

Epistemologias de transformação: A práxis sonora como política acadêmica em uma pesquisa sobre “Funk autonomista” na cidade do Rio de Janeiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Pedro Mendonça

LABET-UFRJ / PPGM – Unirio / pedrinho_violao@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho apresenta brevemente o modelo etnográfico de investigação militante e dialógica que tenho desenvolvido, junto a um grupo de pesquisadores protagonistas nas práticas musicais e performáticas que são objeto de estudo nesta pesquisa de doutoramento, neste caso Saraus de rua, mais especificamente o Sarau Divergente, onde estilos como o funk e o hip hop são apropriados como ferramenta de luta política de caráter autonomista e de maioria negra e periférica. Aqui o conceito de Araújo (2008) de “práxis sonora”, nos serve por assumir uma perspectiva engajada e transformadora de pesquisa acadêmica.

Palavras-chave: Funk “autonomista”. Investigação militante. Pesquisa dialógica. Práxis sonora.

Epistemologies of Transformation: The Sound Práxis as Academic Politics in a Research about “Autonomist Funk in Rio de Janeiro City.

Abstract: This paper briefly presents the ethnographic model militant and dialogical research I have developed, together with a group of protagonists researchers in music and performance practices that are object of study in this doctoral research, in this case street soirees, specifically *Sarau Divergente* where styles like carioca funk and hip hop are suitable as political tool for autonomist, black and most peripheral struggles. Here the concept of Araújo (2008) “sound práxis”, serves us to assume an engaged perspective and transforming academic research

Keywords: “Autonomist” funk. Militant research. Dialogical research. Sound praxis.

1. Introdução

O presente texto tem por objetivo apresentar a proposta etnográfica de minha pesquisa de doutoramento. Como pesquisador socialmente reconhecido como branco e homem cis-gênero com interesse em pesquisar relações entre a música e movimentos políticos de periferias de caráter autonomista, tenho buscado levar a cabo uma pesquisa de campo que contemple anseios políticos e acadêmicos, dentre eles uma construção epistemológica que garanta a presença da forma de produzir conhecimento de populações historicamente invisibilizadas pela Academia como é o caso da população negra e periférica do Rio de Janeiro, protagonista do movimento musical e poético que me proponho a estudar na minha tese de doutoramento. Percebendo que apenas o fato de ser branco ou homem já me colocaria em uma posição privilegiada perante as pessoas com quem desejo trabalhar nesta pesquisa, decidi produzir este texto também como uma maneira de organizar e propor formas de

minimizar ou mesmo desconstruir alguns destes privilégios, a partir de propostas metodológicas que valorizem e coloquem a frente a produção de conhecimento das populações citadas acima.

Alguns autores parecem-me estar em conexão direta com aquilo que desejo desenvolver em minha própria pesquisa, com destaque para a tese de doutoramento do professor Vincenzo Cambria (2012) que trata de sua própria experiência como pesquisador do grupo Musicultura, grupo de pesquisa localizado na Maré, no Rio de Janeiro. Foi como participante deste grupo de pesquisa que conheci e me apaixonei pela Etnomusicologia, principalmente por conta da sua proposta metodológica e política – aqui indissociáveis. O grupo Musicultura e os trabalhos que se ramificam a partir do mesmo são certamente as principais referências para o desenvolvimento político, metodológico e epistemológico de minha pesquisa.

Acredito que o conceito de Práxis Sonora (ARAÚJO, 2008), se faz fundamental para dar base teórica às minhas opções por uma etnografia que a partir do som e da música construa um processo etnográfico transformador como resultado. Uma etnografia que possa de fato “amplificar” as mais diversas posições nativas sobre o tema pesquisado, uma etnografia que de fato produza um conhecimento realmente dialógico e participativo (MUSICULTURA, 2006b), mesmo reconhecendo os limites que a Academia impõe para nossas produções.

Para além da centralidade do debate metodológico, busquei neste artigo incluir uma pequena descrição sobre o espaço onde atualmente realizamos nosso¹ trabalho de campo, também para incluir um pouco de prática sonora no texto. O espaço que descreverei brevemente é o Sarau Divergente, um dos focos temáticos da pesquisa, que na verdade abrange um recente, e ao que parece, forte movimento de saraus de rua, que se constroem a partir do discurso do “nós por nós”, que melhor desenvolverei na sequência do texto. Nestes saraus que estamos pesquisando a música funk principalmente, mas também o Hip Hop ocupam posição de extrema centralidade, partilhando espaço com as poesias recitadas, e algumas músicas cantadas que não “pertencem” a estes gêneros citados anteriormente. Aqui parece que o que é transversal às performances é o tema, raramente desligado das discussões políticas referentes ao povo negro e periférico brasileiro.

