

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TESE DE DOUTORADO EM MÚSICA

**“TODOS NA PRODUÇÃO”:
UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS NARRATIVAS SÔNICAS E RAPS
EM UM BAIRRO POPULAR DO SUL DO BRASIL**

Luana Zambiazzi dos Santos

**Porto Alegre
Maio de 2015**

Luana Zambiazzi dos Santos

“TODOS NA PRODUÇÃO”:

**UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS NARRATIVAS SÔNICAS E RAPS
EM UM BAIRRO POPULAR DO SUL DO BRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música. Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

Maio de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

Zambiazzi dos Santos, Luana
"Todos na produção": um estudo etnográfico das
narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul
do Brasil / Luana Zambiazzi dos Santos. -- 2015.
264 f.

Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. etnomusicologia. 2. etnografia. 3. contexto
urbano. 4. narrativa. 5. rap. I. da Silva Lucas,
Maria Elizabeth, orient. II. Título.

LUANA ZAMBIAZZI DOS SANTOS

“**TODOS NA PRODUÇÃO**”: **UM ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS NARRATIVAS SÔNICAS E RAPS EM UM BAIRRO POPULAR DO SUL DO BRASIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Música.
Área de concentração:
Musicologia/Etnomusicologia.

Tese defendida e aprovada em: 13 de maio de 2015.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Samuel Mello Araujo Junior (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Cornelia Eckert (UFRGS)

Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter (UFRGS)

Prof^a. Dr^a Maria Elizabeth da Silva Lucas (UFRGS)
Orientadora

***Aos cohabitantes e cohabitantes.
Por seus sons e barulhos.***

AGRADECIMENTOS

Nos textos acadêmicos, nem sempre temos a oportunidade de reconhecer e agradecer àquelas pessoas (ou entidades) que contribuíram com nossas perspectivas e interpretações. Em parte, esse reconhecimento se dá em chamadas bibliográficas, citações e naquela lista de referências ao final do trabalho. Na esfera acadêmica, contudo, por mais que o trabalho solitário tenha parte na construção do texto, as vozes provenientes de nossas circulações, dentro e fora da universidade, têm impacto e reverberam intensamente nas nossas produções – e nem sempre são explícitas no texto. Felizmente, este trabalho foi construído a muitas mãos e reverberando muitas vozes. Por isso, meus agradecimentos:

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Através de suas pessoas, espaços e ideias, acolheu esta *cohabeira* por dez anos ininterruptos, motivando a busca por uma educação de qualidade e justa – valores pelos quais tento lutar na minha recente condição de professora universitária.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Através de seus professores, funcionários e bolsistas, propiciou um ambiente de profícua interlocução acadêmica, além de me indicar à bolsa de estudos do CNPq, que financiou todo o curso de doutorado.

Ao amigos e colegas do GEM (Grupo de Estudos Musicais), principalmente Rafael Velloso, Cristhiano Kolinski e Marcela Velásquez. Meu agradecimento especial à professora Marília Stein, por seu exemplo de serenidade, seriedade e responsabilidade como professora e pesquisadora.

À minha orientadora, professora Dra. Maria Elizabeth Lucas, muito especialmente. Por ter me permitido desfrutar de sua convivência, exemplo intelectual, experiência transnacional, brilhantes *insights* e ter compartilhado momentos significativos e de tantos aprendizados em projetos colaborativos do GEM. Obrigada mesmo, *profe*.

Aos professores e colegas doutorandos do MMCCS da Macquarie University, que me acolheram tão gentilmente nas terras australianas, durante o período sanduíche. Meus agradecimentos especiais ao prof. Dr. Denis Crowdy, meu tutor de sanduíche, pelas pertinentes sugestões etnomusicológicas que certamente contribuem para esta tese; ao prof. Dr. John Scannel, por seu exemplo de inspiração e paciência ao me iniciar nos estudos deleuzianos; aos professores Dr. Tony Lewis e Dr. Andrew Alter, por me iniciarem em práticas musicais tão inspiradoras (de música de Papua Nova Guiné ao grupo de gamelão); à Rachel Gunn, por sua acolhida e amizade.

Às professoras Dra. Cornelia Eckert e Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha. Por terem me acolhido tão gentilmente – e com tanta paciência – em suas disciplinas no PPGAS/UFRGS. Tenho certeza de que suas vozes entremeiam este documento. À professora Cornelia Eckert agradeço também as valiosas contribuições a esta tese, quando compôs a banca do exame de qualificação.

À professora Dra. Jusamara Souza. Por ter motivado tantas ideias impulsionadoras nos contextos das disciplinas formadoras do doutorado e por seu olhar atento e

cuidadoso na leitura da versão preliminar desta tese, quando compôs a banca do exame de qualificação.

À banca que fez parte da defesa desta tese: Prof. Dr. Samuel Araújo, Profa. Dr^a Cornélia Eckert, Prof. Dr. Leonardo Winter. Pelas leituras atentas e generosidade ao partilharem de suas impressões, comentários e sugestões na defesa.

Aos queridos colegas, amigos e amigas do doutorado em Música do PPGMus/UFRGS. Acho que as turmas 2010/2011/2012 fizeram algum *barulho* no Programa. Mario Oliveira, Rosalía León e Jaqueline Marques: obrigada pelo apoio, carinho e amizade – tenho certeza de que nossas conversas, saídas e organização de eventos reverberam nesta tese.

Aos mestres, parceiros e amigos que, por um motivo ou outro, não menciono, mas me acompanharam durante a *feitura* da tese, presencialmente ou em pensamento. Apesar dos momentos tensos, sei que boa parte dos *insights*, diálogos e reflexões que permeiam este documento são decorrência de vivências plurais e intensas com seres que contribuíram com *good vibes*.

À querida amiga e colega Lúcia Teixeira. Por seu exemplo inspirador, por nossas infinitas conversas sobre as teses, por sua amizade e gentileza.

À querida amiga *chefa* Adriana Bozzetto. Por seu exemplo de garra, de força e de atitude. Sobretudo pela amizade, uma grata surpresa da Unipampa.

Aos colegas e amigos professores e alunos da Unipampa, meu mais novo local de trabalho. Pela paciência e compreensão com os ritmos impostos pela escrita da tese, pulando reuniões, reagendando aulas, me ausentando...

Aos meus colaboradores de pesquisa, cohabitantes e cohabitantes, que gentilmente aceitaram a proposta desta pesquisa. Agradeço a acolhida e receptividade na escola de samba Imperatriz Leopoldense e na fanfarras da escola pública estadual da Cohab, Haydée Mello Rostirolla. Sou imensamente grata a Curumi, Dédi, Preto-Fumaça, Jonathan Teilor, Natan e Maurício do grupo Mesclã, por sua imensa generosidade, ao compartilharem suas perspectivas, seus sons, suas músicas; à Daniela Lopes, por sua acolhida que se tornou amizade; ao Rudi, por sua receptividade e engajamento com a pesquisa.

À minha família e amigos, que acompanharam minhas ausências, silêncios, crises, pela paciência e carinho. À Fabiane Behling Luckow, por suas palavras encorajadoras, sua presença sempre tão motivadora e por seus comentários a partir da leitura de um capítulo desta tese. À Natani Rigol pela força de sempre e ternura. À sogrinha e sogrinho, agradeço o apoio. Aos meus pais, agradeço a marca indelével que deixam na minha trajetória, motivando-me e lutando incondicionalmente para que eu tivesse acesso a uma educação de qualidade, apoiando-me continuamente. Sua casa, na Cohab, sempre será para mim um porto seguro.

A meu marido, Fabrício, pela cumplicidade e parceria com que acompanhou e integrou este projeto de vida. Serei eternamente grata pelas palavras e gestos de consolo nos momentos difíceis, por vivenciar intensamente comigo os dez anos de vida acadêmica intensa que repercutiu em nosso cotidiano. Pelas fotografias, caronas e refeições. Sempre.

RESUMO

Este é um estudo etnomusicológico sobre as narrativas sônicas de uma Cohab, conjunto habitacional popular da Região Metropolitana de Porto Alegre/RS. Tais narrativas emergem das intersubjetividades de uma pesquisa etnográfica *de rua* e *da escuta* com o objetivo de compreender como seus habitantes interpretam a dimensão sônica e como ela dinamiza suas experiências urbanas. Dialogando com as tendências mais recentes dos *Sound Studies*, desde uma escala etnográfica do local ao “fora da norma”, discuto como a multiplicidade e a intensidade sonora vividas localmente estão imbricadas em narrativas globais em favor de uma diversidade cultural, retomando e gerando constrangimentos e conflitos nesse cenário popular urbano. Seguindo percursos dentro dessa multiplicidade, acompanho como a produção musical de rappers testemunha o cotidiano da cidade, descortinando conflagrações urbanas entre as escalas micro e macrossocial. Ao apontar um *ethos* sônico coabeiro, busco transcender propostas teóricas anteriores com relação à esfera sonora e dialogar com aquelas mais contemporâneas da Etnomusicologia.

Palavras-chave: narrativas sônicas; raps; etnografia de rua; etnografia da escuta; diversidade cultural; contexto urbano.

ABSTRACT

This is an ethnomusicological study on sonic narratives in a working class neighbourhood in the greater Porto Alegre area, Southern Brazil. These narratives arise from the intersubjectivities of a street ethnography aiming to understand how social actors listen to and interpret the sonic dimension and how it streamlines their urban experiences. In line with the latest trends of Sound Studies from an ethnographic scale of the local to the “awkward”, I discuss how the locals’ sonic multiplicity and intensity are embedded in global narratives in favor of a cultural diversity that resumes and generates constraints and conflicts in that urban scenario. Among this multiplicity, I followed rappers’ musical production that testifies the daily life of the city unveiling urban conflagrations. By pointing a “cohabeiro” sonic ethos, I intend to transcend previous theoretical propositions related to the sound level by itself and to dialogue with those more contemporaneous ethnomusicological perspectives.

Keywords: sonic narratives; raps; ethnography of street; ethnography of listening; cultural diversity; urban context.

LISTA DE ARQUIVOS DO DVD

Faixa 1 – Crônica Sônica

Faixa 2 – Todos para o Alto, Prefacios MCs, 2012 (refrão)

Faixa 3 – Me deixa, Mesclã, 2014 (refrão)

Faixa 4 – Me deixa, Mesclã, 2014 (refrão e primeira estrofe)

Faixa 5 - Das Vilas, Pacificadores RS, c. 2002 (primeira estrofe)

Faixa 6 – Das Vilas, Pacificadores RS, c. 2002 (refrão)

Faixa 7 – Abalo Sísmico, Pacificadores RS, 2008

Faixa 8 – Bãh, Pacificadores RS, regrav. 2008 (refrão)

Faixa 9 - Bãh, Pacificadores RS, regrav. 2008 (primeira estrofe)

Faixa 10 - Bãh, Pacificadores RS, regrav. 2008 (segunda estrofe)

Faixa 11 - Bãh, Pacificadores RS, regrav. 2008 (introdução)

Faixa 12 - Bãh, Pacificadores RS, c. 2003 (introdução)

Faixa 13 – Não confio, Pacificadores RS, 2008 (primeira estrofe e refrão)

Faixa 14 - Revira, Mesclã, c. 2012 (refrão)

Faixa 15 - Revira, Mesclã, c. 2012 (primeira estrofe)

Vídeo 01 – Todos na Produção, Mesclã, 2014

LISTA DE IMAGENS E CRÉDITOS

Mesclã no evento “1º Feitoria” (fotografia de Fabrício Santos).....	44
Jonathan Teilor em gravação no estúdio (fotografia de Fabrício Santos).....	44
Dani vestida para a festa de Dia das Bruxas da Fanfarra (fotografia de Luana Santos).....	46
Integrantes da fanfarra (fotografia de Luana Santos).....	47
Parada 10 (fotografia de Luana Santos).....	68
Fanfarra ensaiando em rua da Cohab (fotografia de Luana Santos).....	71
Crianças brincando em praça da Cohab (fotografia de Luana Santos).....	74
Pichação em muro de residência na Cohab (fotografia de Fabrício Santos).....	75
Situação de passagem na entrada da Cohab (fotografia de Fabrício Santos).....	77
Estética dos <i>bloco</i> (fotografia de Fabrício Santos).....	80
Panfleto da loja de artigos religiosos Carmelita.....	82
Espaços cohabeiros I (fotografia de Fabrício Santos).....	87
Espaços cohabeiros II (fotografia de Fabrício Santos).....	88
Curumi em performance musical (fotografia de Fabrício Santos).....	106
Folder da São Leopoldo Fest de 2012.....	125
Folder da São Leopoldo Fest de 2012 (parte interna).....	126
Performances musicais e público no evento <i>Africultures Festival</i> (fotografias de Luana Santos).....	135
Espaços religiosos em Auburn/Sydney (fotografias de Luana Santos).....	136
Tendas de apoio jurídico no evento <i>Africultures Festival</i> (fotografias de Luana Santos).....	137
Palco principal do evento <i>Africultures Festival</i> (fotografias de Luana Santos).....	137
Performance musical de africanos no evento <i>Africultures Festival</i> (fotografias de Luana Santos).....	138
Casa da Feitoria Velha nos primeiros anos do século XX (Tubino, 2007, p. 58).....	149
“Casa Feitoria” após a reforma de 1941 (fotografia de Fabrício Santos).....	149
Desfile da fanfarra no “Sete de Setembro” (fotografias de Daniela Lopes).....	158
Mesclã no estúdio de Maurício (fotografia de Fabrício Santos).....	163
Mesclã no estúdio de Maurício (fotografias de Luana Santos).....	169

Curumi no estúdio, com o novo saxofone de Maurício em mãos (fotografia de Luana Santos).....	170
Sala de edição do estúdio de Maurício (fotografia de Fabrício Santos).....	170
Maurício trabalhando na sala de edição (fotografia retirada do perfil no <i>Facebook</i> de Maurício).....	171
Cartaz do evento 1º Feitoria.....	173
Mesclã em performance na <i>Hip Hop Urban Party</i> (fotografias de Fabrício dos Santos).....	195
Preto-Fumaça em entrevista com a pesquisadora, no estúdio de Curumi.....	214
<i>Making of</i> da gravação de Todos na Produção (fotografia de Luana Santos).....	214
<i>Print screens</i> do vídeo Todos na Produção.....	219

LISTA DE GRÁFICOS, MAPAS E CROQUIS

Mapa do Rio Grande do Sul.....	24
Mapa da Região Metropolitana de Porto Alegre.....	24
Mapa da Região Metropolitana de Porto Alegre.....	75
Croqui de espaços sonoros da Cohab.....	90
Mapa das vilas da Feitoria.....	91
A Cohab Feitoria e suas ondas vibracionais.....	93
Mapa da zona industrial de São Leopoldo.....	123
Gráficos dos planos sônicos de Abalo Sísmico.....	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (OU FADE IN)	14
CAPÍTULO 1:	
METAMORFOSES EM CAMPO: MOVÊNCIAS NA ESCUTA	31
A moradora-pesquisadora escutando os sons da Cohab (ou a demanda da fluidez metodológica).....	50
A etnomusicóloga interpretando a dimensão sônica (ou o lugar do som no caminho teórico da Etnomusicologia).....	58
CAPÍTULO 2:	
PERCURSOS SÔNICOS	65
Um percurso através da dimensão sônica: consistências rítmicas.....	68
Os ritmos do deslocamento: situações de passagem	75
Entidades sônicas como constituintes do cohabeiro.....	78
Desenhos do som: espaço sônico cohabeiro.....	87
Pontos de escuta: “narradores urbanos”	93
Dani e a Cohab sônica como forma de vida urbana.....	94
Rudi e a Cohab sônica na sua voz: transformações na cena carnavalesca.....	99
Curumi e a Cohab sônica das tonalidades afetivas.....	106
Uma rede em uma mescla.....	117
CAPÍTULO 3:	
NARRATIVAS DA DIVERSIDADE CULTURAL: OS SONS “FORA DA ESCALA”	121
Uma narrativa <i>bem</i> de fora.....	129
Uma “versão musical” da diversidade cultural: operacionalizando a “identidade da cidade”	140
Uma outra “versão” para a diversidade cultural: desconstruindo a narrativa da imigração.....	147
Uma outra versão para a etnicidade: breve reflexão sobre a desconstrução da perspectiva da pesquisadora	152
Narrativas micro: constrangimentos na esfera musical.....	155

CAPÍTULO 4:	
DAS MESCLAS SÔNICAS	163
O lugar da favela.....	165
Narrativas sônicas para o “mundo”: iconicidade e criatividade nos raps do Mesclã.....	184
“O abalo sísmico, bah, é um som”.....	185
A força do Bãh na energia da “pista”.....	191
Não confio: da tessitura da tragédia.....	204
Aprendendo a ser produtor enquanto se é trabalhador.....	208
“Todos na Produção”	215
CAPÍTULO 5:	
REVERBERAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS: DA PAISAGEM SONORA AO <i>ETHOS</i> SÔNICO	
COHABEIRO	221
O lugar dos Sound Studies na Etnomusicologia	223
Um contraponto à ontologia do som.....	236
Mesclas sônicas como narrativas.....	239
Batalha de MCs: rimando sobre narrativa.....	240
Narrativa do sul do sul: o <i>ethos</i> sônico cohabeiro	243
Uma última cena ou um último ponto de escuta	244
CONCLUSÃO (OU FADE OUT)	250
REFERÊNCIAS	254

INTRODUÇÃO (ou *FADE IN*)

Desde a infância, minha mãe comentava que meu quarto, quando nossa casa pertencia a antigos moradores, “diziam ser” um *quarto-de-santo*. Umás casas ao lado daquela onde passei minha infância e adolescência, havia – e ainda há – uma casa de umbanda, que frequentemente se manifestava sonoramente. A partir daquelas sonoridades, ora desconhecidas, por não ter tido contato com religiões de matriz africana àquela época, ora conhecidas, por ser tão regularmente sonora, me flagrava imaginando como seriam os sons da casa de religião do passado, ali na casa de meus pais. Os sons da casa de umbanda não eram os únicos desconhecidos para mim. Ressoavam quase que como uma resposta aos sons da escola de samba localizada umas poucas quadras abaixo da casa de minha mãe. Havia também os sons conhecidos, aqueles que as pessoas deixavam tocar nos seus toca-discos, mais tarde em CDs. Meu vizinho costumava passar tardes escutando Roberto Carlos – e de vez em quando me incomodava quando eu tentava estudar piano. Tinha isso também: eu incrementava os sons daquele lugar. Também “autores” na variedade de sons dali, pastores de templos evangélicos pregavam, e as músicas dos grupos de canto desenhavam um contraponto musical. As madrugadas, entretanto, eram quietas – eram outros tempos, afinal.

Essas são algumas memórias do meu passado sonoro na Cohab, *vila*¹ popular do bairro Feitoria, situada na cidade de São Leopoldo, Região Metropolitana de Porto Alegre. Ali, nasci e me criei. Tempos depois, essa vila se tornaria um espaço para minha prática etnomusicológica.

Inscrita nas habitações de camadas populares do Brasil, da Cohab – conjunto habitacional – emerge atualmente uma multiplicidade e intensidade sonora: os sons provenientes dos ensaios da escola de samba, do toque de tamboreiros das casas de religião, dos ensaios da fanfarra da escola local, dos encontros de grupos de pagode (quando a rua também vira palco²), dos *rappers* que improvisam rimas nas

¹ Nesta tese, adoto a convenção do itálico na primeira aparição de termos nativos, dos espaços circunscritos ao trabalho de campo e dos conceitos trabalhados na tese. Embora utilize itálico também como tática performativa na leitura do texto, para enfatizar ideias ou argumentos, acredito que a presença dos termos emergentes do campo empírico e conceitual seja distinguível daqueles de ênfase discursiva.

² Lembrando a reflexão sobre a rua e o espaço urbano, à luz de Magnani (2002), acredito que pode haver uma Cohab na versão damattiana: de “a rua tornar-se casa” para “a rua tornar-se palco”.

esquinas a partir de “causos” da vila, dos cânticos e hinos de igrejas católicas e templos evangélicos (e da voz de seus padres, pastores e pastoras, pregadores e pregadoras e fiéis), além dos sons dos ônibus, carros, cães, anúncios do caminhão de gás, propaganda eleitoral...

Mediante essa multiplicidade sonora, pergunto: como moradores e moradoras desse lugar interpretam tais sons? O que eles podem contar sobre o cotidiano de seus habitantes? Como colaboram (ou não) ao demarcarem identidades, territórios e, nas suas fricções, os conflitos? Seriam essas sonoridades particulares desse espaço urbano popular?

Ao focar-me nas interpretações de moradores e moradoras sobre a dimensão sônica de sua vida cotidiana, construo o ponto central desta pesquisa. Essas interpretações, lapidadas dentro do contexto etnográfico aqui proposto, tornam-se narrativas sônicas ao imbricarem-se nos modos de viver em relação às vibrações sonoras (e, portanto, às conflagrações) desse espaço urbano.

As sonoridades mencionadas geralmente são produzidas, apreciadas e depreciadas por *cohabeiros e cohabeiras*, categoria nativa utilizada para denominar não apenas local de residência dos sujeitos, mas um conjunto de posturas para se referir, inclusive, àqueles que compartilham de um *ethos* sônico do lugar.

No convívio com moradores e moradoras – a princípio, entre vizinhos conhecidos e desconhecidos – tentei entender códigos de pertencimento, territórios compartilhados ou mesmo trajetórias semelhantes. Possuem espaços específicos e fazem questão de manifestar suas delimitações, para os pertencentes ou não do grupo e, assim, permitem que eu interprete esse lugar como multiespacial. A diversidade sonora se mostra como uma onda produzida pelas múltiplas trajetórias de seus moradores, que, ao construírem-se enquanto *praticantes do espaço*, precisamente no sentido proposto por Certeau (1996), compartilham de uma diversidade também narrativa. Nesse sentido, desde os sons de roncos de motos até os toques percussivos da escola de samba são ouvidos e interpretados, criando classificações sociais e urbanas a partir de uma escuta também social. Construo esta tese a partir dessa diversidade narrativa, buscando realçar os territórios nela atravessados, as escalas urbanas em jogo e os agenciamentos de sujeitos sociais na performance narrativa, tentando trazer um “para frente e para trás” de deslocamento temporal e espacial a um texto cuja formatação normalmente se dá pela linearidade. Assim, minha narrativa é não linear, tentando contemplar as

superposições sonoras e, portanto, sociais, já que entendo esse lugar justamente na simultaneidade, elemento constitutivo da dimensão sônica vivida pelos habitantes desse espaço urbano.

A aproximação da Etnomusicologia aos contextos urbanos como lugar de pesquisa data da década 1970 – constituindo uma virada propulsora de questionamentos epistemológicos, no sentido de uma compreensão das consequências disciplinares dessa mudança, seja pela leitura de estudos de outras áreas, seja pela própria prática etnomusicológica. Essa ação, entretanto, como narra Thomas Turino (2009), foi intencional por parte dos etnomusicólogos da época, que buscavam “expandir a gama de tópicos etnomusicológicos para além do tão chamado primitivo, *folk* e não ocidental, tradições que previamente tinham definido o escopo da disciplina” (p. 4). Esse novo espaço de estudos, que tomava como exemplo algumas pesquisas precursoras da área, principalmente da década de 1960, ia ao encontro das premissas metodológicas e funcionalistas dos usos e funções da música propostas pelo etnomusicólogo Alan Merriam (1964) em seu livro *The Anthropology of Music*. É baseado na tendência antropológica dos anos 1950 de compreender os processos de mudança cultural que o autor incorpora nessa obra o capítulo final: “Música e dinâmicas culturais”.

Nesse capítulo, Merriam endossa a premissa antropológica de que a cultura é dinâmica e que, segundo ele, essa ideia já seria aplicável na Etnomusicologia. Relatando uma tensão entre difusionistas e culturalistas, Merriam afirma que a mudança cultural pode acontecer de dentro da cultura, o que nesse caso chamar-se-ia inovação, ou devido a fatores externos, a aculturação (MERRIAM, 1964, p. 303). Seguindo sua busca por universais nas relações entre música e cultura através desses processos, Merriam questiona que motivos manteriam, em algumas sociedades, a continuidade interna e estabilidade musical mediante choques culturais, enquanto em outras, a música é transformada continuamente, nessas mesmas condições. Esses motivos são elencados por Merriam através de teorias que são utilizadas ao longo de seu livro, passando por conceitos como sincretismo musical, compartimentação e variação individual, mas a questão ainda permanece em aberto.

Não é à toa que esse capítulo é o último na obra do antropólogo. Seguindo as tendências funcionalistas, já não se podia manter o purismo quanto às práticas culturais. Além disso, Merriam deixa claro, a preocupação com as teorias de

mudança cultural seria também tarefa e desafio dos etnomusicólogos dali para frente.

Apesar de não se referir explicitamente à música de contexto urbano, é através de exemplos dos gêneros musicais *jazz* e *soul*, entendidos como fenômenos sociais, que indica a perspectiva da mudança cultural como relevante para a Etnomusicologia, dando pistas sobre a qual contexto referia-se.

A questão de fundo para a qual chamo atenção através desses marcos etnomusicológicos baseia-se no processo de amadurecimento da área, no qual a realização de estudos, em contextos diversos daqueles tradicionalmente realizados, implica não apenas uma mudança nas “opções” dos objetos de estudo, mas em questões metodológicas, teóricas e políticas.

Um dos exemplos de trabalhos que moveram a área nesse sentido foi o estudo pioneiro entre os *bluesmen* de Chicago, desenvolvido por Charles Keil (1991 [1966]). Enquanto a tendência dominante seria o estudo dos antigos *bluesmen* de zonas rurais ou ainda dos cantores de *jazz* da década de 1920 (TURINO, 2009, p. 06), Keil desloca o lugar etnográfico para o contexto urbano, situando os músicos de *blues* B. B. King e Bobby Blue Bland em uma trama que descortina o lugar do negro em uma classe baixa e trabalhadora nos EUA, em um momento de plena efervescência do movimento dos *Civil Rights*, na década de 1960.

Em *Urban Blues*, Keil tentou esclarecer o lugar do *bluesman* no mundo urbano dessa década, buscando explicar o papel masculino desses músicos na cultura negra norte-americana, sob um mote marxista e militante.

Apesar das críticas em torno do impacto de *Urban Blues*, ao reforçar o papel masculino (e, conseqüentemente, invisibilizar vozes femininas) na produção de discursos sobre desigualdade social em torno do paradigma racial (SAKAKEENY, 2005), a relevância do estudo e da própria personalidade de Charles Keil na Etnomusicologia é realçada pelo pioneirismo em aproximar estudos urbanos entre afrodescendentes da prática antropológica e política, tornando sua militância também acadêmica.

Os processos de transformação de situações de invisibilidade motivados por Charles Keil, portanto, vão ao encontro da necessidade de reformulação de questões, como apontado por Adelaida Reyes Schramm (1982) na década de 1980. Reyes Schramm (1982) afirma:

Confrontados repetidamente pelas questões de complexidade das situações urbanas, nós [os etnomusicólogos] somos pressionados a reconsiderar as fontes com as quais nos deparamos para encontrar novos problemas e novas demandas. Novas perguntas estão sendo feitas; antigas questões estão sendo reformuladas³ (p. 01).

