada de sua própria história. [...] Além de afrocentrada, toda mulherista africana é pan-africanista, uma vez que a afrocentricidade elege o pan-africanismo como plataforma política. Ser pan-africanista significa dizer que povos pretos do continente e da diáspora devem lutar unidos pela libertação, é reconhecer que toda pessoa preta é africana e que a opressão racial se expressa de maneira semelhante em qualquer lugar do mundo onde uma pessoa preta esteja. Aliás, isso é indiscutível. Quem não se reconhece mulher africana (no nosso caso, em diáspora), não pode ser mulherista africana” (URASSE, 2016), consulta: <https://pensamentosmulheristas.wordpress.com/2016/03/24/10-topicos-sobre-mulherismo-africana-para-escurecer-o-pensamento/>

<sup>232</sup>“O Feminismo Negro é um movimento social e um segmento protagonizado por mulheres negras, com o objetivo de promover e trazer visibilidade às suas pautas e reivindicar seus direitos. No Brasil, seu início se deu no final da década de 1970, a partir de uma forte demanda das mulheres negras feministas: o Movimento Negro tinha sua face sexista, as relações de gênero funcionavam como fortes repressoras da autonomia feminina e impediam que as ativistas negras ocupassem posições de igualdade junto aos homens negros; por outro lado, o Movimento Feminista tinha sua face racista, preterindo as discussões de recorte racial e privilegiando as pautas que contemplavam somente as mulheres brancas” (ARRAES, 2014), consulta: <https://www.revistaforum.com.br/digital/135/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria/>

já que feministas defendiam boicote e exposição pública dos agressores, enquanto mulheristas defendiam que as questões relativas ao homem negro deveriam ser resolvidas “internamente”, pois apesar de machistas já seriam extremamente oprimidos em seu cotidiano pela estrutura racista.

Após o afastamento desse grupo de mulheres no decorrer do ano de 2015, o Sarau passou por um processo de esvaziamento. Entretanto percebemos que, a partir de maio de 2016, foi gradativo o aumento da participação feminina ao microfone no Sarau, seja para recitar ou para cantar. Acreditamos que houve um fato central para tal transformação, fato este que ocorreu depois da realização de um grande evento negro organizado por Mano Teko, de nome “Noite da Pretitude”,<sup>233</sup> no qual o MC foi muito criticado por conta da programação ter privilegiado a participação de artistas do sexo masculino. Inclusive houve duas intervenções diretas neste evento, protagonizadas por mulheres negras – uma primeira que forçou o encerramento precoce do show do cantor Ba Kimbuta, denunciado por mulheres presentes no espaço como um agressor de mulheres negras, e outra intervenção logo após o show do próprio Mano Teko, onde um grupo feminino subiu ao palco, tomando o microfone para reivindicar maior presença feminina na programação e nos discursos proferidos artisticamente durante a noite.

Após este episódio, Gláucia Tavares, DJ, mulher negra e lésbica que esteve no evento, chamou o MC para conversar e se ofereceu para se aproximar da construção do Sarau, inclusive enquanto artista. Consequentemente no Sarau de junho esta DJ realizou uma apresentação no Sarau, atraindo a presença de outras mulheres para o espaço. Como já relatamos no capítulo 1, Mano Teko determina uma pausa logo após este Sarau de junho, e a edição de julho não acontece, mas o falecimento precoce da companheira e poeta Elaine Freitas, em julho de 2016 faz com que a pausa seja cancelada e em agosto de 2016 acontece um Sarau em homenagem a ela, o que traz também a aproximação definitiva (já que a mesma já tinha frequentado o Sarau a convites de sua amiga Elaine) de Ângela Morais, a Anginha.

Anginha chega neste sarau de homenagem a Elaine com a Banda Caixote para se apresentar em conjunto com a banda Som de Preta<sup>234</sup>, que como desejo de Elaine, tinha vontade de assistir a uma apresentação musical dos dois grupos juntos. Neste Sarau, Teko

---

<sup>233</sup>Evento cultural realizado na UFRJ como parte integrante do EECUN – Encontro de Estudantes e Coletivos Universitários Negros que reuniu mais de 2.000 estudantes universitários negros – com diversos shows de músicos e grupos de maioria negra.

<sup>234</sup>Que apesar de presença constante no Sarau, não esteve em nenhum dos três eventos que relatamos no capítulo 1. Em agosto de 2016 inclusive Raphaella Yves era a percussionista da banda.

quase não falou, como era de costume, somente fez o convite dos performers. Muitas mulheres compareceram a esse Sarau, principalmente ao microfone. Muitas delas compareceram pela primeira vez. Neste Sarau a primeira apresentação é do Caixote com o Som de Preta, quando Anginha faz uma pequena fala e em seguida elas cantam uma canção de Alcione, “Morte de um poeta”, em seguida cantam “Dandara”, composição da Anginha transcrita no capítulo 1 e fecham com “Chama Negra”, de Rachel Barros.



Figura 7 - Som de Preta e Banda Caixote se apresentam juntas no Sarau de homenagem a Elaine Freitas, em Agosto de 2016

*Fonte: Página do Sarau Divergente no Facebook*

Monique Cruz, que há muito tempo não comparecia, participa deste Sarau, e muito emotiva declama uma poesia. Muitas mulheres se apresentam e deixam sua homenagem a Elaine, que era de fato muito respeitada e admirada enquanto militante, mulher negra e poeta. Neste dia quase não houve conversas paralelas ou quaisquer ruídos para além do som das canções e das poesias. O silêncio fúnebre e a tristeza dividiam o lugar com a música. A partir do Sarau de setembro, Anginha, como relatado no capítulo 1, abre sua intervenção com uma poesia pra Elaine e vai ganhando espaço no Sarau.

*De quantas palavras precisaria para fazer um poema para Elaine Freitas?*

*Hoje o poema se cala, fica no canto da sala a observar*

*A cadeira vazia*

*Não existe palavra que venha te contemplar*

*Existe o exercício de escrever*

*A caneta que borra e sussurra papel*

*Palavras desconexas*

*O poema cochila*

*Porque a morte mutila*

*Onde antes queríamos coletivo*

*Hoje somos vazios*

*Vazios de ti irmã*

*Maestrina da batuta na mão*

*Anda, coordena, inspira*

*Concede refrão*

*Passe livre, Mineira, Educação*

*UERJ, Sociologia, Movimento Sem-Teto, Vibração*

*Favela, Doutorado, Periferia, Vigília, cede refrão*

*Sarau Divergente, Poesia*

*Mulher coletivo*

*Que de tanto amor devia ter dois corações.*

*Saiu de cena numa tarde fria*

*Por um preto julgado à revelia,*

*Por esse Estado covarde de opressão*

*Elaine Freitas, como eu queria te dar um abraço mais um dia*

*Juntar coração com coração*

E segue cantando sua canção “Dandara” com o acompanhamento das congas tocadas por Raphaela Yves, reforçando ainda mais a luta da mulher negra, denunciando suas mazelas e afirmando sua resistência a partir dos nomes de “Dandara” e “Acotirene”, reconhecidas como

duas guerreiras que defenderam o Quilombo dos Palmares, pedindo suas forças e suas lanças para a batalha que se trava todos os dias pela população negra dessa cidade.

*Dandara, Acotirene,  
Mulher negra, negra  
Me empresta o teu sorriso,  
Pois meu povo está sofrido*

*É mulher apanhando morta e cosificada  
É menino que nem anda correndo de bala já  
São políticas e leis que quase nunca dão em nada  
É o negro como alvo não importa a estrada*

*Dandara, Acotirene,  
Mulher negra, negra  
Me empresta a tua lança  
Pois meu povo está sofrido*

*É genocídio na favela e a mídia fala nada  
É preconceito não é racismo isso sim é balelada  
É menino caído aqui é uma vida sabotada  
É caveirão roubando alma, vem roubando alma errada*

*Dandara, Acotirene,  
Mulher negra, negra  
Me empresta o teu espelho  
Pois meu povo está sofrido*

*Pra que a vida seja em fim afinal  
O Desapartheid  
Sem preciso democracia racial  
O Desapartheid*

*Que o nós por nós seja frase ideal*

Tais debates desencadeiam importantes questionamentos para o Sarau e suas estratégias de organização, pois por se tratar de um espaço construído pela iniciativa de alguns MCs filiados a uma associação, para unir funkeiros e profissionais ligados a cultura Funk, para disseminar o debate da descriminalização desse gênero musical, seus intérpretes e territórios de origem, acabou ficando à cargo da poesia aproximar as mulheres do espaço, visto que o cenário musical do funk é majoritariamente masculino.<sup>235</sup> Porém, a partir da ruptura do Sarau com esse modo à APAfunk, a soma das mulheres para com o processo nesse momento é fundamental. Estas então começam a sentir mais a vontade para se envolver com a organização do espaço, e inclusive utilizar o microfone, não somente para recitar, mas também para cantar e em dados momentos discursar sobre política, o que ajuda a guiar os “rumos” do Sarau.

Essas questões nos fazem observar que, romper com as “amarras” institucionais e ter conquistado maior autonomia, possibilitou que o processo tenha tido um ganho significativo na diversidade de gênero. Entretanto, e ainda assim, a figura do homem centraliza as decisões e direcionamentos relacionados ao Sarau. As tensões e o boicote ao espaço por exemplo, que apesar de ter sido protagonizado por mulheres, girou em torno de ações praticadas por homens. Para explicar a importância dessa presença feminina, utilizamos um conceito apresentado por Jurema Werneck, em sua tese de doutorado, do ano de 2007, que é o conceito de Ialodê, trazido para pensar a presença da mulher na prática acústica do samba, a partir de um título feminino de liderança oriundo de religiões afrobrasileiras como o candomblé, alinhando-se com as afroperspectivas filosóficas que defendemos no capítulo 2.

Nesta tese, este deslocamento do olhar, capacitando-o a afastar-se das esferas patriarcais e sexistas que produziram falhas na historiografia será possibilitado pela utilização da figura da Ialodê. [...] Ialodê é a forma brasileira para a palavra em língua iorubá *Ìyálòdè* ou *Iyálòde*, que aqui aparece grafada nas diferentes formas encontradas nas fontes consultadas. [...] O iorubá é uma língua que permanece ativa no Brasil tantos séculos depois, como a principal língua falada nas esferas rituais de algumas comunidades religiosas de matriz africana, particularmente aquelas vinculadas à religião do Candomblé. Tendo também muitas de suas palavras, expressões e acentos incorporados à forma brasileira do português. [...] é onde encontramos o termo Ialodê aqui utilizado, particularmente no Candomblé de tipo

<sup>235</sup> Apesar de admitirmos que a presença das mulheres no gênero cresce exponencialmente a partir dos anos 2000, gerando interessantes discussões sobre o papel da erotização enquanto possibilidade de empoderamento feminino no funk, como discutido por Gianni, citada no subcapítulo 6.1, ou em bibliografia consultada por nós em Castro (2012).

ketu (designação que remete ao território africano de origem, bem como delimita uma variante religiosa). Segundo algumas das tradições afrobrasileiras do Candomblé especialmente conhecidas pela transmissão oral de lendas contadas no cotidiano das comunidades religiosas, Ialodê é um dos títulos dados a Oxum e a Nanã. [...] Ambas, Oxum e Nanã, são notáveis por suas ações de confronto ao poder masculino e pela reafirmação da igualdade e dos poderes das mulheres. Daí serem chamadas de Ialodês. Ou seja, o título decorre de sua ação política em defesa da condição feminina como detentora de poder e de capacidade de luta. [...] Ou seja, para além das afirmações de liderança e ação política das mulheres negras, Ialodê afirma também sua presença nas coisas mundanas, porém não domésticas. A rua, o mercado e a cidade são seus espaços, territórios do protagonismo feminino. Espaços estes que o patriarcado buscava vedar às mulheres, confinando-as à esfera doméstica apenas. As histórias citadas acima destacam também a ação insubmissa das mulheres para resguardar o poder e a liderança diante do avanço do patriarcado. (WERNECK, 2007, p. 66-69)

Acreditamos que o protagonismo das mulheres na organização política do Sarau Divergente se aproxima da concepção de Ialodê apresentada por Jurema Werneck, uma vez que elas estiveram sempre a frente de debates de concepção no conflito entre pan-africanistas e não pan-africanistas,<sup>236</sup> feministas negras ou mulheristas, para dar dois exemplos, como apontado nas conversas realizadas ao longo da pesquisa. Entendemos que há uma problemática na questão do poder do microfone, o poder de autorizar ou não determinados acontecimentos como o ponto de Exú, as longas falas iniciais, ou até a permissão de se colocar uma bandeira de uma organização cuja a presença era polêmica entre pessoas frequentes no Sarau. Diversos conflitos parecem girar em torno de opções individuais de Mano Teko.

Percebemos que as mulheres protagonistas do Sarau afirmam em vários momentos seus desejos e vontades políticas através de diversas frentes de atuação. Glaucia Marinho relata que no primeiro momento do Sarau Divergente, após a ruptura com a APAfunk muitas mulheres estavam a frente dos processos organizativos do evento, dividindo tarefas inclusive em um momento em que Mano Teko havia se afastado do mesmo.