2. Sarau Divergente

Falar um pouco sobre a história e pressupostos do Sarau Divergente não é tarefa das mais complicadas. Toda a segunda quinta-feira do mês a noite, a partir mais ou menos das 21h, pois há muita variação de horário de início, o cantor e compositor Mano Teko faz uma breve apresentação e contextualização sobre o que ali vai acontecer. Acredito que na intenção de uma participação maior de pessoas “conectadas” com o projeto, Teko apresenta de maneira bastante política as intenções dele e de outros parceiros em realizar aquele acontecimento mensal regularmente já há três anos. A localização também não poderia ser menos política. O Sarau acontece em frente e em parceria com a Ocupação Sem-teto “Manoel Congo” na Rua Alcino Guanabara, próximo a Cinelândia e no coração do Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Ali Mano Teko parece de fato cumprir a função de MC – nome dado aos cantores de funk e rap – que significa na literalidade “Mestre de Cerimônias”. É o Mano que lê e convoca os nomes das pessoas que se inscrevem para recitar ou cantar ao microfone e no centro da Roda que é também Teko que convoca. Digo convoca porque antes do início do Sarau as pessoas ficam normalmente aglomeradas de maneira não-organizada na rua, e quando o MC chama as pessoas ao microfone as mesmas naturalmente se colocam na posição circular, possibilitando a quem recita estar no meio, podendo se relacionar visualmente com toda a audiência. Esta primeira contextualização realizada pelo funkeiro também conta um pouco da história do Sarau, que nasce de uma iniciativa da APAfunk² que também dava nome ao hoje Sarau Divergente (Sarau da APAfunk). Quando Teko afirma que o evento possui três anos de vida, ele está considerando também este primeiro período. Entretanto por conta de divergências ao que parece ideológicas, as quais prefiro não me ater neste momento da pesquisa, Mano Teko se retira da organização de profissionais e amigos do funk, da qual o mesmo ocupava a presidência, e inicia este outro movimento que nomeia “Sarau Divergente”. É comum neste momento que o MC fale sobre como “determinados” grupos políticos “desapareceram do Sarau” após este “racha”, e também sobre como o Sarau teria “enegrecido” com esta mudança de nome e de linha ideológica – ao que parece mais ligado a ideia já citava anteriormente do “nós por nós”.

Segundo discurso do Mano Teko proferido por vezes no início ou por vezes durante suas intervenções entre as participações, o Sarau teria influência direta de um desejo que maior equidade de gênero neste movimento do funk, uma vez que as Rodas de Funk – espaços encontrados pela APAfunk para maior difusão da cultura funk pela cidade – teriam majoritariamente participação masculina. Ao ter contato com diversos saraus de periferia pelo

Brasil, mas principalmente com o poeta, escritor e ativista negro Nelson Maca, Teko e seus companheiros mais próximos teriam percebido a potencia desta possibilidade de arte ativista no que diz respeito também a uma maior participação de mulheres. Este é um tema que certamente voltaremos e discutiremos no decorrer desta pesquisa em andamento.

A questão do equipamento também me parece importante, pois o Sarau comumente acontece com estrutura de som e dois microfones sem fio que são usados para as récitas, todavia por razões logísticas, como falta de um carro para buscar o equipamento emprestado por um coletivo da favela de Acari, local bastante distante do centro do Rio de Janeiro, as vezes não há caixas de som e o sarau acontece sem qualquer estrutura mecânica de amplificação sonora. Quando isso acontece a roda se fecha e as pessoas ficam mais próximas. Nestes dias também é comum um apelo ao silêncio por parte de quem está no evento, que costuma ser bastante ruidoso apesar deste apelo ao silêncio ser uma constante. Ouvir parece possuir um grande significado neste espaço político e artístico, e penso que acabaremos por voltar nesse tema no decorrer de nossas incursões etnográficas.