O artigo de Adelaida Reyes Schramm, que segue sendo um dos textos fundantes da área⁴, aponta que, ao trabalhar com outras vozes, pessoas, sons, espaços e relações sociais, o etnomusicólogo de contexto urbano poderiam contribuir positivamente para a Etnomusicologia, ao propor novos desdobramentos teóricos e metodológicos. A partir de seu relato etnográfico do contexto musical dos concertos públicos na cena nova-iorquina, Reyes Schramm mostra como uma abordagem que integre os ditos elementos musicais e extramusicais pode se mostrar mais completa e menos confusa para os estudos de contexto urbano. Nesse sentido, a construção do objeto situado na cidade pode estar permeado por fronteiras entre espaços musicais que, em sua multiplicidade, são difíceis de serem entendidos apenas em sua unicidade. Essa ideia motiva o entendimento não apenas de uma coexistência de várias formas musicossociais que normalmente estão relacionadas a uma totalidade social, mas também de rupturas, continuidades e descontinuidades, tensões que fazem parte da vida social de agentes em suas práticas musicais.

Essa multiplicidade de práticas musicais na cidade é proposta pela etnografia realizada por Ruth Finnegan, também nos anos 1980, em Milton Keynes, cidade industrial de médio porte da Inglaterra. Nesse trabalho, Finnegan (2007) desconstrói algumas noções do senso comum que tomam gêneros musicais como constructos independentes de lógicas sociais, no que se refere tanto à música popular quanto à erudita, através do seu entendimento das práticas da cidade como “mundos musicais”. E esse é um ponto muito relevante em termos de construção do objeto, desde a incorporação das práticas performatizadas em salas de concerto àquelas ensaiadas e testadas em porões e garagens de músicos. Esse músico (de orquestra, de *rock*, cantor ou regente de coros) é o ator que transita entre diferentes

³ Confronted repeatedly by the complexities of the urban situation, we are pressed to reassess the resources with which to meet new problems and new demands. New questions are being asked; old ones are being reformulated.

⁴ Entre as narrativas acerca dos estudos pioneiros em contexto urbano na Etnomusicologia, *Eight Urban Musical Cultures* (1978), do decano Bruno Nettl, consta como um dos primeiros a problematizar as etnografias *at home* na área. A respeito da temática das etnografias “em casa”, no contexto brasileiro, é relevante ressaltar o paradigma moderno nacionalista como impulsionador das primeiras iniciativas folcloristas que, mais tarde, tornariam-se tema de “herança” da futura nascente etnomusicologia – institucionalizada – brasileira (cf. TRAVASSOS, 2003).

espaços e possui diferentes relações (ou interações) sociais com sua música e seu público, colaborando nas diversas práticas que compõem gêneros musicais em circulação através de suas sonoridades.

Um estudo que vai mais a fundo, no sentido do entendimento de hierarquias e sistemas de poder, entre conflitos, continuidades e descontinuidades, é o de Michel Bozon (2000) sobre as práticas musicais e classes sociais em um campo local na cidade de Lyon, na França. Embasado na teoria sociológica de Pierre Bourdieu, principalmente d'A Distinção, o sociólogo entra no “microcosmo social” dessa pequena cidade do interior francês, como afirma Maria Elizabeth Lucas, na apresentação do artigo em sua versão em português (LUCAS; SOUZA, p. 145). Entendendo as ações dos agentes do campo musical como encenações identitárias, Bozon apresenta como as tensões em instituições musicais descortinam conflitos sociais: valores atribuídos às posições dos músicos nos grupos e os próprios instrumentos musicais revelam estruturas de poder e de *status* social.

Se os estudos musicais em contexto urbano, até então, mostravam para a Etnomusicologia novas formas de observação e participação na pesquisa, proposta afinada com as ideias pós-modernas de incorporação de vozes silenciadas no passado ou de reconhecimento de abordagens que têm negligenciado construções ideológicas impregnadas nos modos de fazer Etnomusicologia, também às vésperas do século XXI, Radano & Bohlman (2000), em um texto crítico que denuncia a negação das questões raciais nos estudos musicais, mostram como as escolhas de objetos de pesquisa dentro da linha das “músicas tradicionais” têm tido vínculos com certa ideia de legitimação da área. Assim, o perfil de etnomusicólogo criticado por Radano & Bohlman (*Ibidem*, *passim*) é aquele que seleciona, mesmo dentro de sociedades tradicionais, aquelas músicas de suposta “alta complexidade” para estudo, em sintonia com os cânones valorativos da música ocidental. Segundo os autores, assim como essas formas de selecionar o objeto de pesquisa têm feito parte da área, de maneira obscura e silenciosa, questões raciais têm permeado os estudos e por isso é importante pensar que elas podem estar impregnadas na nossa forma – sim, “nossa”, a minha e a dos colegas etnomusicólogos e etnomusicólogas – de fazer etnografia. Neste caso, o alerta é que a formação etnomusicológica, se não avaliada do ponto de vista de uma vigilância teórica e metodológica, pode reificar certos modos de fazer pesquisa.

Assim, o estudo de Bozon (2000) vai ao encontro de minha proposta nesta pesquisa, bem como os de Adelaida Reyes Schramm (1982) e Ruth Finnegan (2007), comentados há pouco, contudo, na tentativa de não reproduzir, ou ao menos não fazê-lo sem uma maior reflexão, construções estáticas do contexto etnográfico, e sim “ouvir” os conselhos de Bohlman & Radano (Ibidem), incorporando variáveis, dando nuance para os sentidos de tensões entre diferentes grupos de uma sociedade a partir das práticas e representações musicais na construção do espaço, neste caso, do qual faço parte a partir da convivência e trânsito com meus colaboradores de pesquisa. É com essa leitura etnomusicológica que me permito uma construção da teia teórica e metodológica desta pesquisa.

Reverberando minha inserção nos estudos urbanos a partir de minhas “aventuras antropológicas”⁵, me alinhando à perspectiva simmeliana de entender o conflito enquanto sociação como parte dessa formação, a problemática e o universo da pesquisa foi se delineando a partir de múltiplos deslocamentos. A proposta metodológica, na combinação entre uma etnografia de rua (ECKERT; ROCHA, 2003) e da escuta (ERLMANN, 2004), configurou os três anos de trabalho de campo (2011 – 2015) como uma prática de convívio intenso com moradores e moradoras da Cohab, de circulações na cidade de São Leopoldo e de deslocamentos transnacionais (Montevidéu, Sydney e Londres) que lançaram luz a alguns aspectos que serão precisamente discutidos nesta tese. Esse movimento metodológico, sob enquadramento etnomusicológico, possibilitou a transformação de minhas expectativas e, portanto, das interpretações mais imediatas que minha posicionalidade de moradora poderia apresentar.

Em um primeiro momento, me interessavam as musicalidades da vila que eu entendia como afrodescendentes, numa relação tensa com a imagem da imigração alemã na cidade de São Leopoldo e a invisibilidade negra nas historiografias locais. Acreditava que a pesquisa, através do estudo das práticas musicais, poderia trazer alguma conexão com o passado escravagista que marcou a formação do bairro Feitoria.

Tais interpretações, muitas das quais compartilhadas com outros moradores e moradoras da Cohab, longe de serem simplistas ou ingênuas, precisavam ser

⁵ Esta “aventura antropológica” faz alusão tanto à metáfora utilizada por Ruth Cardoso (2004 [1986]), em seu clássico livro de mesmo nome, quanto à relevância de tal obra na “faceta” antropológica da minha formação em etnomusicologia.

posicionadas por mim dentro de suas “atividades produtivas” (STRATHERN, 2014), ou seja, devia entender quais as epistemologias estavam em jogo na sua elaboração. Esse posicionamento inscreve-se em um dos exercícios canonicamente entendidos como dos mais difíceis nas disciplinas de prática etnográfica, sendo ponto de pauta nos debates mais recentes das antropologias reflexivas e pós-sociais. Nesse contexto, uma das provocações emergentes tem sido a reflexão sobre os limites e avanços da autoantropologia (Ibidem) e, por consequência, da autoetnografia. Minha posicionalidade de moradora e acadêmica, nesse sentido, possui um fundo epistemológico em comum, ao trabalhar com os mesmos conceitos ocidentais nas sociologias do cotidiano que podem ser compartilhadas por moradores e moradoras da Cohab. Considerando esse compartilhamento, refletir sobre a minha posicionalidade de moradora-pesquisadora não é um exercício solitário, pois estabelece-se justamente a partir da dimensão interativa da pesquisa. Ao mesmo tempo, justamente por engendrar-se na experiência intersubjetiva *do campo*, acrescenta variáveis ao exercício etnográfico, complexificando o trabalho interpretativo que nesta pesquisa gira em torno da dimensão sônica de um lugar. Como veremos, contudo, esse *lugar sônico* torna-se um estudo de caso etnomusicológico quando permite não apenas descortinar territórios urbanos a ele imbricados, inclusive em escalas macrossociais, mas torna-se mote que potencializa um estatuto transformador – performativo – de narrativas.

Um dos desafios deste trabalho, então, paira em torno do meu papel de *escritora* ou *autora* no empreendimento etnográfico, seguindo a angústia provocada pela antropóloga Marilyn Strathern (2014). Para Strathern, enquanto etnografias clássicas posicionam o etnógrafo como *escritor* para a comunidade onde estuda, e *autor* para o público-alvo, acadêmico, nas autoantropologias essa posição seria problemática – o antropólogo não seria nem escritor, porque a tradução cultural seria uma mediação desnecessária, e nem autor, porque não estaria aportando à academia com a apresentação, representação do Outro. Embora a reflexão de Strathern sobre etnografias desenvolvidas em contextos cujos fundos epistêmicos sejam os mesmos do/a pesquisador/a possa potencializar um olhar pessimista em direção à autoantropologia⁶, o território do não dito encaminha para uma perspectiva mais esperançosa: enquanto o papel de escritor e autor é um dilema, as conexões

⁶ Haja vista o próprio título do texto: “Os limites da autoantropologia”.

criadas pelo antropólogo no contexto urbano ocidental, criações conceituais baseadas no trabalho de campo, esteja ele/ela entre vizinhos de bairro ou não, justamente superpõem o papel de escritor e autor e podem permitir uma contribuição para a prática etnomusicológica.

É a partir desse dilema e “perspectiva esperançosa” que penso ser possível falar em *narrativas sônicas*, ferramenta conceitual construída no âmbito desta pesquisa e que transversaliza esta tese, engendrando-se aos meus percursos empíricos, metodológicos e teóricos.

Ao invés da *tradução* de um nexos emergente da etnografia, a ideia de narrativa sônica advém do processo de trabalhar com discursividades e interpretações nativas e tramá-las em uma *premissa maior*, seguindo o “conselho” do sociólogo Howard Becker (2008)⁷. A premissa maior, entretanto, não significa um nexos gerado unicamente a partir das *consistências* encontradas em campo que permitem “encaixes” em categorias sociais. Como sinaliza o sociólogo, a busca pela premissa maior também consiste em incluir “o que não se encaixa” (Ibidem, p. 117).

Esta etnografia é repleta de “não-encaixes”⁸. Entre caminhadas etnográficas conheci moradores e moradoras que interpretavam uma dimensão sônica não simplesmente a partir da “categoria” música – categoria essa central, embora polêmica, na história da Etnomusicologia –, apontando uma diversidade sonora que dava pistas para a diversidade de trajetórias dos cohabitantes.

Entre os cohabitantes, conheci e convivi intensamente com o Mesclã, grupo de *rappers* moradores e ex-moradores do lugar, unanimemente formado por rapazes cuja atuação profissional não está no campo musical, dentre alguns, trabalhadores metalúrgicos na cidade. Nas suas músicas, territórios urbanos são evocados e articulados narrativamente, como tentarei mostrar nesta tese – seus *raps*, então, são

⁷ Embora Marilyn Strathern e Howard Becker estejam não somente em diferentes, mas divergentes arenas epistemológicas, tramo suas ideias em conjunto porque acredito ser possível tanto aproveitar o questionamento dos limites da autoantropologia de Marilyn Strathern – ao incitar uma desestabilização do leque conceitual trabalhado desde a Antropologia Urbana, haja vista a histórica posicionalidade do Outro na Antropologia (e seu passado colonial) – quanto arranjar “soluções” interpretativas desde uma área, representada por um sociólogo sênior, que justamente dedica-se ao estudo do mundo Ocidental. “Não questionamos o que todo mundo sabe; isso seria tolo. Mas, como o que todo mundo sabe é o objeto de nosso estudo, devemos questioná-lo [...], em vez de aceitar respostas convencionais” (BECKER, 2008, p. 115): eis uma frase que me parece exemplificar bem a possibilidade de conexão entre as perspectivas desses dois cientistas sociais – e, portanto, de seus lugares epistemológicos.

⁸ Para esclarecer: quando menciono “não-encaixes”, minha intenção não é dicotomizar práticas sociais coabitantes em relação a categorias praticamente cristalizadas na teoria social; os “não-encaixes”, ao evocar o sociólogo Howard Becker, servem aqui para demarcar temporalmente uma das etapas e estratégias de raciocínio para interpretação do mundo social.

mesclas mais ou menos explícitas desses territórios, envolvendo o mundo do trabalho, pertencimentos étnicos, zonas morais da Cohab e insatisfações políticas. A articulação desses territórios mais ou menos explícitos por rappers de uma classe trabalhadora também “não-encaixa” nas representações do senso comum a respeito da figuração social em torno do rapper como sujeito juvenil e “desocupado”.

Outro “não-encaixe” é o lugar da etnicidade no convívio com participantes negros da escola de samba local, quando da aparente (e imediata) recusa de uma identidade negra – elemento que veremos estar conectado às políticas culturais em torno do carnaval, com agentes sociais dentro da escola mediando tais ações.

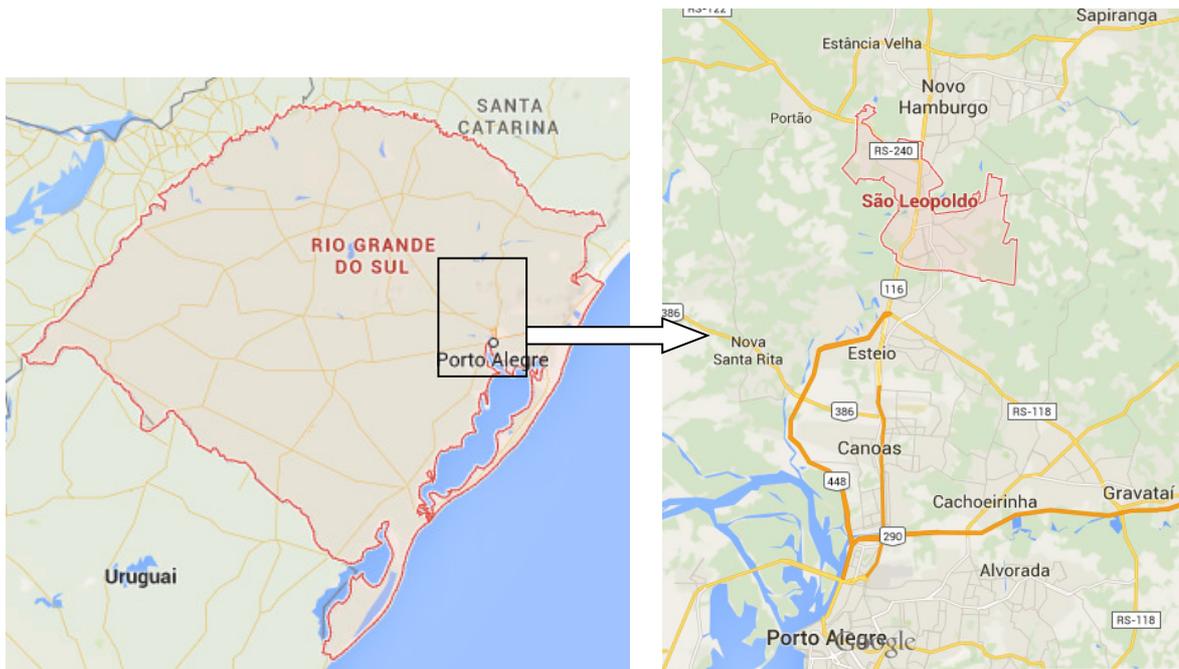
Filhos, afilhados e filhos de amigos de participantes da escola de samba e dos rappers são jovens instrumentistas na fanfarra de uma das escolas públicas da vila. A perspectiva da disciplina, postura e performance musical propõe-se como uma oportunidade de refazer a narrativa de um lugar estigmatizado. Ao mesmo tempo, repertórios populares, como o *funk*, sinalizam a ênfase na diferença, desafiando os estatutos frequentemente associados às narrativas em torno da violência e pobreza das zonas populares brasileiras.

Esses espaços e pessoas que generosamente abriram portas e compartilharam comigo situações, conflitos, performances musicais e histórias, a partir de seus “não-encaixes”, mobilizaram-me a elaborar a mencionada “premissa maior” da narrativa sônica. Entender as narrativas construídas na temporalidade desta etnografia, contudo, implicou em posicioná-las em relação à cidade e a outras escalas “de observação”, chamando minha atenção para fluxos globais que atravessavam/atravessam a Cohab através de políticas culturais e a perspectiva da “diversidade cultural”. Foi principalmente a partir da minha experiência de doutorado sanduíche, morando por cinco meses na cidade de Sydney, Austrália, que pude reposicionar mesmo as narrativas mais oficiais e estatísticas relacionadas à Cohab.

A Cohab é uma das vilas situadas em um bairro popular de aproximadamente 36.000 habitantes⁹, com dinâmicas sociais sintonizadas aos fluxos urbano-industriais da cidade de médio porte da qual faz parte, São Leopoldo, localizada na Região Metropolitana de Porto Alegre/RS. A cidade de São Leopoldo, com

⁹ Conforme estatísticas geradas pelo IBGE, baseadas no Censo 2010. Desde esse censo, a base de dados SIDRA, com acesso pelo site do IBGE, fornece informações demográficas sobre bairros, além das cidades.

aproximadamente 210.000¹⁰ habitantes, é sede para indústrias multinacionais do ramo metalúrgico e, com a administração municipal popular do Partido dos Trabalhadores, entre 2005 a 2013, tem sido dinamizada por ações provenientes do orçamento público em direção à “esfera da cultura”.



Essa configuração urbana encontra homologias em outros lugares, escalas populacionais e contextos nacionais dentro de um campo de forças neocapitalistas (YÚDICE, 2006), parecendo ser fundamental orientar seu estudo em atenção a diferentes formas de cidade e suas relações em “escala planetária”, seguindo Agier (2011), ou uma observação “fora da norma”, quando Comaroff e Comaroff (2003) referem-se à demanda contemporânea de etnografias multidimensionais, que transcendam a dimensão local. Foi, pois, a partir dessa perspectiva, que retomar mais de uma vez o olhar e a escuta para a Cohab me permitiu realçar conexões entre esse espaço e suas pessoas com a cidade.

Posicionar narrativas sônicas emergentes do convívio cotidiano com cohabeiros e cohabeiras em relação a dinâmicas globais, neste caso, pode contribuir nos debates metodológicos da Etnomusicologia, ao dinamizar abordagens

¹⁰ Conforme Censo 2010 (IBGE).

etnográficas já vivenciadas na disciplina, deslocando-se, contudo, a observação-participante para a experiência urbana compartilhada da escuta dos sons.

A observação participante, em um sentido mais radical, é experimentada desde muito cedo no percurso disciplinar da Etnomusicologia. O treino da bimusicalidade, a prática do pesquisador tornar-se aprendiz de outras linguagens musicais, prescrita inicialmente por Mantle Hood, tornou-se não apenas um dos maiores desafios, mas também um dos mais intensos deslocamentos, um instrumento nas tentativas de compreensão dos sentidos sociais de práticas musicais.

O treino intensivo de outra forma de produzir, escutar e performatizar sons, atribuindo a eles sentidos entendidos dentro de um coletivo, é também uma maneira de provocar o estranhamento e trazer possibilidades de acesso às chaves sociais de um grupo. Contudo, esse treino pode ser inclusive um deslocamento dos sentidos e das formas de perceber certo espaço. No meu caso, tal experiência formativa advém do engajamento à linhagem etnomusicológica do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), coletivo interdisciplinar de mais de vinte anos de formação e atuação em Etnomusicologia, antropologia da música e antropologia da performance. A coletânea de artigos e ensaios *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade* (LUCAS, 2013), organizada pela coordenadora do GEM, fornece justamente um exemplo concreto e recente da produção intelectual de etnomusicólogos e antropólogos dessa linhagem, marcada pela contínua e intensa interlocução acadêmica, em contexto nacional e internacional. Sob esse ambiente produzi minha primeira monografia etnomusicológica, no contexto da dissertação de mestrado. Movida pelo deslocamento temporal, voltando-me ao passado, me filiei aos Estudos do Som (*Sound Studies*¹¹), tentando compreender o lugar da escuta na rede de relações musicossociais que se estabeleceu com a instalação da primeira fábrica de discos do sul do Brasil, na moderna Porto Alegre do início do século XX (SANTOS, 2011). Foi nesse momento também que me alinhei, em sintonia com as discussões promovidas no âmbito do GEM, aos referenciais etnomusicológicos que abordavam

¹¹ Marcada por uma perspectiva interdisciplinar, a linhagem recente dos *Sound Studies* tem proposto questões sobre som, música e tecnologias de comunicação (SÁ, 2010, p. 91), “sem pretensão a constituírem-se como um campo institucionalizado” (Ibidem, p. 91). Como apontarei mais adiante, tanto a minha filiação quanto a recente “adesão” de alguns etnomusicólogos aos *Sound Studies* faz parte de uma rede fluida e recente no percurso da disciplina.

a “escuta” e a dimensão sônica como uma das formas de exploração e mediação interpretativa.

Quando ingressei no programa de doutorado, havia o intenso desejo de realizar trabalho de campo etnográfico (contrastando com o material empírico baseado em arquivos de jornal, crônicas de memorialistas porto-alegrenses e discos fonográficos da pesquisa anterior). Queria tocar, conversar com as pessoas. E então comecei a “olhar para o lado”, observar meus vizinhos, minha família, meu espaço – aí então, começava-se a instaurar uma autoetnografia.

O exercício da observação, como proposto didaticamente pelo sociólogo Howard Becker (2007), foi se tornando uma prática diária quando da descoberta da Etnomusicologia. Esses exercícios mantinham – e continuam a manter – vivo o meu fascínio pela área (motivado principalmente pela marca da etnografia e a relativização dos saberes musicais e – por que não? – sonoros).

Ainda assim, o eixo de deslocamento dentro da Etnomusicologia, por fim, neste trabalho, é uma forma também de desestabilizar preconceitos epistemológicos, que existem, sim, apresentados pelo aparente “glamour” das pesquisas cujo trabalho de campo joga o etnógrafo para outro país ou situação radicalmente diversa ao seu cotidiano, em detrimento das pesquisas em contexto mais próximo ao pesquisador. Perceber a Cohab Feitoria como etnomusicóloga sob essas indagações, portanto, é um exercício de trânsito que me desafia a reconhecer a vila, o bairro, a cidade, a etnografia a partir das interpretações de moradores e moradoras sobre sua dimensão sônica. Aqui, a dimensão *sônica* transcende a dimensão *sonora*, embora também essa seja incorporada nesta pesquisa, sendo que a última envolveria apenas as frequências audíveis, que *soam*. Inspirada pela linha filosófica deleuziana de Steve Goodman (2010), considerando sua proposta inovadora dentro dos *Sound Studies* e, como apontarei mais adiante, para a Etnomusicologia, a dimensão sônica aqui proposta contempla as frequências audíveis e não audíveis, considerando que as não audíveis podem ter efeitos tácitos no corpo humano, contribuindo na produção de afetos – esse tópico ainda será retomado.

Forma, estilo e estrutura da tese

A preocupação da Etnomusicologia com as repercussões do trabalho de campo, entre elas diários, etnografias e outras formas de textualizar as interpretações advindas do convívio intenso com colaboradores de pesquisa em cenários musicais, dialogando com leituras teórico-metodológicas e lançando luz a dilemas éticos e políticos do universo acadêmico contemporâneo, tem sido uma constante na área desde a virada pós-moderna na Antropologia, quando provoca reflexões sobre as representações do campo (e.g. CLIFFORD, 1986). Foi sob essa inspiração que o emblemático *Shadows in the Field*, tão seminal à Etnomusicologia que lançou em uma segunda edição revisada e ampliada (BARZ; COOLEY, 2008) da versão de 1997, sintetizou discussões emergentes no final dos anos 1990 e primeira década dos anos 2000, sinalizando o debate no contexto americano sobre as reverberações do trabalho de campo e formas de registro (sonoro, visual e textual) etnográficos.

Alinhando-me a essa preocupação, tento nesta tese cruzar textos, imagens e sons compondo uma narrativa cuja dinamização, embora predeterminada pelo peso de minha escrita, possa ser escolhida pelo leitor e leitora, ao adentrar ao seu tempo, ao seu ritmo, às imagens e sons que acompanham o texto. Em alguns momentos dos capítulos, agrupo imagens em curtas narrativas visuais; em outros, tento colaborar no imaginário sônico elaborado pela leitura do texto, fornecendo fotografias que me parecem nutri-lo. A leitura destes escritos, portanto, é o momento preciso em que a tese ganha vida e passa a reverberar em outros lugares – na preocupação narrativa, é, talvez, o momento precioso do tempo refigurado (RICOEUR, 1994). Por isso, tentei não legendar as fotografias, embora o leitor e leitora possam recorrer à lista de imagens e conferir títulos e seus créditos.

A restituição da voz nativa, também dentro das provocações pós-modernas no debate antropológico, é elemento, no mínimo, polêmico. Ciente de que não basta incluir falas nativas para criar um texto polifônico (STRATHERN, 2014), assumo aqui meu papel de narradora e, portanto, lembro que as vozes aqui dispostas relacionam-se à minha posicionalidade de pesquisadora e escritora. Embora criadas muitas vezes em contextos que permitiam justamente questionar as interpretações

desenvolvidas ao longo da pesquisa, elemento que transversalizou todo o trabalho de campo, esta tese é resultado de meus percursos, aproximados de meus interlocutores. Isso também implica em dizer que esta é uma narrativa coabeira, referindo-se ao espaço popular onde nasci e me criei e que hoje pode representar, com esperança, uma outra voz também no ambiente acadêmico.

A tese está estruturada em cinco capítulos, cada um apresentado por uma crônica ou motivo sônico de abertura. Nos capítulos 1, 3 e 4, essas produções são textuais; no capítulo 2, uma produção sonora a partir de gravações de campo; no capítulo 5, uma produção audiovisual de meus colaboradores de pesquisa. Esses motes iniciais de cada capítulo têm por objetivo provocar uma dialogia na leitura do texto, tanto ao tentar restituir as relações intersubjetivas do campo quanto provocar um plano imaginativo. Tal qual o efeito sônico do *eco*, entendo essas vinhetas iniciais como reverberações da pesquisa que possam perdurar, *seguir soando*, ao longo dos capítulos. Ao mesmo tempo, através dessas curtas narrativas, tento oferecer uma súpula poética de cada parte da tese.

Cada capítulo é formado por diferentes materiais narrativos. Além das seções de abertura, diários de campo constituem as camadas intermediárias de interpretação da pesquisa, presentes na maioria dos capítulos; excertos de entrevistas tentam ampliar os pontos de escuta etnográficos, principalmente nos capítulos 2, 3 e 4; e, também no capítulo 4, incorporo as produções musicais do grupo com quem mais convivi no trabalho de campo.

No capítulo 1, buscarei narrar minhas entradas em campo, através dos percursos e vínculos a partir do encontro etnográfico com coabeiros e coabeiras. Ao contar esses caminhos, apresentando personagens e espaços percorridos, tentarei restituir a dimensão transformadora da etnografia, narrando meus deslocamentos metodológicos e conceituais, dimensionando a minha posicionalidade através da reflexão sobre meus constrangimentos, resistências e receios (éticos) em direção à problematização de tensões e conflitos acerca das representações sobre o bairro.