Existia um grupo comprometido, incluindo o público, com aquele espaço. Um compromisso de uma vez por mês estar disponível para estar naquele local consciente de que aquele espaço precisa se fortalecer – Fransérgio estava lá sempre, Gizele estava lá sempre, uma série de pessoas que na verdade apostavam naquele local como espaço político, de formação, de construção. (Glaucia Marinho em 26/09/2017)

Carol Amanda, outra pessoa com quem conversamos sobre o Sarau, também reafirma o poder das mulheres dentro do Divergente, dizendo que estas mesmas mulheres davam o tom dos movimentos. Ela acha que por mais que elas não tivessem contato com o microfone, eram

<sup>236</sup>Ao qual voltaremos no subcapítulo seguinte.

elas que diziam o que estava bom e o que estava ruim, e que inclusive as pessoas que elas achassem que não deveriam falar, pararam de falar no Sarau.<sup>237</sup> Carol afirma que Teko sabe bem disso, pois quando as mulheres do Sarau boicotam alguém, incluindo outras mulheres, estas se afastam. Carol acredita que existe, como em África, um conselho ideológico de mulheres e que segundo o crivo delas “fulano” ou “ciclano” acaba tendo respaldo ou não, formando uma agência feminina muito importante no Sarau. A mesma também acredita que se for balizarmos pelo uso do microfone perderíamos muito dessa potência feminina em nossa análise no GPEDIL. Algumas autoras que lemos em conjunto durante 2017 reforçam essa agência feminina africana a partir de diferentes referências, como por exemplo a dos grupos de guerreiras citadas por Nah Dove (1998):

Desde a antiguidade, como líderes espirituais, militares e políticas, os papéis das mulheres têm sido fundamentais no esforço para assumir o controle de terras, recursos e energias da ocupação estrangeira [...] As primeiras evidências do papel da mulher na defesa da África sai da história etíope das Candaces, que eram mulheres governantes. Após a conquista grega de Kemet, os romanos haviam tomado o controle em 30 a.C. [...] Estas guerreira levantaram-se continuamente a partir da pré-escravização à pós-escravização por séculos, até hoje, no Continente, no Caribe, e na América do Norte e Sul. (DOVE, 1998, p. 18)

A referência até relativamente conhecida das “tias” baianas que chegam ao Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX, construindo sob suas tutelas todo um ambiente afrocêntrico de resistência e cuidado na região portuária do Rio de Janeiro, conhecida como a “Pequena África”

Elas [as tias] assumem papéis estratégicos no circuito de venda de quitutes e se tornam referência na diáspora negra que ocorre de modo interno no pós-abolição, ou seja, esta população criou formas de “elos afetivos” e de resistência contra a máquina escravocrata. [...] Desde o início do século [XX], as tias baianas com seus famosos tabuleiros estavam presentes nos mais diversos pontos da cidade. Nas esquinas, praças, largos, becos, estação de trem, porta das gafeiras, elas eram presença obrigatória, já fazendo parte do cotidiano carioca. [...] Havia todo um código de valores que vazava por esses canais informais de comunicação. (NOGUERA; SILVA, 2015 p. 24-25)

Ações que mantiveram vivas a cultura, os saberes, as epistemologias negro-africanas a partir das ações de resistência destas mulheres negras em diáspora, reafirmando a importância e o poder feminino ancestral na construção do próprio Sarau, admitido inclusive como mostramos anteriormente por Teko, quando responsabiliza suas “mais velhas” pelo

<sup>237</sup>Mais uma vez sem citar nomes podemos enumerar alguns homens que não mais frequentaram o evento após inúmeras denúncias e cobranças por parte deste grupo de mulheres que utiliza a técnica do boicote.

conhecimento que tem. Sobre a mãe africana abrimos citação novamente para Nah Dove (1998) seguida do texto de Reis et al (2010):

Importante em todas as frentes, as mulheres como mães têm desempenhado o papel mais crítico nos movimentos de resistência. O amor da mãe por seu filho, por necessidade, desafia a construção europeia da humanidade rebaixada de seu filho. Este amor é em si a semente da revolução, porque é antitético à crença dominante na superioridade branca. Como pode a mãe Africana acreditar que seu filho é inferior ao filho de seu opressor? Na realidade, ela não faz. As mães devem ser colocados na História da resistência para que meninas e meninos aprenderão de seus papéis potenciais como guerreiros na luta Africana e da centralidade da família e dos pais para a mudança social. (DOVE, 1998, p. 19)

Apontam para a possibilidade de leitura dessa relação mãe e filhos, a partir do lugar da mulher não na sua relação/dimensão de progenitora, mas no elo de consolidação da estrutura familiar nos termos da relação de poder, que parece não compor com os papéis sociais nas relações de gênero tradicionais e apresentadas nas análises. Outro caminho importante reafirmado por tais referências, é a possibilidade de ampliação de pensarmos as marcas da matrifocalidade nas famílias negras na diáspora. (REIS, 2010, p. 3)

Esta relação familiar fica bastante evidente também quando remetemos novamente à canção de abertura do Sarau “QFR”, que como vimos anteriormente ainda no capítulo 6, tem relação direta com a luta política protagonizada pelas mulheres que perderam seus filhos para a violência racista do Estado brasileiro. Todas essas colocações no levam a crer que o conceito cunhado por Werneck em sua tese de doutorado se encaixa perfeitamente ao refletirmos sobre as mulheres do Sarau Divergente. A força destas Ialodês por muitas vezes foi capaz de determinar os rumos do sarau, mediante diversas táticas diferentes, desde a poesia, a música, a participação ativa, a colocação em discursos ao microfone ou sem ele, seja durante o sarau, no pré-sarau em conversas nos bares da região, ou no pós-sarau também, ou mesmo com o boicote primeiramente à determinados indivíduos em sua maioria homens, até o boicote ao próprio Sarau, sem ignorar sua importância e necessária existência.

Gláucia Marinho, que para nós é uma dessas Ialodês, afirmou para o GPEDIL que o seu próprio afastamento/boicote por exemplo, se dá a partir do incômodo com práticas machistas de determinados homens. Em paralelo à estas questões do patriarcado ela se sentia muito à vontade naquele espaço, já que no mundo do rap e do funk, a questão de gênero não é mesmo muito debatida, porém assim que avançaram os discursos raciais, as mulheres também avançaram com os discursos de gênero: “Todos sabiam que havia ali agressores de mulheres que não só frequentavam aquele espaço como possuíam destaque, recitavam, cantavam, e

eram aplaudidos”, nos disse Glaucia. Para ela era um incômodo grande que isso não estivesse sequer em pauta.

recorrer à figura da Ialodê significa principalmente dirigir um olhar específico para as mulheres negras - e suas ações, seus contextos diferenciados, suas trajetórias individuais e coletivas - e, entre estas, para aquelas capazes de romper com a “ordem de silêncio” e falar. [...] Ialodê é, portanto, um conceito que permite, de forma operativa, contrapor a invisibilização da participação das mulheres negras na cultura popular, a partir dos termos postos basicamente pelos aportes destas mesmas mulheres (WERNECK, 2007, p. 74-75).

Entretanto, e no cotidiano da vida cultural e artística, sabemos que essa maior participação das mulheres citada acima por Werneck, esta a forma prática de trazer o conceito de Ialodê para a “vida real”, avança a duras penas e não sem muita luta e resistência, pois como o próprio Teko disse, “os caras não querem nem saber”, marcando uma posição reativa e pouco reflexiva por parte dos músicos homens de diversos segmentos. A rapper Nega Gizza por exemplo, em entrevista dada para artigo de Almeida et al (2010), fala um pouco sobre a luta que é brigas pelo lugar da mulher no seu segmento, e o quão fortes estas precisam ser para ocuparem este espaço.

Para Gizza, “Há espaço para ela, mas pouco. Falta também para a mulher perseverança e uma outra cabeça de mudança. Não dá para as mulheres ficarem em casa chupando o dedo e chamando os homens de machistas, se elas não se organizarem e tentarem trazer discussões de sua própria inclusão. A diferença que tem entre mulheres e homens dentro da música RAP é a mesma que tem no mercado de trabalho e na música em geral, seja no samba, no rock, no axé... Ou seja, a presença da mulher na sociedade em geral é que não é satisfatória” (ALMEIDA et al, 2010, p. 9-10)

Teko conversando conosco também contou o quanto lamenta esta atitude relatada por Gizza de não “chegar junto”, por parte de algumas pessoas, pois vê que hoje há muito mais mulheres cantando rap, cantando funk, que poderiam se achar ao Sarau, mas que por um motivo ou outro não estão participando. Apesar disso diz que vê muita gente se colocando no *Facebook* como revolucionária, e questiona o porquê das pessoas não colocarem suas divergências perante ele para que ele possa colocar a sua ideia, e não dizer que “sim ou que não”. Como discutiremos no subcapítulo seguinte, esta afirmação do Teko nos parece complexa, e até polêmica, pois embora vejamos coerência e muita verdade no que ele diz, acreditamos que pouco se fez dentro do Sarau para que houvesse uma maior e mais efetiva participação das pessoas em geral, não somente das mulheres, nos processos decisórios do evento. Para dar um exemplo diferente de opinião feminina, por exemplo, a rapper Helen Nzinga, que também conversou conosco, se coloca como uma artista que teve oportunidade

no Sarau, e considera o espaço não tão machista, em contrapartida ela não é uma destas mulheres que buscaram efetivamente participar dos processos organizativos do Sarau.

Na bibliografia lida, pudemos perceber que esta questão não é incomum em movimentos políticos. Silvana Bispo dos Santos (2011), a partir de entrevista com cinco mulheres que ativamente participaram da construção do Movimento Negro Unificado na década de 1970 na Bahia, expõe a problemática de gênero dentro do debate racial como extremamente desafiadora, visto que os homens negros, ainda que extremamente oprimidos pelo racismo, buscam muitas vezes manter suas vantagens enquanto homens em um sistema patriarcal.

De todo modo é sintomático observar que ao mesmo tempo em que as mulheres negras de Salvador, diferentemente de outros Estados, deixavam de se organizar a partir de uma grande entidade e/ou ONG específica de mulheres, foram elas as principais protagonistas da organização de tal encontro (nota de rodapé) o qual representou para estas militantes segundo fontes de pesquisa o fortalecimento de uma articulação e de uma rede nacional de mulheres negras feministas. (Santos, 2011, p. 19)

Monique Cruz, que segundo ela mesma era amiga de todo mundo, conhecia todo mundo, já não era tão próxima da organização do Sarau quanto Gianni, que participou de muitas reuniões inclusive, tretas, questões. Monique diz que viu muita gente se desenvolver durante o Sarau. ela mesmo que sempre escreveu sente que se desenvolveu muito em termos de poesia depois do Divergente. Ela nunca tinha mostrado suas obras e diz que também criou muito a partir das suas participações no evento. Monique diz que além de ver muitas figuras “nascerem” no Sarau, percebeu lá que qualquer uma estaria passível de ser artista, seja escrevendo, seja cantando. Monique lembra que o Teko era a figura pública sim, mas mulheres como a Gianni eram fundamentais nas articulações com a ocupação e com a garantia do espaço, com a linha política do Sarau. A figura do Teko era importante e ainda é importante para ela, que acredita em “trazer o MC junto”, de “construir com ele”, apesar de entender que são características mesmo de um espaço “macho”, que uma mulher chamando os MCs para lá estarem, ou outros homens os chamando costuma ser bastante diferente.

Concluindo este subcapítulo, afirmamos que aqui o mais importante para nós é que estas reflexões sobre música (evento) e conflito de gênero no Sarau não se encerram em um debate unicamente acadêmico, pois elas possuem vida e tem se tornado motor de debates importantes dentro do próprio Sarau e do GPEDIL, enfatizando o quão nossas produções podem, assim como pretendem, ser úteis ao desenvolvimento político do próprio espaço,

questão que se faz possível a partir do fato de que somos pesquisadores *insiders* diretamente vinculados política e artisticamente com este potente espaço de “Além-arte”.

### **6.3 – Sarau, música e a sua política**

O Divergente foi uma grande oportunidade de escutas, trocas e práticas de diversas formas de pensar e vivenciar os processos que atravessam nossos cotidianos. Porém há que se levar em consideração toda sua estrutura, conflitos e contradições. Muitas pessoas passaram por ali, agregando aspectos “positivos” e “negativos”, ambos servindo para reformular constantemente o evento. Teko sempre defendia que quando as pessoas envolvidas no Sarau, tinham problemas entre si, tanto em relação ao espaço quanto a qualquer outro assunto, deveriam resolver através do “olho no olho”, priorizando o respeito entre as pessoas, suas diferenças de ponto de vista e posicionamentos, e sobretudo o cuidado, de um para com o outro, para que todos e todas pudessem se compreender a partir de suas semelhanças, já que vivenciam problemas em comum: “nós por nós”.

Essa forma de pensar e fazer acontecer o Sarau, é influenciada pela vivência trazida por Teko de sua prática de terreiro, adquirida de sua experiência de anos como filho-de-santo em uma casa de candomblé. O MC coloca que “muitas pessoas não levam em consideração esse tipo de vivência”, já que “se quem é de terreiro tem dificuldades com isso, quem dirá as pessoas que não são?” É uma questão complexa, já que as religiões de matriz africana são diversas em suas construções, mas carregam em comum algumas premissas, como o respeito e cuidado já citados anteriormente. Entretanto, o que nos leva a entender o que de fato “fundamenta” a base do Sarau, e muito mais do que isso, é figura espiritual-filosófica que caminha alinhado a estes aspectos, que é Exú.

Podemos dizer que não houve no Sarau a construção e a proposta de um grande debate entre as pessoas que compõe a sua “base”, seja sobre autonomia, ou sobre como se dá a prática de terreiro em relação ao mesmo. Acreditamos que estes valores estavam embutidos ali de forma muito “natural” pela parte de Teko e do grupo que “fortalecia” a infra estrutura do Sarau. Ao questionarmos Teko ele afirmou que ninguém nunca questionou, “o pessoal batia palmas, se batem palmas é porque concordam com o que está sendo dito”. Mas ele também diz sentir muita falta desse retorno por parte das pessoas, principalmente sobre as falas em que ele dialogava sobre esses valores.