Há um grupo que se apresenta regularmente no Divergente. Estas, pelo que percebo, nem sequer se inscrevem, pois o Teko ao vê-las já as inscreve por conta própria. Logo ao início ele costuma chamar no microfone o bairro de onde viriam estas pessoas que ele reconhece estarem presentes no Sarau. “Maré presente, Cidade Alta presente, Acari presente”, etc. é normalmente a maneira de Teko de deixar clara essa rede que se forma em torno desse espaço. Além destas pessoas constantes que recitam e/ou cantam, também há quem se inscreva pela primeira vez, seja porque passava por ali na hora, parou e se interessou, seja porque também está ligada ao universo de público do Sarau, e foi lá para isso. Com a minha frequência no espaço vou percebendo cada vez mais essas presenças e circulação, além de questões como a maior participação de homens do que de mulheres recitando ou cantando, assuntos que já têm vindo a tona dentro do trabalho de campo participativo que melhor descreverei abaixo, e que tenho percebido virão à tona no decorrer da etnografia em andamento. Como relatei acima os estilos mais comuns de música são o funk, o rap e o samba, que serão melhor desenvolvidos durante a pesquisa, mas que acho importante deixar já neste trabalho de final de curso. Estas músicas são cantadas quase majoritariamente sem apoio mecânico ou instrumental, salvo exceção de lançamentos de discos que ocorrem em algum Sarau específico. A temática das canções e também das poesias gira quase 100% em torno das questões negras e periféricas, como o genocídio do povo negro no Brasil, a cultura de diáspora africana, a violência contra a mulher negra e a mulher pobre, entre outros. O

protagonismo do discurso também é negro, pois tanto autores das canções e das poesias, quanto as pessoas que as recitam e cantam são majoritariamente negros e negras.

Algumas questões que me parecem interessantes registradas de falas de Mano Teko, como por exemplo sua concepção de música como “a nossa poesia”, ou o discurso do “além-arte” - conceito cunhado pelo mesmo e que está constantemente presente nas falas do MC - certamente já despertam minha curiosidade mas acredito não serem ainda passíveis de serem desenvolvidas por falta de acúmulo e conversas mais específicas sobre o tema. Ficarão para trabalhos posteriores.

3. Práxis Sonora

O conceito de Práxis Sonora é aquele que norteia a linha político/acadêmica dessa pesquisa, e é por isso que me centrarei nele neste breve trabalho final de disciplina. Ao pensar em meus próprios caminhos dentro do mundo acadêmico, acreditei que dar continuidade ao trabalho pioneiro do Musicultura parecia potente e despertou meu interesse político e como pesquisador. Assim me surge o conceito de Práxis Sonora, que dialoga com uma política acadêmica assumidamente engajada, negando a suposta possibilidade de uma “neutralidade” do pesquisador perante seu objeto de estudo. Em artigo de 2008 publicado na Eslovênia, Samuel Araújo faz um esforço teórico em pensar uma proposta que se diferencie tanto da pesquisa positivista quando da perspectiva pós-moderna, se apropriando assim do termo práxis - que dentro do campo político nos remete a uma intensa relação entre prática política e reflexão teórica – para nos apresentar uma proposta assumidamente política e assumidamente engajada de prática acadêmica.

Selecionei então este conceito como central na minha própria pesquisa, exatamente pelo desejo de uma leitura acadêmica que considere a música e outras práticas sonoras como ocupantes de um espaço central em práticas transformadoras – como por exemplo no Sarau Divergente, espaço de **Poesia e Música** que se propõe a uma troca e construções reais entre populações marginalizadas. A questão metodológica de nossa³ prática etnográfica também dialoga intensamente com o conceito de práxis sonora, uma vez que todas as opções de método aqui empregadas foram políticas, e possuíam vistas menos aos **resultados finais** do que ao próprio processo, remetendo a um outro modo de pensar a patrimonialização e as potenciais consequências de uma pesquisa acadêmica (ARAÚJO, 2014).

Chegamos ao momento da apresentação das estratégias concretas que proponho, no sentido de tentar dar conta de todas as questões desenvolvidas no decorrer deste pequeno

artigo. A proposta é então de experimentar um outro modelo etnográfico para uma pesquisa de pós-graduação, apoiado para além do trabalho do Musicultura (2006a, 2006b) nas perspectivas dialógicas de produção do conhecimento de Paulo Freire (1970) e nas propostas metodológicas de investigação-militante de Guillermo Vasco Uribe (2002), e de pesquisa de longo prazo de Anthony Seeger (2008, 2015).

Todas as estratégias sugeridas aqui passam pelo esforço de não apropriação, criando as seguintes questões: Como construir junto? É possível desconstruir a posição hierárquica enquanto do pesquisador acadêmico branco? Olhemos para a nossa pós-graduação em música: Quantas negras ou negros você vê?

O contato com tentativas como a de Andrade Silva e Barros (2008) de desenvolver um trabalho próximo ao Musicultura no Morro da Formiga no Rio de Janeiro, inspiraram em mim uma reflexão sobre as dificuldades de se levar a cabo pesquisas com essa dimensão participativa nas quais não houvesse financiamento para os pesquisadores não-universitários. A partir da premissa de que as bolsas das agências de financiamento de pesquisa possuem objetivo não de sustentar um indivíduo, mas sim de sustentar uma produção, passei a pensar em financiar a minha pesquisa-ação participativa com o valor da bolsa destinada pela CAPES para financiamento de minha investigação doutoral, o que resolveria a dificuldade em trabalhar com pessoas não-estudantes de pós graduação, e que não teriam acesso a qualquer remuneração para participar da mesma. A partir de Janeiro de 2016 passei então a pagar outros quatro pesquisadores que nesse momento dividem comigo a tarefa etnográfica da pesquisa.