No capítulo 2, aberto com uma crônica sônica, mixagem das sonoridades cotidianas coabeiras, apresentarei uma narrativa do cotidiano dos moradores e moradoras da Cohab na apresentação de percursos sônicos, mescla das interpretações advindas da etnografia de rua e da escuta. Tentarei envolver

multiplicidades espaciais e temporais do lugar, situando “pontos de escuta” entre meus interlocutores e tramando a rede estabelecida nesta etnografia. Procurarei mostrar os afetos imbricados à dimensão sônica cohabitadora, tornando-a uma via interpretativa importante para meus interlocutores na construção de discursividades a respeito de seus habitantes e como dão sentido às suas formas de viver. É a construção deste capítulo que tornará possível a elaboração das narrativas sobre o mundo audível (e não audível, com Goodman (2010)) desse lugar nas suas inter-relações com escalas mais amplas da esfera urbana, a serem desenvolvidas a partir do terceiro capítulo.

O capítulo 3 focalizará as narrativas de moradores e moradoras de São Leopoldo e da Cohab sobre a cidade e seus próprios espaços, construídas em contexto de etnografia de rua e entrevistas, em que amarrarei com fenômenos globais no sentido de elaborações discursivas imbricadas à vila no período do trabalho de campo. Nesse caso, o movimento é de dupla mão, pois, em nível institucional, a narrativa de uma cidade que se funda com a chegada dos primeiros imigrantes alemães e, ao mesmo tempo, é divulgada na esfera da diversidade cultural, em que a música tem um papel significativo, é então cruzada com as narrativas de moradores e moradoras em relação à administração e aos próprios “marcos históricos” de seu bairro. Essas narrativas entram na etnografia através de entrevistas e historiografias, posicionando todas essas versões como vozes que minha busca etnomusicológica tem conduzido a outras esferas sociais.

O capítulo 4 girará em torno das composições, produções, performances e recepção – políticas de participação (Turino, 2008) – de rimas do grupo de rap Mesclã, tentando apontar de que modos a articulação de territórios sob o mote dos conflitos urbanos empodera o grupo nos seus *projetos* de narradores da cidade, “de reportar o som da rua”. Tal articulação, que trabalharei como *mescla*, torna-se uma “pista” para descortinar (ou desconstruir) seus *campos de possibilidades*, considerando suas trajetórias e identidades pessoais dentro do grupo, em que a “luta” diária e o cotidiano “maquínico” do “chão de fábrica” é compartilhado pela maioria dos meus interlocutores rappers – operários na indústria do metal.

No capítulo 5, apresentarei uma revisão de literatura dos estudos etnomusicológicos na interface dos *Sound Studies*, linhagem interdisciplinar que tem

ganhado espaço acadêmico significativo recentemente. Essa revisão, posicionada no final da tese para poder dialogar com os tópicos trabalhados nos capítulos anteriores, permitirá um debate com a literatura musicológica que aponta à música o papel coadjuvante na dimensão narrativa (Nattiez, 1990, Kramer, 1991) e a própria perspectiva teórica do filósofo Steve Goodman quanto à ontologia do som. Tentando transcender o entendimento acerca dos constituintes da dimensão sônica (entidades) como *mimeses* da experiência contemporânea na cidade, apontarei a narrativa como possibilidade para *mescla* de territórios que acompanham as transformações da vida urbana, como afeto e agenciamento frente às forças globais em direção à “cultura”. Nessa direção, sintetizarei a mobilização narrativa em direção à dimensão sônica entre moradores e moradoras da Cohab como a experiência de um *ethos sônico* que, cohabeiro, deve partilhar de rítmicas com outros espaços populares urbanos brasileiros.

Com esta tese, portanto, pretendo contribuir positivamente para a questão de como estudos em locais aparentemente “comuns e triviais” podem servir como pontos significativos na reflexão sobre a dimensão sônica urbana. E que possa reverberar.

CAPÍTULO 1:

METAMORFOSES EM CAMPO: MOVÊNCIAS NA ESCUTA

Fui me deixando guiar pelos caminhos sônicos que a Cohab me oferecia. Iniciei o caminho conhecendo a escola de samba, o que tinha muito a ver com a memória sônica da minha infância. Era uma tentativa, ainda que talvez ingênua, de vivenciar um estranhamento. Seus sons, sabia desde pequena, diziam respeito a um território que não fazia parte de meus itinerários no bairro, como moradora. E, como pesquisadora, percebi o contato com os integrantes da escola descortinar problemas nos meus objetivos, assim como alguns constrangimentos emergiram de algumas essencializações de minha parte. A partir dali, não por coincidência, conheci os guris e seus raps, suas mesclas sônicas.

Na Cohab, me permiti caminhar por suas ruas, conhecer a fanfarra dos estudantes da escola pública e, ali, seus integrantes, crianças e jovens, alguns, filhos de músicos envolvidos com a Imperatriz e com o Mesclã. Seus toques pelas ruas conduziam a uma mobilização de afetos em seus ouvintes, a uma mobilização de narrativas a seu respeito.

Assim como para esses toques, me abri para a dimensão sônica da Cohab – também abriu-se para mim um leque interpretativo: entre tensões e conflitos na cidade, imbricados a sons do mundo, já não distinguia músicos de não músicos, a não ser pelos territórios sociais que essa distinção poderia apontar. Estava entre moradores e moradoras da Cohab, orientados, todos nós, por seus (nossos) sons.

“Movement always relates to a change, migration to a seasonal variation. And this is equally true of bodies: the fall of a body presupposes another one which attracts it, and expresses a change in the whole which governs them both. If we think of pure atoms, their movements which testify to a reciprocal action of all the parts of the substance, necessarily express modifications, disturbances, changes of energy in the whole... beyond translation is vibration, radiation. Our error lies in believing that it is the any-element-whatevers, external to qualities which move. But the qualities themselves are pure vibrations which change at the same time as the alleged elements move”.

Gilles Deleuze

A etnografia, desde sua inscrição transformadora, potencialmente conduz a uma mobilização de territórios em que o trabalho de campo impõe uma reflexão sobre a posicionalidade de uma pesquisadora ou de um pesquisador na constituição de suas redes de relações e orientações epistemológicas. A inscrição transformadora, portanto, depende dos percursos e vínculos estabelecidos em campo, o que faz emergir as experiências mais subjetivas, pessoais e acadêmicas, e que frequentemente têm parte no estranhamento do pesquisador. É sob essa premissa que os primeiros contatos em campo tornam-se elementos fundamentais na composição da narrativa etnográfica, preparando os recortes e interpretações do campo empírico, ou seja, o lugar da pesquisadora e de seus colaboradores no tempo-espço da pesquisa.

No meu caso, essa posicionalidade, constituída de muitas imagens, entre elas a da *insider*, da moradora, foi justamente o lugar da transformação, o qual gerou as moventes problematizações desta pesquisa. Isso porque foi no meu processo de formação em Etnomusicologia (e “namoro¹²” com a Antropologia) que a Cohab passou a ser espaço para treino em observação-participante, captura de imagens fotográficas e caminhadas etnográficas. Situada no universo das formas de vida em camadas populares brasileiras, perceber a Cohab como cenário de pesquisa ressaltava os contrastes de minha trajetória em relação aos meus colegas de pós-graduação, geralmente pertencentes às classes médias; ao mesmo tempo, minha

¹² A licença poética foi tomada de empréstimo da fala da profa. Cornelia Eckert, banca do meu exame de qualificação do doutorado, quando gentilmente disse apreciar meu “namoro com a Antropologia”.

vida universitária configurava uma posição atípica na Cohab. Adentrar suas ruas, em um primeiro momento, então, foi o exercício pessoal da descoberta, da percepção de diferentes formas de ocupar aquele espaço, ao menos aquelas diversas à minha. Essa percepção evocava outros tempos, desde a infância, quando era solicitada por minha mãe a comprar pão na “venda”, advertida a não passar por pontos escuros, ou aqueles conhecidos como “ponto de drogas”. Também emergia o tempo de minha formação musical, estudando piano horas a fio na casa de meus pais, sendo ouvida pelos vizinhos e conhecida pelo toque – com uma predileção especial aos românticos e modernos da música ocidental. Fui me dando conta de que, à medida em que adentrava outros territórios, o dessa música ocidental, o acadêmico, ficava em face de constrangimentos por ser ouvinte também de certa música popular, uma não tão bem aceita nas camadas médias da sociedade. Nesse meandro de experiências, minhas predileções musicais ligadas à verve do cotidiano no bairro como ouvinte passaram a ser contrastantes às vivências na universidade, na faculdade de música, como musicista¹³. Assim, com certo ressentimento, acabei não conhecendo alguns espaços de prática musical da Cohab. Um desses espaços era a escola de samba local, a Imperatriz Leopoldense, ouvida intensamente em toda a vila durante os preparativos do carnaval. Não é à toa, então, que esse é um dos primeiros espaços em mente nas primeiras prospecções em campo, em setembro de 2011:

Caminhar pelas quadras 40 e 42 da Vila Cohab do bairro Feitoria no domingo à tarde fora o primeiro exercício de distanciamento entre a minha posição de moradora e a de pesquisadora/observadora. Ao realizar um trajeto fora da avenida principal, percebi que as ruas escolhidas não poderiam ser sempre seguidas em frente, pois eram cortadas por outras ruas, assim como o pesquisador é conduzido a diferentes rumos, mesmo com um caminho em mente. O destino da caminhada etnográfica a que me propus fora sair de minha casa (quadra 43) e realizar um trajeto para chegar à escola de samba Imperatriz Leopoldense, onde, de acordo com os guias sonoros, não parecia sediar qualquer atividade.

A proposta, que tinha como destino um espaço para mim claramente entendido como de prática musical, registrada no diário, fora um exercício solicitado

¹³ Lembro de uma aula em que a professora perguntou à classe qual o envolvimento da turma com a música popular. Ali, eu sabia que esse envolvimento referia-se à prática enquanto musicista (ou seja, ouvinte não contava) e a um lugar bem específico da música popular – minha vivência no *pop rock*, *pagode* e *axé* não eram aquelas valorizadas. Assim, minha experiência foi rapidamente associada à imagem exclusiva da música coral, já que me formava em regência coral.

em uma disciplina de métodos em Etnomusicologia, com o desafio de me distanciar dos universos musicais, já que era musicista. Mas...

Se a proposta inicial do exercício era realizar uma descrição afastada da música, a inevitabilidade do som mostrou-se uma chave para o entendimento, ainda que preliminar, daquele lugar. Ao longo da minha caminhada, passei por festinhas de aniversário (sonoramente animadas por pagodes em volume alto) e residências com aparelhos de som reproduzindo músicas que se podiam ouvir a uma quadra de distância, antecipadamente, além daqueles jovens na praça ao som de rap. Mas não é apenas o universo que talvez muitos chamariam de “musical” que compõe a dimensão auditiva nesse lugar. Ao som acrescentam-se simbolismos, como códigos que “falam” sobre suas pessoas. Quando algum carro (dos pouquíssimos que passaram durante a caminhada) estava por vir, mesmo que atrás do indivíduo ou de seu grupo, sem olhar para trás, as pessoas davam passagem, apenas pelo recurso auditivo, já que era um dos poucos sons que adentravam a rua. Minha própria entrada nas ruas, a maioria delas, era prenunciada pelos latidos dos cachorros de dentro ou de fora das residências, chamando a atenção daqueles indivíduos que, em seus espaços de convivência e sociabilidades, estavam se reunindo para mais uma roda de chimarrão dominical. Vizinhos ainda não participantes dessas rodas eram convocados “pelo muro”, que aproximavam as casas umas das outras (e, conseqüentemente, as pessoas umas das outras).

No exercício da observação participante ainda exploratória, os conflitos sobre as hipóteses (quais seriam as minhas?) e os pressupostos (“devo desconstruir”), fizeram parte de toda a caminhada. Nesse sentido, a tentativa de “evitar” a música abriu-me os ouvidos para as sonoridades que também estão carregadas de significado, um exercício de distanciamento e, ao mesmo tempo, de desconstrução. No caso dos sujeitos com quem interagi (através de acenos, sorrisos e olhares), os sons formavam referenciais para se situar dentro da comunidade, através das agências e mesmo das possíveis tensões “musicais” (será que todos aprovavam a “invasão” de sons escolhidos por outros indivíduos em suas casas? Será que esses sons dos outros também não seriam, de certa forma, escolhas dos “invadidos”?). Ao me aproximar da escola de samba, fiquei pensando sobre essa invasão de sons como possível escolha. Como era domingo à tarde, não havia sons ou “barulhos” vindos da escola. Mas, o que acontece em outros momentos, como quando ouço de minha casa os toques da bateria? Os instrumentos, os toques, os sons... não seriam também eles agenciamentos daquelas pessoas?

Ao chegar à escola de samba, enxerguei alguns meninos aparentemente brincando em frente ao portão de entrada. Perguntei-me: que outros sons não estou ouvindo?

Algumas semanas após esse exercício, foi justamente a partir da escuta do anúncio de uma *moto-som* que me dirigiria a um “Almoço Carnavalesco” na Imperatriz Leopoldense. Entrei em contato, por e-mail, com o presidente da escola, contando do meu interesse em participar do evento, já que estava iniciando uma pesquisa sobre a música no bairro. O presidente retornou muito gentilmente,

informando que eu poderia participar do almoço e conversar com os músicos que ali estariam presentes.

Chegando à escola, não poderia me sentir mais desconfortável. Ao menos minha tentativa de integração, na busca por uma fuga imediata àquela sensação, parece ter amenizado a condição de pessoa completamente estranha ao lugar – uma personagem desconhecida, branca, mulher e desacompanhada. O evento era uma ação para arrecadar fundos para a escola, por isso o alto custo do almoço (25 reais, considerando que almoços do mesmo tipo, em estabelecimentos comerciais da cidade, giravam em torno da metade desse valor) e a participação de seus integrantes na organização das mesas e do *buffet* onde os alimentos seriam dispostos, na limpeza de cadeiras e na decoração. Ao avistar algumas senhoras arrumando as mesas, me ofereci para ajudar – a identificação de gênero me pareceu uma saída para lidar com o estranhamento e permitir alguma interação. Conversa vai, conversa vem, contei às senhoras que estava fazendo uma pesquisa sobre música e, enquanto arrumavam cadeiras e eu colocava palitos nos guardanapos de papel, me contaram que escutavam música todo o tempo – o que naquele momento não me pareceu tão relevante quanto mais tarde o seria. Enquanto conversávamos, observava aquele espaço e refletia sobre os territórios em que havia me envolvido durante minha trajetória. De alguma forma, mesmo o território acadêmico, que quando de minha adolescência parecia tão distante, era agora muito mais próximo que aquele em que adentrava.

A escola de samba é localizada em uma das diversas praças da Cohab, como área municipal cedida pela prefeitura. Ao lado da escola, na mesma praça, algumas goleiras cravadas ao chão – aquela praça é normalmente habitada por crianças, que a aproveitam ensaiando passes e gols de futebol. Os muros mais distantes da entrada para a escola são de tijolo à vista e a falta de reboco ou outra estratégia de proteção contra a umidade e a chuva permitem a aparência deteriorada pela ação do tempo. Os dois muros mais próximos ao portão e à porta (um ao lado do outro) de entrada são de tijolos pintados em branco. No muro do lado direito do portão, à frente do fundo pintado em branco, um letreiro em vermelho, não por acaso, garante a marca visual do nome da escola: “IMPERATRIZ LEOPOLDENSE”. Desse muro já é possível visualizar a parte coberta, a quadra da escola. Ali, para quem está dentro da escola, ao seu fundo está o palco, com uma largura de aproximadamente seis

metros e profundidade de em torno de três. Naquele primeiro contato, fui justamente identificando os espaços: a cozinha, copa, bar e banheiros foram construídos a partir do muro do lado esquerdo; no lado oposto ao da cozinha, quase de frente, uma construção com porta no centro, no “estilo puxadinho”, serve para guardar materiais da escola; no palco, mais tarde, vi ali o grupo de harmonia: os puxadores (cantores), com seus microfones, e os músicos ao cavaquinho; à sua frente há um espaço com piso que, nos contextos dos ensaios para o carnaval, é onde fica a bateria, grupo composto normalmente por 30 pessoas, principalmente homens. Era naquele mesmo espaço que as mesas para o almoço estavam distribuídas, espreado-se para a parte periférica, com partes em chão batido e brita.

Foi da conversa com aquelas senhoras que emergiu a apresentação a um dos músicos que havia crescido ali no bairro e que já havia sido *puxador*¹⁴ na escola e em outras, na capital inclusive – o que foi proferido em tom de admiração, como se constituísse prestígio na trajetória de um músico de escola de samba.

Cezinha, um rapaz negro de estatura média, de sorriso fácil, com aproximadamente trinta anos, era conhecido por todos, ao menos entre aqueles presentes no almoço. Acompanhei visualmente sua chegada, atravessada por cumprimentos com batidas de mãos entre os mais jovens, tapas no peito e abraços fraternos entre os mais velhos. Quando apresentada a ele, foi muito simpático e gentil, sugerindo que eu me sentasse perto para conversarmos. Contei da proposta da pesquisa, explicando que frequentar a escola de samba também tinha a ver com uma aproximação às musicalidades afrodescendentes – o que pareceu pertinente a ele, desencadeando algumas “teorias” suas para o surgimento do samba, do pagode e como isso se relacionava com o passado escravo, do qual compartilhava, através de seus ancestrais. Ouvi bem atentamente suas versões de “genealogia” para esses gêneros musicais – me chamava atenção a sua capacidade e percepção de necessidade narrativa para me explicar como entendia tais práticas musicais e me parecia que aquela também era uma oportunidade de ter um “papo” sincero sobre música, para nós dois. Permitir-me aprender, não apenas nesse momento, mas em todo o trabalho de campo, foi uma postura metodológica e ética do compromisso em

¹⁴ *Puxador* é o termo nativo para o que oficial e atualmente se chama de intérprete, o cantor principal do grupo de harmonia da escola de samba.

valorizar narrativas configuradas a partir das fontes mais diversas, mas com os “filtros” de meus interlocutores. Esses “filtros” seriam sempre por mim respeitados¹⁵.

Cezinha chamou seu irmão, membro da diretoria da escola, para fazer parte da conversa. Me parecia que sua ideia era, de certa forma, mediar uma autorização para acompanhar o cotidiano de atividades ali. Quando me apresentei ao irmão, Raul, fui solicitada a explicar o que estava estudando. Ao responder praticamente o mesmo que havia dito a Cezinha, fiquei surpresa: Raul imediatamente rebateu minha proposta de entender a música ali feita como prática musical afrodescendente. Carnaval, para ele e para a escola, entrava na esfera do *popular*. E mais: “Se tu sempre morou aqui, por que veio só agora conhecer a escola?”.

Raul tinha razão e, eventualmente se mostrando disposto a me acolher no cenário da escola de samba, seu posicionamento naquele dia contribuiu imensamente na transformação do problema de pesquisa, sobretudo pelas dúvidas que aquele encontro havia me suscitado. Obviamente, a questão racial estava ali posta, mas, sobretudo, percebi que estava trabalhando com a categoria de forma essencialista¹⁶ e não como prática discursiva¹⁷. Felizmente, Raul foi um interlocutor perspicaz e gentil que me atentou para isso já nos primeiros contatos em campo.

Ora, antes dessas prospecções, eu costumava participar ativamente em projetos etnomusicológicos em parceria com quilombolas do litoral norte do estado¹⁸

¹⁵ Digo isso porque o impacto de ser uma pesquisadora, da universidade, da área de música tinha um peso que me parecia fundamental desconstruir em campo, principalmente para amenizar os constrangimentos de meus interlocutores ao falarem sobre música. Normalmente, esse era um impacto bem inicial, logo desfeito quando explicitava minha ignorância e desejo de conhecer as suas práticas musicais.

¹⁶ Essa essencialização, por mais discutida que seja na etnomusicologia/antropologia, também deve ser entendida como uma herança do capital acadêmico colonial. Assim, embora a essencialização racial seja extremamente criticada na literatura etnomusicológica, que tem lançado novas problematizações (e.g. Radano & Bohlman, 2000), ainda faz parte de um fetiche acadêmico em relação às músicas tradicionais. Como tento trazer neste capítulo a perspectiva da transformação, no meu caso, esse tópico emerge. Mas é preciso atentar que muitos trabalhos partem dessa armadilha na busca por musicalidades tradicionais, me alinhando à discussão de José Jorge de Carvalho (2003), só que no âmbito acadêmico.

¹⁷ Mesmo que essa primeira ideia tenha sido um tanto essencialista, destaco, contudo, que minha concepção de prática musical afrodescendente não se referia, sintonizada com alguns estudos recentes que entendem gêneros musicais não mais como constructos cristalizados, à dimensão musical como uma forma expressiva inerente à raça, mas sim vivenciada através de uma memória histórica e/ou coletiva que permite que os moradores (brancos, negros, mulatos, etc.) tenham contato entre seus mundos musicais, como formações sociais. Era justamente essa memória que eu procurava reconstituir através da música.

¹⁸ Minha participação no Grupo de Estudos Musicais (GEM), coletivo interdisciplinar de pesquisa e atuação etnomusicológica e antropológica, do qual faço parte, coordenado pela prof. Maria Elizabeth

e provavelmente essas ações tiveram parte na primeira configuração de meu tema de pesquisa. Entre a bagagem de leituras e as participações nos projetos, a escuta da polifonia resultante de ensaios da Imperatriz, os toques de casas de religião e grupos de pagode que via recorrentemente ensaiar nas calçadas da Cohab acreditava na possibilidade de um estudo envolvendo práticas musicais afrodescendentes.

Adensavam-se a essa proposta as evidências históricas da presença e possível permanência de escravos na região desde o século XIX, o que me chamava a atenção para o silêncio na literatura histórica no que tangia às trajetórias negras na região do Vale dos Sinos¹⁹. Essa lacuna refere-se a uma temporalidade narrativa, já que as historiografias que descrevem a região nos séculos XIX e XX estão vinculadas precisamente à sua condição “pós-colônia” que se tornou município, formado por imigrantes alemães e seus descendentes (e.g. KICH, 1998; MOEHLECKE, 1982; MORAES, 1996; PETRY, 1964)²⁰. Assim, os personagens e espaços privilegiados nas narrativas são os dos ditos importantes membros da sociedade, que ocupariam cargos públicos na cidade e que, obviamente, se relacionariam com o poder econômico do qual essa própria sociedade poderia querer ser parte (ou ser representada por) em um contexto de modernidade.

Por outro lado, na tentativa de se opor a essas narrativas, alguns estudos históricos realizados por pesquisadores leopoldenses que se mostram preocupados em “resgatar uma memória afrodescendente” na cidade apontam uma invisibilidade. Entretanto, uma associação determinista parece enviesar também essa linha de estudos, já que vinculam o afrodescendente a certo “desconhecimento de sua história”, devido ao “genocídio” de seu capital cultural, uma explicação aparentemente mais relacionada a certo senso comum acadêmico do que à própria

Lucas, propiciou meu envolvimento em três projetos em parceria com associações quilombolas do RS: “Diálogos entre quilombolas e universitários: trocas interculturais através da música” (2009), “Saberes e práticas músico-rituais do Ensaio de Promessa de Quicumbi entre quilombolas do Rio Grande do Sul” (2010-2011) e “Saberes musicais compartilhados: intervências universitárias com jovens rurais do Rio Grande do Sul no uso de tecnologias multimídia” (2010-2012).

¹⁹ Apesar disso, é preciso chamar a atenção para a importância dada pelos historiadores às atividades e relações escravagistas na Feitoria do Linho-Cânhamo (MORAES, 1994; JOHANN, 2010), cuja sede situava-se onde hoje é o bairro Feitoria, ou mesmo a atenção iniciada com Fernando Henrique Cardoso (2003 [1962]) sobre a relação entre a escravidão e a colonização, principalmente alemã (ALVES, 2005) e na própria antiga “Vila São Leopoldo” (definição oficial prévia à formação enquanto município).

²⁰ Margarete Nunes (2009), em sua etnografia realizada no Vale dos Sinos, também opera com essa tensão quando trabalha com o que chama de “negros em terras alemãs”, na sua atualidade. Mas também para ela é difícil recuperar essa condição posterior à chegada dos imigrantes alemães, no que se refere à presença negra.

dialética de uma pesquisa qualitativa. Nesse sentido crítico que eu considerava pertinente um estudo dos sons e músicas da Cohab que pudesse mostrar outras variáveis que colaborariam para um entendimento entre continuidades e descontinuidades entre relações e significações sociais e que, de certa maneira, entraria em consonância com os estudos que tentam visibilizar presenças historicamente obscurecidas, neste caso, nas representações da cidade através da dimensão sonora.

Esse encontro com Raul foi, então, um dos momentos que moveu a proposta da pesquisa, contribuindo para a concepção de que uma prática etnomusicológica na cidade não poderia restringir-se aos espaços de prática musical sob o indicador étnico – ao menos naquele caso, a partir daquela entrada. Ou melhor, esse não deveria ser o único elemento de reflexão etnográfica. Ao incluir as práticas musicais carnavalescas na esfera do “popular”, Raul me apontava que aquela era uma discursividade que demonstrava tanto seu interesse, como figura de liderança na escola, em aproximar o carnaval da Imperatriz a outras escalas de pertencimentos culturais, transcendendo o étnico, quanto uma necessidade de elaborar um posicionamento que repercuta nas representações da escola, através da interlocução comigo, a mais nova figura “de fora” ali – e que articulava tanto territórios musicais quanto acadêmicos.

Assim, o caminho para uma escuta mais atenta e menos rotuladora começou a ser trilhado. A abertura para as outras sonoridades, pois, ampliou minha percepção e possibilidades interpretativas de que as sonoridades da Cohab Feitoria são construídas e constroem narrativas aí então cruzadas com práticas musicais, sejam elas demarcadoras ou não de quaisquer pertencimentos. Nesse sentido, passei a perceber o lugar também por seus sons, barulhos, ruídos, tumultos. Pensando dessa forma, as observações, escutas e escritas nos diários de campo que, bem no início da pesquisa, pareciam repletas de fragmentos desconexos, começaram a tomar forma quando da busca de sentidos em uma dimensão sônica na Cohab, repletos de intenções, afetos e conflitos.

Durante quase quatro meses frequentei a Imperatriz Leopoldense, participando de seus ensaios semanais, que culminaram no desfile das escolas de samba da cidade, em fevereiro de 2012. Aquele período teve uma força simbólica na pesquisa, pois eu adentrava um território que não fizera parte de meu cotidiano

enquanto moradora. Normalmente portava uma câmera fotográfica, apostando em seu potencial mediador. Foi assim que algumas pessoas se aproximavam solicitando fotos posadas, que eu ficava de enviar por e-mail posteriormente – e normalmente o fazia ainda na madrugada, logo após chegar em casa, já que os ensaios eram noturnos. Aos poucos, fui me integrando ao espaço, percebendo as convenções do ensaio, suas etapas e momentos de dispersão. Nesses momentos, eu aproveitava para conversar com alguns músicos, tentando mapear suas trajetórias. As trajetórias das pessoas cada vez mais me apontavam o quanto um estudo que focalizasse relações microssociais que enfatizassem unicamente os pertencimentos territoriais (assim como já vira com o étnico) estaria equivocada, já que vinham de diversos lugares, com experiências diversas. Apesar disso, a vivência na escola permitiu identificar alguns significados do carnaval para aquelas pessoas. A agremiação já existia há dezoito anos e as pessoas que ali se encontravam faziam parte de redes familiares e de compadrio, em sua maioria negras. As preparações para os primeiros carnavais da escola, contaram-me alguns integrantes, foram montadas pelos dissidentes de uma agremiação anterior, a Gladiadores da Feitoria, formada inicialmente por moradores recém-chegados, que já tinham alguma experiência com carnaval, entre eles músicos, vindos de bairros populares da região e da capital. A motivação inicial era a criação de um espaço de sociabilidades e de engajamento musical através do samba, que posteriormente foi configurando-se um grupo de performance carnavalesca.