MC Lasca em conversa com o GPEDIL, falou sobre sua participação e a questão da prática vivenciada no Sarau. É muito interessante notar que ele reflete sobre o aspecto religioso-espiritual do evento, falando sobre um amigo evangélico que esteve a seu convite no Divergente, ouviu o ponto de reverência a Exú e não se sentiu mal com aquilo, pelo contrário, saiu de lá mais leve e compreendeu a proposta. Porém o MC, que assim como seu amigo também é protestante, afirma que assim como o cântico a Exú é entoado, outras expressões religiosas também teriam a seu ver o direito de estarem representadas ali. Lasca disse que “ assim como cantamos para Exú no fim do Sarau, também podemos rezar um Pai Nosso, por exemplo”. Teko de fato não chegou a debater com seus parceiros de construção desde o princípio do Sarau, a complexidade da compreensão das práticas de terreiros para além do espaço religioso, a importância de entender esta como algo muito presente na construção social de negras e negros brasileiros. Um exemplo muito expressivo, é o caso do Poeta Nelson Macca, principal influência do Sarau, que trabalha a práxis de Exú em suas poesias, como é o exemplo daquela que criou para a canção “QFR”, mesmo não sendo ligado ao candomblé, mas que demonstra que Exú está para além dos ritos religiosos de matriz africana.

A questão é que o Sarau Divergente, como o nome mesmo busca afirmar, sempre teve como proposta ser um espaço pluriversal, de diversidade de práticas e pensamentos, como afirma Gianni em depoimento constante no capítulo 1, onde defende que a ideia sempre foi de fato agregar divergências. Embora percebamos isso de fato, essa pluralidade acaba sendo muito atravessada pela subjetividade de seu Mestre de Cerimônias, e esse aspecto acaba afetando bastante a proposta de prática autonomista que o mesmo tenta buscar para o espaço. O Pedrinho por exemplo tenta refletir sobre o quanto o privilégio da sua branquitude interfere no trabalho dentro do GPEDIL e de seu doutorado, os homens do GPEDIL por sua vez têm se mostrado muitas vezes dispostos a entender privilégios de gênero e sexualidade dentro de nosso grupo, assim como as mulheres do Sarau esperavam que os homens que participavam do evento também o fizessem. O caso da construção de autonomia também se mostra algo muito complexo.

Teko demonstra acreditar na livre iniciativa das pessoas para que as coisas se realizem. Ele não indica, não ensina, ele sim espera que os indivíduos se interessem sozinhos, e é quando o MC se mostra disponível a auxiliar na caminhada e orientar. A princípio esta prática, que Teko afirma ter aprendido na sua vivência de terreiro, parece de fato incrível, entretanto, e

como o próprio Mano assume, as pessoas “trazem suas práticas de fora para dentro”. Acreditamos que nossa cultura política está de fato muito ancorada na função da representação, então ou o sujeito assume a maior parte das responsabilidades e faz “pelos outros”, ou o sujeito espera eternamente que façam “por ele”, não se envolvendo assim diretamente em nada. Infelizmente, e por conta desta complexidade, Mano Teko, desde que assume de vez o Sarau Divergente, mesmo que os relatos de Gianni mostram que ele tenha lutado muito contra esse lugar, esse papel “solitário” de mentor e organizador, acaba por concentrar em si as responsabilidades que poderiam estar divididas com as pessoas que ele considera “base do sarau”. Talvez por medo de que as pessoas não consigam assumir certas responsabilidades, Teko acaba se isolando nessa função, e as pessoas acabam não reclamando esse “direito” de assumir as responsabilidades sobre o espaço, o que acaba gerando rupturas significativas e até mesmo sua pausa, que perdura atualmente.

Uma pessoa primordial que nos ajuda a observar bastante essa questão é Gianni, que reforça que o Divergente era um espaço muito importante pra muita gente, e que isso se perdeu, e nesse processo de se perder as pessoas não conseguiram parar pra perceber o que mudar e conseguir se acertar. Ela acha que foi muito assim que o Sarau foi se perdendo. Gianni acha que uma eventual retomada que seja diferente, “ou Teko assume que o Sarau é ele, ou de fato faz por onde para ser coletivo, precisa ouvir. Entender que em vários momentos o que vai acontecer não é o que ele quer”. Gianni então reafirma que Teko pedia de fato que tudo fosse dividido, e elas, no início Lidiane e a própria, “foram deixando” que ele fizesse tudo, e assim o Sarau foi se centralizando em sua figura – ele se despreocupou e as pessoas se acomodaram, visto que eram consultadas minimamente, até a chegada do Movimento Y no sarau, que foi quando segundo Gianni “parecia que já não fazia mais diferença o que as outras pessoas pensavam sobre o Sarau”.

### 6.3.1 As rupturas do Sarau

De fato, como apresentamos na discussão de gênero no subcapítulo 6.2, e a partir desta fala de Gianni, a ruptura que gira em torno da “chegada” do movimento Y no Sarau parece determinante para o maior de todos os conflitos que o espaço vivenciou, promovendo ao afastamento de mulheres, e também de homens, envolvidos diretamente com a construção do evento, para não dizer sua “sobrevivência” após a saída de Teko da APAfunk. De maneira

breve podemos afirmar que este movimento trouxe a concepção pan-africanista para dentro do Divergente, e porque não dizer dos movimentos de luta contra o genocídio do povo negro no Rio de Janeiro, principalmente aqueles mais vinculados a uma linha de luta “por fora” das eleições, alguns com mais, outros com menos ou nenhum vínculo com a esfera estatal.

Como referimos no capítulo 2, uma das principais personagens desta divergência que o Sarau Divergente não sustentou é uma mulher, uma das Ialodês do Sarau, a quem aqui vamos dar o nome fictício de Bárbara. Ela era militante do Y, e assim como este, ela veio de outro Estado para o Rio de Janeiro, chegando com bastante intensidade no Sarau ainda no ano de 2014. Havia também uma outra organização, para além do também já citado neste trabalho Movimento X, que vamos nomear de Movimento Z, esta tinha como característica principal a organização de moradores de favela, e também possuía um discurso radical contra o extermínio da juventude negra e pobre, além de também se afirmar enquanto anti-eleitoral e pela filosofia da autonomia do “nós por nós”.

Em 2014, todos estes grupos políticos juntos conseguiram organizar uma linda marcha contra o genocídio do povo negro no Rio de Janeiro, que caminhou de Manguinhos até o Complexo do Alemão, e segundo Bárbara foi a primeira vez que somente mulheres negras falaram ao microfone, reforçando as noções de autonomia e protagonismo da população negra em torno de suas lutas. Em sua opinião, esse fato incomodou muito as pessoas brancas que antes protagonizavam algumas destas lutas, gerando um fato novo que acabou “respingando” no Sarau, visto que o mesmo era frequentado também por todos estes grupos, inclusive pelos brancos citados. Segundo Bárbara, essa pauta radicalmente racializada, que inclusive impedia a participação de brancos e brancas em determinados espaços, haveria sido trazida para os movimentos de luta contra o genocídio da população negra pelo Y e por ela, visto que anteriormente a sua chegada estes brancos possuíam inclusive bastante protagonismo nessa luta, sem serem questionados por isso. Como todos os movimentos em questão eram formados por maioria de negros e moradores de favela, a princípio este discurso foi “abraçado” por todos e todas que conseguiram caminhar juntos inclusive na construção de um “Fórum contra o enfrentamento do Genocídio” no Rio de Janeiro.

No ano de 2015, há uma construção de uma marcha nacional contra o genocídio do povo negro em Salvador, a segunda edição da mesma, marcha esta protagonizada pelo movimento Y, e este teria sido o estopim desse conflito entre os movimentos Y e X, mais alinhados um com o outro, e o movimento Z, do qual o Movimento X também era parte

integrante. Todos vão para a Bahia, participam da marcha e do encontro de formação pan-africanista promovido também pelo Y, mas retornam acreditando que não é mais possível construir nada juntos. Nosso papel aqui não é apontar especificidades destes conflitos, nem as questões mais específicas que giraram em torno deles, mas resumidamente o que acontece é que há uma crítica muito forte e personificada a postura de Bárbara, incluindo o fato de que a mesma é muito crítica ao feminismo negro, e mais próxima à concepção mulherista, sendo apontada pelas militantes do Movimento Z, com maior quantidade de feministas negras, como uma mulher que “passa a mão na cabeça” de agressores, isto é, que “protege” homens que precisariam ser expostos e escrachados publicamente, entre outras críticas a sua postura arrogante perante as demais mulheres, gerando as tempestades e rupturas apontadas por nós no capítulo 2.

Yuri, já citado no capítulo 1, para além do conflito que expusemos por lá, também foi um dos pivôs desta ruptura pós marcha em Salvador, entre os meses de agosto e setembro de 2015, participando de “guerras” virtuais entre entusiasmadas discussões e acusações em grupos de *Whatsapp*, e mesmo publicamente no *Facebook*. Como diz Mano Teko, eram todos, cada um de seu lado, brigando para ver quem estava mais certo, sem se ouvirem, sem dialogarem, sem fazer exatamente o que o Sarau propõe como cerne: a Divergência. Estes fatos se desenrolaram, chegando inclusive até a luta das mães vítimas de violência, gerando novas experiências, e rupturas. Este confronto pós-Salvador, já vinha de tensões sobre como resolver as questões do machismo em espaços como o Sarau e não só, como pudemos discutir no subcapítulo 6.2, misturando os dois debates.

Com o afastamento de boa parte dos ativistas do Movimento Z do cotidiano do Sarau,<sup>238</sup> e o “flerte” entre Mano Teko e o pensamento político pan-africanista, principalmente pelo fato de que “ninguém disse para mim (Teko) o que fazer nem como fazer”, preservando a autonomia do MC,<sup>239</sup> alguns espaços para ações que anteriormente a este momento eram impossíveis de acontecer passaram a se dar no Divergente, como por exemplo colocarem a bandeira do Movimento Y exposta durante o Sarau, mesmo havendo vários ativistas críticos, e até mesmo rompidos com o Y, ativistas estes que sempre frequentaram e construíram o evento. Este fato da bandeira se deu até o dia em que Gianni, que diz ter muito acordo com as propostas políticas do Y, falou que sairia do Sarau se ele se mantivesse com uma “posição política definida”, visto que a ideia do mesmo sempre foi a valorização do conflito de ideias a

---

<sup>238</sup> Apesar de muitos manterem idas “esporádicas” sem muito envolvimento.

<sup>239</sup> Que ainda é hoje é convidado para se apresentar em eventos do Movimento Y.

partir da música, e a construção em cima das divergências”. Depois dessa conversa entre Gianni e Teko, a bandeira nunca mais voltou a ser colocada, havendo Teko concordado com Gianni que, de fato, ela estava correta em sua análise. Entretanto, no Sarau de fevereiro de 2017, em seu terreiro, Teko convida Bárbara para ser homenageada, e Gianni se indigna com o fato, não exatamente por divergências ideológicas com ela, mas sim pelo fato de Teko homenagear alguém que, ao seu ver, não merecia esta homenagem, já que havia desrespeitado várias outras mulheres negras com sua intransigência e prepotência, o que não daria a ela o direito de ser destaque em um Sarau tão significativo como esse. Após esse Sarau, Gianni rompe com a organização, deixando Teko definitivamente sozinho, o que tem influência direta no fato de o Sarau estar em pausa por tempo indeterminado desde 2017.

### 6.3.2 A música e a política do Sarau

Anginha, em conversa com o GPEDIL, fez uma reflexão sobre os movimentos sociais. Para a militante sem-teto estes são “quadrados”, “engessados”, e por isso não aglutinam mais gente, pois acham que tem que ser “daquele jeito ali”, que formação “é dar um texto pra pessoa”. Ângela acha que o Sarau tem a potência dessa formação, que “você pode ler dez livros e não tem essa potência de troca: troca de vida, troca política, troca de análise de conjuntura (a própria poesia faz essa análise) – essa é a beleza do Sarau”. Ela coloca o Sarau como um espaço de formação e autoformação humana. Quando explica porque propôs a Mano Teko realizar um Sarau da Diversidade no Divergente, diz que era nesse lugar que ela queria chegar, “no momento em que eu deixo meu privilégio de macho, de homem, e provooco um convite e não um afastamento”. Ela acha que o GPEDIL é prova disso, dessa construção a partir da reflexão em torno de um conflito, já que aqui havia várias pessoas que se formaram nesse processo, se empoderaram, se encorajaram, como Math, Jhen e Rapha. Anginha concluiu seu raciocínio dizendo que “a formação seria como você se utiliza daquilo pra sua vida. Não adianta nada produzir coisas lindas, músicas, poesias e ser um merda” (Anginha em 24/08/2017).

Gláucia também corrobora com a opinião de Ângela, dizendo que muita gente “vem das artes e depois de interessa pela política, mas que o Sarau também faz o contrário, traz a política pra quem tem a arte como meio”. Ela também cita o Sarau como espaço de troca e circulação de poetas que estavam em outros espaços. “Diversificação de galeras”. Autores

consultados pelo GPEDIL afirmam que esta centralidade da música nas questões da vida e do cotidiano é bastante comum em povos africanos, como, por exemplo, o sul-africano Steve Biko (1990):

Não há nada que mostre de modo tão intenso o ânimo dos africanos em se comunicar uns com os outros como seu amor pela música e pelo ritmo. Na cultura africana, a música se encontra presente em todos os estados emocionais. Quando vamos trabalhar partilhamos os encargos e as alegrias do trabalho que fazemos por intermédio da música. É estranho notar que essa característica singular se filtrou através do tempo, até hoje (BIKO, 1990, p. 58).

Essa música afrocêntrica, para diversos povos, estaria também diretamente ligada a um repertório litúrgico, constituindo uma dimensão espiritual indissociável da experiência sonoro-musical, o que também parece bastante próximo de tudo o que vimos apresentando até este momento sobre o Sarau Divergente. Spirito Santo (2016) por exemplo diz que apesar dos povos bantu, fazerem uma dissociação possível entre músicas profanas e músicas religiosas, os “sudaneses”, nos quais se incluem os povos conhecidos como nagôs, ou iorubás que chegaram no Brasil majoritariamente no decorrer do século XIX, e cuja presença é fundamental na construção do samba como conhecemos por exemplo, já não dissociavam a experiência musical da atividade religiosa.