Formamos então um grupo de 5 pesquisadores em um processo mais “assumido e deliberadamente colaborativo⁴” (LASSITER 2005), sendo 3 pré-universitários interessados no curso de graduação em música, e uma universitária estudante de sociologia da UFRJ, com experiência de 8 anos como pesquisadora do grupo Musicultura – duas mulheres e dois homens, todos negros e moradores de favela. Estes demais pesquisadores de nosso grupo foram convidados a partir das suas vivências como organizadores de eventos e/ou músicos disto que intitulei “cena funk autonomista”, i.e., pessoas que cantam ou recitam nos Saraus identificados por mim como parte dessa “cena”, e que também organizam os tais saraus, podendo em alguns momentos dividirem várias funções entre organização, público e participante, questão que certamente será fruto de desenvolvimento no decorrer da pesquisa e que já vem sendo discutida em nossos encontros semanais. Estes encontros definirão, segundo



os caminhos sugeridos por Araújo (2008), os objetivos da pesquisa, os processos de recolha de dados, a interpretação dos mesmos, o destino da produção e sua forma de “escrita”⁵.

4. Considerações Finais

Como um processo em andamento, esta pesquisa ainda apresenta muitas questões em aberto, como acho que deve ser. Com a entrada dos demais pesquisadores no cotidiano da pesquisa, certamente questões novas irão surgir, e a concepção é exatamente esta, que nosso trabalho tenha abertura suficiente para dar conta de outras demandas oriundas de outros espaços, além da Academia e seus muros reais e simbólicos.

Acredito que o mais importante de todo esse esforço em realizar um “outro” modelo etnográfico, se pauta sobre uma vontade política transformadora, mais do que qualquer resultado acadêmico ou obtenção de títulos, por isso também que o conceito de Práxis Sonora tanto me contempla como base deste trabalho. Me parece óbvio que a minha própria relação política com estas pessoas, de encontros e atividades em espaços prioritariamente políticos, com pouco ou quase nenhum diálogo com a Academia, também provavelmente para a criação dos contribui para a criação dos alicerces necessários numa relação etnográfica que nada mais é do que uma relação de troca e confiança.

Com muita curiosidade e confiança de que o “dar errado” aqui possivelmente não existe, já que o processo é que me parece ser o importante, seguimos adiante nessa experiência super interessante que tem sido trabalhar com pessoas de realidades tão diferentes da minha, compreendendo as relações de privilégio que possuo enquanto homem branco de classe média e acadêmico, num caminho de assunção e desconstrução destas estruturas de poder tão presentes e constantes na sociedade em que vivemos.

Referências

ANDRADE SILVA, Sinésio; BARROS, Felipe. Reflexões e desdobramentos de uma pesquisa musical participativa nas comunidades da Formiga, Salgueiro e Grande Tijuca, no Rio de Janeiro. In: ENABET, 4, 2016, Maceió. *Anais do IV ENABET*. Maceió, 2008. p.581-585.

ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. *Musicological Annual*, v. 44, n. 1, 2008. p.13-30.

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*, v. 50, n. 2, Spring/Summer, 2006a. p.272-313.

_____. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *TRANS Revista Transcultural de Música*. v. 10, dezembro, 2006b. p.01-35.



CAMBRIA, Vincenzo. *Music and Violence in Rio de Janeiro: A participatory study in Urban Ethnomusicology*. Middletown. 409 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Wesleyan University, Middletown, 2012.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

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

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n.32/33, janeiro a dezembro, 2008. p.3-20.

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

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

¹ Pois como ficará mais claro a frente, o trabalho de campo está sendo realizado por um grupo de cinco pessoas na qual eu me incluo como pesquisador.

² Associação de Profissionais e Amigos do Funk.

³ Mais uma vez passo a trabalhar na primeira pessoa do plural por conta da coletividade do trabalho etnográfico desta pesquisa, o que será melhor desenvolvido a frente.

⁴ Pois segundo o autor o trabalho antropológico sempre dependeu de colaboração ativa.

⁵ “Escrita” aqui pode ser considerada em um sentido mais amplo de “texto”, também uma tentativa de descolonizar a relação acadêmica que prioriza o registro do texto escrito, deixando pouco espaço e prestígio para produções audiovisuais, musicais, e até mesmo de eventos.