Embora não tenha ocorrido durante toda a fase do trabalho de campo, o convívio no espaço da escola de samba foi fundamental para a reformulação das questões da pesquisa, como porta de entrada na rede de relações estabelecidas logo após essa “temporada” e, portanto, nas interpretações que permeiam toda a tese, principalmente aquelas que se referem às relações entre a dimensão sônica local e o lugar da “cultura” nas esferas globais. No campo empírico, ademais, a vivência na Imperatriz me oportunizou conhecer Rudi, 1º intérprete da escola naquele carnaval.

Entre tantos moradores e moradoras que colaboraram nesta pesquisa, sobre os quais falarei em seguida, Rudi foi um dos mais presentes e sua voz permeará este trabalho. Conheci-o em um dos ensaios e foi um dos primeiros que me pareceu

realmente ter compreendido que eu não era jornalista²¹. Tive a oportunidade de entrevistá-lo duas vezes, ocasiões em que me indicava espaços e pessoas importantes com quem conversar na vila.

Quando estava chegando perto do dia do desfile das escolas de samba de São Leopoldo, Rudi me convidou para acompanhá-lo de perto. Pediu que eu me vestisse de vermelho e branco, as cores da escola, para que pudesse me “disfarçar” e acompanhar de perto o grupo de harmonia, o qual era por ele liderado, durante o desfile.

Na noite do desfile, vestida com uma blusa vermelha e saia branca e com uma câmera em mãos, encontrei Rudi no gramado próximo à roleta que fazia a contagem dos integrantes da escola, antes de “entrar na avenida”. Infelizmente, não me foi permitido passar a roleta, como todos da escola, já que não estava com a camiseta da Imperatriz, mesmo tendo a autorização de Rudi. Rudi tentou encontrar alguma camiseta que garantisse a minha entrada, mas solicitei que ele não se preocupasse, pois vi que estava atrapalhando sua concentração prévia à performance. Disse que acompanharia o desfile do outro lado da grade. Mesmo assim, o momento foi um divisor de águas no trabalho de campo:

Na concentração da bateria, muitos toques de aquecimento; eu estava com a câmera na mão, tentando capturar o que acreditava ser ansiedade. Também o grupo da Harmonia já estava reunido e a câmera servia claramente como um demarcador da minha função ali (jornalista? pesquisadora?), já que estava do lado de fora da grade, não “entraria na avenida”. O caso é que a maioria dos que estavam atrás da grade que separava quem já havia passado a catraca possuía conhecidos com quem conversar na bateria. Não era o meu caso, e um rapaz (vestido de Papai Noel como os outros da bateria, já que o tema do enredo era “a força do vermelho” e todas as alas vestiam-se nessa cor) me observava com a câmera na mão. Quando se aproximou da grade, conversando com um rapaz ao meu lado, encarou-me novamente e perguntou se eu era da Feitoria. Tentei deixar claro meu papel ali: “sim, moro na Feitoria e estou fazendo uma pesquisa sobre a música de lá” (já tinha desistido em falar em música afrodescendente nas minhas apresentações em campo). Rapidamente o rapaz se manifesta para contar-me que ele e seu amigo possuíam o grupo de rap mais antigo de São Leopoldo (“Tu é da Feitoria? Então vem conhecer o rap que a gente faz lá”). Que a Feitoria era o berço do rap em SL, e contou-me sobre a Feitoria do

²¹ Nessa temporada com a Imperatriz, mais do que em qualquer outro momento em campo, fui vista como jornalista. Endossando a fila dos etnógrafos assim identificados, percebi que essa associação conectava-se à (busca pela) familiaridade com as mídias (rádio, jornal, televisão) em que o carnaval costuma ser notícia. Notei que minha presença, para aqueles com quem não me comuniquei diretamente, costumava “contribuir” para o prestígio da escola.

Linho-Cânhamo, aquela fazenda escravagista do século XIX, situada no que hoje é o bairro Feitoria. Para ele, sua “origem musical era o samba, mas o rap era o que fazia por amor” – ele e seu parceiro. Fiquei visivelmente feliz com o contato, era justamente o que eu estava buscando. Pedi o número do telefone de meu novo interlocutor, Curumi, e ele pediu que eu o encontrasse no Facebook. Seu parceiro, Preto-Fumaça, também.

Logo após esse contato, o desfile da Imperatriz iniciou. Acompanhei a escola, cantando o refrão do samba-enredo daquele ano:

Bota lenha na fogueira

Porque chegou a Imperatriz

Rugindo alto apaixonando a cidade

“Vermelhando” a comunidade

Ao final da performance, reencontrei Rudi, para cumprimentá-lo pela apresentação. Suado e em estado de euforia pela apresentação, contou-me que “a escola poderia ter dado mais”, mas que, por fim, havia sido positivo. Posteriormente, a interlocução com Rudi, em momentos combinados e alguns inesperados (encontros por coincidência no ônibus, no trem, em uma loja de roupas da Feitoria), perdurou na pesquisa.

Naquele momento final de desfile, entretanto, ainda reverberava em mim a “convocação” de Curumi, porque percebia dar uma outra “levada” à construção das relações em campo, além de mobilizar meu imaginário, que sempre fora curioso a respeito das musicalidades urbanas frequentemente praticadas pelas ditas “culturas juvenis”. Até aquele momento, eu sabia da existência dos grupos de rap da vila, mas não havia ainda conseguido formas de acesso a essa rede. Pois foi justamente quando estava em uma situação de carnaval que esse rapaz me encontrou, o que já me sinalizava o cruzamento de trajetórias e territórios entre meus (futuros) colaboradores de pesquisa. Segundo Curumi, em entrevista posterior àquele momento, nosso encontro “era para ser”.

O “era para ser”, atravessando diversos tempos, constituía uma performance, aquela do trabalho de campo. Como explica Gregory Barz (2008), esse é um dos processos mais importantes para os etnomusicólogos, desde os momentos de convívio com seus interlocutores, em observação-participante, até as outras formas de viver essas situações, transformando notas de campo em diários, o que

constituiria uma *reperformance* da pesquisa (p. 206). As várias fases de escrita que compõem os diários permitem ao etnomusicólogo e à etnomusicóloga não apenas reconstituir (e restituir) suas experiências de campo, mas também avaliar sua performance, preparar-se para novas estratégias e, portanto, jogar com o devir; nas leituras e releituras dos diários é possível compreender as superposições temporais, já que a performance em campo não se constitui como uma ação autônoma, mas, sim, sempre em relação a outras experiências, um jogo com o passado.

O encontro com Curumi e Preto-Fumaça, naquele dia de carnaval, repercutiu no contato com os outros integrantes do grupo, o Mesclã, geralmente outros três rapazes que, em sua maioria, incluindo Curumi, trabalham como metalúrgicos em multinacionais da cidade. Convivi intensamente com o Mesclã durante aproximadamente três anos, com um intervalo de seis meses, quando saí do país para a realização de meu estágio sanduíche no exterior. Mesmo assim, nesse período, seguia algumas conversações via *Facebook* e me informava sobre o lançamento de novas músicas do grupo através da plataforma de compartilhamento de sons *Soundcloud*. Quanto ao convívio presencial, realizei entrevistas com Curumi, Preto-Fumaça e Teilor e participei de sessões de estúdio, shows, festas *hip hop* e eventos públicos que contaram com a participação dos *guris*, como passei a chamá-los após algum convívio, o que refletia tanto o grau de acolhimento de meus interlocutores quanto a minha afinidade com suas práticas musicais – eu, que nunca havia sido muito “fã” de rap, passei “criar gosto” pelo gênero.

Nesses momentos iniciais, quero dizer, nos encontros posteriores àquele na concentração da Imperatriz Leopoldense, uma questão metodológica importante foi tendo parte na performance do trabalho de campo. Notei que, dentro desse contexto de um grupo formado por rappers homens, a presença inicialmente auxiliar de meu marido, Fabrício, foi sendo muito importante tanto no estabelecimento dos vínculos quanto na aparente afinidade estética – Fabrício costumava escutar *rap* na adolescência e parecia compartilhar da linguagem dos *guris*.

Fui percebendo que o fato de meu marido estar presente os deixava mais à vontade para conversar comigo, contribuindo para a constituição das relações de confiança que, no contexto do trabalho de campo, repousavam em fricções de gênero.

Especificamente com esse grupo de rappers, a posição de Fabrício foi, por vezes, mediadora, embora minha presença parecesse estar clara. Apesar de se

dirigirem recorrentemente a Fabrício, sabiam que eu estava presente, vendo e ouvindo. Não acredito que esse direcionamento esteja relacionado a uma exclusão do feminino, até porque esses sujeitos sempre me receberam de forma bastante acolhedora. Penso que, entretanto, na relação interativa, as motivações para falar e seus direcionamentos, por mais que soubessem que a pesquisa era conduzida por mim, as imagens já construídas em torno de “ser mulher” ou “ser homem” os coloquem em uma posição de escolher para quem irão falar. Esse “escolhido” ou “escolhida” será aquele ou aquela cuja experiência prévia de acordo com o gênero e aparentes afinidades os motive para uma fala ressoante. Envelhecemos juntos, entretanto, como propõe Schutz (1979, *passim*), quando todos aprendemos mais sobre o outro e o outro aprende mais sobre mim. As conversas, portanto, aos poucos iam sendo adensadas, tanto no sentido de uma ampliação das discursividades apresentadas quanto do conhecer os diversos personagens envolvidos no plano do convívio frequente. Quando entrava no estúdio, portanto, minha imagem de uma pessoa que poderia “mais atrapalhar do que ajudar” ia se convertendo naquela de uma mulher a tentar compreender alguns códigos, ao me inserir em um contexto que exige concentração (e silêncio) da parte dos espectadores. Ser musicista e ter esse conhecimento prévio, dessa forma, também colaborou na composição de minha personagem pesquisadora.

Apesar de encontrar uma boa mediação na interação com os guris, não posso dizer que essa questão de gênero foi um momento pontual presente apenas nos contatos iniciais. O trabalho de campo tem destas: os vínculos de confiança não são “contratos sem volta” firmados em alguma situação, mas sim reafirmados nas inter-relações entre os sujeitos, durante toda a pesquisa. Assim, costumava manter esses vínculos não apenas participando das atividades do grupo, mas também tentando ser “útil”, fazendo fotografias, tentando



contribuir de alguma maneira para as suas atividades. As fotografias também passaram a ser um instrumento para entender as marcas estéticas do grupo, através dos retornos a respeito de quais fotos ficavam boas ou não, conforme as suas propostas.

Aos poucos fui percebendo que o uso do preto e branco os agradava mais, lembrando certa estética *do gueto*. Esses momentos de troca, de conversa solta, constituíram os mais valiosos da pesquisa, tanto na construção das relações em campo quanto na elaboração narrativa.



Foi a partir dessas trocas que comecei a captar alguns territórios que estavam em jogo nos raps que os guris produziam e performatizavam, além de refletir sobre o investimento narrativo de suas músicas, quando passam a se tornar narradores da cidade. Aquela interação ia transformando a minha escuta das suas músicas. No começo, a miríade de imagens provocadas em torno de um bairro violento, ao mesmo tempo que nostálgico, reforçando marcas estético-musicais como identidades coletivas, desafiando as narrativas canônicas da imigração alemã na cidade e salientando a história escrava do bairro, me enchia de questões. Com os guris, costumava compartilhar abertamente essas questões, o que frequentemente se desdobrava em longas conversas abertas e profícuas, assim como conversava sobre os *insights* advindos de meu trabalho de campo nas ruas da Cohab.

A partir das experiências nas ruas da Cohab que conheci pessoalmente a fanfarra de uma de suas escolas públicas. Digo *pessoalmente* porque já a conhecia por seus sons. Numa de minhas caminhadas etnográficas, sobre as quais falarei bem em breve, segui o “rastros” sonoro da fanfarra ensaiando nas ruas adjacentes à escola. O grupo, que naquele momento deveria contar com uns trinta integrantes, era coordenado por dois rapazes bem jovens, apenas um pouco mais velhos que a grande maioria das crianças e adolescentes que tocavam escaletas, lira e alguns

instrumentos de percussão. Caminhavam e tocavam seus instrumentos, com três meninas à frente, como balizas, que timidamente ensaiavam uma coreografia para o “Show das Poderosas²²”, *hit* do momento, em ritmo de *funk* brasileiro que estava sendo tocado pela fanfarra. Seguindo o grupo, uma moça percebeu meu interesse e aproximou-se, oferecendo-se para uma interlocução. Daniela, uma negra “baixinha como eu”, muito simpática e comunicativa, era uma das “madrinhas” do grupo e mediou muitas das minhas interações durante o mês de ensaios diários que presenciei, culminando na apresentação do “Sete de setembro”, no centro de São Leopoldo. Como os professores estavam em greve naquele período, os integrantes da fanfarra ensaiavam diariamente no auditório da escola, das 13h30 às 17h, com intervalo no meio. Eu ficava assistindo ao ensaio geralmente ao lado de Daniela, o que era muito divertido, aproveitando as pausas para perguntar sobre as trajetórias dos integrantes e a sua própria.



O clima dos ensaios era bastante leve e alegre, embora em alguns momentos a dificuldade na execução de algumas músicas trouxesse alguma tensão. Daniela fazia questão de me apresentar como pesquisadora às professoras sempre que as avistava na escola, bem como à diretoria e outras mães. Também foi ela quem havia me apresentado aos dois rapazes que coordenavam a fanfarra, que foram muito gentis contando como tornaram-se líderes do grupo.

Mais uma vez, vi que a câmera poderia operar como mediadora e acho que pude contribuir com o grupo ao entregar fotografias e vídeos de ensaios e apresentações para os integrantes. Ao mesmo tempo, percebi ser uma personagem requisitada a ouvir as dificuldades e demandas do grupo, além do quanto aquela atividade era um grande “benefício” para os integrantes, mantendo-os “longe [do perigo] das ruas”.

²² O *funk Show das Poderosas* foi lançado em 2013 pela cantora Anitta, causando grande sucesso, ao mesmo tempo em que se discutia o perfil da funkeira, divergente de suas antecessoras – uma branca de cabelos lisos que aparentemente não representava as camadas populares, lugar apontado como a gênese do gênero musical – no contexto carioca.

Com as crianças e adolescentes, principalmente entre as meninas, acompanhava as políticas corporais quando me contavam suas mudanças, por exemplo, nos cabelos: o uso de tranças, alisamentos e retorno para os “cabelos naturais”, principalmente entre as meninas negras; podia também observar diariamente como o uso de suas roupas tinha uma intencionalidade nos flertes entre os adolescentes, no uso de decotes, saias/*shorts* curtos, reforçando ou atenuando suas idades.



Entre uma e outra foto posada e uma breve apresentação nos instrumentos musicais, mostrando os avanços individuais que haviam adquirido, começava a ser identificada pelos jovens interlocutores como “a pesquisadora que entrevistou meu pai” – tanto Rudi quanto Curumi tinham filhos integrantes da fanfarra. Além disso, minha presença nas ruas, conversando com as pessoas, começou a ser tão usual que me tornei figura de caminhadas recorrentes – só percebi isso quando os jovens me narravam os comentários a respeito da minha visita cheia de perguntas enquanto seus pais ou vizinhos conversavam nas calçadas de casa. Essas caminhadas, portanto, contribuíram na fixação de imagens a meu respeito para meus colaboradores de pesquisa.

Poucos meses após o início do trabalho de campo, a cidade na qual a Cohab e o bairro Feitoria se localizam se mobilizava em termos político-partidários – 2012 era ano de eleição municipal. Na Cohab, casas eram locadas para sediar QGs de campanha de candidatos a vereador, e motos e carros munidos de equipamentos

sonoros de divulgação comercial passavam por suas ruas reproduzindo *jingles* e promessas de campanha dos candidatos a prefeito e vereador. Aquele momento se tornou bastante profícuo para observar as dinâmicas culturais em jogo na esfera municipal, já que houve uma multiplicação de eventos das secretarias e divisões da prefeitura que se relacionavam às esferas culturais e sociais. Nesses eventos, “cruzava” com alguns personagens da Cohab, incluindo o Mesclã, através de apresentações musicais. Em um primeiro momento, esses movimentos na cidade eram exploratórios, os quais custei a conectar com a esfera local. Daqui a pouco mostrarei o que permitiu “a costura” dessas incursões mesossociais.

No meandro das metamorfoses advindas do trabalho de campo, uma experiência aparentemente distante também foi estrategicamente concatenada de modo a incitar novos *insights* e escutas acerca do campo central para a pesquisa. Durante cinco meses vivi na cidade de Sydney, Austrália, dando seguimento à minha formação etnomusicológica e realizando algumas experiências etnográficas em alguns de seus bairros, atentando para sua dimensão sonora. Logo após meu retorno de Sydney, pude travar um diálogo com outras escalas de cidade, acrescida da oportunidade de uma missão científica de curta duração realizada durante dez dias na cidade de Londres, que me permitiu experienciar novos estilos de escrita etnográfica, através da confecção de diários (no sentido de registro e de regularidade temporal) de campo, focando na dimensão sonora, e da participação em seminários e eventos da Etnomusicologia. Cada um desses deslocamentos do campo central da pesquisa certamente repercute mais ou menos explicitamente ao longo dos seguintes capítulos, tendo impactos significativos nas reflexões do campo empírico, meus pontos de escuta, e proposições teóricas que lanço ao longo da tese.

Minha personagem de pesquisadora, frente a todos esses cenários de experiências etnográficas, também foi movente. Dentro da Cohab, como moradora, sabia como me portar, vestir e que linguagens utilizar de modo a aproximar a distância de pesquisadora em relação aos colaboradores de pesquisa²³. Mesmo assim, essa imagem não é livre de tensões, como mostrei brevemente nos meus primeiros contatos dentro da Imperatriz. Nesse sentido, algumas afinidades (de gênero, personalidade, faixa etária) permitiram interações mais fluidas, sem (talvez

²³ Um dos sinais mais fortes para mim é o corte dos “s” nas palavras em plural e a utilização do pronome “tu” com conjugação verbal de “você”: “quantas música tu gravou”?, por exemplo.

tantos) constrangimentos, como foi o caso com Daniela, a madrinha da fanfarra de cujos ensaios e apresentações participei. Essas afinidades ou não atravessavam as minhas escolhas de entrevistados e questões a serem refletidas durante as entrevistas. Normalmente realizava entrevistas livres, não estruturadas, ainda que, momentos antes do encontro, que poderia ser na minha casa ou na casa de meus interlocutores, anotasse em meu diário alguns assuntos e tópicos que gostaria de percorrer. As entrevistas, entretanto, nem sempre aconteceram com o preparo “consciente”, tanto meu quanto de meu interlocutor, porque muitas vezes nos deparávamos com situações em que eu me encontrava como observadora-participante e, a partir de alguma conversa, tornava-me entrevistadora. Com isso, ganhei em riqueza narrativa nas falas de meus interlocutores, porque suas discursividades advinham da cena onde nos encontrávamos, o que motivava longas conversas. Por outro lado, quase nunca registrei em áudio esses momentos, justamente porque me parecia romper com a motivação despretensiosa de um “papo”; nesses casos, eu anotava tópicos, frases ou expressões “fortes” que se encarregariam de acender em mim a memória da conversa a ser depois registrada extensamente no diário de campo.

Na cidade de São Leopoldo, por outro lado, minha personagem parece ter sido mais anônima, mesmo quando tentava explicar às pessoas envolvidas na Secretaria de Cultura do município as minhas intenções de pesquisa. Embora normalmente tenham se prontificado a colaborar com o trabalho, as conversas eram mais guiadas pelos imponderáveis das agendas dos colaboradores. Por isso, com muitas pessoas travei contatos que não foram continuados. Outro fator importante com relação às movências no campo é que, na época em que tive mais acesso às informações referentes aos planos culturais da cidade, 2012, ainda não sabia direito o que faria com aquele material, porque me pareciam distantes do universo local da pesquisa. Sendo assim, as interpretações advindas desse encontro etnográfico são resultado de um processo de transformação teórica e metodológica, como em breve contarei. O que é importante ressaltar aqui, entretanto, é que por eu ter explicado a proposta da pesquisa naquele momento, nem todos os colaboradores desse cenário sabem dos rumos que as observações, conversas e entrevistas tomaram posteriormente. Dessa forma, embora não acredite desenvolver qualquer interpretação que constranja os agentes em questão, optei por trabalhar com pseudônimos e não descrever precisamente seu cargo/posição quando me refiro às

peessoas dessa esfera municipal – postura diversa da que tomei com os interlocutores da esfera local, com quem costumava mostrar ou contar algumas interpretações ao longo da pesquisa, buscando suas avaliações e permissões²⁴.

Se na cidade de São Leopoldo passei como habitante pouco identificada, minhas incursões na cidade de Sydney foram uma exacerbação do anonimato. Por outro lado, para mim, o desafio ali também era de trabalhar as imagens de pesquisadora, mas agora na interface com o “ser estrangeira”. Ali, apenas ao conversar com as pessoas, já me sentia nua, pois meu sotaque me denunciava e meu fenótipo e jeito de me vestir eram motivo de adivinhação entre habitantes com quem conversava. Comecei a utilizar essas imagens a meu favor, como motivo para travar contatos com as pessoas, em um lugar em que a conversa com “estranhos” geralmente não é comum. Ser estrangeira me concedia, então, a possibilidade de falar com pessoas na rua, “puxar papo” nas praças, nos trens e nos eventos em que participei – em sua maioria, festivais étnicos. Dentro da esfera acadêmica, por outro lado, a explicação da minha pesquisa, em outra língua, em um país em que tão poucos com quem conversei conheciam o Brasil ou a América Latina, me forçou a refletir tanto sobre as práticas musicais para mim naturalizadas quanto sobre o quanto teria que aproximar minhas interpretações locais a categorias sociomusicais que pudessem ser inteligíveis para etnomusicólogos e estudiosos da cultura de outro lugar do planeta. Essas movências incitaram, então, a reflexão metodológica de uma das metamorfoses mais desafiadoras no meu caso: de moradora à pesquisadora.

A moradora-pesquisadora escutando os sons da Cohab (ou a demanda da fluidez metodológica)

Quando as relações entre próximo e distante se sobrepõem, aspecto intensificado no caso de uma autoetnografia, e o cotidiano de pesquisa é refletido a partir de suas diversas temporalidades, na interioridade do pesquisador, na prática do espaço como habitante urbano, cidadão, nos prazos das etapas do trabalho, percebe-se ainda mais vividamente que a construção do campo é um exercício

²⁴ Algumas entrevistas adentravam tanto a dimensão pessoal afetiva de meus interlocutores que se desdobravam em desabafos emocionados em relação a uma variedade de situações. Apesar de algumas dessas situações potencialmente serem interessantes para este estudo, optei por não trazê-las à tese para garantir que a pesquisa não traga qualquer prejuízo aos colaboradores – mantive no âmbito do segredo, da confiança estabelecida nos meandros da pesquisa.

peçoal permanente de descobrir a si mesmo no outro, parafraseando Ricoeur (1991). Contudo, pensando etnomusicologicamente, torna-se uma revelação somente à medida da interação, quando compartilho do repertório de sons de um lugar toda uma performance manifestada corporalmente através da dimensão sônica. Assim, todos os sentidos colocam-se em alerta, no “modo percepção”. Acontece que esse “modo” não se ativa ou desativa tão facilmente no campo. Várias vezes me flagrei em casa tentando realizar alguma leitura para um seminário e o alto volume de rádios e músicas prediletas em CDs ou DVDs de vizinhos me desconcentrava. Partia então para um diário. Diversamente, quando de meus momentos de descanso, ouvia um toque de casa de religião ou da escola de samba e me via novamente “em campo”. O contrário dificilmente acontecia, não houve qualquer situação em que “nada acontecesse”: sempre que “saía” a campo, observava algo relevante, um elemento a mais para pensar a Co hab desde os seus sons.

No meu caso, o trabalho de campo foi um ato de experienciar um complexo urbano através de meus vários sentidos e nem sempre quando de minhas escolhas. Moradora da Co hab desde sempre e pesquisadora desde alguns poucos anos, me via na necessidade de dialogar com algumas dicotomias clássicas das pesquisas em Ciências Sociais: “pesquisador X pesquisados”, “aqui X lá”, “eu X outro” constituíram o trabalho de construção do objeto de pesquisa. Com relação a esse assunto, “Quem somos ‘nós’?” e “Quem são os ‘outros’?” foram perguntas que transversalizaram a proposta desta pesquisa e me perseguiram o tempo inteiro. Felizmente, não sou de longe a primeira a fazê-las: Gupta e Ferguson (2008) as levantam em um texto crítico no qual discutem como as ideias de lugar e espaço estão tão preconcebidas para os antropólogos, que os impedem de fazer reflexões mais avançadas a respeito das identidades e políticas de diferença. Segundo eles, a geração de antropólogos posterior a Clifford Geertz, os pesquisadores da guinada pós-moderna, propõe o estudo etnográfico como possibilidade para a crítica cultural, ou seja, a experiência de campo vivida em “outras” sociedades poderia colaborar para uma avaliação política do que seria a “nossa” sociedade. Gupta e Ferguson (2008) veem essa perspectiva como problemática, justamente porque se baseia na dicotomia “nós X eles”. O reconhecimento da diversidade cultural ainda não teria trazido aos primeiros antropólogos pós-modernos, portanto, o questionamento a respeito desse fato dado *a priori*, já que é formado por uma concepção de culturas

especializadas, muito mais atrelada à ideia de uma comunidade preexistente do que a um direcionamento da observação para os “processos que têm interferido, em primeira instância, na construção simbólica desse espaço como lugar ou localidade, processos tais como as estruturas de sentimento que atravessam os imaginários da comunidade”²⁵ [tradução minha]²⁶ (Ibidem, p. 237). Os autores defendem que as propostas contemporâneas de uma escrita polifônica na restituição do Outro não bastaria, afinal, para dar conta de um questionamento mais contundente e que se faz necessário a respeito da “aparente ‘obviedade’ de um mundo dividido entre ‘nós’ e os ‘outros’ ”(p. 247).

Esse questionamento proposto já seria uma forma de conduzir para um entendimento de que lugares e espaços são formados por interconexões que sempre existiram e que então coagiram e continuam a coagir ao ponto de adquirir identidades específicas. Em outras palavras, como Agier (2011) afirma, são as pessoas que constroem o espaço, não o espaço que cria as formas como as pessoas se definem.

Essa discussão relaciona-se de forma contundente com o presente trabalho, primeiramente, pela construção do campo, a construção do Outro, em um caso em que a proximidade espacial aparentemente não estaria tão relacionada com a proximidade das realidades vividas entre meus interlocutores e eu, o que por um tempo, no início da pesquisa pensei fazer sentido. Com isso quero dizer que passei por um período de certa negação e estranhamento “forçado”, ao tentar perceber uma distância simbólica contrastada à (pouca) distância física em relação a meus interlocutores, buscando construir esse “nós X eles”.

Uma mirada bourdiana poderia avaliar minha trajetória do ponto de vista da mobilidade social, em que, como moradora de um conjunto de habitação popular, coagida por algumas forças (da família ou do cruzamento de trajetórias), teria um percurso que se dirige às portas acadêmicas, diferenciado da maior parte dos habitantes desse lugar. Outra perspectiva me posicionaria como *outsider*, entendendo minhas ações no mundo social como desviantes. Recorrendo ainda a um terceiro ponto de vista, minha “mobilidade” ou meu “desvio” poderiam ser

²⁵ “[...] los procesos que han intervenido, en primera instancia, en la construcción simbólica de ese espacio como lugar o localidad, procesos tales como las estructuras de sentimiento que atraviesan los imaginários de comunidad”.