A música do ‘sudanês’, ao contrário, sendo essencialmente litúrgica, composta por melodia e ritmo integrados, nela estratificados, seria, portanto, uma linguagem condificada, de funcionalidade rígida, a única forma considerada eficiente para conectar os homens às suas divindades. Os chamados “toques de Candomblé”, estruturas musicais peculiares, codificadas de forma muito específica a fim de cumprirem funções como células acústicas propiciatórias de assunção de entidades (“orixás”) no corpo dos iniciados, são, portanto a marca fundamental da música que nos trazem esses escravos youruba e jêje para a Corte (SANTO, 2016, p. 82).

Praticante do candomblé, como já havíamos dito, Mano Teko traz então uma experiência espiritual para dentro do Sarau, e também do funk, como pudemos no subcapítulo 6.1, no qual a música está em posição central, constitui a essência daquela prática, visto que sem a mesma não haveria a possibilidade destas entidades se fazerem presentes no terreiro, logo nem haveria experiência religiosa. Etnomusicóloga, assim como Spirito Santo, Ângela Lünhing em pesquisa sobre a música do candomblé, também chega a conclusão de que aquela é o “coração” deste, e que é “através das letras (que) a música se torna o meio que transporta o conteúdo histórico-literário da tradição oral” (LÜNHING, 1990, p. 117). Este método de aprendizagem se alinha com a perspectiva de “formação” de Anginha, tornando a questão da palavra na canção coisa fundamental, e que abordaremos a seguir na próxima seção ao discutirmos a centralidade do orixá Exú no Divergente. Muniz Sodré (1998), também confere

lugar de destaque ao som no “sistema nagô”, mais uma vez relacionando músicas profanas a princípios espirituais intrínsecos:

No sistema nagô, o som equivale ao terceiro termo [aquela terceira pessoa que canta no *blues* ou no samba – *Exú* Bara, o dono do corpo] *de* um processo desencadeado sempre por pares de elementos genitores – seja a mão batendo no atabaque, seja o ar repercutindo nas cordas vocais. E o som da voz humana, a palavra, explica Juana Elbein dos Santos, é conduzida por *Exú*, um princípio dinâmico do sistema, ‘nascido da interação dos genitores masculinos e femininos’. Por sua vez, o *axé*, que confere significação aos elementos do sistema, se deixa conduzir pelas palavras e pelo som ritualizado. (SODRÉ, 1998, p. 67)

No texto de Sodré (1998), já temos a reaparição do atabaque, este instrumento que sempre era lembrado enquanto “ausente” nas falas de Teko antes da aproximação definitiva de Raphaela, que também significou a “volta” do atabaque ao Sarau, que como vimos no capítulo 1 era central em dois momentos chave do evento, que eram o cumprimento a quem estava ao seu lado ao som do agueré, e o ponto de *Exú* ao final do Divergente, pedindo proteção na volta para casa de todos e todas as presentes, o que a primeira vista parece indissociável de uma ideia metafísica, espiritual, absorvida inclusive pelos amigos evangélicos do também evangélico MC Lasca, como relatado neste mesmo capítulo 6. Abdias do Nascimento afirma mesmo que este instrumento, necessário para a realização dos cultos afro-brasileiros de diversas linhas e em práticas criadas pelo povo negro em diáspora como o jongo ou a capoeira, está entre os mais difundidos instrumentos africanos no Brasil:

Mas ao lado do berimbau, há outros instrumentos musicais introduzidos pelos africanos no Brasil, sendo o mais difundido o atabaque, de vários tipos, tamanhos e estilos; são utilizados nos rituais religiosos, na música popular e algumas vezes na chamada música erudita. Entre estes instrumentos estão o *ganzá*, o *adjá*, o *agogô*, o *gongue*, o *urucungo*, todos de percussão (NASCIMENTO, 2002, p. 176).

Nascimento (2002) também aponta o berimbau como de igual difusão e reconhecida africanidade, instrumento este que também foi presença constante nos Saraus pelas mãos de Mestre Zelão, normalmente apresentando sua canção sobre Zumbi dos Palmares, que excepcionalmente no Sarau de novembro de 2016 foi apresentada com acompanhamento de *playback*, no qual de fato o som do berimbau e dos atabaques assumiu grande centralidade na mixagem. Como relatamos no capítulo 1, normalmente a apresentação de Zelão é extremamente participativa, promovendo a interação com os demais presentes que batem palmas orientado por ele que está no centro da roda, e cantam “respostas” em jogos nos quais Zelão faz as “perguntas”, além de cantarem a melodia “ô ô ô” que serve tanto de interlúdio quanto de introdução para suas apresentações. Arriscamos dizer que esse Mestre negro, ou

“um espírito do Sarau” como descreveu Caroline Amanda, tem a apresentação mais participativa do Sarau.

Esta questão do cantar coletivo, da participação de todos e todas, “derrubando” os muros entre público e *performer*, também teria relação a um aspecto do comunitário de partilha entre os povos africanos, como Steve Biko (1990) coloca:

O aspecto mais importante a ser notado em nossos cantos é que nunca eram feitos para ser cantados por uma única pessoa. Todos os cantos africanos são grupais. E, embora muitos eles tenham palavras, elas não são o ponto mais importante. As melodias eram adaptadas para se adequar a ocasião e tinham o efeito maravilhoso de fazer com quem todos entendessem as mesmas coisas a partir da experiência comum. [...] quase tudo era propriedade comum do grupo; por exemplo, não havia propriedade individual da terra. A terra pertencia ao povo e estava apenas sob o controle do chefe local, em nome do povo. (BIKO, 1990, p. 58-59)

O canto também é peça central no Sarau Divergente, onde inclusive somente é permitido o canto *à capella*, tal é o foco na voz e na palavra, que como já pudemos refletir no subcapítulo 6.1, estão focados, ao que parece, nas mensagens que se quer passar, relacionando este paradigma do evento a Exú. Apesar de ter sido o gênero que selecionamos para nos aprofundar nesta tese, o funk, como já afirmamos anteriormente, não é único no Sarau, que também recebe diferentes expressões musicais como o samba, a música de capoeira, o rap, o ijexá, o soul e o R&B como expusemos no capítulo 1, porém todos ligados a uma ideia de “africanidade”. Nossa intenção aqui não é “medir” o quão africano é o gênero cantado, mas sim refletir sobre o quanto o senso comum sobre o que é ou não africano/afro-brasileiro, parece ter influenciado nos repertórios do evento.

Vimos acima algumas referências sonoras que são comumente identificadas como “vindas da África” pelo senso comum, como os instrumentos atabaque e berimbau, ou mesmo jogos de pergunta e resposta musicais, a interatividade entre um indivíduo que “puxa” uma frase musical esperando que quem esteja na roda repita e cante com ele, ou mesmo o bater de palmas dos presentes para acompanhar ritmicamente uma canção que está sendo executada no momento. Acreditamos que esse senso comum transforma-se em uma crença dentro do Sarau que orienta as reações de cada presente, gerando um encontro identitário com suas ancestralidades, visto que a maioria esmagadora dos frequentadores é negra. Toda essa paisagem sonora ainda se alinha com as visualidades do evento, com negros e negras formando quase que a totalidade da roda, não raro com “*blacks* para o ar”, diferentes tipos de tranças nos cabelos, estampas africanas, turbantes, entre outras indumentárias que também são reconhecidas no cotidiano enquanto “africanas” pela população brasileira.

Sabemos que nossa argumentação é passível de questionamento, visto a ausência de referências bibliográficas ou científicas para comprovar nossas afirmações, entretanto temos para nós que de fato são estas crenças na africanidade destes sons e imagens que gera a maioria das sensações de pertencimento ao Sarau Divergente, inclusive por parte dos membros de nosso grupo de pesquisas. Para completar, o Sarau é feito em roda, outra referência de africanidade, uma vez que as práticas que conhecemos enquanto afrodiaspóricas são, em sua maioria, realizadas em roda, como a capoeira, o jongo, a roda de samba, a roda de rima, o candomblé, ou mesmo a roda de funk, entre outras tantas práticas brasileiras. A roda propicia exatamente uma maior troca entre os presentes, visto que nessa formação todos se enxergam, todos se vêem, partilhando olhares, imitando o ritmo das palmas do outro, lendo os lábios para aprender mais rapidamente a letra que se quer cantar junto. Segundo Sylvia Helena de Carvalho Arcuri, falando sobre a roda de samba:

a roda é uma impressão filtrada, codificada, os autores e espectadores intervêm em graus infinitos e propõem um ajuste entre aquilo que se canta, que se vê, que se sente e a sua experiência. Esse ajuste pode estar no intervalo, entre o tempo e o espaço, no ato da fala, da sonoridade, da imagem final criada, neste sentido todo esse espaço vira outro ‘topos’ lúdico sem deixar de ser político, um território que subverte a cultura oficial, pois tira a sua força da marginalidade (ARCURI, 2015, p. 95).

Para nós, esta partilha não se limita estas referências comuns de africanidade supra citadas, ela também está no peso, na dor e na consternação majoritariamente presentes nos repertórios do Sarau. As canções e poesias, como pudemos mostrar no capítulo 1 trazem relatos de opressões sofridas e sofrimento, mas também de resistência. Monique Cruz por exemplo nos disse que entendia o Sarau como “seu espaço de fortalecimento, de apoio mútuo”, um lugar para se sentir melhor. Anginha, em uma linha parecida, diz acreditar que aquele é um espaço de empoderamento de negros e mulheres, “onde você pode escutar uma poesia que fale sobre sua realidade e ter a certeza de que o está acontecendo não está acontecendo só com ela.” Ao mesmo que é um espaço de dor, seria também um espaço de fortalecimento, reafirmando a política de extermínio do Estado. Quer dizer, os ativistas, poetas, músicos, levavam para a roda os seus pesos, ficando assim mais leves e fortalecidos ao se reconhecerem no outro.

Acreditamos que não é a toa que praticamente todas as músicas apresentadas no Sarau são construídas a partir de “escalas menores” dentro da já citada dita “tradição eurocêntrica”. Inclusive entre aquelas que relatamos no capítulo 1, apenas duas não se enquadram nesse

quesito. Mestre Zelão e a cantora não identificada do Sarau de setembro de 2016 cantam em “pentatônica menor”, que possui relação direta inclusive com o blues, conhecido como um gênero de lamentação negra dos EUA (FELD, 1990); já Nana Batista e Cosme cantam sambas em “tom menor”, também bastante pesados, contando histórias violência policial e remoções nas favelas; Nana também canta um funk/soul bastante ligado a black music carioca, com um tom de empoderamento e luta anti-racista; todos os funks que possuem altura definida apresentados nos Saraus registrados são em “tom menor”; o samba de de Anginha também, denunciando a luta da mulher e também a violência; e o rap de Helen Nzinga sobre Claudia Ferreira que expusemos aqui no capítulo 6, que tem um refrão também em “tom menor” contando esta triste história de violência policial.

A violência atravessa aqui a maior parte dos repertórios, e a forma de “gritar” contra a mesma parece ser expondo seus sentimentos e sensações mais tristes, mais dolorosas para aqueles que fazem parte da roda, aqueles com quem o sujeito que está no centro sabe que compartilha de seus conhecimentos sobre o racismo, o machismo e a discriminação. Não é só um grito de denúncia, é partilha de experiências, troca real, e acreditamos que o universo gerado pelos modos menores tem uma relação cultural conosco que auxilia-nos a chegar nesse lugar de reflexão coletiva, de catarse em grupo. Não queremos afirmar qualquer verdade psicoacústica a respeito das reações do cérebro aos estímulos de determinada tonalidade ou modo, estamos apenas utilizando das nossas experiências e de uma evidência concreta para refletir, a partir de escutas coletivas realizadas em nossas reuniões semanais, sobre como o senso comum que identifica o tom “maior” enquanto “alegre”, “festivo”, de “celebração”, e os modos menores como “tristes”, “resignados”, “sofridos” afeta nossas escutas e nossas subjetividades, orientando provavelmente as escolhas dos compositores para potencializarem as sensações que os mesmos desejam gerar no público que ouve suas canções.

Para concluir esta seção, gostaríamos de apontar a diferença muito grande que há no comportamento dos corpos presentes no Sarau depois de decretado o momento de “festa”, quer dizer, após o final do Sarau. Muitas vezes, e somente quando há estrutura de som, se iniciam as rodas de funk encerrado o evento, tornando o espaço um “baile”, no qual a roda se desfaz e o clima consternado e pesado se torna um ambiente de alegria, bebida e descontração, onde o foco não mais é a palavra e sim o movimento corporal. Esta questão da dança também se mostra bastante afroperspectivista, entretanto por não fazer parte da construção de nosso discurso principal da tese, não nos aprofundaremos na mesma.

### 6.3.3 Exú, o terreiro, o cuidado e a cura

*Fonte: Página do Sarau Divergente no Facebook*



Figura 8 - Divulgação do Sarau de setembro de 2016

Sempre evitamos usar pessoas como degraus para subir. Em vez disso, estamos dispostos a um processo muito mais lento, um esforço de garantir que todos caminhemos no mesmo ritmo (BIKO, 1990, p. 58)

Biko (1990) fala de um esforço para que todos subam no mesmo ritmo, e Lühning (1990) e Cardoso (2005) ao falar do aprendizado no candomblé nos apresentam importantes discussões sobre o tempo do aprendizado nesta prática religiosa, pautado na vivência do dia a dia, no contato com os mais velhos. Para nós esta relação de respeito com a duração dos processos, com a não-aceleração dos mesmos, parece ser aquela que Teko acredita enquanto método político para o Sarau. De fato, quando olhamos para o dia a dia da vida urbana contemporânea, ainda mais quando se trata de lutas justas contra opressões sofridas no cotidiano, fica difícil imaginarmos aprendizados que podem durar toda uma vida, como coloca Lühning (1990), embora já aponte em 1990 as mudanças pelas quais o candomblé já

estava passando há quase 30 anos em seus métodos de transmissão. Estas mudanças se tornam a própria temática do artigo de Cardoso (2005), fruto das invenções de novas tecnologias de registro e difusão, no sentido de acelerar o tempo de aprendizagem dos iniciados em uma sociedade onde cada vez menos as pessoas possuem tempo disponível para tal vivência.