²⁶ Todas as traduções de textos em língua estrangeira citados neste trabalho são realizadas por mim. Assim sendo, essa informação estará subentendida doravante, quando da presença do texto original em nota de rodapé.

entendidos como partes do *campo de possibilidades*²⁷ do morador da Cohab Feitoria. Dessa forma, esse lugar estaria repleto de “desviantes”, “*outsiders*”, “trajetórias de ascensão ou declínio”. Pode-se perceber então que essas categorias já não dão conta desse espaço urbano, assim como tantos já etnografados, porque somos constituídos, meus interlocutores e eu, dos diversos modos de viver na Cohab e na maneira como nos relacionamos com outros territórios. Com essa perspectiva, coloco-me como meus interlocutores, já que não sou a única a parecer participar dessa forma na Cohab Feitoria, lugar plural, composto por diversos espaços que, por sua vez, comportam diversos cruzamentos de trajetórias. Dentre esses mundos, também a minha trajetória tem parte e então a ideia inicial apresentada há pouco, de que mesmo estando perto fisicamente poderia existir uma distância de meus interlocutores em termos das realidades compartilhadas, foi sendo desconstruída ao longo da construção da pesquisa, pois minha biografia cruza-se com outras dentro de um campo de escolhas do morador da Cohab. Investigar os sentidos atribuídos à dimensão sônica da vila, tentar dialogar dentro de um jogo de escalas sobre as interconexões globais que esse espaço pode apresentar, são elementos, portanto, passíveis de serem entendidos como constituintes de uma identidade narrativa acadêmica, sim, mas também “da Cohab”.

Isso não quer dizer que fazer trabalho de campo “entre vizinhos” implique, primeiro, necessariamente em dizer que minhas observações e interpretações restrinjam-se aos moradores do bairro. Segundo, que, como a relação entre “nós X eles” está estabelecida na tentativa de uma reflexividade crítica, nem por isso caracterizaria um estudo enviesado, tampouco sem importância.

Como a antropóloga Ruth Cardoso relembra, ao contar sobre sua trajetória, seu objeto de estudo, o da cidade de São Paulo sob o eixo da urbanização japonesa, diverge do que, na década de 1960, frente a outras escolas antropológicas, como a americana e a francesa, seria “digno de estudo”. Ruth Cardoso relata em entrevista para as antropólogas Ana Luiza Carvalho e Cornelia Eckert que

Antes se estudava as comunidades isoladas, etc. Quer dizer, a observação direta, a vivência direta de processos de mudança que estavam muito claros é que nos levaram [antropólogos brasileiros]

²⁷ Esse conceito faz referência à proposta de antropologia urbana brasileira de Gilberto Velho, principalmente em Projeto e Metamorfose (2003).

para essas oscilações de temas, e esse interesse que, pra mim, continua até hoje, sobre as cidades. Porque eu acho que uma das coisas que fez com que a antropologia brasileira tivesse a consistência que ela tem, de ser respeitada intelectualmente, foi exatamente isso. Foi esse olhar brasileiro, esse olhar sobre o Brasil. Não é que seja uma antropologia brasileira que tenha uma sensibilidade especial, eu sou radicalmente contra essas ideias, entende? Mas nós tivemos a coragem de olhar para o vizinho da nossa casa e começar a dizer uma série de coisas que aqui no Brasil nunca se dizia muito. Tanto no sentido de mostrar certas exclusões, como no sentido de mostrar certas mudanças [transcrição minha] (ECKERT; ROCHA, 2011).

Esses elementos constituintes incidiriam nas minhas diversas inserções em campo, principalmente porque, assim como a antropologia da cidade, penso que a minha prática etnomusicológica circunscrita à dimensão sônica da Cohab Feitoria, um recorte aparentemente local, foi assim construída justamente pela relação que moradores e moradoras possuem com seus espaços. Em sintonia com Agier (2011, p. 36), tentei construir este objeto não meramente – ou, ao menos, não sem um mínimo de reflexão – a partir de uma definição externa da cidade, de estatísticas lançadas nesse lugar, mas sim a partir dos sentidos, neste caso atribuídos aos sons, fixando e/ou evocando territórios. No nível da concretude, existem marcas delimitadoras, mas essas foram provavelmente formadas a partir de mediações ou negociações entre a cidade normatizadora e seus moradores. No nível simbólico, não existem marcas delimitadoras, mas referentes que se constituirão em novas construções de identidade. Nesse plano, pois, uma imagem pode evocar diversos tempos e espaços, através da memória. Isso implica em entender que diversos estratos devem fazer parte de uma etnografia na cidade, quando referências temporais e espaciais mostram-se na multiplicidade sonora, como é o caso da Cohab Feitoria.

Minha observação-participante, portanto, consistiu em me permitir ver, ouvir, perceber a Cohab Feitoria como um espaço complexo, vivo e assimétrico, com uma forte intensidade de sentidos atribuídos à dimensão sônica. Nessa perspectiva, o deslocamento pelas ruas da Cohab constituiu a estratégia metodológica da etnografia de rua. Procedimento metodológico tão importante para esta tese, merece uma definição pelas próprias conceitualizadoras:

A etnografia de rua, aqui, é um deslocamento em sua própria cidade, o que significa dizer, dentro de uma proposta benjaminiana, que ela afirma uma preocupação com a pesquisa antropológica a partir do paradigma estético na interpretação das figurações da vida social na cidade. Um investimento

que contempla uma reciprocidade cognitiva como uma das fontes de investigação, a própria retórica analítica do pesquisador em seu diálogo com o seu objeto de pesquisa, a cidade e seus habitantes. Uma vez que tal retórica é portadora de tensões entre uma tradição de pensamento científico e as representações coletivas próprias que a cidade coloca em cena, o pesquisador constrói o seu conhecimento da vida urbana na e pela imagem que ele com-partilha, ou não, com os indivíduos e/ou grupos sociais por ele investigados” (CARVALHO & ECKERT, 2003, p. 3).

Essa proposta me permitiu incorporar nesta pesquisa as vozes de muitos moradores e moradoras, independentemente de suas relações profissionais, religiosas ou familiares com práticas musicais. Isso quer dizer que a etnografia de rua possibilitou-me transcender as figurações sociais classicamente entendidas como primordiais ao etnomusicólogo ou etnomusicóloga: os “mestres” de saberes musicais – que em cada grupo social adquirem um nome bem específico. Tal posicionamento não implica em dizer, de forma alguma, que a Etnomusicologia deve se afastar dessas categorias clássicas. Bem ao contrário, minha proposta é a da inclusão, a de que qualquer pessoa pode ser um interlocutor ou interlocutora significativo/a na pesquisa etnomusicológica. É nesse sentido que a etnografia também procurou voltar-se para a *escuta*, tanto das discursividades de moradores e moradoras a respeito da Cohab sob a perspectiva sônica, quanto às próprias sonoridades do lugar. Essa *experiência etnográfica* esteve em diálogo constante com as discussões mais recentes em relação ao estatuto epistemológico da etnografia.

Um exemplo é a introdução de James Clifford no célebre *Writing Culture* (1986), quando pergunta: “e que tal um ouvido etnográfico?”, e se refere à larga tradição da etnografia que, de certa forma, colocaria a visão como o sentido mais proeminente na observação antropológica. É com essa questão que o etnomusicólogo Veit Erlmann (2004) segue a provocação de Clifford, ao introduzir um importante conjunto de artigos que se referem justamente ao lugar da escuta na pesquisa etnomusicológica:

Ouvindo culturas é a noção de que nossa busca pelo ouvido etnográfico requer mais do que um metafórico entendimento de etnografia como estando em necessidade de maior diálogo, mais ouvidos sensíveis, ou um terceiro ouvido. *Ouvindo culturas* sugere que é possível conceptualizar novas maneiras de conhecer uma cultura e de ganhar um aprofundado

entendimento de como os membros de uma sociedade conhecem o outro (grifo do autor) (ERLMANN, 2004, p. 2)²⁸.

Esse livro de Veit Erlmann faz parte de um conjunto de obras do que se tem entendido como *Sound Studies*, quando há um *boom* de autores da Etnomusicologia, Antropologia e dos Estudos Culturais e de mídia que passam a teorizar sobre formas de escuta e interpretação para a dimensão sonora²⁹. Nessas novas propostas, algumas críticas a paradigmas anteriores são trabalhadas e, novamente, o deslocamento se coloca. Isso porque esses sujeitos têm apresentado novas propostas de explicação para situações e contextos mundiais a partir, por exemplo, do desenvolvimento de aparelhos de reprodução sonora. Esse é o caso de Jonathan Sterne, em um de seus mais famosos livros, *The Audible Past* (2003), ao mostrar que o senso comum de entender a modernidade a partir de um predomínio da visualidade pode ser contestado e, antes de criar um antivisualismo ao atribuir à escuta uma parte importante da vida moderna, mostra como entender esse contexto a partir de suas sonoridades pode levar a caminhos até então não observados quando de uma perspectiva do “primeiro sentido”.

Nessa proposição de caminhos alternativos na construção etnográfica, articular a dimensão sônica local a outras escalas de cidade foi uma estratégia motivada pelas propostas mais contemporâneas da literatura antropológica e pelos percursos em campo mais iniciais, mostrados há pouco, o que me incitava a interpretar e narrar a Cohab a partir de atravessamentos desde regionais até globais. Isso porque as temporalidades e espacialidades vividas no campo central da pesquisa costumavam ser narradas em relação a uma memória que dizia respeito a um complexo bem mais amplo do que um fenômeno local. Eis a demanda instigadora e complexa de uma etnografia multidimensional, para além da proposta multissituada de Marcus (1997), justamente o que o casal de antropólogos Jean e John Comaroff discutem em um de seus artigos (2003):

²⁸ *Hearing Cultures* is the notion that our quest for the ethnographic ear requires more than a metaphorical understanding of ethnography as being in need of more dialogue, more sensitized ears, or a third ear. “Hearing culture” suggests that it is possible to conceptualize new ways of knowing a culture and of gaining a deepened understanding of how the members of a society know each other.

²⁹ Um livro de referência para a linha mais atualmente conhecida como *Sound Studies* foi organizado por Jonathan Sterne, em 2012. Nessa obra, Sterne apresenta paradigmas que têm feito parte dessa linha de estudos e compila textos de pesquisadores influentes, entre autores oriundos de áreas como Comunicação, História, Antropologia, Etnomusicologia e Estudos Culturais. A referência completa da obra encontra-se na bibliografia deste trabalho.

Uma etnografia que, uma vez orientada a lugares específicos e questões de fundo, seja perseguida em dimensões e escalas múltiplas; uma etnografia tão atenta a processos ocorridos no espaço virtual quanto àqueles visíveis nos lugares 'reais'³⁰ (p. 169-170).

Essa seria, para os Comaroff, uma *etnografia “fora da escala”, “fora do padrão”*, uma possibilidade metodológica concatenada a um mundo pós-moderno cujos fluxos globais não podem ser escamoteados nas narrativas centradas em casos locais. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a Cohab é um lugar central nesta pesquisa, tentei posicioná-la em face às políticas culturais que têm articulado narrativas históricas e étnicas em nome de uma suposta diversidade cultural. Tais políticas culturais, como veremos adiante, são ações ressonantes às movimentações neocapitalistas, forças que afetam várias escalas de observação, revelando desde uma “economia local oculta até forças histórico-mundiais” (Ibidem, p. 157).

Essa perspectiva permitiu-me conectar diversos trajetos na constituição do campo: a microesfera da Cohab Feitoria, dentro das redes e caminhos metodológicos que narrei há pouco; a cidade, na rede de agentes mobilizadores de políticas de diversidade cultural (entre as quais, a musical); e outros pontos contrastantes de observação (especificamente a cidade de Sydney, na Austrália), buscando elementos de conexão entre as narrativas advindas do trabalho de campo local.

Quando lanço questões que se referem às esferas micro, meso e macrossociais, acredito no avanço do entendimento de uma cidade que já não é “apenas” mais uma, tornando significativo para este trabalho o que Agier (2011, p. 43-44) explica, justamente a respeito das escalas de cidade e as próprias confusões sobre o conceito, reivindicando uma “igualdade epistemológica”. Segundo o autor, o conceito de cidade formou-se como reprodução de um “modelo” de urbanidade nos moldes europeus. Desde então, as cidades são construídas como objeto de estudo no sentido da comparação às “grandes cidades”, processo que, para Agier, precisa ser repaginado. Essa prática não dá conta dos movimentos justamente *entre*

³⁰ [...] an ethnography that, once orientated to particular sites and grounded issues, is pursued on multiple dimensions and scales: an ethnography as attentive, say, to processes occurring in virtual space as to those visible in 'real' places-under-production.

lugares, nos seus fluxos de globalização e aos referentes simbólicos que quaisquer cidades podem oferecer.

Essa copresença em diversos mundos e compartilhamentos ou entendimentos dos códigos de pertença, à mirada de um grupo, situação, ou conflito, como possibilidade investigativa, me permitiu elaborar um marco teórico que tanto é propositivo, no sentido de guiar o repertório terminológico da tese, quanto crítico, porque me possibilita, a partir dessas ferramentas conceituais, reposicionar questões que me pareceram importantes, advindas do trabalho de campo, para a literatura com que dialogo.

A etnomusicóloga interpretando a dimensão sônica (ou o lugar do som no caminho teórico da Etnomusicologia)

Colocando em uma perspectiva temporal, a Etnomusicologia, caracterizada por compartilhar com a antropologia sua tendência de colocar-se em discussão a cada passo avançado nos planos teóricos, metodológicos e éticos, tem refletido há bastante tempo a categoria “música”, desde um dos textos fundantes da Antropologia da Música, de Alan Merriam (1964). Já naquele momento o antropólogo problematiza a categoria a partir de sua ambivalência com o que poderia ser seu oposto, a “não-música” (MERRIAM, 1964, p. 63). A discursividade de Merriam nessa problematização está inserida dentro de uma narrativa de legitimação da Etnomusicologia, propondo que aquele som que possui sentido (que variará de sociedade para sociedade, entre humanos e não humanos) será o considerado musical. Isso, para Merriam, implica em dizer que todo som semantizado está dentro dos marcos etnomusicológicos e será o equivalente à categoria ocidental de “música”.

Contudo, um giro interpretativo para a área tem sido a abordagem de Steven Feld, com sua ideia de acustemologia incorporada à etnografia, na “inclusão do que as pessoas ouvem no seu cotidiano, uma maneira sônica de conhecer e estar no mundo (FELD, 1996 apud BRENNEIS & FELD, 2004, p. 462), uma ampliação do objeto de estudo da Etnomusicologia da “música” para o “som”. Já na década de 1970, Steven Feld, quando orientado por Alan Merriam na Universidade de Indiana

(EUA), escreve um artigo provocativo em relação à Etnomusicologia proposta por seu professor:

[...] Li *The Anthropology of Music* (Merriam 1964) muito atentamente e continuo pensando que é um livro inacreditavelmente importante na genealogia intelectual deste trabalho [que desenvolvo]. O primeiríssimo artigo que escrevi para ele [Merriam] em 1972 foi uma resposta ao seu livro; tinha como título “The Anthropology of Sound”. Abria com duas questões retóricas: “que tal um antropologia do som? Que tal etnografias que são gravações?” [...] Eu tentei criticar as limitações, sônicas e culturais, impostas pela noção de ‘música’. E fiz um número de propostas do que eu suponho serem agora lidas como características dos anos 60, de modo que alguém pudesse produzir uma gravação editada em fita, [...] que seria uma experiência de estar em um lugar, incluindo, mas não limitando, a ‘música’. Esse foi meu primeiro artigo como estudante em “etnomusicologia”. Creio ter experimentado desde então diferentes versões a partir daquela ideia (BRENNEIS & FELD, 2004, p. 463) ³¹.

A partir dessa ideia de Feld, base para que desenvolvesse também o conceito de acustemologia na sua trajetória acadêmica, a Etnomusicologia se vê em momentos de contestação de seu próprio objeto. Afinal, não seria a etnografia o principal marco da área? Por que então a categoria “música” seria uma reguladora do que pode ou não fazer parte do campo de estudos de etnomusicólogos? O avanço de Feld é significativo. Naquela época, muito ligado às tendências linguísticas de interpretação, o etnomusicólogo questiona, através da proposta da Antropologia do som, o porquê de estudar os sons explicitamente repletos de sentido. Assim, uma das principais contribuições de Feld, quando lança a problemática da dimensão sonora, é justamente instigar o pesquisador e pesquisadora a investigar os sons aparentemente “sem sentido”, parte do cotidiano de forma “trivial” em uma sociedade. Passa-se então a pensar também em uma escuta mais atenta, em níveis mais profundos de sentido.

Uma das inspirações de Steven Feld para que chegasse a essa concepção foi a obra do compositor canadense Murray Schafer, principalmente os conceitos de

³¹ [...] I read *The Anthropology of Music* (Merriam 1964) very carefully and still think it is an incredibly important book in the intellectual genealogy of this work. The very first paper I wrote for him in 1972 was a response to that book; I called it “The Anthropology of Sound”. It opened with two rhetorical questions: “What about an anthropology of sound? What about ethnographies that are tape recordings?” [...] I tried to critique the limitations, sonic and cultural, imposed by the notion of “music”. And made a number of what I suppose now read like very sixties proposals for how one could make an edited tape recording [...], that was a sonic experience of being in a place, including, but not limited to, “music”. That was my first graduate student paper in “ethnomusicology”. I guess I have been experimenting with different versions of that idea ever since.

paisagem sonora e ecologia acústica. Sendo a paisagem sonora definida em termos aparentemente genéricos³², mas com proposições composicionais, a ideia de ecologia acústica seria o exame da paisagem sonora com o objetivo de verificar quais sons deveriam ser objeto de políticas de preservação. Para tal, de acordo com Schafer, a sonografia seria o método eficiente para tanto compreender quanto para examinar os sons em seu contexto, através de notação ou registro sonoro. É para a sonografia que Schafer propõe a limpeza de ouvidos, de modo que o sujeito tenha a possibilidade de escutar sons de forma atenta e discriminada. Além disso, Schafer chama a atenção para as formas de gravação sonora, a fim de que aquele a gravar esteja concatenado com as formas sonoras do mundo de alguma forma ali registrado e a periodicidade das saídas para registro.

Contudo, a proposta de percepção e análise em curso tem algumas diferenças cruciais em relação às ideias de Schafer, sem, no entanto, ter intenção de manchar o efeito que considero positivo para a comunidade musical, que repousa no fato de o compositor pensar nos sons (entre aqueles positivados ou não dentro de um grupo) como portadores de carga simbólica para uma sociedade. A relação para chegar nessa conexão com o “simbolismo”, nos termos de Schafer (2001), porém, caminha nos moldes da formação de arquétipos da linha de Carl Gustav Jung. O que ocorre nesse processo de conceitualização do som para Schafer, então, é que os sons também seriam uma “forma primordial”, natural, de expressão humana (Ibidem, *passim*), sendo em sua maioria fruto de uma participação cerebral do inconsciente, também materializada pelas “ondas sonoras”. Em sintonia com a crítica de base claramente fenomenológica que o antropólogo Timothy Ingold (2008) realiza ao conceito de paisagem sonora, acredito que o som é o meio para entender relações, ou seja, “nem mental, nem material, mas sim um fenômeno de experiência – isto é, de nossa imersão e mistura ao mundo no qual nos encontramos” (p. 11)³³.

Mais contemporaneamente, o filósofo (e DJ) Steve Goodman (2010) tem mostrado como algumas polarizações entre audível e não audível, sujeito e objeto, fontes analógicas ou digitais, matéria e conteúdo têm sido fruto de uma forma de pensar a dimensão sonora a partir de um paradoxo criado teoricamente como

³² “Ambiente sonoro. Tecnicamente qualquer porção do ambiente sonoro visto como campo de estudos” (SCHAFER, 2001, p. 366).

³³ Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of experience - that is, of our immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves.

“políticas do ruído” ou “políticas do silêncio”, uma crítica aberta à linha “futurista” encabeçada por Jacques Attali. Segundo o autor, essas formas teóricas acabam por não dar conta de entender, nem ao menos perceber, práticas hipercapitalistas que incitariam a configuração de *máquinas de guerra*³⁴ sônicas, quando frequências são acionadas (1) para fins de destruição, colaborando na formação de ecologias do medo, nas quais os afetos podem ser elementos constituintes de uma “*bad vibe*” (Goodman, 2010, xiv) e (2) como inversão de poder entre os “historicamente subalternos”, que seria o caso das músicas provenientes da diáspora negra nas Américas. Goodman propõe, então, o estudo das políticas de frequências, em direção a uma “ontologia da força vibracional”, já que mesmo as frequências não audíveis têm impactos na produção de tonalidades afetivas.

A proposta teórica de Goodman, dentre os *Sound Studies*, tem lançado interpretações bastante inovadoras, a respeito da dimensão sônica, que, no cruzamento com minha formação etnomusicológica, fazem parte do arcabouço teórico desta tese. Dessa forma, me utilizarei de algumas de suas ferramentas conceituais, principalmente nas interpretações da Cohab sônica e de alguns raps do Mesclã. Goodman propõe a dimensão sônica como um conjunto de entidades (humanas ou não) que afetam umas às outras. Essa perspectiva de afeto, no entanto, refere-se à

concepção spinozista quanto ao poder de um corpo interagir com outros. [...] Na sua definição mais estrita, diverge das definições psicanalíticas que usam o termo como sinônimo para *emoção*, já esta proposta busca denotar dinâmicas coletivas em relação ao estado emocional, ambiência e atmosfera. [...] Conceito aprofundado por Gilles Deleuze e Felix Guattari e Brian Massumi³⁵ (GOODMAN, 2010, p. 195).

³⁴ Vale a pena trazer a definição de Goodman para war machine: “technical concept of Gilles Deleuze and Felix Guattari referring to a range of collective phenomena engaged in the active decoding and deterritorialization of strata. Can be conceptual, sonic, aesthetic, economic, political, animal, and so forth. When contrasted to military machines, war machines are *differentiated by not taking conflict or violence as their primary object*” (GOODMAN, 2010, p. 198) (grifo meu).

³⁵ Affect: Spinozist conception of the power of one body to interact with other bodies. [...] In its narrower definition, it diverges from psychoanalytical definitions that use it as synonymous with *emotion*, instead denoting collective dynamics in relation to mood, ambience, and atmosphere [...]. Concept developed further by Gilles Deleuze and Felix Guattari and by Brian Massumi.

O som, como entidade, então, afeta pessoas e coletivos através de sua força vibracional (seu potencial de afeto). A perspectiva de Goodman tornou-se consonante nesta pesquisa porque justamente oferece uma possibilidade interpretativa alternativa para a interpretação da dimensão sônica, adentrando profundamente nas forças que envolvem o plano auditivo, desconstruindo categorias musicais baseadas nas materialidades de representação e/ou identidades coletivas – essas entram no campo de forças como práticas discursivas.

Contudo, algumas interpretações que tenho lançado justamente permitem um rebate de sua perspectiva de ontologia do som, o que será um tema de discussão no último capítulo. Isso porque trabalho nesta tese com a dimensão sônica não como um constructo autônomo de sentidos e significados no mundo, mas desde uma perspectiva narrativa. O conceito de narrativa aqui baseia-se principalmente na linha de Paul Ricoeur (1991), pensando na rememoração como dialética entre identidades que se propõem em uma materialidade (a identidade *idem*) e aquela construção da experiência intersubjetiva (a identidade *ipse*). Essa base teórica é aqui perseguida por via de sua antropologização, realizada por Eckert e Rocha, ao problematizarem tanto a força narrativa (“ao passado é atribuído, então, um estatuto do conhecimento a partir de um presente conceitualizado, sendo a prática da rememoração re-situada, no corpo da narrativa dos sujeitos sociais” (ECKERT; ROCHA, 2000, p. 75)), quanto a figura do antropólogo/etnógrafo enquanto narrador (ECKERT; ROCHA, 2005). Sob essa perspectiva também eu construo narrativas, em profunda ligação com as ideias de espaços, lugares e situações de passagem, tal como discutido por Agier (2011), em uma proposta que se constitui na superposição de temporalidades entre as várias experiências narrativas, com um fundo comum da constituição de lugares baseada na prática de espaços através dos sons, motivada por Michel de Certeau (1996).

Apesar desse “aproveitamento” do conceito de identidade narrativa, em sua “versão” antropológica, o marco constituinte das narrativas que trilho é a dimensão sônica. Contudo, entendo essa dimensão não apenas como possibilidade de expressão de formas sociais, senão ela própria movente nas experiências de vida urbana. Nesse sentido, a performance das narrativas (sejam verbais ou sônicas) possibilita o estatuto de “conduta transformada”, seguindo a linha dos estudos de performance de Richard Schechner (2000) ou o estatuto performativo de uma

locução (AUSTIN, 1990), adaptando em direção à dimensão sônica, já prevista pelo etnomusicólogo Béhague (1984). Em todos esses casos, esses conceitos interpretam a performance no âmbito social como movência e relação com o devir, que dependerá da posicionalidade de um leitor e ouvinte, como aponta Zumthor (2000). É claro que, antes de uma organização do pensamento em direção a uma antropologia da performance, os sociólogos Alfred Schutz e Georg Simmel já vinham refletindo, o primeiro, sobre as relações interativas entre pessoas, e o segundo, sobre as formas de sociação. Richard Schechner e Victor Turner, por sua vez, trazem para o contexto da etnografia o campo da experiência, salientando a “importância hermenêutica da performance na análise do processo social (LUCAS, 2005, p. 8). Embora também Paul Ricoeur trabalhe com a ideia de processo narrativo que culminaria na constituição de um tempo refigurado, de uma transformação, sua perspectiva é a de que linguagens artísticas não seriam capazes de percorrer todo o processo de constituição narrativa. Ora, entendo o conjunto de discursividades presentes no contexto de etnografia de rua e da escuta e nas músicas do Mesclã como narrativas sônicas porque elas próprias são reverberações de outras histórias e passam a fazer parte da vida de cohabeiros como forma de vida urbana que permite articular territórios e testemunhar os cotidianos na urbe. Cohabeiros, são, portanto, conhecedores não apenas da vila, mas da cidade e de escalas translocais, tornando suas narrativas entidades (ou máquinas de guerra) capazes de mobilizar esses territórios e transformar seu lugar.

Entre quilômetros de caminhadas, deslocamentos entre bairro-centro, bairro-Austrália, “namoros” com a Antropologia, leituras de formação teórica e metodológica na Etnomusicologia, construí um campo repleto de dilemas, frustrações, surpresas, vivências coletivas ao mesmo tempo que solitárias. Portanto, não poderá ser apresentado nesta tese como um todo linear e completamente conectado. O investimento científico que faço aqui é compartilhar das incertezas do trabalho de campo e caminhos interpretativos que fui trilhando no desenvolvimento da pesquisa, de modo a restituir a polifonia e múltiplos deslocamentos na tese. Felizmente, já no final da década de 1980 a antropóloga Teresa Caldeira falava sobre isso em um artigo sobre a voz do autor na etnografia, criticando o texto que nasce de “uma experiência de campo fragmentada e diversa [e que] acaba sendo retratado como um todo coerente e integrado” (CALDEIRA, 1988, p. 138). Assim “defendida”, esta etnografia se permite ser resultado das disjunções em campo,

lacunas não “preenchidas” e interpretações construídas na esfera da intersubjetividade, tentando dar conta da multiplicidade de vozes, coabeiras ou não, bem como apresentando cenas que possam adentrar nos espaços do tempo, sem ter necessariamente desfechos ou finais apoteóticos. Adentrar no cotidiano daqueles que vivem na Cohab significa embolar-se nos seus ritmos e, mesmo quando a pesquisa de campo tenha que ter uma ruptura temporal, compreender que as *relações* estabelecidas em campo não têm (ou não deveriam ter) um fim.