Em conversas conosco, Teko sempre dizia que, para ele, a política do Sarau era uma “política de terreiro”, afirmando que o que guiava suas escolhas e suas práticas, possuía relação direta com seus aprendizados no candomblé<sup>240</sup>. Aos poucos em nossa etnografia fomos percebendo que a referência filosófica e política iorubá era realmente muito forte, e fomos compreendendo uma afirmação de Teko quando dizia que não era “nem marxista, nem anarquista, nem pan-africanista, minha política é prática de terreiro”. Teko briga pelos processos, pelo aprendizado oral a partir da troca e da vivência, e ao que parece por este tempo para que “todos caminhem no mesmo ritmo” como aponta Steve Biko (1990), em uma sociedade na qual negros e negras e diáspora aprenderam a renegar seus próprios conhecimentos ancestrais pela via do epistemicídio.

Uma das principais questões que colocamos aqui é a centralidade da música, e mais especificamente do canto das tradições religiosas de matriz africana. No Sarau, muitas vezes ouvimos Teko dizer que “aquele não era um espaço para discursos, e sim para poesia. Caso você queira dizer alguma coisa, diga em forma de música”. Como expusemos no capítulo 1, inclusive alguns grupos e indivíduos que falavam mais do que cantavam ou recitavam, eram chamados a atenção para não o fazerem, muitas vezes gerando conflitos entre os presentes. Para Teko, estes conflitos de ideias poderiam ser resolvidos com música, pois caso uma pessoa cantasse algo que você não gostasse, você poderia “responder” com uma outra canção ou poesia que contrapusesse aquela outra.

Em nossas experiências políticas vemos com muita frequência, impossibilidades de atuação entre pessoas que “pensam diferente umas das outras”, mas ao mesmo tempo possuem várias posições em comum. Elas se impedem de construir com o “divergente”, muitas vezes por conta de uma diferença muito mais teórica do que prática, do tipo “você é trotskista, então não posso fazer nada com você”. A princípio o Sarau propunha uma troca entre essas diferenças. Utilizando a relação entre música e conflito proposta por Araújo e Musicultura (2006a), o Sarau defendia exatamente a desordem e o conflito de opiniões, tendo

---

<sup>240</sup>Aqui inclusive compreendendo que na maior parte dos terreiros que conhecemos a autonomia de seus integrantes é bastante restrita por relações hierárquicas bastante consolidadas, o que para nós não cria uma contradição com o fato de Teko afirmar que o Sarau se baseia em sua “prática de terreiro”.

a música como ferramenta, enquanto possibilidades de se construir algo divergente, e principalmente não-dogmático.

Apoiada no Sarau pelo próprio nome do evento<sup>241</sup>, a divergência foi apontada não só como um aspecto positivo pelas mulheres e homens com quem conversamos durante nosso trabalho etnográfico, como Monique, Glaucia e Gianni chegaram a colocar que o “fim” da divergência no Sarau, isto é, a saída, por diversos fatores, de um determinado grupo político representado pelo Movimento Z e pelas mulheres feministas negras, do Sarau, e a eventual hegemonização política do evento por parte dos Movimento X e Y e mulheres mulheristas, pode ter inclusive sido um dos maiores responsáveis pelo seu esvaziamento, visto que o conflito de ideias era o mote daquele espaço. Gianni conta que nas primeiras edições ela fazia uma fala para explicar o Sarau, dizendo que “o espaço público é nosso, a cultura é nossa”, falava sobre ocupar o espaço público, um lugar onde diferentes ideologias poderiam olhar “olho no olho” do outro, bater no ombro e dizer, “a sua luta vai por aqui, a minha vai por aí, mas nossas lutas têm o mesmo objetivo final”.

A valorização das múltiplas vozes e posicionamentos políticos presentes neste evento público, e principalmente a possibilidade de diálogo entre os seus pares, fazia falta a prática do “papo reto”, dizia Teko, pois hoje todos ficam brigando para ver “quem está mais certo”. O MC se mostra descontente em ver que as pessoas não parecem conseguir chegar nesse equilíbrio, na possibilidade de também ouvir para dialogar. O educador Luiz Rufino, propondo uma “pedagogia das encruzilhadas”, baseada exatamente na figura de Exú coloca:

Exú é a resposta enquanto dúvida, questionamento, reflexão. [...] Assim, a palavra deve estar comprometida com uma ética, pois usada de forma indevida o seu poder comunicável pode gerar equívocos, confusões e turbulências. Como nos diz um ditado comum nos terreiros: Exú coloca e tira palavras da boca! (RUFINO, 2015, p. 11)

Esta dimensão de incerteza parece de fato o que propõe Teko, Gianni e o Sarau Divergente, contrariando as brigas e “tretas” de *Facebook* apontadas pelo MC para ver “quem está mais certo”. Em sua proposta, Rufino (2015), ainda conectado aos paradigmas de Exú, desta vez dialogando com o linguista Mikhail Bakhtin, também apoia a diversidade de pensamentos, em uma educação pluralista e dialógica:

“A diversidade é elemento constituinte do pensamento, e não secundário” (AMORIM, 2004, p.12 In: RUFINO, 2015, p. 10) [...] Uma educação que busca a

<sup>241</sup>Que mesmo na época da APAfunk levava “divergente” no nome, pois ao ver imagens desta época podemos perceber no *banner* que ficava exposto durante o Sarau estava escrito Sarau divergente da APAfunk, embora o “divergente” ficasse em fonte bem menor e com uma cor diferente das palavras “Sarau” e “APAFunk”, tirando seu destaque visual.

emancipação deve estar comprometida com o outro. Assim, ela parte do reconhecimento da diversidade e da busca contínua pelo diálogo entre as diferenças. É uma educação pluralista e dialógica. Em uma perspectiva Bakhtiniana ter o outro como prioridade é um princípio do agir ético, é a resposta responsável que eu concedo ao outro (RUFINO, idem p. 10)

Acreditamos que a questão da escuta se mostra então fundamental neste processo dialógico proposto pela política de terreiro do Sarau, escuta esta muito pedida durante todos os Saraus em que já estivemos até hoje, com os inúmeros pedidos de silêncio e atenção para aqueles que se apresentavam no centro da roda, lembrando que como dito no capítulo 1, o Sarau tinha mais silêncio e concentração quando não havia equipamento de som, o que parecia conectar ainda mais as pessoas presentes, mas também pode ser pelo fato de haver uma coincidência cronológica entre o esvaziamento do Sarau na segunda metade de 2015 e primeira de 2016, e os eventos em que não tivemos esta estrutura. Em conversa com o GPEDIL na sala do Labetno-UFRJ, Teko falou um pouco sobre o Sarau que tinha acabado de ocorrer, ainda em fevereiro de 2017, dentro do terreiro Ilê Axé Omo Ogiyan de candomblé e umbanda, do qual o funkeiro e outros membros de sua família fazem parte<sup>242</sup>. O MC acredita que se transpôs para o terreiro as mesmas práticas negativas que acompanham o Sarau, como a desatenção, olhares no celular, conversas paralelas, o que demonstrou para ele uma incompreensão por parte de pessoas que frequentam o evento sobre a real função daquele espaço. Teko também apontou em sua fala a possibilidade de alguém ter transmitido ao vivo o sarau, evidenciando também a incompreensão do que seria aquele espaço de espiritualidade, assim como pessoas pedindo para serem “marcadas” em redes sociais, chegando inclusive a reclamar por Teko não as ter marcado e pedindo as fotos.

---

<sup>242</sup>O mesmo, ocorrido em 12 de fevereiro, excepcionalmente num domingo, buscou relacionar diretamente o Sarau a esta prática de terreiro, com um acolhimento de café da manhã, seguido de oficinas de contação de histórias africanas e afro-brasileiras e de jongo, além de um almoço, e do próprio Sarau, realizado mais ou menos nos mesmos moldes daquele que ocorre nas segundas sextas-feiras de cada mês.



Figura 9 - Mano Teko e as “mais velhas” de seu terreiro, incluso sua mãe sentada de turbante, e sua tia ao microfone no Sarau Divergente de fevereiro de 2017  
 Fonte: Página do Sarau Divergente no Facebook

A encruzilhada como domínio e potência de Exú é caracterizada de forma ambivalente por ser dúvida e possibilidade. Nesse sentido, a encruza nos chama atenção para as reflexões, mas também vem a nos apontar caminhos possíveis. (idem, p. 3)

As próprias experiências e raízes dos membros do GPEDIL nos mencionam outros caminhos possíveis, estes apontados pela potência de Exú como Orixá regente do Sarau Divergente. As expressões e manifestações culturais deste “espaço negro de cultura”, e a proposta de “Além- arte” de Teko, pareciam dar corpo ao objetivo principal: a reflexão a qual se sugere a citação acima. Acreditamos que estas práticas de “Além-arte”, se fundamentadas filosófica e epistemologicamente na figura de Exú, “que transgrediu todas as ordens e, portanto, tem a possibilidade de re-estabelecer a ordem desejada por Olodumaré (Deus), uma vez que somente quem transgrediu toda a ordem pode ser detentora da mesma”. (DE DEUS, 2017a, p. 62). Enquanto transgressor e detentor da ordem, Exú é também a ambivalência e a dúvida, representada pela figura da encruzilhada. Para o pensamento binário comum ao racionalismo ocidental essa perspectiva pode parecer estranha: a ordem a partir da dúvida, da encruzilhada, de várias possibilidades, ao invés de um determinado caminho que levaria à

“verdade”. O Sarau assim se coloca como espaço do imprevisível, no qual a música acaba tendo essa função de “mensageira”, como sugerimos nos debates sobre funk neste mesmo capítulo 6.

Nas meta-etnografias de Rapha, Matheus e Sukita, os membros do GPEDIL apontam para um Exú extremamente resistente, “incolonizável” nas palavras dos mesmos, e ao mesmo um orixá que não se embranquece, que se mantém negro em sua representação visual, diferentemente de outros mais “sincretizados” e “bem aceitos” como Iemanjá por exemplo. O sociólogo Lucas de Deus (2017b) escreve sobre estas especificidades transgressoras de Exú, importante entidade na luta anti-racista e por isso apontado como representação do demônio para determinados segmentos religiosos preconceituosos e intolerantes (DE DEUS, 2016):

Exú tem uma potencialidade filosófica política de instigar e inspirar os africanos e seus descendentes de lutarem e (r)existirem ao sistema colonial-escravista e o racismo. A partir desta força exúziaca, Esutunmibi vai colocá-la como o motivo para a “degradação” e respectiva demonização de Exú. De acordo com o autor (1997, p. 31 In: DE DEUS, 2017b, p. 2), “era preciso aviltar, prostituir, degradar completamente ESU. Era preciso reduzi-lo em suas dimensões no Universo [...] Era importante destituí-lo de capacidade de zelo e guarda sobre os dominados, instrumento possível de resistência e luta” (DE DEUS, 2017b, p. 2)

Exú então enquanto o transgressor, e por isso, o detentor da ordem. Ele traz o acidente, o imprevisível, apresenta assim novos caminhos, "um conhecimento que se alinha às mudanças e às transformações" (DE DEUS, 2017a, p. 62). Permite uma recusa aos dogmatismos do pensamento, às identidades engessadas, sendo assim a política do imprevisível. E a imprevisibilidade também é uma marca do Sarau, pois sabemos que ele vai acontecer, porém nunca sabemos “como” vai acontecer. O Sarau não é cancelado em hipótese alguma, seja por chuva, seja por uma baixa audiência ou qualquer motivo. As pessoas que participarão também não são garantidas, e sequer sabemos se haverá estrutura de som, atabaque, ou se será no “gogó”, a base de palmas ou com *beats*. Tudo pode acontecer, até mesmo jogarmos bola com as crianças no mesmo da rua como fizeram Sukita e Pedrinho em uma edição do Sarau em 2016, relatado no capítulo 3 no trecho de autoria de Sukita.

É a Exú que Mano Teko pede licença para começar o Sarau Divergente e também é a esse Orixá que Teko pede proteção ao encerrar cada Sarau. A relação com o fato de estarmos em uma encruzilhada gera também a necessidade de saudar os ancestrais e pedir licença a quem “veio antes”, e a relação com a rua também exige um pedido de proteção. O encerramento do evento com a entoação deste ponto, junto a “QFR”, “Apologia” e as intervenções de Mestre Zelão, representa mais um dos momentos participativos do Sarau. A

roda se fecha, as pessoas se aproximam a ponto de tocarem seus corpos em quem está ao lado, e batendo palma como num samba de roda todos cantam. O ponto é curto e rapidamente após uma execução já é possível acompanhá-lo mesmo que a pessoa nunca o tenha ouvido.

*Lá na beira do caminho*

*Lá na beira do caminho*

*Esse Sarau tem segurança*

*Na porteira tem vigia*

*Na porteira tem vigia*

*A meia-noite o galo canta*

Outra forma de interatividade percebida pelo GPEDIL nesse momento e relacionada com Exú, é a constante participação de moradores de rua com seus corpos dançantes e cantantes, já citada no capítulo 1. Jhenifer, em registro etnográfico, percebeu inclusive que, no momento final do Sarau, em que Teko puxa um ponto para Exú um destes moradores de rua sempre se aproxima para participar. Acreditamos que essa reverência final ao orixá é causadora de uma série de eventos por acreditarmos primeiramente em sua proteção para voltarmos para a casa do centro da cidade, perigoso para todos, mas principalmente para as mulheres, como Jhenifer e Rapha sempre lembram em nossas reuniões e conversas, e também nos seus efeitos ao aproximar moradores de rua, ou mesmo os transeuntes que se aproximam da roda para uma participação mais efetiva, digamos assim. Segundo Lucas de Deus,

Para os iorubá a existência transcorre simultaneamente no ayé e no òrun, não havendo, portanto uma separação entre o visível e o invisível. Ambos são duas dimensões de um mesmo plano. Isto é, as partes fazem parte da totalidade, assim como a totalidade se manifesta nas partes. (DE DEUS, 2017b, p. 1-2)

Isto significa que não temos aqui a pretensão eurocêntrica de separar, nas nossas compreensões do que acontece com nossos corpos no Sarau, o “corpo da alma”, ou “o natural do cultural”, o “espiritual do mundano”. Acreditamos que ao vivenciar o evento Sarau Divergente em sua totalidade, fica impossível fazer tais diferenciações, uma vez que sentimos por exemplo a proteção ao voltar para casa, o que nos parece fazer sentido dentro de uma perspectiva afrocêntrica, como colocamos no capítulo 2. O visível e o invisível estão afroperspectivamente conectados no Sarau e em nossas percepções de “pesquisadores-pesquisados”.

A dimensão do cuidado é outra importante ferramenta desta política de terreiro apontada por Teko, como por exemplo o “agueré” tocado no meio do evento, toque consagrado ao orixá Oxossi, e que, no Divergente, serve para que as pessoas se cumprimentem, se conheçam melhor, e cuidem uns dos outros, o que para nós também parte de máximas afro-brasileiras, já que dentro da tradição bantu a noção de existência “ocorre somente de maneira relacional. Ou seja, a minha existência, a existência das plantas, do mineral, entre outros, depende de outras existências para existir.” (DE DEUS, 2017a, p. 61).

A partir destas análises do GPEDIL, acreditamos poder afirmar que para nós Exú é a própria base filosófica do Sarau, por conta de seu caráter expansivo, sua agência comunicativa e suas múltiplas possibilidades de caminhos, exaltando a divergência e a pluralidade. Para nós o Sarau assim se encontra dentro de um campo afroperspectivista, pois encontra na filosofia de matriz africana e afrodiaspórica suas bases conceituais. Teko conta inclusive que antes mesmo da primeira edição do Sarau, no ano de 2013, ainda empenhado em conhecer os outros Saraus periféricos espalhados pelo Brasil, Teko ficou admirado quando o Zezé Olukemi, parceiro constante no Sarau Divergente, recitou uma poesia para Exú no Sarau Bem Black, pois para o MC fazia todo sentido que um sarau negro de poesia tivesse relação direta com o terreiro, por conectar diretamente a poesia negra com a sua ancestralidade.

A centralidade política das mulheres, combinado a este repertório “pesado” que apresentamos neste subcapítulo 6.3, que conta histórias duras de perdas, dores e re-existências, nos leva a acreditar, como afirmamos anteriormente, que estamos lidando com um espaço de encontro e fortalecimento mútuo de pessoas negras e pobres, moradores de favelas e periferias da região metropolitana do Rio, que vivem em suas rotinas momentos de racismo e discriminação bastante próximos. Ali cada um grita em forma de música seu grito de dor, e nessa troca se fortalece. Todas as pessoas que entrevistamos durante a nossa etnografia afirmaram ser o Sarau Divergente um lugar de renovação, um lugar no qual elas se fortaleciam para seguirem suas lutas políticas e cotidianas. Defendendo este reencontro ancestral o sociólogo Lucas de Deus diz que

A potência transgressora dessa filosofia política presente na cultura e na mitologia yorubá, amalgamada em diáspora dentro das religiões de matrizes africanas, ocorre no exato momento que negras e negros se veem como portadores e, portanto, de algum modo, manipuladores da força de Olodumaré. Mas do que uma divindade que nos inspira, como Exú, nós possuímos em nossa gênese uma fagulha de Deus. Retornar a este lugar, parece uma virada muito poderosa, visto que permite deslocar a subalternidade imposta a nossa existência negra e, por outro lado, restabelece a nossa humanidade com todo seu poder, complexidade e beleza. (idem, p. 64)

Consideramos então o Sarau Divergente um espaço de “cura”, que fortalece, constrói, e produz luta política de resistência negra para além daquilo que entendemos como teorias políticas consagradas, como o marxismo, o anarquismo e até o pan-africanismo, parafraseando Mano Teko. Aqui, como sugere o Mestre de Cerimônias, a orientação política vem do terreiro, e principalmente da figura política do orixá Exú, transgressor da ordem e orixá da comunicação, e das Ialodês, discutidas no subcapítulo 6.2. Neste ambiente de luta e apoio mútuo, onde a música é parte indispensável, conectando ayé e òrun nesse processo, reencontramos a nossa fagulha de Deus, perdida pela subalternidade imposta à população negra nestes últimos séculos de escravização, discriminação e pobreza. Para Monique Cruz, o Sarau era política, mas ao mesmo tempo era cachaça, era descontração, coisas que ela não tinha em outros espaços. “Era um lugar onde a gente se sentia forte”. Houve um dia em que eles disseram “Isso aqui não vai morrer”, e produziram o Sarau Divergente autonomamente, sem qualquer apoio após a saída da APAfunk.

Lucas de Deus (2017a) dialogando com o conceito de “condição cura” de Neusa Santos, fala sobre o potencial de cura do povo negro no reencontro com suas tradições, culturas, filosofias e religiosidades valorizadas e re-qualificadas.

Esta “condição cura”, pontuada por Souza, ajuda a reconhecer o papel da cultura e da mitologia yorubá dentro das instituições de ensino, uma vez que tem sua base em um rosto próprio e, portanto, encarna interesses e valores autônomos ao modelo de ego branco. Além de apresentar os povos de ascendência negra como produtores e detentores de conhecimentos, tecnologias e filosofias tão poderosas quanto as desenvolvidas pelo Ocidente (idem, p. 66)

Para concluir, acreditamos que o Sarau Divergente, ao conectar, a partir da música e da poesia feita em roda de maneira participativa, pessoas negras e pobres que encontram ali “motor” para lutar contra o racismo anti-negro em seus cotidianos, produzindo força através de uma dialogia que pressupõe o conflito, a diversidade e a divergência como pontos positivos, desatrelados de estruturas institucionalizadas, seja do Estado ou não, buscando negar dogmas e apostar nas encruzilhadas, ambivalências e incertezas dos processos, está fundado sim naquilo que Teko aponta como “política de terreiro”, transgressora da ordem, apresentando, como disse Anginha, uma prática muito menos “engessada” e “quadrada” do que a política “tradicional”.

O antropólogo José Carlos dos Anjos (2008) apresenta uma reflexão muito pertinente, por meio da qual vai defender a existência de uma filosofia política na religiosidade afro-brasileira. Para o autor, as religiões afro-brasileiras desenvolvem

conceitos político-filosóficos capazes de contrapor o pensamento ocidental. (idem, p. 63)

Neste capítulo também pudemos apresentar conflitos que geraram rupturas, e fragilidades da política do Sarau, principalmente nos debates de gênero. Entretanto, e como já citamos anteriormente, a proposta de uma investigação militante, participativa e baseada em uma práxis sonora, que pressupõe que a partir dos sons podemos sempre criar reflexões teóricas para as nossas práticas políticas e vice-versa, nossa proposta é debater estes conflitos internamente a partir do material gerado por esta tese. Todos e todas as entrevistadas que romperam com o Sarau disseram que é uma perda muito grande este evento não estar mais acontecendo, muitos inclusive realizaram auto-críticas e disponibilidade para diálogo durante as conversas com o GPEDIL, o que nos incentivou a trabalhar com a ideia de uma possível revitalização do Sarau, buscando aprimorar aspectos “negativos” apontados ao longo desta tese, mas preservando o seu corpo político-musical de base filosófica afroperspectiva, fundamental para nós e nossos corpos nesse reencontro com essa fagulha de Deus presente em todos os negros e negras, apontada por Lucas de Deus, a partir desta manipulação da força de Olodumaré. Vamos em busca agora de distribuir o “peso” que acabou ficando nas costas de Mano Teko, coletivizando o evento a partir da criação de métodos para esta “desvanguardização”, como a organização de reuniões regulares onde possam ser debatidos com quem se interessar, a forma como o Sarau Divergente será realizado, e dividindo as tarefas para tal.

## CONCLUSÕES

*Grupo de Pesquisas em Etnomusicologia Dona Ivone Lara*

Como nos referimos ainda na introdução desta tese, a nossa pesquisa acabou constituindo-se em uma dupla dimensão: uma focada no processo etnográfico do GPEDIL, organizado por um grupo de 4 jovens negros moradores de favela trabalhando junto a um doutorando branco de classe média que para eles doa sua bolsa de pesquisa, buscando perceber o impacto social-político-acadêmico a partir da PAP nesta investigação; e outra focada no evento Sarau Divergente, buscando compreender através do estudo de sua música, sua poesia, sua história, conflitos, violência e propostas político-organizativas, como que este espaço fortalecia e construía a luta contra o genocídio do povo negro no Brasil.

Realizando uma análise cruzada entre os parâmetros apresentados pelo etnomusicólogos Bruno Nettl (2005), Helen Myers (1992), Ruth Stone (2008) e Nicholas Cook (1998) e todo o manancial de possibilidades apresentados nos capítulos 3, 4 e 5 principalmente, é possível perceber que de fato novos paradigmas estão se colocando para a etnomusicologia nesse momento da história. Mesmo a colocação de Nettl sobre o estudo comparativo de músicas como sendo um definidor de nossa disciplina, nos parece passível de ser questionada como inserida em uma perspectiva colonialista, principalmente nesse momento em que os olhos dos etnógrafos estão muitas vezes se voltando para estes “tempos de apuros”, como Rice (2014) colocou. É de fato uma virada epistemológica que retira do “perfil etnomusicológico” a prerrogativa de fazer uma longa viagem até a “Polinésia” para conhecer uma civilização estranha à sua própria, e o coloca numa posição de reflexão sobre a utilidade e as consequências de seu trabalho.

Nos apoiando nos trabalhos de Uribe e do Musicultura, colocamos nesta tese “crises” epistemológicas que temos buscado enfrentar no GPEDIL, pois segundo o antropólogo colombiano, um dos mais importantes passos em direção a uma transformação real no processo etnográfico seria a compreensão de que os “nativos”, que nesta tese são representados tanto pelos integrantes de nosso grupo de pesquisa quanto pelos demais participantes do Sarau, possuem suas próprias concepções de organização e produção de conhecimento. Os etnógrafos deveriam então aprender com elas, dando às mesmas o máximo destaque quanto for possível em suas próprias escolhas sobre caminhos teóricos e

metodológicos a serem seguidos. E é isso que vimos tentando realizar na prática etnográfica ainda em curso.

Como pudemos apresentar ao longo da tese, mas principalmente nos capítulos 1 e 6, são muitas as perspectivas estéticas e políticas que o Sarau Divergente apresenta. Buscamos perceber ao longo de nosso trabalho, de que maneira poderíamos então analisar os aspectos referentes a este evento à luz de suas próprias epistemologias, revertendo esse aprendizado em campo para nossas leituras coletivas de textos, vídeos, conhecimentos da oralitura de cada um dos membros do GPEDIL, que tornaram-se as ferramentas das análises etnográfica que fizemos coletivamente do Sarau, apresentadas no capítulo 2, e utilizadas principalmente no capítulo 6, em torno do papel da música como indissociável do próprio evento, nos processos contemporâneos de auto organização do povo negro em luta por transformação.

Como afirmamos também no capítulo 6, o “retorno” de nossa produção para o Sarau tem sido intenso, fazendo surgir provocações em conversas individuais com pessoas centrais na organização do evento, ou mesmo em apresentações públicas que realizamos no próprio Sarau ou nos eventos acadêmicos que tivemos oportunidade de participar, sendo uma das principais propostas de continuidade do trabalho do GPEDIL, pós-tese, a tentativa de ajudar a reorganizar o Sarau Divergente, apontado por todos os participantes desta investigação como um evento que faz muita falta e que não pode acabar.

Parece-nos de fato um debate fundamental em toda PAP que se propõe de fato coletiva, a discussão sobre os privilégios de quem as propõe. Toda a apresentação que fizemos a respeito do Sarau Divergente, e principalmente de suas conturbadas relações com setores universitários e da classe média branca brasileira, gerou uma necessária reflexão política a respeito de diferentes conceitos de transformação e justiça social, passando pelos debates a respeito do Estado e das políticas públicas, até noções avessas a estas estruturas, reivindicativas da autonomia popular no pensar e na construção de uma nova sociedade, sem a tutela do poder colonial, representado, como pudemos discutir no capítulo 1 e ainda na introdução, pelos vários mecanismos de genocídio da população negra, incluindo o epistemicídio que nos propusemos a combater nesta tese. Povos historicamente subjugados tomando as rédeas de seus destinos: “nós por nós”, como na música “QFR” de Mano Teko.

O capítulo 3 possibilitou, a partir da etnografia do processo etnográfico do variados pontos de vista dos membros do GPEDIL, abrir um debate sobre os muitos dilemas e novas possibilidades apresentadas por um modelo metodológico que confiou em um processo

aberto, e que principalmente confiou nos pontos de vista de corpos excluídos historicamente dos espaços acadêmicos para refletirem sobre suas próprias realidades, que por sua vez tem sido objeto de pesquisa de pessoas que possuem pouca ou nenhuma relação com as mesmas. Neste, também se incluíram outros patrimônios (ARAÚJO, 2014) produzidos por esta pesquisa e que não foi possível desenvolver com mais profundidade, como a relação artística, acadêmica e educacional que Pedro tem construído com Mano Teko, gerando consequências como clipes, shows, projetos, publicações, aulas na educação básica e superior, cursos de extensão, que estão melhor descritas em Mendonça, Rocca e Teko (2017). Outros patrimônios que não chegamos a explorar com mais profundidade também poderiam ser a aprovação de Sukita no THE e no ENEM para cursar licenciatura em música na UNIRIO a partir de agosto de 2018, e de Raphaela para cursar o mestrado em etnomusicologia também na UNIRIO a partir de agosto de 2018, frutos sem dúvida alguma do trabalho do GPEDIL.