CAPÍTULO 2:
PERCURSOS SÔNICOS

▶
Crônica Sônica
Faixa 01

“A própria cidade, tal como é vivida nesse momento, vê-se transformada nos ritmos e nas ocupações de seus espaços”.

(AGIER, 2011, p. 99)

Saio de casa e inicio o percurso “no campo”. Antes disso, contudo, assim como qualquer outro morador que esteja ainda em sua casa, pelo menos aqueles próximos à minha, posso perceber a intensa movimentação sonora da Cohab Feitoria. Para além de um calendário convencionado e compartilhado por todo o redor do qual esse lugar faz parte, a partir dos sons conseguiria identificar e, conseqüentemente, distinguir, o dia da noite, os dias da semana e as épocas do ano. Nesse caso, entre outros indicadores, cada som tornava-se uma entidade a afetar a percepção de mundo de moradores e moradoras, afetando, portanto, as minhas interpretações acerca das formas de vida urbana. Caminhar por suas ruas, conversar com ouvintes, músicos, passantes em carros de som e outras figurações relacionadas a entidades sônicas reverberou na construção de interpretações sobre a dimensão sônica da Cohab, constituída a partir das narrativas elaboradas na relação intersubjetiva da pesquisa.

Esta é *uma* narrativa do cotidiano dos moradores da Cohab, a partir de percursos sônicos no lugar. Uma das inspirações para esta elaboração tem a ver com a proposta de cartografia das forças sônicas de Steve Goodman (GOODMAN, 2010, p. 122), cujo ponto central é a ritmanálise desenvolvida por Henri Lefebvre – que remonta a sua linhagem conceitual, desde Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos a Gaston Bachelard. Para Goodman, entretanto, a proposta de análise das rítmicas da vida urbana de Lefebvre centraliza-se na movência de objetos, de interioridade estática, ao invés de pensar nas entidades (humanas e não humanas) que mobilizam os tempos e espaços. A combinação de forças e agentes no desenho sônico de um lugar, portanto, sob a perspectiva de Goodman, tenderia a constituir consistências rítmicas³⁶, através da diferença e repetição, no deslocamento temporal da construção de sentidos que perdurariam. Daí, para Goodman, seguindo a

³⁶ Quando falo em consistências rítmicas, não gostaria de gerar uma relação paradoxal com possíveis “inconsistências”. Entendendo a dimensão sônica desde uma política de frequências, em acordo com Goodman (2010), não existiriam regularidades ou irregularidades rítmicas, mas, sim, recorrências. As consistências, portanto, pautam-se na intensidade e densidade dessas repetições e suas diferenças – tudo é consistente.

clássica discussão suscitada por Bergson, a memória está localizada no presente, sendo vivida a partir dessas consistências rítmicas. Ora, uma leitura antropológica dos estudos de memória, como a que Eckert e Rocha têm se dedicado intensamente nos últimos anos, apontaria tal consistência rítmica como elemento constituinte da identidade narrativa (conceito advindo de Paul Ricoeur). Consistência rítmica e narrativa, portanto, são guias neste percurso, não por pensar no som como entidade de *expressão* da cultura, senão como unidade perceptiva de afetos transformadores na vida social de moradores e moradoras da vila – uma performatividade sônica. Contudo, diferentemente da proposta cartográfica de Goodman, este capítulo tem por centralidade a produção de interpretações a partir do deslocamento. Dessa forma, me coaduno à proposta de Certeau (1996) de perceber o cotidiano não a partir da estaticidade, o que poderia constituir uma cartografia, mas de seus movimentos, constituindo percursos.

Dessa forma, à medida que avanço nesta narrativa, baseada nos meus próprios percursos nesse lugar, trazendo à tona trajetórias de colaboradores da pesquisa, apresento hipertextos e cenas que remetem aos modos de viver, momentos e lugares carregados de sentido para seus habitantes, na elaboração narrativa que permite se materializar textualmente neste capítulo e na crônica sônica apresentada há pouco, uma abertura que possa incitar o plano imagético (e, portanto, imaginativo) da não linearidade e superposição de espaços e tempos no empreendimento de apresentar uma dimensão sônica da Cohab.

Apesar desse peso atribuído aos *espaços* da vila, é importante desde já ressaltar que a interpretação dos sentidos de seus lugares e situações de passagem (Agier, 2011) não se baseia na ideia de uma materialidade posteriormente subjetivada. A proposta é justamente contrária, a descrição dos espaços e tempos e, portanto, suas práticas, só é importante na medida em que se mantenha em mente, citando Agier (2011, p. 114), que “o sentido do lugar é condicionado estreitamente pela existência de uma troca simbólica e social da qual é o seu suporte”. Assim, pretendo narrar através de palavras e imagens os sentidos atribuídos aos diversos lugares cuja simbólica sônica “é “sobredeterminada” pela simbólica das relações sociais que aí se localizam” (Ibidem, p. 114).

Um percurso através da dimensão sônica: consistências rítmicas

São quatro horas da manhã, dia de semana, os “sons da cidade” podem ser ouvidos quando os ônibus cortam as avenidas principais. A intensidade sonora dos coletivos torna possível que todas as ruas entre as principais sejam embaladas pelos motores do trabalho. Sim, o trabalho é o principal motivo que orienta essas sonoridades, antecipando a trabalhadores e operários a exposição aos ritmos e intensificação maquinal a essa hora da manhã. Ainda na madrugada, as ruas com alguns poucos sujeitos em peregrinação contrastam com os pontos de ônibus lotados, destino desses peregrinadores, as chamadas *paradas*.



Para os moradores e moradoras da Cohab, principalmente trabalhadores e estudantes, as paradas são ponto de partida diário, de força simbólica. Ali não é necessária a construção, o banco e a estrutura com telhado (como é o caso da parada 10, a mesma da fotografia acima), para saber da existência do ponto. Essa figura do espaço transversaliza o tempo do lugar e torna-se abrigo para passantes e cachorros de rua em dias de chuva, ponto de encontro para sociabilidades, mas refere-se também a um espaço maior, demarcadora de territórios na vila. Assim, características contrastantes são atribuídas ao redor das paradas de ônibus (e.g.

“local tranquilo”, “ponto de venda e consumo de drogas”), tanto que se tornam ponto de referência para passantes. Um mapa, dessa forma, não seria suficiente para um “estranho” à Cohab, precisamente nos termos de Michel de Certeau (1994), já que, para ele, tal constructo aproxima-se das cartografias produzidas por aqueles que não conhecem certo espaço, ignorantes dos sentidos atribuídos às materialidades de um lugar, enquanto o percurso refere-se a um trajeto com sentidos, em que os nomes convencionados como partes da cidade (ruas, avenidas, praças) são substituídos por outros, formando um código inteligível apenas para aqueles que perfazem os percursos. Para a maioria dos habitantes da Cohab Feitoria, as paradas são *espaços praticados* e vividos entre os seus. Constructo espacial de espera e de passagem, também é espaço sônico para interação com diversos territórios: conversas em tom baixo, geralmente entre trabalhadores e estudantes, “preenchem o tempo” com notícias (muitas em tom de fofoca) de acontecimentos na vila ou relatos de acontecimentos pessoais; os mais jovens tendem a adentrar a infinidade de possibilidades de territórios evocados através dos fones de ouvido que reproduzem suas músicas em MP3. O significado social da parada espessa-se também em nível territorial: frequentemente pode-se ouvir dos moradores a indicação “eu moro na parada tal”. Isso não quer dizer que o sujeito more muito próximo àquela parada, mas sim que reside naquele território – o que incide na provocação de diversos afetos mobilizados pelas identidades fixadas ao lugar. Andar pela Cohab, sob indicação de seus moradores, portanto, é um percurso repleto de pontos evocativos de memória e com potenciais narrativos, diferentemente de um mapa, vazio dos sentidos de lugares.

São oito horas da manhã, as pausas entre ônibus são maiores, e a “calmaria” parece fazer parte da Cohab. Calmaria, com aspas, porque, de certa forma, outra dinâmica começa a se desenrolar. Mulheres, donas de casa, passam sutilmente a circular pelas ruas, geralmente para tomar chimarrão na casa das vizinhas e incitar toda uma conversação que pode levar horas. Enquanto isso, outras estão trabalhando em oficinas de calçado, geralmente, informais. Nas ruas, caminhões de venda ou anúncio de gás propagandeiam o produto. Entre agosto e outubro de 2012 era possível identificar o acréscimo da circulação de carros de som para as campanhas eleitorais. No caso específico desses últimos, vozes de candidatos e candidatas enchiam as ruas de promessas, que se dirigiam principalmente aos

setores de saúde e educação. Moradores e moradores ouviam tão frequentemente essas sonoridades que os *jingles* de campanha dos dois principais candidatos (situação e oposição) eram ecoantes nos assovios dos habitantes, mesmo minutos após suas passagens. Também essa densidade não é por nada. Ora, o bairro Feitoria possui o maior número de moradores da cidade e são visíveis as filas em qualquer momento do dia nos dois postos de saúde do bairro.

É meio-dia e percebe-se outro movimento de peregrinação. Crianças e adolescentes espalham-se entre ruas e calçadas, sozinhos ou acompanhados por seus colegas ou por integrantes da família, em silêncio, pouco ou grande agito, vindos de alguma das duas escolas públicas – uma estadual e outra municipal. Os adolescentes circulam nesse horário principalmente na região mais alta da Cohab, já que a escola estadual é ali situada e é a única que oferece ensino médio. Nas paradas, novo movimento, agora daqueles jovens que estudam em outras regiões da cidade e preparam-se para realizar o trajeto de ônibus.

São quatro horas da tarde e é quase impossível não ouvir os ensaios da fanfarra da escola estadual, em qualquer ponto da vila. A fanfarra é um grupo formado basicamente por vários instrumentos de percussão, tal qual uma banda marcial, e alguns instrumentos melódicos. No caso da fanfarra dessa escola, não existem instrumentos de sopro, além da escaleta, para a execução das melodias³⁷.

Por vezes, a fanfarra realiza performances nas ruas da Cohab, como treino para as movimentações que ocorrem nos desfiles oficiais, principalmente em feriados patrióticos nacionais ou do estado. Seus sons lembram os moradores da proximidade do “Sete de Setembro” – e à medida que a data se aproxima, os ensaios se tornam mais longos e frequentes –, assim como demarcam o território da juventude e da atividade socialmente aceita e consensualmente entendida como positiva.

³⁷ E essa é uma das diferenças entre “fanfarra” e “banda marcial”. A fanfarra justamente não faria uso de instrumentos de sopro.



A maior parte das noites é marcada pelos toques das casas de religião. Ouvi de um tamboreiro atuante no bairro, Borracha, que na Cohab deve haver mais de 14 casas de religião afro-brasileira, entre as batidas de batuque, umbanda e linha cruzada – mais fáceis de se reconhecer pelos seus sons ecoantes do que por suas identificações visuais, já que nem todas as casas de religião possuem uma placa ou inscrição que denote sua atribuição religiosa. A ausência/presença de uma placa é normalmente denotativa de uma discursividade que remete determinadas casas às práticas religiosas vinculadas ou não à tensão comércio X religião. Ter placa, entre alguns praticantes afrorreligiosos, indica o “interesse financeiro da casa”, com as práticas de jogo de búzios, por exemplo. A presença dessas casas, silenciosas durante o dia, também é evidenciada pelas oferendas presentes quase que diariamente nas esquinas. Os sons mais proeminentes são de instrumentos de percussão, enquanto as vozes quase não são ouvidas, o que os tornam, de certa forma, enigmáticos entre moradores: sabe-se que algumas pessoas estão tocando os tambores, mas não são identificadas sonoramente por suas vozes, *“quem são aquelas pessoas?”*

Também à noite, em vários pontos, é possível ouvir as pregações de pastores evangélicos (“Assembleia de Deus”, “Universal”, “Deus é Amor”) e pentecostais, bem como de seus grupos de canto, normalmente bandas e grupo vocal. De acordo com as minhas observações, contei aproximadamente dez templos dessas modalidades evangélicas. Esses espaços, geralmente liderados por moradores e moradoras da

própria Cohab, constituem-se também na movimentação de uma grande quantidade de pessoas – suas presenças são visualizadas pela indumentária de seus participantes (terno e gravata para homens, saia comprida para mulheres, bíblia nas mãos), os ditos “*crentes*” – quando do caminho de ida ou volta da igreja. De forma atenuada em número de frequentadores em relação às igrejas evangélicas, duas igrejas católicas situadas nos extremos da Cohab se pronunciam sonoramente através de seus cantos durante as missas, regularmente aos domingos pela manhã e em um dia da semana. São nas igrejas que acontecem os ensaios dos grupos e encontros entre as diversas formações propostas pela Igreja Católica (encontros de casais, encontros de jovens, catequese, etc).

Concomitantemente aos sons noéticos da vila, de setembro a fevereiro ouve-se os sons da escola de samba, a Imperatriz Leopoldense, que projetam uma miríade de representações compartilhadas com os posicionamentos, não apenas no bairro, a respeito do carnaval. Em breve retomarei suas sonoridades a partir da dimensão conflitiva.

À tardinha e nos finais de semana é momento de “ajeitar” a casa, quando batidas de martelo e sons de furadeiras sinalizam a atualização da moradia, numa rítmica que reverbera as marcas da construção do conjunto residencial, arquitetado pela Companhia Estadual de Habitação (COHAB) – uma política de popularização de casas e apartamentos do governo federal no início dos anos 1980 (Plano Nacional de Habitação Popular) (PANIZZI, 1989, p. 114) que consistiu na criação de loteamentos destinados às camadas populares, de baixo custo para compra, se comparadas às outras construções ou mesmo quando a prática era a aquisição de terreno e posterior construção de moradia para quem almejasse a casa própria na época. Com o exorbitante desvio de dinheiro destinado para o empreendimento, foram utilizados materiais de construção de segunda mão para a edificação das casas e apartamentos, bem como para as ruas do novo conjunto, no que se refere à pavimentação e sistemas de esgoto e escoamento de água. Em 1982, os compradores assentaram-se no local e, segundo Wrona Maria Panizzi (1989), ao darem-se conta da precária situação, divergente daquela oferecida e comprada enquanto projeto, tiveram duas posturas: alguns permaneceram, solicitando junto à empresa restituição dos bens, enquanto muitos outros abandonaram os imóveis, no ensejo de recorrer judicialmente à situação em que foram lesados.

Em sequência a esse abandono, como narra Panizzi logo que isso ocorreu (1989), várias famílias da região, e mesmo da capital, “invadiram” os imóveis, principalmente os apartamentos. Muitas dessas famílias vinham de alguns bairros populares de Porto Alegre, como Restinga, e da cidade de Canoas, também situada na Região Metropolitana, com uma rede de parentesco e compadrio relativamente delineada. Além dos moradores provenientes desse episódio, muitas outras famílias de trabalhadores atraídos pela indústria local, vindas de diversos locais da região, do estado ou mesmo de outros estados do sul do Brasil migraram para a Cohab.

O projeto da Cohab no bairro Feitoria previa a construção de 900 apartamentos e 2.040 casas populares, sendo que, dessas últimas, muitas são geminadas. Esse “ordenamento do território” aos poucos foi sendo rearranjado pelos moradores, através do constante estado de “obra inacabada”, na criação de “puxadinhos” e “lajes”, táticas para ampliar as possibilidades de moradia e sustento financeiro das diversas famílias que possuem filhos, netos, genros e noras e outros agregados³⁸ compartilhando o mesmo teto, criando botecos, creches, oficinas, salões de beleza, entre outras tantas formas de comércio, encontradas na Cohab³⁹.

Entre casas e apartamentos, existem quadras destinadas a praças públicas em torno de cinco delas. Ali, árvores geralmente rodeiam o espaço, praticado como área recreativa para crianças, campo de futebol, pista de *skate*, quadra da escola de samba, área para despejo de lixo. Uma de minhas primeiras entradas em campo foi justamente realizando fotografias em uma das praças, utilizada durante o dia como espaço de sociabilidade e brincadeiras de crianças, que podem ser observadas – “vigiadas” também seria um bom termo – pelos pais de dentro suas casas.

³⁸ De acordo com o Censo 2010, no bairro Feitoria, que compreende também a Cohab, dos 36.808 moradores, 20.787 estão na “condição domiciliar” de “filho(a), enteado(a), genro ou nora, sogro(a), neto(a), bisneto(a), avô ou avó, outro parente, agregado(a) ou convivente” (IBGE, 2010). Note-se que a proporção desses é bastante alta, em relação à população total do bairro.

³⁹ Cito, como exemplo, a prática descrita no trabalho de Raposo (2011), em que uma das favelas pertencentes ao complexo da Maré (conjunto de favelas do Rio de Janeiro) é contexto para seu estudo sobre o *breaking*: “a introdução das lógicas do “puxadinho” (expansão horizontal) e da “laje” (expansão vertical) alterou radicalmente a fisionomia das casas, contrariando as lógicas homogeneizantes e de imposição de modelos autoritários de planeamento arquitectónico e urbano [...]. Nessas localidades seguiram-se os métodos de autoconstrução e de participação comunitária, que fizeram com que as casas crescessem para cima e para os lados. A sua expansão segue o ritmo das condições financeiras dos proprietários e não tem projecto prévio, o que explica a eterna mutação e a aparência inacabada da maioria das moradias. A criatividade dos moradores para alterar as residências não só é um meio de aumentar o conforto da família (que está a crescer), mas também serve como fonte de renda. Muitas vezes, os anexos construídos abrigam comércios informais, podendo também ser vendidos ou alugados a outros núcleos familiares” (p. 09 – 10).



Mais movimentadas principalmente nos finais de semana, cada praça possui suas sonoridades, colorindo os ares com risadas de crianças, ruídos de balanços, bolas sendo chutadas e apanhadas, conversas de adultos em tom baixo, algumas fofocas, e animais que fazem parte daquele cotidiano – pássaros cantando, cães latindo. À noite, o mesmo espaço assume outros sentidos: local perigoso, de passagem rápida, de vazio, de variadas formas de silêncio. As praças, portanto, colaboram na constituição de uma multiplicidade espacial na Cohab, em meio às outras sonoridades do final de semana. É claro que essa multiplicidade borra as fronteiras da categoria “espaço” para invadir as temporalidades. Recordações e narrativas de acontecimentos e relações sociais estão vinculadas àquele lugar, a partir de ações desenroladas em um tempo cronológico. As memórias, diversamente, são seletivas e não lineares. Assim, são fixadas de acordo com suas ressonâncias entre os sujeitos, que aí então passam a construir suas narrativas. Nesse sentido, a Cohab pode ser vista como objeto multiespacial mas também o eixo temporal cruza-se na constituição dos modos de viver de seus habitantes, em sintonia com Eckert e Rocha (2005), quando interpretam a cidade como objeto temporal. Entre praças, paradas e ruas, ritmo, intensidade e timbres sinalizam, comunicam, atualizam e tensionam sentidos, construídos ao longo do tempo, por escolha dos indivíduos. Silêncios que, geralmente interpretados como perigosos, envolvem-se com a intensidade visual que demarca a existência e agenciamento de

sujeitos envolvidos com a transação de drogas e que, de certa forma, colaboram para a manutenção de um estigma de lugar marcado pelo tráfico. As discursividades a respeito da criminalidade na Cohab são jogadas com a imagem de jovens rapazes fumando em esquinas, acionadora das memórias de casos com desfechos trágicos envolvidos em situações de disputas em relação ao tráfico. Nessas ocasiões, as memórias são associadas aos sons icônicos de sirenes de ambulância e de carros policiais, assim como as sonoridades intermitentes dos sons de patrulha. Esse conjunto de discursividades também é acionado, por exemplo, quando eventualmente se ouve algum barulho de tiros de arma de fogo, quando a associação muito mais frequente é com o tráfico do que com roubos. É como dizem alguns moradores: “*Cohabeiro não rouba cohabeiro*”.



Os ritmos do deslocamento: *situações de passagem*

Além desses espaços e momentos, tramam-se a esta narrativa as *situações de passagem* (AGIER, 2011), vivenciadas pelos moradores trabalhadores, habitantes da Cohab, a se deslocar para o centro da cidade ou outras cidades da Região Metropolitana, incluindo Porto Alegre. Nessa categoria, inserem-se os cotidianos sonoros envolvidos nos transportes públicos que “são, por vezes, como uma extensão do bairro e de seus bandos” (AGIER, 2011, p. 96) e as ruas, como espaços de circulação e vibração sonora.



Existem em torno de três empresas de ônibus que operam na Cohab Feitoria, através de várias linhas que conduzem ao centro da cidade, às cidades vizinhas – Novo Hamburgo, Sapucaia do Sul e Esteio – e à capital (cf. mapa ao lado).

Se as imagens estéticas dos ônibus da empresa que percorre o itinerário bairro-centro/centro-bairro e aquelas das empresas que operam no âmbito intermunicipal se assemelham, as sonoridades no interior dos ônibus é contrastante. Os ônibus que atuam dentro da cidade geralmente estão com o rádio ligado em uma estação “popular”, de música geralmente sertaneja – ou sertanejo universitário. Quem escolhe a trilha sonora da viagem é o motorista ou o cobrador (a maioria dos funcionários da empresa é moradora do bairro Feitoria). Chegar à Cohab, para o sujeito que embarca no centro da cidade, é uma incursão social e sonora que depende em torno de, no mínimo, vinte ou, no máximo, quarenta minutos (depende da linha da empresa, algumas percorrem outro sub-bairro da Feitoria, antes de chegar à Cohab).

Nesse espaço de deslocamento, de passagem, conversei com vários interlocutores, conhecidos ou não, simplesmente pela prática comum de “puxar papo”, prática essa bem mais rara nos ônibus das empresas intermunicipais e das linhas que conduzem a outros bairros da cidade. Nessas situações pode-se perceber que a lógica das relações dentro de um ônibus do bairro Feitoria (não apenas da Cohab) permanece até seu destino, seja o centro, seja o bairro. Estar naquele coletivo significa, para seus usuários, na maioria das vezes, morar na Feitoria e, portanto, compartilhar da conversa alheia, frequentemente reclamações sobre o aumento de movimento do trânsito nos seus lugares de residência ou do barulho decorrente de carros com som em volume alto andando pelas ruas.

Apesar de algumas tensões que podem surgir a partir justamente da presença do rádio ligado⁴⁰, predomina um ar de familiaridade, em que muitos se

⁴⁰ Lembro de estar certa vez em um ônibus na direção bairro-centro em um domingo à tarde e o motorista estar escutando alguma partida de futebol em alto volume. Uma moça então se levanta e grita para o motorista, pedindo que baixasse “*um pouquinho*” o volume, bastante constrangida por tal.

cumprimentam, sendo conhecidos, vizinhos ou amigos. Torna-se importante saber em que parada o passageiro ao lado mora, pois, mesmo dentro da Cohab há uma distinção entre as paradas, casas e apartamentos e, entre as casas, se mora em uma região mais ou menos longe dos *blocos*, as quadras de apartamentos, frequentemente enunciadas como *os bloco*. Uma e outra parada, entretanto, mesmo localizadas longe dos blocos podem ser consideradas perigosas. Esse tipo de situação mostra como dentro da Cohab o local de moradia serve como elemento de distinção, evidenciado mais recorrentemente quando se está na situação de passagem, no deslocamento. Dificilmente esse tipo de discursividade aparecerá entre os moradores quando em seus momentos de sociabilidade na Cohab.



Contudo, a consistência rítmica do deslocamento não está presente apenas nas situações de trânsito, de entrada ou saída do bairro e da vila. Qualquer final de tarde na Cohab mobiliza a circulação de figurações sociais em relação à concretude da cidade, nas ruas principais repletas de carros, ônibus, bicicletas, carroças, cachorros e pedestres... Uma aparente tensão entre mundo rural e urbe tem espaço, ora pelo convívio concomitante, ora pelo convívio através do conflito. Para além da Cohab, no bairro Feitoria em geral, apesar da recente implantação de semáforos e rótulas, pedestres continuam a caminhar nas ruas. Sim, nas ruas também estão os

O motorista então desligou rapidamente o aparelho, ao que a moça dizia, ainda mais constrangida: “Não precisa desligar, é só baixar um pouco”. O silêncio posterior àquela situação também foi constrangedor, já que todos sabiam do que se tratava, um pequeno conflito no ônibus (sem margem para comentários, apenas silêncio).

pedestres e esse é um ponto que gera inúmeras buzinas nos horários de maior movimento, que é aquele em que as pessoas estão voltando para suas casas, na direção centro-bairro. A intensificação do barulho, para os moradores, vem acompanhada da existência desses dispositivos de trânsito que representariam, pois, a “evolução” da cidade. Vê-se, então, o descompasso entre os passantes nos veículos automotivos e aqueles nas ruas e calçadas. Mas os mesmos passantes assumem diferentes papéis: tanto são pedestres em um momento como podem ser motoristas em outro. O comportamento desses personagens, portanto, vai além de um conjunto de regras normatizadoras da cidade, predominando os códigos de convivência e circulação dos espaços vividos na esfera microssocial. Na Cohab, esse movimento é mais intenso do que em outras partes do bairro e, diversas vezes, me deparei com carros locomovendo-se lentamente até que o ou a pedestre percebesse a situação de estar justamente no meio da via.

Entidades sônicas como constituintes narrativas do cohabeiro

Subindo a lomba, depois de ter dado uma volta perto da quadra da Imperatriz Leopoldense (que estava aberta, com algumas pessoas apenas perto do palco, em silêncio), caminhava em direção ao “quilombo” – maneira como o cohabeiro chama uma avenida perpendicular às principais da Cohab e que fica no “topo” da lomba, a Avenida do Quilombo. A avenida, e a região ao redor, recebe o nome de quilombo porque é historicamente conhecida como lugar de refúgio de negros da fazenda escravagista Feitoria do Linho-Cânhamo. Ao me direcionar para aquela avenida de tanta densidade histórica, não me propunha adentrar naquele território novamente, porque já o havia feito e, para minha decepção, não encontrara remanescentes do antigo quilombo. Minha ideia era ter um ponto final para a caminhada. Ao mesmo tempo, o lugar segue sendo um tanto misterioso, e alguns causos sobrenaturais em torno desse contexto negro reverberam entre os cohabeiros mais velhos.

No caminho, conversei com dona Eva, uma moradora da Avenida Feitoria. Contou morar há 32 anos aqui na Cohab, trabalhando de doméstica para uma patroa do bairro Rio Branco. Ela mesma morou nesse bairro e na Santo André (outro bairro de São Leopoldo), antes de vir para a Cohab (como uma nômade, dizia ela. Talvez tenha utilizado o termo andarilha). Quase chorou e me deixou emocionada por me confiar algumas tristezas sobre a relação com sua filha, que não a via, assim como suas netas. Segundo minha interlocutora, elas não lhe “davam bola”. Antes disso, logo que cheguei, ela estava em frente de casa, conversando com suas vizinhas. Elas eram surdas e agora usavam aparelho de audição. “Preferiam não escutar, às

vezes”, pois música é um tumulto para elas, que muitas vezes não conseguem nem dormir. Dona Eva, entretanto, se mostrou conformada com a situação. Dizia que, considerando a sua solidão, até preferia dançar com a música dos vizinhos. E “o que mais tem na Cohab é criança, cachorro, crente e batuqueiro”, disse ela, que é católica não praticante [...].

Em um movimento que não é de uma via só, as rítmicas da vila convergem em uma conceitualização nativa sobre as entidades sônicas que afetam seu espaço. Nesse lugar, seus habitantes tornam os sons afetos que possibilitam a elaboração de um “mapa” das figurações sociais ali presentes:

Saí de casa pensando em circular por aqueles espaços próximos aos “blocos”. Circudei as quadras que comportam essa forma habitacional, até que escolhi uma das ruas asfaltadas que cortam em duas partes o conjunto de apartamentos. Estava em busca de rodas de chimarrão, já que pensava ser uma forma de sociabilidade que me permitiria uma entrada atenuada em relação ao que poderia acontecer em espaços fechados (bares, por exemplo).

Do ponto de vista das imagens da vila, achei interessante como as pessoas gostam quando alguém, de certa forma, as “autoriza” a falar sobre o que pensam. Foi assim que senti quando da definição de Daiane (em torno de 30 anos, moradora há seis anos dos “blocos”). Para ela, “os bloco aqui é assim: metade é evangélico, uma parte é adolescente que escuta funk, e outros escutam bailão [dando a entender que eram os mais velhos]. Quando tem aniversário, é só bailão [...]”. Daiane posicionou sua observação do lugar a partir de sua escuta, remetendo os sons a um mapeamento social, principalmente em termos geracionais e de religião. Essa é a sua interpretação do seu espaço. Noeli, uma simpática e alegre senhora que também estava na conversa, moradora há 15 anos no bairro, dizia, por outro lado, se embalar ao som do “bailão” dos vizinhos ou daqueles ecoantes das igrejas ou casas próximas.

Se Noeli se diz embalar ao som dos vizinhos, para outras pessoas da vila, os sons alheios podem “desvirtuar”:

Subindo ainda mais a lomba, fui em direção à casa de Seu Levi, pedreiro da vila que já conhecia de longa data e sabia ter falecido há uns anos. Apresentei-me para a esposa, a filha e o genro de seu Levi como pesquisadora – eles estavam tomando chimarrão no pátio de casa. Entendi o que queriam dizer antes, as outras moradoras, dona Eva e aquelas com problemas de audição, que quando tem

música, é complicado, pois muitas são “negativas”. No caso da família de Seu Levi, a preocupação deles estava relacionada à fácil memorização das crianças para as músicas [geralmente funk] que tocam nas ruas, nos carros com som alto – essa memorização está ligada tanto às letras das músicas, referidas como “promíscuas” quanto à relação com o corpo que provocavam. “Quando vê, as criança já tão tudo dançando aquelas bagaceirices”. Por outro lado, segundo a mesma família, dependendo da música, às vezes é bom, e até faz falta. “É outra Cohab”, quando está um silêncio, como no feriado (dois dias antes era o 12 de outubro). “Agora, o pessoal está voltando para casa”, disse dona Fátima [...].

Ao conversar com as pessoas na rua, na calçada, na frente de suas casas e falar de minha pesquisa sobre os que permeavam seus espaços, uma das principais reações



recorrentemente era a de um “desconforto acostumado”. Os automóveis que são notados desde grandes distâncias, a partir de seus aparelhos de reprodução e amplificação sonora, são bons exemplos problematizados pelos moradores. De um lado, é possível identificar carros e motos, comerciais, com anúncios e propagandas e que, de certa forma, parecem não ser tão incômodos, devido à sua eventualidade e também pontualidade na presença. São, muitas vezes, inclusive, entendidos em suas funcionalidades, podendo ser de fato uma maneira de moradores terem conhecimento dos bons locais para compra de determinados produtos, seja pela existência de estabelecimentos que possam realizar determinados serviços dentro do bairro, seja pelo (baixo) preço ofertado. Esses veículos podem ser também o próprio ponto “em movimento” de venda de alguns produtos, como amaciantes caseiros e picolés ou sacolés – para as crianças⁴¹. Mas o mais frequente são os

⁴¹ Um adendo há de se fazer à presença de vendedores ambulantes, entre aqueles que vendem algodão doce (reconhecidos pelo som de sua corneta, causando grande comoção entre as muitas crianças), produtos caseiros (em sua maioria, mulheres, empurrando carrinhos com ovos, pães,

carros de divulgação de minimercados, mercearias, açougues e padarias da própria Cohab ou do bairro, bem como de grandes redes de súper ou hipermercados, conhecidos e anunciados por seus preços baixos, geralmente do próprio bairro.

De outro lado, o principal motivo de “música ser tumulto”, os carros não comerciais que, com seus aparelhos potentes, emitem sons em alto volume, reproduzindo gêneros musicais como *funk*, música eletrônica, pagode, sertanejo universitário. Esses, então, incomodam moradores. Parados ou em movimento, são desgostados por muitos, seja pelo conteúdo de suas músicas, seja pela potencialidade de atrapalhar outras atividades cotidianas das famílias (assistir televisão, escutar música ou mesmo conversar no pátio de casa). Assim, é frequente ouvir-se nas conversas de vizinhos nos domingos de manhã o relato de uma noite mal dormida, pois, além dos carros de som com volumes altos, também invadem a noite os ruídos produzidos por motociclistas, ao fazerem manobras e/ou corridas com seus veículos.

Se comparados aos sons das práticas religiosas e da escola de samba, são largamente mais criticados. Mas nem sempre foi assim. Os sons da Cohab remetem a diversas temporalidades, fazendo com o que os sons “aceitos” ou não no presente sejam parte de um dos jogos da memória (ECKERT; ROCHA, 2000) para o habitante da Cohab, mediados pela escuta. Isso também quer dizer que algumas tensões perduram através das narrativas. O trecho de diário abaixo conta um pouco disso:

Na busca por personagens que alguns interlocutores haviam me apontado como conhecedores dos sons da Cohab, entrando nessas figurações os tamboreiros “de religião”, entrei numa loja de artigos religiosos cujo panfleto eu já havia pego na semana anterior – “devem ter o contato de algum tamboreiro”, pensava. Até então, me achava ou numa tremenda falta de sorte ou uma incompetente em campo: nenhuma das pessoas com quem tinha tido mais proximidade, entre o pessoal da escola de samba e o grupo de rap, tinha algum telefone de Maia ou Borracha, tamboreiros que fiquei conhecendo por nome, para que eu pudesse contatar.

Adentrando a loja, vi uma moça sentada atrás de um balcão, tomando chimarrão. Pedi licença e desculpas se estava atrapalhando, disse que estava fazendo uma pesquisa sobre a música no bairro e, de repente, à medida que me aproximo da

salames e queijos) e miscelâneas (em um só carrinho, vendedores, geralmente homens, comercializam desde cadeiras de praia a potes de plástico, anunciados em alta voz por tais sujeitos).

mulher, vejo uma outra atrás de uma mesa de ler a sorte. Na hora me assustei e pedi desculpas, porque pensei estar bem no meio de uma consulta. As moças riram e disseram que estava tudo bem, não estava atrapalhando nada. As duas eram donas da loja (ufa!).



Continuei então minha apresentação, perguntando se elas conheciam e teriam o contato de algum tamboreiro da Cohab. Andrea era uma moça negra de cabelos longos e de jeito muito espontâneo e acolhedor. Enquanto me demonstrava corporalmente que deveria me aproximar e, também corporalmente, me oferecia chimarrão, respondeu que tinha, sim, o contato de um tamboreiro. Conhecia três da Cohab, mas só tinha o celular daquele, Leonardo. Sim, porque tinham alguma relação de parentesco, disse ela. Anotei o número de telefone e ela pediu que eu colocasse embaixo: “Borracha”.

Então eu me surpreendi e disse: “Ah, então esse é o famoso Borracha?”. “É, esse é o famoso Borracha”, disse ela. Em seguida, a outra mulher, Carmem, de olhar desconfiado, mas de fala eloquente, me instiga: “Mas o que tu quer estudar, pra que tu quer entrevistar ele?”. Eu meio que repeti o que havia dito antes e ela logo me interrompeu. “Então tu não quer estudar música, porque o que o tamboreiro faz não é música”. Concordei com ela e disse que entendia ao que ela se referia. Realmente, minha delimitação do universo da pesquisa cada vez mais se movia em direção aos sons da Cohab (dei exemplo de como as pessoas reagem aos sons dos carros, das igrejas, e que isso também me interessava), então as sonoridades rituais poderiam fazer parte da pesquisa. Ela, ainda meio reticente, concordou e disse que música era realmente forte, tanto que servia para chamar as divindades. Era o toque do tambor que chamava. Perguntei então de que modalidades de religião elas participavam: “Nação, ou...”. Andrea já respondeu, sem esperar que eu terminasse, ela era de nação. Apontou para Carmem e disse que “ela era tudo”, umbanda, nação, cruzada. Seguindo a conversa, e a roda de chimarrão, Andrea comentou que a pesquisa era bem interessante, mas que eu tinha que falar no “livro que escreveria” como a religião delas é discriminada, pois um “irmão religioso crente”, nos seus próprios termos, “pode gritar, já que parece que o Deus deles é surdo, mas o meu não. Eu não grito, mas não posso fazer um trabalho na rua”. E contou do dia em que havia faltado uma vela para um evangélico e ele se recusou a comprar com elas. Ela mesmo perguntou, retoricamente: “Será que a minha vela é diferente da dele? É porque sou preta?”.

A marca narrativa do conflito contribui para a manutenção da memória da discriminação, não como um constructo do passado, mas como uma reverberação vivenciada no presente. A memória dos sons incômodos diz respeito aos sentidos a ele imbricados, passando pelo marcador racial, como quando ouvi moradores se

referirem a “barulhos” predicados como “coisa de negro” ou mesmo como misteriosos, quando se referiam aos sons das casas de religião.

Contudo, essa memória é continuamente reposicionada na escala dos afetos sonoros na Cohab: se, há poucos anos, quando de um momento mais “silencioso”, ainda antes dessa intensidade sonora provocada pelo trânsito e carros com seus potentes equipamentos sonoros, os sons “de negro” incomodavam, hoje assumem outros predicados, já que moradores reclamam recentemente, geralmente entre risos, que “até preferem” a escola de samba e os “bataques” aos sons desses carros. Essa é uma tensão que também reflete predicados às fontes sonoras – sons acústicos = sons humanos/ sons maquínicos = sons desumanos.

Ao menos em parte, a crítica a esses sons também está relacionada à elaboração de uma narrativa. Essas práticas de emitir músicas em alto volume nos carros são relacionadas por alguns moradores às “pessoas de fora”, de “gente que não é daqui”. Nesse sentido, os sons desses sujeitos também são interpretados como a possibilidade de perigo para o lugar. Sim, porque faz parte da narrativa do crime a discursividade do “bandido não rouba dos seus vizinhos”, que circula e é cotidianamente atualizada quando dessas práticas sonoras. Nesse caso, as antigas tensões entre os sons daqueles convencionalmente da vila são atenuadas na comparação com os sons “de fora”, que parecem apresentar, por sua vez, vicissitudes no espaço.

Porém, em conversa com esses sujeitos entendidos como “gente de fora”, outras conceituações aparecem. Entre elas, até mesmo uma “gramática” para esses sons maquínicos. Primeiramente, as músicas reproduzidas nos automóveis dessas pessoas, escutadas e entendidas negativamente pelos moradores e moradoras acima mencionados, estão acionando mais de uma prática, tornando-se vinhetas sonoras para aqueles que as entendem. Assim, fui percebendo que, muitas vezes, quando esses rapazes (sim, em sua maioria são jovens rapazes) desejam “chamar” algum amigo morador da vila, passam em frente da casa do sujeito em questão e, parados, aceleram seus carros. O ronco de cada carro é diferenciado através da escuta por esses jovens, então o amigo convocado, antes mesmo de sair de casa, já sabe quem está o aguardando. Essa prática possui as variações de um cumprimento, para demonstrar sua presença naquele lugar, quando, por exemplo,

do caso de uma acelerada em movimento na frente da casa de algum morador. Esse morador provavelmente faz parte desse grupo que compartilha a comunicação via sonoridades dos carros e, então, acena (agora gestualmente) de volta para o passante. É preciso chamar atenção para o fato de que essas “aceleradas” denotam a prática de uma escuta que identifica tanto personalidades (o carro de certo indivíduo faz um ronco específico) quanto cria elementos de distinção entre aqueles praticantes do espaço. Na escuta dos sons de motores de carros, esses sujeitos podem identificar as táticas para alteração do som de cada um (alguns interlocutores mencionam apenas furar a surdina do automóvel, que seria uma prática mais em conta, de forma a tornar o som “mais bonito”. Outros fazem alterações diretamente no motor, que seria algo mais custoso financeiramente, mas com um “retorno sonoro” mais significativo). Quanto mais alterado em relação à sua forma “original”, mais diferenciada será sua comunicação sonora.

Por outro lado, as músicas reproduzidas nesses carros abrangem principalmente dois tipos de práticas. Uma delas é bastante semelhante à demonstração das potencialidades dos motores, como no caso acima. Ou seja, a potência dos equipamentos de som é um elemento de concorrência dentro desse grupo. Quanto mais forte e grave o som for emitido, maior o indício de investimento financeiro desse sujeito naquela aparelhagem. Algo que me chama a atenção é que, aparentemente, o gênero musical mais recorrentemente reproduzido, *funk*, não se trata necessariamente de uma predileção musical daqueles sujeitos, ao menos a partir de suas falas, mas sim o gênero com o maior potencial para a exibição das mais variadas possibilidades sonoras. Com o *funk*, esses jovens podem regular vários elementos do som, evidenciando as qualidades de seus aparelhos e, me parece, o poder econômico de seus proprietários. Isso conduz a outra forma de relação com essas sonoridades automobilísticas que considero como o “som (ou a vinheta) da conquista”. Munidos desse aparato potente de motor e/ou equipamento sonoro, esses jovens desfilam pelas ruas da Cohab também motivados a conquistar alguma garota. Nesse caso, abre-se um leque de sonoridades, pois tanto gêneros musicais variados (sertanejo universitário, pagode e *funk* são os principais) e sonoridades dos motores (as “aceleradas” a que me referia há pouco) são postos no que considero como mais uma discursividade sonora. Sim, porque essas ações fazem parte das experiências vividas dentro e fora da vila. Referem-se às formas de

abordagem e “conquista” que contam sobre como esses sujeitos imaginam que garotas possam ser “fisgadas”. Mais uma vez, os sons maquínicos configuram essa sociação, dialogando com experiências de dentro e fora da Cohab e esse é um ponto também curioso quando da interlocução com os jovens rapazes. Apesar dos moradores mencionados anteriormente identificarem os sujeitos passantes nesses carros tão sonoros como “gente de fora”, os próprios se definem como moradores ou amigos de moradores, já que a Cohab não é “lugar de passagem”, dizia-me um desses rapazes. “Quem anda por aqui ou é morador, ou é amigo; senão, não tem porque estar aqui”, continua. Não quero dizer que os primeiros estavam errados, muito pelo contrário. O que os interlocutores dos carros e equipamentos sonoros potentes me contam é que, apesar de moradores, circulam principalmente em outras regiões da Cohab, ou seja, não naquelas onde residem. Na soma dessas interpretações, esses sujeitos soam como de “dentro e fora” da vila.

O som emitido nos equipamentos dos carros através de seus alto-falantes, com suas aparentes músicas ameaçadoras da moral, entre seus mais diversos gêneros musicais, combinado ao alto volume, permite aos moradores atualizar suas classificações e narrativas, posicionando os sujeitos produtores desses incômodos como “de fora”, geralmente jovens, assim como aqueles passantes em motos com roncões mais acentuados são identificados como veículos de jovens do sexo masculino. Neste ponto, tento ir além de apenas identificar essa construção interpretativa a partir dos sons, por parte dos moradores, como aponto também para a via sensível dessa dimensão. O som só se faz interpretado porque há uma multiplicidade subjetiva dirigida a essa dimensão. Todos os sujeitos envolvidos nessa prática, portanto, a interpretam de diversas maneiras, tendo ressonância ou não com os outros. Nesse caso, formam-se experiências subjetivas e sensíveis, porque aí então a dimensão sônica torna-se muito mais complexa: tantos sentidos existem quanto o número de praticantes ouvindo ou emitindo os sons. O resultado, contudo, é a elaboração narrativa de tonalidades afetivas.

Os graves mais amplificados nas reproduções sonoras dos jovens rapazes em seus automóveis relacionam-se com o que Steve Goodman (2010) conceitua como “baixo materialista”, presente principalmente nas músicas afrofuturistas, através de frequências *sub-bass*, ou seja, que se encontram nos limiares mais

graves de audição humana e tornam-se sons de reverberação corporal, afetando os corpos, incidindo até as vísceras:

O baixo figura exemplarmente porque, de todas as bandas de frequências dentro do encontro sônico, ele é a que mais explicitamente excede a mera audição e ativa a conjunção sônica de percepção amodal: o baixo não é apenas ouvido, mas é sentido. O *sub-bass* [sons no limiar mais grave da audição humana] normalmente não é nem ouvido, nem sentido, mas ainda assim ele transforma a ambiência de um espaço, modulando sua tonalidade afetiva, atingindo frequências ressonantes em objetos, tornando as vibrações virtuais da matéria vagamente sensíveis. [...] Mas, para muitos artistas, músicos, dançarinos e ouvintes, a imersão vibratória provê o ambiente mais suscetível para movimentos do corpo e do pensamento⁴² (GOODMAN, 2010, p. 79).

Para Goodman, o baixo é materialista porque afeta tacitamente as entidades humanas, de forma sinestésica, ao mesmo tempo em que se transforma em uma *máquina de guerra*, em seu sentido deleuziano, na penetração viral dessas sonoridades na música ocidental – uma inversão de poder entre os historicamente subalternos, a partir de uma característica sonora proveniente da diáspora negra.

Embora não seja explícito, Goodman se vale de sua experiência como DJ para posicionar a música eletrônica, principalmente aquela inspirada nas transformações do *sub-bass* jamaicano fixadas no gênero musical *dub*, que emergiu em meados dos anos sessenta e repercutiu esteticamente em uma variedade de gêneros musicais. Ao elaborar uma proposta de ontologia do som baseada em macronarrativas, como a da diáspora negra e da música afrofuturista⁴³ (em sintonia com Paul Gilroy (1993) e Eshun (1998; 2003), respectivamente), contudo, Goodman acaba não trabalhando com as nuances interpretativas de uma escala microsocial.

⁴² Bass figures as exemplary because of all frequency bands within a sonic encounter, it most explicitly exceeds mere audition and activates the sonic conjunction with amodal perception: bass is not just heard but is felt. Often sub-bass cannot be heard or physically felt at all, but still transforms the ambience of a space, modulating its affective tonality, tapping into the resonant frequency of objects, rendering the virtual vibrations of matter vaguely sensible. [...]. But for many artists, musicians, dancers, and listeners, vibratory immersion provides the most conducive environment for movements of the body and movements of thought.

⁴³ Dentre as narrativas em torno da música afrofuturista, é preciso ressaltar a importância do músico Sun Ra (1914 – 1993) como um dos idealizadores do conceito desenvolvido no contexto americano da década de 1950 e que se espraia enquanto proposta filosófica e teleológica a ser discutida pelos teóricos da diáspora negra, como Paul Gilroy e Stuart Hall.

O som conceitualizado como “de fora” é aquele que promove uma ecologia do medo urbano, ao mesmo tempo em que incita os moradores a atribuir outros sentidos aos sons acústicos, mesmo aqueles que compartilham da narrativa da diáspora africana (da escola de samba, das casas de religião, por exemplo). Entendendo as conflagrações em torno do som dos carros na Cohab como *máquinas de guerra* em interação com escalas macrossociais, essas mesmas também mobilizam uma transformação das tonalidades afetivas aos outros sons porque, afinal, são os sons de gente “de dentro”, dos seus vizinhos.

Desenhos do som: espaço sônico cohabeiro

Por que tanta gente escuta música com volume tão alto? Por que tantos carros passam por aqui notados a muitos metros de distância, antecipados por seus sons? Por que essa amplificação sonora nas classes populares e seus espaços? Sons que vazam das paredes, discussões familiares, hinos, cânticos, toques... sons que parecem “brotar” das ruas: tum, tch, tum tch...





Sim, os questionamentos parecem mais de uma moradora poética e irritada do que com o de uma pesquisadora. Bem, a mescla dessas duas personagens tenta descrever a sensação vibratória dos sons da Cohab. Motivo de tantas noites mal dormidas, de arrenegações entre vizinhos, criando fofocas, motivando tensões...

Ora! Essa entidade não se espalha (ou espraia) tão intensamente apenas pelo *habitus* “barulhento” de seus moradores. Nem porque é ontologicamente capaz de

mobilizar afetos coletivos – ao menos não esses afetos. Uma arquitetura sônica tem parte nesse processo e colabora na configuração da especificidade desse lugar.

Steve Goodman (2010) dedica um capítulo de sua obra apenas para esse assunto, mas, como está trabalhando com a proposta de máquina de guerra sônica, o assunto torna-se *anarquitectura vibracional*⁴⁴, ou seja, uma organização espacial projetada de forma anárquica, ou, como penso ser o caso da Cohab, que invade uma proposta arquitetônica imposta por esferas de poder dominantes e que repercute em uma acústica sonora que vibra de forma semelhante em contextos de habitações populares urbanas. Aqui, proponho uma breve reflexão sobre a relação entre as “concretudes” da Cohab e suas invasões sonoras.

A imagem da página seguinte é um croqui que mapeia alguns pontos sonoros e de escuta da Cohab, apontados a partir dos meus percursos em campo – também ali mostro o ponto de partida mais usual durante o trabalho de campo, minha residência. Esse croqui, entretanto, não dá conta da profusão de sonoridades dos automóveis, das residências dos moradores e moradoras, assim como não mostra as diferentes intensidades (volume) de cada um desses pontos (e, claro, daqueles que não estão ali descritos). No entanto, pode colaborar na visualização da dimensão sônica da Cohab, e pode ser até mesmo adensado se colocado em diálogo com a crônica do início do capítulo.

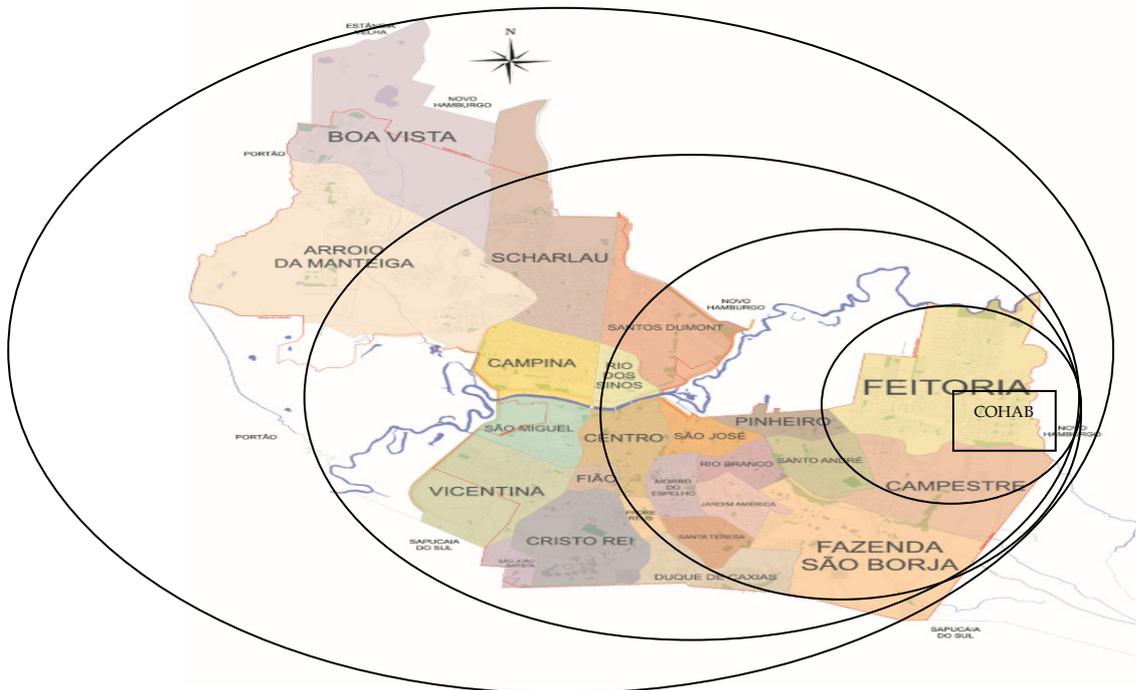
⁴⁴ No original: *Vibrational anarchitecture* (Cf. GOODMAN, 2010, p. 75-79).

É comum ouvir, quando um morador da Feitoria depara-se com uma situação em que deva informar seu endereço residencial e esse sujeito menciona morar na Feitoria, uma frase quase pronta: “Mas não na Cohab!”.

É preciso esclarecer que, em termos de capital econômico, se observado a partir de alguns aspectos como, por exemplo, a própria forma das casas e, portanto, sua estética, existe uma grande diferença entre as residências da Cohab e as de outras vilas do mesmo bairro. De um lado, na Cohab evidencia-se, como mencionei antes, uma formação migratória e da dita “ocupação irregular”, indivíduos da camada popular que se deslocam para esse espaço, já projetado e construído nos moldes que tornam as casas padronizadas umas em relação às outras⁴⁵ e que, dentre os moradores, muitos ocupam-se de trabalhos informais ou possuem pequenas fabriquetas, oficinas, borracharias, sapatarias, salões de beleza, minimercados, bares, botecos, etc. Na configuração espacial das outras vilas, por outro lado, nota-se a variedade de construções de casas, em áreas maiores, já que, em geral, os primeiros moradores dos loteamentos adquiriram terrenos para posterior construção de habitações. Além disso, não há tanta presença de pequenos comércios, se comparada à existência de mercados de redes nacionais, lojas de roupas (com poucas ocorrências na Cohab), papelarias de médio porte e mesmo de serviços (lotérica, bancos, Brigada Militar) na região mais comercial (Avenida Feitoria).

A dimensão sônica da Cohab, portanto, passa a ter, assim como para seus próprios moradores e moradoras, estatuto narrativo para os habitantes das outras vilas, que, por sua vez, passam a entender esse lugar a partir de sua multiplicidade e intensidade sonora. Ser cohabeiro, então, é ser “barulhento”. A força narrativa desse estatuto é tão invasiva que se irradia ao perfil do morador da Feitoria, que, dentro das discursividades da cidade em relação à Feitoria, colabora na representação de uma camada popular. Os sons da Cohab reverberam, portanto, não somente nas vilas adjacentes, mas na cidade.

⁴⁵ Os terrenos da Cohab apresentam 200m² de área e as casas foram construídas em pares espelhados, exceto aquelas geminadas, que constituem uma pequena parcela dos domicílios. Outra parcela dos domicílios é formada por apartamentos, com área semelhante às casas geminadas. Atualmente, trinta anos após a inauguração do conjunto habitacional, casas, geminadas ou não, possuem muitas diferenciações em termos de estrutura, realizadas nesse período pelos moradores. De qualquer modo, qualquer sujeito que venha a se tornar morador nesse lugar estará ingressando em uma residência que, de certa forma, permanece com algumas características da antiga padronização.



A Cohab Feitoria e suas ondas vibracionais

Pontos de escuta: “narradores urbanos”⁴⁶

Narrar o cotidiano de habitantes da Cohab a partir da sua dimensão sônica, tarefa baseada na circulação no bairro e práticas de escuta de seus sons, suas músicas, não foi algo solitário. Cohabeiros e cohabeiras com quem interagi, conversando, trocando acenos, apontando-me possíveis pontos de escuta, guiavam minhas caminhadas.