Também apostamos que esse seja apenas o primeiro de muitos temas de pesquisa do GPEDIL, pois como discutimos no capítulo 5, a ideia é que nosso trabalho possua um compromisso de longo prazo, e não apenas um projeto como tantos outros com data “pra acabar”. Para tanto utilizaremos como financiamento o valor da RT de doutorado do colégio federal no qual Pedro trabalha, e que esse nosso colega passará a receber a partir do momento em que lhe seja atribuído o título de doutor em música. Para nós esse comprometimento é muito importante, já que, apesar do método de pesquisa e escrita coletiva, apenas Pedro terá acesso à titulação e aos benefícios da mesma. Com essa partilha da RT acreditamos que estamos criando uma solução um pouco mais justa para este conflito ético, e ao mesmo tempo promovendo a continuidade da pesquisa. É provável que a partir deste novo momento, voltemos a ter o nosso fundo, que foi tão importante para financiar custos de viagens cada vez mais frequentes para o nosso GPEDIL por exemplo, entre outras demandas financeiras, e permaneceremos sempre com 4 bolsistas no grupo. Nesse primeiro momento, o mais provável é que os bolsistas sejam os mesmos.

O que fica para nós ao final deste trabalho é a certeza de que os processos transformam, constroem novas perspectivas e subjetividades, porém as incertezas são muitas. Entretanto a coragem de enfrentar um sistema educacional injusto e desigual, uma academia ainda inacessível à maior parte da população, que privilegia conhecimentos eurocêntricos brancos em detrimento de epistemologias não-brancas historicamente postas de lado por esta mesma Academia, mais que necessária nos parece coerente. São muitas as indicações de que a

antropologia e a etnomusicologia vêm há mais de um século construindo poder em cima de povos em desvantagem econômica, vítimas do racismo e do classismo que sustentam uma sociedade capitalista. A pergunta final então é: Qual é o nosso papel enquanto acadêmicos nessa transformação?

“Espaço preto de cultura”, “funk poesia da favela”, “Além-arte”, “nós por nós”, são algumas das frases de efeito utilizadas por Mano Teko no Sarau Divergente, cujas experiências se dão com a música no centro, priorizando as músicas que nascem das periferias das grandes metrópoles, como o rap e o funk carioca, entre outros gêneros como vimos nos capítulos 1 e 6. Na figura de Mestre de Cerimônias, um funkeiro negro, suburbano, do candomblé, buscando em sua crença na autonomia uma outra prática, uma “prática de terreiro” gerando uma práxis sonora articulada com múltiplas sonoridades e discursos que gritam contra o genocídio do povo negro, realidade que infelizmente mostra-se distante de seu necessário fim. A roda possibilita um espaço de troca e a rua sempre foi a “nossa casa”. Posicionamento e intervenção pela poesia, procurando respostas e se aprofundando nos questionamentos.

Transgressão da ordem, o Sarau é Exú, produzir conhecimento em afroperspectiva nos permitiu entender que essa presença era maior do que pensávamos. Compreendemos que essa política de terreiro proposta por Teko passava pela sabedoria deste personagem conceitual melanodérmico, como vimos com mais intensidade no capítulo 6. Apontado pelos integrantes do GPEDIL como aquele que “não se embraquece”, “incolonizável”, Exú é a força da resistência daquele que detém a ordem por tê-la transgredido. Acreditamos que conseguimos compreender que o Sarau desafia as lógicas do binarismo Ocidental, propondo a dúvida, o imprevisível e a encruzilhada como método político, desafiando nossas práticas cheias de “vícios” e dogmas. Mano Teko espera paciência, escuta, disponibilidade para o diálogo e para o papo reto, mas encontra resistência pela aceleração dos processos própria de uma sociedade cada vez mais apressada.

O conflito então se impõe enquanto ferramenta de análise, no aspecto da participação das Ialodês do Sarau vimos que muito precisa ser feito para que o machismo não mais “impeça” que as mulheres cheguem ao microfone e ocupem seu lugar enquanto protagonistas. Graças à resistência destas Ialodês, esse conselho africano de mulheres negras, seus boicotes, suas saídas do Sarau, pudemos trazer suas questões para o interior de nossas análises, percebendo que poderíamos, e provavelmente iremos, utilizar nosso material para produzir

esta outra “patrimonialização”: Um Sarau Divergente com as mulheres de frente também no meio da roda. A violência e suas relações com música geram um processo de afirmação de uma africanidade subjugada, apresentada por leituras comuns a nossa sociedade, referências reconhecidas pela população como “oriundas” de África, como o atabaque, o berimbau, o samba, o rap, o funk, a capoeira, o jongo, as apresentações participativas, o bater de palma, o “aprender na hora” e cantar junto, a presença e destaque da sétima menor nas escalas das canções de Mano Teko, entre outras práticas apontadas nos capítulos 1 e 6. A dor de expor o que se sente para um outro que provavelmente sente o mesmo, partilhar destas violências, gerando potência. A partir da utilização predominante de escalas com terça menor, culturalmente sentida como “pesada”, “triste”, “dolorida”, os presentes fortalecem uns aos outros, promovendo “cuidado” e “cura”.

A defesa do funk enquanto música, enquanto parte da afrodiáspora, se enquadra também na luta contra o epistemicídio que se quer impingir ao criminalizá-lo, ao apresentá-lo enquanto prática “menor”. Perceber que esteticamente este funk do Sarau, praticante do “papo reto” e da “humildade”, cantado sem acompanhamento, focado afroperspectivamente na palavra e na mensagem, se relaciona com uma linha praticada hoje pelo proibidão, mantido na marginalidade assim como o funk que se propõe político-reflexivo como aquele apresentado no Sarau, dois subgêneros relegados ao mercado *underground* por cantar a realidade da vida favelada a partir de sua linguagem própria, de sua própria epistemologia. E a palavra mais uma vez é Exú, e a mensagem também.

A manipulação coletiva da força ancestral de Olodumaré dos negros e negras que se disponibilizavam a compor a roda do Sarau uma vez a cada mês, possibilitou afirmarmos que aqui<sup>243</sup> nos entendemos, nos reencontramos, renascemos, repensamos e nos reconectamos com nossa ancestralidade. Mesmo o Sarau não ganhando a potência que se esperava inicialmente em trazer artistas para seu fortalecimento, criar um mercado autônomo e alternativo, ele formou muitos que antes não pensavam em cantar ou compor. Temos dificuldade de encontrar lugares para se debater alguns assuntos de cunho racial, de gênero e social para favelados, mesmo esses assuntos estando em seus cotidianos. Queremos descobrir: como levar informação a gente comum como a gente? Amplificar a voz de pessoas comuns e mostrar a importância do que eles já sabem.

Gianni é uma das pessoas que mais aparecem nesta tese, é uma das pessoas mais

---

<sup>243</sup>No Sarau e no GPEDIL.

importantes no sarau como já falamos. Ela afirma que há um funk do Sarau, lugar onde há maioria de mulheres na roda que esperam e merecem ser visibilizadas, que se organizam tanto na construção como “base”, como “público”, e aos poucos com confiança ao microfone, entendendo o quanto é difícil, violento e desleal estarem nesse lugar. Nós falamos de irmãos, amigos que eram como irmãos, pais, e elas também muitas vezes falando de seus próprios filhos, vítimas da violência racista. Mesmo com a fala pesada, forte e de cunho transformador, as poesias e letras do Sarau são o remédio de uma alma tão ferida. O ponto para Exú no encerramento dos Saraus é mais que segurança e proteção, é recorrer e percorrer um caminho de mudança. A dúvida em encontrar o equilíbrio entre nossas referências bibliográficas, e aquelas inscritas em nossos próprios corpos. Compreender até onde podemos agir e nos transmutar em versos para de fato dissertar sobre soluções vigentes para a educação, coexistência de diferentes culturas e raças, bases inspiradoras que guiam nossos caminhos. Se acreditamos que os epistemicídios, os genocídios, e o assassinato “dos nossos” nos reafirmam, com exemplos rotineiros de repressão a essa maioria negra por intermédio do colonialismo, podemos observar em expressões líricas e poéticas, envoltas em estilos marginalizados como o funk, por exemplo, que remetem e/ou entoam uma responsabilidade de manter enraizada outras formas de saber não-eurocentradas, na busca pela liberdade, voz e identidade dos mesmos que foram removidos de sua terra natal e práticas ancestrais.



Figura 10 - “Palavras-chave” do Sarau Divergente  
Fonte: Página do Sarau Divergente no *Facebook*

## REFERÊNCIAS CITADAS

ALMEIDA et al. Mulheres no RAP carioca: Inserção e Preconceito. In: **Anais do VIII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero**. 2010.

ANDRADE SILVA, Sinésio Jefferson. **Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré**. (Dissertação) Mestrado em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009.

\_\_\_\_\_. **Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic Labor in the Timing of everyday Life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. (Tese) Doutorado em Música. Graduate College of the University of Illinois at Urbana – Champaign, 1992

\_\_\_\_\_. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Musicological Annual**, vol. 44, n. 1, 2008.

\_\_\_\_\_. Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?. **Música e Cultura**, vol. 6, 2011. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/viewFile/161/112>

\_\_\_\_\_. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante**. vol. 1, n. 1, 2013.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. Prefácio – O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜNHING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017.

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.

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. Roda de samba “Mandala” que (en)canta o samba: um território de anunciação. In: SILVA, Wallace Lopes (org.) **Sambo logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**, p. 31-55. Rio de Janeiro: Hexis editora, 2015.

ARTES, Amélia Cristina Abreu. Estudantes de pós-graduação no Brasil: distribuição por sexo e cor/raça a partir dos censos demográficos 2000 e 2010. In: **Reunião Anual da ANPED**, 36, Goiânia, 2013.

ASSIS, Lucas et al. Dilemmas and possibilities of participatory action research in a post graduate course in Rio de Janeiro. (comunicação oral) **5<sup>th</sup> International Symposium of the ICTM Study Group on Applied Ethnomusicology**. Sidney, 2016.

\_\_\_\_\_. A questão da mulher e da ancestralidade negra no Sarau Divergente: Reflexões a partir de uma pesquisa-ação participativa. **Anais do VIII ENABET**. Rio de Janeiro, 2017.

AZEVEDO, Uly Castro de; COSTA, Duane Brasil. Das senzalas às favelas: por onde vive a população negra brasileira. **Revista Socializando**. ano 3, n 1, jul. p. 145-154, 2016.

BALANDIER, Georges. **A desordem: elogio do movimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARROS, Felipe e SILVA, Sinésio Jefferson Andrade. Reflexões e desdobramentos de uma pesquisa musical participativa nas comunidades da Formiga, Salgueiro e Grande Tijuca, no Rio de Janeiro. **Anais do IV ENABET**. Maceió, 2008.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. In CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). **Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 147-162

BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BORJAS, Beatriz; ORTIZ, Marielsa. La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular. **Espacio Aberto Cuaderno Venezolano de Sociología**. vol. 17, n. 4, 2008.

CAETANO, Mariana Gomes. Cidades Desiguais e Coreografias de Resistência: Um ensaio sobre as consequências da espetacularização urbana e a resistência movimentada nas ruas. In: **Anais do Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, 2014.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vincenzo e PAZ, Gaspar (org.) **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

\_\_\_\_\_. **Music and Violence in Rio de Janeiro: A participatory study in Urban Ethnomusicology**. 409 f. (tese) Doutorado. Wesleyan University, 2012.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. “Com as pessoas”: reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In LÜNHING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017.

CARDOSO, Lorenço. Retrato do branco racista e anti racista. **Reflexão e Ação**. v. 18 n.1, 2010.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. Aprendizagem no candomblé: inovações e pluralidade. In: **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. p. 712-719, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em educação-USP, São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Jorge de et al. O encontro de saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LÜNHING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 199-236.

CASTRO, Sorraïne Alcântara de. Representação e autorrepresentação da mulher da periferia através da música dos subalternos: a aquisição da voz feminina no funk pornográfico carioca. **Revista Mafuá**, set, 2012.

CHIZIANE, Paulina. Eu mulher... por uma nova visão de mundo. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, vol. 5, n. 10, abr, 2013.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CORN, Aaron. Outside the Hollow Log: The Didjeridu, Globalisation and Socio-Economic Contestation in Arnhem Land. **Rural Society**. vol. 13, n. 3, 2003.

COOK, Nicholas. **Music: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

DE DEUS, Lucas Obalera. **Entre a Bíblia e o Oxê**: análises de casos de perseguição às religiões de matrizes africanas noticiados pela mídia no Estado do Rio de Janeiro. (monografia) Graduação em ciências sociais da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. Cultura e mitologia yorubá em sala de aula. In: **Encontros**, ano 15, vol. 28. Departamento de História do Colégio Pedro II, p. 57-68, 2017a.

\_\_\_\_\_. Cosmologia negro-africana: uma potência libertadora. In: **Filosofia Africana Brasil**, n.1, 2017b.

DIAS DA SILVA, Alexandre. **A Maré no ritmo das ONGs. Uma análise sobre o papel das oficinas de música das organizações não-governamentais do bairro Maré.** (Dissertação) Mestrado em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

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

DOVE, Nah. Mulherisma Africana: Uma teoria afrocêntrica. **Jornal de Estudos Negros**, vol. 28, n. 5, mai, p. 515-539, 1998.

DUQUE, Eduardo Antonio. G.R.E.S. Gato de Bonsucesso: Reflexões de um pesquisador nativo sobre uma pesquisa ação compartilhada. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. **O pulo do Gato: Reflexões de um pesquisador nativo sobre uma escola de samba carioca.** 92 f. (Dissertação) Mestrado em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

FACINA, Adriana. "Vou te dar um papo reto": linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca. In: **Anais do Encontro Nacional de Linguagem e Identidade**, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, IEL-Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro. **Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Natal, 2014.

\_\_\_\_\_. "Vamos desenrolar": reflexões a partir de um projeto de extensão comunitária no Complexo do Alemão. In RODRIGUES, Rute Imanishi (org.) . **Vida social e política nas favelas**. Brasília, 2016. p. 215-226.

FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. O Baile da Chatuba. (comunicação oral não publicada) In: **Segundo Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca: Música, Território, Juventude e Identidade**, 2015.

FALS BORDA, Orlando. Por la Praxis: El problema de cómo investigar la realidad para transformarla. **Federación para el Análisis de la realidad colombiana (FUNDABCO)**. Bogotá, 1978.

\_\_\_\_\_. Democracia y participacion: Algunas reflexiones. **16º Congresso Latinoamericano de Sociologia**. Rio de Janeiro, 1986.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FERNANDÉZ, Maria Eugenia Londoño. Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. **Música, Cultura y Pensamiento**. vol. 1, n. 1, 2009.

FERREIRA, Matheus; MENDONÇA, Pedro; RAÚL, Jhenifer. Saraus de Rua e protagonismo negro no Rio de Janeiro: Uma pesquisa-ação participativa. **Anais da 30º RBA**. João Pessoa.

2016.

FREIRE, Libny Silva. Nem Luxo, nem lixo: um olhar sobre o funk ostentação. In: **Anais do IX POSCOM**, PUC, Rio de Janeiro, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GARCÍA, Maria Elisa Pinto. Music and Reconciliation in Colombia: Opportunities and Limitations of Songs Composed by Victims. **Music and Arts in Action**. vol. 4, n. 2, 2014.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção de conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Epistemologias do Sul**. CES: Coimbra, 2010.

GPEDIL. Exú, o funk carioca e a comunicação: um estudo de caso no Sarau Divergente – Rio de Janeiro. In: **ICTM Simposio Música, Sonido, Danza y Movimiento en América Latina y el Caribe**. Salto, 2018a.

\_\_\_\_\_. The funk carioca poetry in the Sarau Divergente: black culture in fight against the black people genocide in Rio de Janeiro. In: **The Joint Symposium of the ICTM Study Groups on Applied Ethnomusicology<sup>(6th)</sup> and Music, Education and Social Inclusion<sup>(2nd)</sup>**. Pequim, 2018b.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. **Música e Cultura**, vol. 9, 2014.

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**, vol.3, n.2, Curitiba, 2015.

GUERRA-PEIXE. Cezar. **Os Maracatus de Recife**. São Paulo: Ricordi Americana. 1955.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A Educação tradicional na África. In: **Revista THOT**. São Paulo: Associação Palas Athena, n. 64, p.25-26, 1997.

HOFMAN, Ana. **Staging Socialist Femininity: identity politics and the performances of female singers in Nisko Polje in the last third of the Twentieth Century**. 201 f. (Tese) Doutorado, The University of Nova Gorica, 2007.

IMPEY, Angela. Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal. **Yearbook for Traditional Music**. vol. 34, 2002.

KARENKA, Maulana. A função e o futuro dos estudos *Africana*: Reflexões críticas sobre sua missão, seu significado e sua metodologia. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: Uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 333-359.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

LENIN, Wladimir I. **Que fazer?**, 1902 Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/index.htm> Acessado em 27/12/2014.

\_\_\_\_\_. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do *funk* carioca. In: **RBLA**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.

LOPES, Adriana. *Funk-se quem quiser: No batidão negro da favela carioca*. 187 f. (Tese) Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Funk: criminalização histórica**, 2017. publicado em: <https://projetocolabora.com.br/artigo/funk-criminalizacao-historica/>

LOPES, Artur Costa. **A música como instrumento para o diálogo inter-religioso**. 296 f. (Dissertação) Mestrado em Música. Escola de Música da UFRJ, 2016.

LÜHNING, Angela. Música: Coração do candomblé. **Revista USP**, n. 7, p.115-124, set-nov, 1990.

LÜHNING, Angela et al. Desafios da etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 49-92.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: Uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 111-127.

MENDONÇA, Bárbara. **E o que a música tem a ver com isso?**: diálogos sobre música e identidade de gênero na escola. (Dissertação) Mestrado em Música do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2016.

MENDONÇA, Pedro. *Sarau da Maré: Música e resistência a uma ocupação militar*. **Comunicação Oral apresentada no IV Comusica**. Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. Anarcofunk: A estética do funk carioca na luta por autonomia e liberdade. **Anais do VII ENABET**. Florianópolis, 2015.

\_\_\_\_\_. Engajamento, etnomusicologia e transformação social em uma pesquisa de pós-graduação: uma breve revisão de literatura. In: **Anais do IV SIMPOM**, Rio de Janeiro, 2016.

MENDONÇA, Pedro, et al. **O punk como formação política anarquista: Um estudo de caso colaborativo na Casa Viva**. 90 f. (Dissertação) Mestrado. Música – Ramo Musicologia, Universidade de Aveiro, 2013.

MENDONÇA, Pedro; ROCCA, Ralphen; TEKO, MC Mano. O funk e a educação: etnomusicologia e pesquisa-ação participativa em contextos diversos. **Revista Debates**, UNIRIO, n. 19, p.191-207, nov, 2017.

MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Epistemologias do Sul**. CES: Coimbra, 2010.

MIGUEL, Ana Flávia Lopes. **Skopeologias: Músicas e saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento**. 271 f. (Tese) Doutorado. Música, Universidade de Aveiro, 2016.

MYERS, Helen. **Ethnomusicology: an introduction**. New York : W.W. Norton & Company, 1992.

MONTARDO, Deise Lucy. “Karai é tavy”, narrativas Guarani sobre alguns comportamentos ininteligíveis do branco. **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Porto Seguro, 2008.

MORAES, Marcelo; NOGUERA, Renato; SILVA, Wallace Lopes. Introdução: concentrando e esquentando os tamborins. In: SILVA, Wallace Lopes (org.) **Sambo logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**, p. 11-18. Rio de Janeiro: Hexis editora, 2015.

MOREIRA DE JESUS, Camila. Branquitude x Branquidade: Uma análise conceitual do ser branco. **Anais do III Encontro baiano de estudos em cultura**. Salvador, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2002.

\_\_\_\_\_. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 197-218.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts: An Essay Review**. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

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

\_\_\_\_\_. **Nettl's elephant**: On the History of Ethnomusicology. Chicago: University of Illinois Press, 2010b.

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

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.

\_\_\_\_\_. Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da Filosofia. In: SILVA, Wallace Lopes (org.) **Sambo logo penso**: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba, p. 31-55. Rio de Janeiro: Hexis editora, 2015a.

\_\_\_\_\_. Afroperspectividade: Por uma filosofia que descoloniza. 2015b. In: <http://negrobelchior.cartacapital.com.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/> consultado em 31/03/2018.

NOGUERA, Renato; SILVA, Wallace Lopes. Praças negras: territórios, rizomas e multiplicidade nas margens da *Pequena África* de Tia Ciata. In: SILVA, Wallace Lopes (org.) **Sambo logo penso**: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba, p. 19-30. Rio de Janeiro: Hexis editora, 2015.

PALOMBINI, Carlos. O som a prova de bala. In: **Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia**. ECA-USP, São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. Musicologia e Direito na Faixa de Gaza. In: FACINA, Adriana et al. **“Tamborzão”**: Olhares sobre a criminalização do funk. Rio de Janeiro: Revan, 2013. p. 133-170.

\_\_\_\_\_. Primeira escuta proibida: “É vermelhão”. (comunicação oral não publicada) In: **Evento anual do PET-Filosofia UFMG, Interseções**, 2015.

\_\_\_\_\_. Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose. In: **Anais do IV SIMPOM**, Rio de Janeiro, 2016.

PETTAN, Svanibor. Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e O'CONNELL, John Morgan (org.). **Music and Conflict**. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.

PIMENTEL, Guilherme. O funk carioca e a liberdade. In: BELISÁRIO, Adriano e TARIN, Bruno (org.). **Copyfight**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

RAPPAPORT, Joanne. Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. **Revista colombiana de antropología**. v. 43, 2007. p. 197-229

REIS, Rute Rodrigues dos. Masculinidades e Famílias negras: algumas imersões necessárias. In: **Fazendo Gênero 9 : Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**, 2010.

RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**, 2014.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 5543, de 22 de setembro de 2009**. Define o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. In: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/23461935/lei-n-5543-de-22-de-setembro-de-2009-do-rio-de-janeiro>

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 5265, de 18 de junho de 2008**. Dispõe sobre a regulamentação para a realização de eventos de música eletrônica (festas raves), bailes do tipo funk, e dá outras providências. In: <https://gov-rj.jusbrasil.com.br/legislacao/87716/lei-5265-08>

ROCHA, Aline Matos da. Exú: o “filósofo” da comunicação. **Revista DasQuestões**, n 4, ago/set, 2016.

RODGERS, Ana Paula Lima. **O ferro e as flautas: regimes de captura e perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe**. 481 f. (Tese) Doutorado em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

ROGERS, Victoria. John Blacking: Social and Political Activist. **Ethnomusicology**, vol. 56, n. 1, 2012.

ROSA, Laila et al. Rompendo com os silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil. **Anais do ENECULT: 10 anos**, Salvador, 2014.

RUFINO, Luis. Exú e a Pedagogia das Encruzilhadas: Sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo. **Anais do VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação**. UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

RUSSANO, Rodrigo. **“Bota o fuzil pra cantar”**: O funk proibido no Rio de Janeiro. 124 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Saber do negro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. **Em Pauta**, vol. 19, n. 32/33, 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.

\_\_\_\_\_. **Porquê cantam os Kisêdjê?** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

SELLES, Júlia Mendes. **Ensino da música sinfônica para jovens dos estratos subalternos: capital simbólico e controle social no capitalismo tardio**. 126 f. (Dissertação) Mestrado em Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Renata da Silva. **O comum e a rua: Resistência da juventude frente à militarização da vida na Maré**. 310 f. (Tese) Doutorado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SOVIK, Liv. Porque tenho razão: branquitude, estudos culturais e a vontade de verdade acadêmica. **Contemporânea**. v. 3 n. 2, 2005. p 159-180.

SANTO, Spirito. **Do samba ao Funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: SESC, 2016.

SANTOS, Silvana Bispo. **Feminismos em debate: reflexões sobre a organização do movimento de mulheres negras em Salvador (1978-1997)**. 202f. (Dissertação) Mestrado em Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STONE, Ruth M. **Theory for Ethnomusicology**. New Jersey: Pearson education, 2008.

SWEERS, Britta. Music against Fascism: Applied Ethnomusicology in Rostock, Germany. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e O'CONNELL, John Morgan. (org.) **Music and Conflict**. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010.

TAN, Beng Sooi. Activism in Southeast Asian Ethnomusicology: Empowering Youths to Revitalize Traditions and Bridge Cultural Barriers. **Musicological Annual**, vol. 44, n. 1, 2008.

TEIXEIRA, José Carlos. A narrativa da montagem do *funk* carioca no cotidiano escolar. **Educação e Sociedade**, vol. 6, n. 131, Campinas, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. **Revista Opus**, vol 9, 2003.

TRELOYN, Sally. Approaching an Epistemic Community of Applied Ethnomusicology in Australia: Intercultural Research on Australian Aboriginal Song. **Collegium: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences** n. 21. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, p. 23–39, 2016

TROTTA, Felipe. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. In: **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, 2016.

TUGNY, Rosângela. Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmu'un. **TRANS Revista Transcultural de Música**. Vol. 15, 2011.

TUGNY, Rosângela et al. A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul. In: LÜNHING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2017.

TURINO, Thomas. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

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

\_\_\_\_\_. Entrevista a Luis Guillermo Vasco Uribe. **Antípoda**. n. 2. 2006.

\_\_\_\_\_. Así es mi método en etnografía. **Tabula Rasa. Revista de Humanidades**. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. n. 6. 2007.

\_\_\_\_\_. Hacia una ciencia social al servicio del pueblo. **Charla inaugural del seminario de postgrado “Textos y contextos de las Teorías Antropológicas Contemporáneas”**. FLACSO, Buenos Aires, 2012.

VIANNA, Hermano Paes Júnior. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. (dissertação) mestrado em antropologia do Museu Nacional (PPGAS)-UFRJ, 1987.

VITALINO, Claudia. **Negros são maioria nas favelas...**, 2012. In: [http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_noticia=183804](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=183804)

WERNCEK, Jurema Pinto. **O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática**. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em comunicação – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. **Eccos Revista Científica**, vol. 3, n. 1, jun, p. 105-122, 2001.

**Sites consultados**

<http://www.ictmusic.org/group/applied-ethnomusicology>

[http://www.ethnomusicology.org/?SpecialProjects\\_ICTM](http://www.ethnomusicology.org/?SpecialProjects_ICTM)

<https://exame.abril.com.br/economia/o-tamanho-da-desigualdade-racial-no-brasil-em-um-grafico/>

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2017-12/ibge-brasil-tem-14-de-sua-populacao-vivendo-na-linha-de-pobreza>

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-12/populacao-carceraria-do-brasil-sobe-de-622202-para-726712-pessoas>

<https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>

<https://www.facebook.com/SarauDivergente/>

### **Filmes**

A HISTÓRIA do funk carioca. Canal da Mix [S.I.]: Doc Mic, 2013. (60 min)

PIERRE Verger: mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda [S.I.]: Europa filmes, 1996. 1 DVD (80 min).