As dinâmicas sociais da vida na cidade, tão estudadas e reconhecidas pela linhagem que tornou pioneira a antropologia urbana brasileira, em constante diálogo e inspirada pelos ensinamentos dos sociólogos da vida moderna (e.g. SIMMEL, 1979), acentuando sua condição de individualismo e as relações sociais em espaços de sociabilidade do início do século XX, podem apontar *províncias de significado* (SCHUTZ, 1979), “códigos em situações, momentos e planos diferentes” (VELHO, 2003, p. 27) partilhados e acionados em trajetórias de seus habitantes, em suas biografias. As narrativas dessas biografias podem emergir das redes de relações

⁴⁶ Aqui a inspiração e licença poética remete à linha antropológica desenvolvida por Cornélia Eckert e Ana Luiza Rocha, especialmente à série de entrevistas de antropólogos urbanos brasileiros, “Narradores urbanos, antropologia urbana e etnografia nas cidades brasileiras” (2007-2013).

sociais em que o próprio pesquisador ou pesquisadora se insere, prática que também teve impacto na antropologia urbana brasileira, a partir das pesquisas no âmbito da escola de Chicago, que apontariam regiões morais (PARK, 1979) em contextos norteados por categorias sociais de família, pertencimentos étnicos e classes sociais, principalmente. Lançando mão de tais categorias, o engendramento de redes sociais fez parte de estudos clássicos como o de Howard Becker (2008) e William Foote Whyte (2005). No caso de Foote Whyte, sua descrição da “Sociedade de Esquina” de rapazes de um bairro de pertencimento étnico italiano em Boston justamente baseou-se na rede social que emergiu do trabalho de campo. Com a colaboração valiosa de um interlocutor de pesquisa, sob nome fictício *Doc*, que se tornou personagem narrativo central para a pesquisa realizada nos anos 1930, Foote Whyte descortina as dinâmicas sociais das tramas e hierarquias envolvidas nas cliques do bairro, rebatendo o senso comum que apontava o lugar como desorganizado e sem estrutura.

No caso deste estudo, alguns interlocutores e redes foram mais proeminentes, a partir de meus contatos em campo, conduzindo a versões sobre a Cohab sônica, ao mesmo tempo em que, postos em relação, interagem entre si de acordo com suas próprias redes.

Apresentarei três momentos que contam da trajetória de três interlocutores de pesquisa, com intuito de pluralizar os pontos de escuta desta tese e, ao mesmo tempo, evidenciar as redes de relações sociais nas quais me inseri e justamente guiaram meus percursos sônicos interpretativos.

Dani e a Cohab sônica como forma de vida urbana

Eu havia chegado à casa de Daniela com o texto da qualificação de doutorado em mãos, alguns meses após o exame, em uma tarde de tempo bom. A minha ideia era averiguar se ela considerava pertinentes as interpretações que tinha até então levantado e deixar aquelas primeiras impressões guiarem a conversa. Da parte de minha interlocutora, já sabia de antemão que conversaríamos mais profundamente sobre a pesquisa: seria finalmente uma conversa “com calma”, em que pudessemos falar livremente, sem nos preocupar com as dinâmicas temporais

do ensaio da fanfarra, espaço onde convivi com minha interlocutora durante aproximadamente um mês.

A casa de Dani é próxima da escola onde suas duas filhas estudam. Ambas tocam na fanfarra e, durante a conversa, entravam e saíam da casa em companhia de amigas. Conhecia a filha mais velha, que tinha quinze anos, da fanfarra, com seus cabelos negros em trança nagô e, como há pouco havia recebido de presente uma *escova progressiva* para alisar seus cabelos em um salão no centro da cidade, mostrava os “novos cabelos”, com os quais tentava me acostumar. A filha mais nova, que também conhecera previamente na fanfarra, de aproximadamente dez anos, mantinha os curtos cabelos em tranças nagô.

Dani me recebeu no seu quintal, em frente à pequena casa geminada onde mora com seu marido e as duas filhas. Seu marido não estava no início da conversa, estava trabalhando. Por algum motivo que não me recordo, não registrei no meu caderno sua profissão, mas tenho impressão que era pedreiro, ou pintor...

A generosa hospitalidade de Dani nos conduzia aos papos mais diversos, o que nos permitiu travar uma conversação ininterrupta de uma tarde inteira. Ali, pude adentrar também no seu universo familiar, além de acompanhar uma pequena “amostra” de seu cotidiano na Cohab.

Lembro de ter levado o gravador, mas não o utilizei⁴⁷. Por isso, esta seção é composta pelas minhas memórias daquele dia, pelo diário de campo, o qual foi baseado nas minhas anotações em tempo real da conversa, e de outros diários, produzidos em sequência aos ensaios da fanfarra.

Começamos pela primeira parte do título: “Entre rimas e toques, sambas e cohabeiros”. Perguntei-lhe o que achava da palavra *cohabeiro*. Fiz a pergunta porque, para algumas pessoas, o sentido também é pejorativo, principalmente pessoas de fora da Cohab. “Eu acho que não, eu acho que tá bem assim, porque é o que a gente é, né?”.

⁴⁷ Essa é uma questão metodológica importante, porque a mediação ou não do gravador, elemento já tão discutido nas técnicas de pesquisa qualitativas, desempenha um papel significativo na construção das interações em campo. Naquele momento, penso que não o utilizei porque sabia que a forte identificação que Dani e eu tínhamos uma pela outra nos conduziria a assuntos bastante pessoais e íntimos - que nem eu gostaria de ter registrado em outro lugar que não na minha memória ou nos diários de campo mantidos em segredo. De fato, naquele dia conversamos sobre muitas coisas, entre elas situações que se mantêm no sigilo da pesquisa.

Embora Daniela more em uma parte mais tranquila da Cohab, no que se refere ao movimento de pessoas e automóveis, nossa conversa era constantemente interpelada pelo roncar e buzinas de motocicletas. Sentada no pátio de sua casa, me flagrava pensando na intensidade sonora que deveria ser morar ali, a poucas quadras da escola pública onde suas duas filhas estudam e, portanto, próximo à fanfarra da instituição e da quadra da Imperatriz.

Daniela tem em torno de 35 anos – sua fala dinâmica, com risada e sorrisos fáceis, dava impressão de jovialidade – e mora na Cohab “desde sempre”. Sua mãe ainda continua morando na mesma casa onde ela cresceu, a uma quadra da sua. Conhecedora de cada pedacinho da vila, minha interlocutora contou-me guiar-se pelos calendários sonoros dali, seja na época dos ensaios da fanfarra, seja na retomada dos ensaios na Imperatriz. Assim como na fanfarra, Dani gosta de assistir ao carnaval e ajudar a escola no *backstage*, mas não para desfilar. “E gosto de ir lá por novembro, quando está mais quente, porque vamos [ela, o marido e as filhas] todos juntos e ficamos até tarde. Se formos quando está mais quente, não *pegamos frio* na madrugada”, já que se deslocam de casa até a Imperatriz caminhando. As idas à Imperatriz são momentos de diversão para toda a família, quando dançam e reveem os conhecidos e amigos: “Gosto da batida, do ritmo, do fervo [de pessoas] na escola”.

Durante o período em que convivi com Dani, dedicava-se a atividades domésticas e de liderança na escola das meninas. Madrinha da fanfarra e membro do Círculo de Pais e Mestres, costumava se envolver intensamente em arrecadações de *vaquinhas*, principalmente para a fanfarra poder comprar uniforme, instrumentos musicais e lanches para as apresentações.

Ao passar os olhos novamente no título do documento de qualificação, perguntou-me quanto tempo eu havia estudado, com o que eu poderia trabalhar, associando a minha imagem de moradora às minhas escolhas acadêmicas e profissionais. “Tu vê, não sabia que dava para estudar música assim, é até bom saber, para as meninas”. E, subitamente, voltou ao assunto do título: “Que interessante isso: ‘rimas, toques e sambas...’. Pois é o que mais tem aqui mesmo”. E contou da cena do dia anterior, em que sua filha mais velha havia feito aniversário e havia pedido a *escova progressiva* de presente, pois não queria festa. “Mas a minha

filha tem muitas amigas, então umas dez chegaram e eu servi cachorro-quente”. Quando se deu por conta, as meninas estavam todas no pequeno quarto compartilhado entre as duas filhas, escutando e dançando *funk* que *chegava a vibrar*, pelo volume do som.

Através do som, Dani se tornava uma hermenêuta, colaborando para o meu entendimento das formas de escuta ali: “Aqui, em geral, se escuta música com volume alto”, o que geraria uma *misturança* sonora na rua, já que as casas, tão próximas umas das outras, deixavam seus sons *vazarem*. O som, inclusive, incitava interações entre os vizinhos. Um exemplo disso era a relação que tem com o vizinho do lado, Seu Renato, conforme Dani me contava. Quando esse senhor chegou à Cohab, “gostava de Roberto Carlos, Beatles, música mais ‘antiga’”, gosto musical não compartilhado pelos membros da família de Dani. O problema é que Seu Renato tinha um aparelho de som potente e muitos DVDs, que dedicava várias tardes para reproduzir. Em voz de perspicácia, Dani me contou que suas filhas passaram a sugerir outras músicas, as quais a vizinhança já estaria familiarizada. A tática dava frutos: em pouco tempo, Seu Renato passou a ouvir (e os vizinhos, por extensão) pagode, *funk* e outros gêneros musicais bem aceitos na redondeza. Mas a tática segue: hoje as filhas de Dani dão sugestões de quais DVDs Seu Renato deveria comprar.

Os gostos musicais, entretanto, conforme minha interlocutora, não eram homogêneos nem na rua, tampouco na sua própria casa. Ela mesma gostava de sertanejo. Seu marido, de pagode. Suas filhas, de *funk*. E, obviamente, a simultaneidade dos sons eventualmente ocorria, o que gerava disputas e *brigas* para garantir a “sobrevivência” daquele som naquela casa.

Contudo, não eram apenas as músicas, suas e de seus vizinhos, que ritmavam sua vida na vila. Conhecia o ronco de cada moto, dos seus vizinhos, afilhados e familiares. A identificação, porém, não parava por aí, mesmo em nossa conversa interpelada por tais sons. Cumprimentos sonoros que permeavam nossa conversa interferiam diretamente nos rumos narrativos. Assim, praticamente cada buzina ou ronco de motocicleta (lembro de ter visto/ouvido pelo menos três) conduzia a um parêntese sobre a trajetória daquele sujeito, suas relações familiares ou mesmo situações de vida. Algumas dessas eram mesmo tragédias, que

evocavam tempos *mais difíceis* na Cohab, de intenso tráfico de drogas e mortes decorrentes de disputas nesse meandro.

Ao longo de nossa conversa, Dani foi me mostrando que interpretar os sons da Cohab é experienciá-la coletivamente. Presenciar e ouvir a multiplicidade de sons, sejam aqueles de dentro de sua casa ou na sua própria rua, é atentar para os vínculos ali existentes, viver e negociar no plano social.

Durante apenas algum tempo, Dani, quando recém-casada, morou em Novo Hamburgo, uma cidade vizinha de médio porte baseada em uma economia também industrial (mas mais no ramo calçadista). Contudo, não se adaptou, informando que o lugar lhe apresentava solidão (“Era tudo muito calmo, muito quieto”) e foi incisiva quando de seu pedido ao marido: “Eu quero voltar para a Cohab”. Mesmo morando em um espaço urbano na cidade vizinha, os sons da Cohab (e todas as remissões que eles evocam) acabaram por convencê-la: “Eu nasci para viver na cidade”. Embora a cidade vizinha também fosse um contexto urbano, as simultaneidades sonoras e, portanto, os conflitos presentes como qualquer forma de sociação, eram elementos que definiam o território cohabeiro como parte da urbe.

Assim como outros moradores e moradoras com quem conversei no contexto das caminhadas etnográficas na Cohab, para Dani, a Cohab tem se tornado um espaço cada vez melhor para viver. Embora o passado relacionado a práticas criminais – performatizado pela circulação intensa de policiais e flagrantes em cenas de tráfico de drogas, percebidas pelos ícones sônicos de disparos de armas de fogo, sirenes de carros policiais, etc. – tenha contribuído para uma representação estigmatizada da Cohab (cujas forças narrativas irradiam-se para o bairro Feitoria), os novos sons, juvenis, de carros em desfile nas ruas, demonstrando sonoramente seus potentes equipamentos de reprodução sonora, que permitem a identificação de moradores e suas redes de pertencimento, são, para Dani, demonstração de como é possível caminhar à noite por suas ruas, manter as casas com cercas ao invés de muros e permitir que as crianças vão sozinhas, a pé, para a escola. É nessa nova realidade aparente que se inserem os sons da fanfarra da qual Dani é madrinha, quando preenchem as ruas da Cohab com seus sons.

Dani não é apenas madrinha da fanfarra da escola pública estadual da Cohab. Entre seus afilhados, está um dos filhos de Rudi, puxador de escola de

samba que já apresentei em outro momento. Rudi, Dani e seus parceiros afetivos são compadres de longa data – cruzam os mesmos territórios, entre casas de religião e o universo do carnaval, ainda que com “papéis” bem diferentes. Seus filhos são colegas da fanfarra da escola e só fiquei sabendo disso depois de conhecer Dani, o que ocorreu posteriormente àquele período de campo no carnaval 2012, quando Rudi era puxador da Imperatriz Leopoldense. Com o mote desse cruzamento de trajetórias e relação de compadrio, apresento o “ponto de escuta” cohabitador de Rudi.

Rudi e a Cohab sônica na sua voz: transformações na cena carnavalesca

Conheci Rudi em um ensaio da Imperatriz Leopoldense, apenas um mês antes da concentração do carnaval 2012. Apesar de ter sido “apenas” um mês antes do carnaval, pude, nesse tempo, ter várias conversas, sem gravador e sem anotações, algumas quando estávamos em situação de deslocamento. No trem (entre Porto Alegre e São Leopoldo) ou nos ônibus “Feitoria” (entre centro e bairro/bairro e centro), nos encontrávamos e conversávamos viagens inteiras. Aliás, continuamos nos vendo nesses trânsitos, além de marcarmos entrevistas específicas para a pesquisa – tive oportunidade de entrevistá-lo duas vezes. Trago algumas resultantes dessas tantas conversas ao longo do trabalho, mas, por ora, penso que a voz desse personagem neste trabalho enriquece a maneira como tenho interpretado os múltiplos espaços e tempos da Cohab, a partir das formas de escuta de seus sons, principalmente no sentido de sua relação com outros territórios.

Rudi tem em torno de 32 anos, é membro de uma das famílias negras com extensos ramos na Cohab – nasceu em Canoas, cidade também parte da Região Metropolitana de Porto Alegre, porém bastante próxima à capital. Ainda criança, veio com a família para a Cohab, na década de 1980, quando tinha em torno de sete anos. Logo que sua família chegou, costumava frequentar a escola de samba Protegidos da Vila Isabel, de Novo Hamburgo, já que seus pais tinham laços de amizade e parentesco com integrantes dessa escola. Ao mesmo tempo, a participação em uma escola de samba já existente na vila, Unidos da Feitoria,

começava a fazer parte de sua agenda familiar – e musical, já que sua mãe costumava cantar em outras escolas de samba onde viveram anteriormente. As “lições musicais”, portanto, para Rudi, iniciaram desde cedo, com sua mãe e no convívio do ambiente de carnaval.

Após algum tempo, ainda em sua infância, outra escola de samba é fundada, a Gladiadores da Feitoria. Em torno do nome dessa escola que não existe mais, mas que corre boatos de uma tentativa de “renascimento” atualmente, um mito tem vida. Percebi isso na fala de vários moradores, inclusive participantes da Imperatriz. Com Rudi isso também acontece porque, dentro de sua narrativa, a imagem da Gladiadores está como aquela que teve parte na sua infância e adolescência ao nutrir suas habilidades musicais. Além disso, era um espaço de amplas sociabilidades, que rememora com muito afeto:

Rudi: A gente tinha uma turminha que pulava o muro da escola, quando tinha ensaio da Gladiadores. Pra não perder ensaio, eu, Curumi e mais uns quatro, saía do colégio mais cedo, porque “Deus o livre” faltar ensaio. Era uma coisa tão boa... e assim a gente pensava, tava sempre junto. A gente chegava lá, ajudava a fazer lanche pros ensaios. E foi ali também que surgiu o primeiro grupo de pagode que participei. Chamava “Estrela do Amanhã”. Adivinha quem deu o nome? A veia, a minha mãe. O Curumi também participou, daí a gente tocava nos eventos da escola, abria os eventos.

Na narrativa do “mito da Gladiadores”, o som daquela escola era diferente, o que acrescentava um sentido melancólico e nostálgico à memória da infância e juventude de Rudi. No que se refere à identidade idem, aquela apregoada às concretudes narrativas, Rudi contava entre alguns suspiros que a Gladiadores sempre vencia os carnavais de São Leopoldo. E a escola tinha “material humano”, como diz Rudi, ou seja, músicos experientes de harmonia e bateria, de modo que os primeiros aprendizes, crianças mesmo, também ali se iniciavam nos instrumentos musicais. As experiências das diversas trajetórias que ali se congregavam musicalmente na Cohab, já na década de 1990, são referidas por Rudi no nível das sociabilidades. Era um local de encontro para as pessoas se divertirem, mas, ao mesmo tempo, altamente controlado pelo seu presidente. Segundo Rudi, é a partir desse “controle” que surge a Imperatriz Leopoldense: uma das alas que tinha anseio de propor outras ideias de temas-enredo e sonoridades resolveu criar a sua própria escola de samba. Aos poucos, muitos da Gladiadores migraram para a Imperatriz.

Foi o caso dos primos de Rudi, entre eles Raul – que em minhas primeiras entradas em campo teve o papel marcante de me sinalizar algumas tensões emergentes de minha presença na escola.

Nessas passagens, Rudi foi “resgatado” por alguns “mestres”, e assim se iniciou como intérprete de escolas de samba. Ora, a mítica que paira sob a Gladiadores também repousa na sua força enquanto território negro, com circulação intensa de outros músicos de escola de samba da capital e arredores.

Participando como “puxador” em Porto Alegre, Novo Hamburgo e Gravataí, Rudi foi deixando seu trabalho como porteiro residencial para “viver de música”. E esse é o ponto em que nos conhecemos, Rudi e eu: no seu primeiro trabalho como puxador de volta à vila, na Imperatriz. Lembro que em várias de nossas conversas falávamos sobre as dificuldades da profissão de músico, tanto com relação à aceitação na sociedade quanto às suas próprias parceiras afetivas.

Sabendo de minha atuação musical como regente de coros, mesmo tendo uma posicionalidade que remetesse à representação de uma classe média branca, sentia-se solidarizado ao meu relato de que os trabalhos eram geralmente noturnos.

Em uma ocasião em que marcamos uma entrevista em sua casa, em um apartamento térreo localizado nos blocos da Cohab, nossa conversa rendeu quase quatro horas. Nesse momento pude entender como a vivência cotidiana na Cohab e as circulações de Rudi, motivadas pelas circulações de outros músicos na vila, constituíram seu perfil profissional e musical – via narrativa.

No grupo de pagode formado por seus amigos e vizinhos de mesma faixa etária, Estrela do Amanhã – dentre os participantes, um dos interlocutores desta pesquisa, o rapper Curumi –, que se apresentava nas atividades da Gladiadores, Rudi já recebia sugestões de sua mãe a respeito de como utilizar o microfone, da consciência de que a voz está sendo amplificada, alterando, portanto o volume da emissão vocal. Ao mesmo tempo, sua elaboração narrativa apontava que suas práticas vocais, principalmente na esfera do carnaval, como cantor do grupo de harmonia, sempre lhe pareceram naturais: a facilidade para memorizar melodias e letras, a potência vocal, o timbre agudo apropriado para “puxar” os sambas-enredo, foram exemplos que Rudi me fornecia sem muita dificuldade para mencionar.

Contudo, o próprio sinalizava que “apenas” os atributos musicais não bastavam para garantir um bom cantor de carnaval – esses elementos estavam relacionados à dimensão profissional que as práticas musicais tinham em sua vida.

A concretização desses elementos na ação narrativa, mais do que uma enumeração, me permitia acessar certo código de valores e posturas aprendido e apreendido por Rudi que se relacionava à transformação do músico amador para o músico profissional. Ao mesmo tempo, sua narrativa colaborou ao me motivar a problematizar a própria cena carnavalesca local na arena das políticas culturais contemporâneas, em conexão com escalas macrossociais, como abordarei no próximo capítulo.

Quanto à responsabilidade de seu trabalho como líder do grupo de harmonia, Rudi me contava:

Rudi: É o meu trabalho que vai para a mídia, como a gente diz, é o trabalho do intérprete. A escola se preocupa em si com o trabalho do intérprete. Não é o grupo... ah, “o Rudi e seu grupo”. Não. É o Rudi. É o puxador da escola, é o cara que vai dar o grito de guerra, o que vai empolgar as pessoas ali com aquela arrancada, é o cara que vai conduzir o microfone mais alto da avenida. Então eu me preocupo muito com essa coisa do grupo estar sempre focado nisso. Tipo, por exemplo, quando a gente chega no ensaio: [peço aos integrantes:] desliga o telefone. Desliga o telefone para tu poder te focar naquilo ali. Porque aquelas duas horinhas de ensaio, tu tem que focar, porque daí a coisa rende mais. É que nem nós: nós estamos conversando aqui e de repente o telefone toca. [imita alguém desatento, olhando para o celular] Ahã, é, eu sei [olhado para o celular, encenando]... Entende? Então como é que eu vou fazer isso cantando?

Luana: Claro...

Rudi: [canta, para dar o exemplo:] *Atirei o pau no gato-to-to*, [fala, encenando a desatenção:] é o gato que tá ali? Não, mas eu não entendi direito [encenando a desatenção, olhando o celular].

L: Bom, se tu tá performatizando isso, é porque tu já viu, né?

R: Jáaaa... eu fiz no começo! E fui vetado de uma maneira diferente. E aqui entra o X da questão.

L: Como é que foi para ti?

R: [encenando a situação em que a pessoa o repreendeu no ensaio] - Ó, tu, faz favor, te retira da sala [encenando a sua resposta] - Como assim? [representando a fala de quem o repreendeu] – Ou tu canta, ou tu atende o telefone.

L: E quem que foi essa pessoa?

R: Foi lá em Porto Alegre, quando eu entrei para o meio de lá. Eu queria muito estar lá, mas foi quando eu cheguei no meio de lá que a coisa mudou de figura. Lá é outro nível de trabalho. As pessoas levam muito mais a sério lá. Porque lá, a grana [ênfase em “grana”] que rola lá é maior. O movimento daquilo lá é maior. Daqui a pouco tu tá no Jornal do Almoço, tu tá no Balanço Geral⁴⁸... daqui a pouco tu tá dando uma entrevista para o Maurício Saraiva⁴⁹ [...]. A qualquer momento tu tá em evidência lá. Sentou ali, pode ter a qualquer momento alguém com uma câmera [com o] escrito, bem grande: RBS TV, ou RBS rádio. Ou TV Rural, ou TV Unisinos [...] Claro que isso não é no ensaio, mas todo o momento do ensaio até chegar nessas outras coisas que é do carnaval, que é da mídia, que é fazer um show num teatro, uma apresentação, os próprios ensaios onde tu lota a quadra, aquele momento ali, os bastidores do carnaval, como a gente diz, é que é o importante. Não é só o que tu vê na avenida. [representando uma fala] “Bah, tá bonito, os carro enorme”. Não, vai lá no barracão para ti ver como é que é feito os carro, o trabalho que as pessoas passam...[...]

L: E tem essa interferência também na música?

R: [enfático] Tem! [encena o que poderia ser a fala de algum presidente de escola de samba]: “Ah, esta música não é boa para cantar aqui nos ensaios... Ah, esta música aí o pessoal não gostou, não pegou... Ah, essa música não tá legal, eu particularmente não gosto dessa música”. [de volta à sua fala] Ou seja, tem. O principal de um grupo de harmonia quando vai se cantar é ver o que tá no momento [para os ensaios], o que tá na rádio, que é aquilo que eu te falei... o pessoal, mesmo escutando o que tá na rádio o dia inteiro, ele vai querer uma versão em samba daquilo, porque ele gosta de samba. [...]. Então, nessa parte [musical], eu interfiro muito. Tinha um samba que era... um samba de Gravataí, de 2011, do último ano que eu tava lá... ah, como é que era? [tentando lembrar] [...] Do cacique de Ramos... É um pedacinho do samba que eu queria te mostrar que tem uma diferença.

L: Que o pessoal tava cantando de um jeito e tu...

R: É, de um jeito, e eu teimei que não, não é dessa maneira. É dessa outra maneira aqui. Ah...

L: De melodia?

R: Da pronúncia...[lembra a música e canta:]

É meia-noite, apaga a luz

É meia-noite, apaga a luz [ênfase em “apaga”]

R: E eles cantavam:

É meia-noite apague a luz [ênfase em “apague”]

R: Não tem uma diferença aí?

L: Aham!

R: Entendeu? A pronúncia é “apaga”, não é “apague”. [...] Só para te dar um exemplo de quanto eu parava e corrigia.

⁴⁸ Jornal do Almoço é um telejornal exibido no horário do meio-dia, transmitido pela RBS, filiada da Rede Globo; Balanço Geral, telejornal exibido no mesmo horário, é transmitido pela emissora Record (regional do RS).

⁴⁹ Jornalista da RBS que, durante as transmissões televisivas do carnaval de Porto Alegre, atua como comentarista.

A disciplina e liderança apontadas por Rudi na coordenação dos grupos de harmonia revelam a diferença de estatutos musicais atribuídos comparativamente por ele às escolas que não são de Porto Alegre, incluindo aí as escolas da Cohab (Gladiadores da Feitoria, já extinta, e Imperatriz Leopoldense, em atividade), lugar de onde partiu sua motivação para trabalhar como puxador de escola de samba. Depois de sua circulação por outras cenas carnavalescas, incluindo a referida, na capital, quando atua como puxador na Imperatriz Leopoldense, para o carnaval 2012, Rudi já percebe diferenças sonoras entre a antiga Gladiadores e a então atual Imperatriz. Para ele, a Imperatriz já estaria com um porte mais profissional, sendo dinamizada e dinamizadora de forças comerciais. Nesse sentido, a sonoridade da antiga escola remetia às suas memórias da infância e adolescência como espaço de sociabilidade. A Imperatriz de então já soava diferente: um grupo carnavalesco seletivo da região metropolitana, de visibilidade, principalmente por participar do grupo de acesso do carnaval porto-alegrense.

A prática musical de Rudi, envolvendo sua habilidade “natural”, reverbera a sua vivência no universo carnavalesco a partir dos territórios que, enquanto morador da Cohab, poderia evocar. Nesse sentido, a transformação de sua prática musical, como apontado pelo próprio puxador, envolveu sua circulação na região, permitindo-lhe que conhecesse relações pautadas mais pelo ambiente profissional imposto pelo território do carnaval da capital do que pelas relações de sociabilidade cotidianas da vila, que sua memória recorre às vivências na Gladiadores. A “volta” para a vila, agora como profissional, então, já condensava essas experiências que fariam o local dialogar com outras escalas – suas vivências fora da Cohab.

É também sob essa leitura de superposições espaciais que Rudi narra a multiplicidade sonora coabeira:

Luana: E tu, como músico, toda essa trajetória de carnaval e em bandas de pagode e morador daqui, como é que tu escuta essas sonoridades daqui da Cohab?

Rudi: Aqui dentro do bairro?

L: É, daqui...

R: Tu sabe que é uma coisa que eu fico pensando? Porque, assim como tu incomoda algumas pessoas com o som que tu faz, né? Vamos ver se eu consigo achar a linha certa para te falar isso... Tu também não pode te sentir incomodado com o som que as pessoas fazem. Tu escuta um tambor de uma casa de religião, de afroumbandista, é o que a gente diz, tu escuta o hino, o órgão [instrumento musical], o teclado da igreja, os irmãos, eu escuto o hip hop dos guri [referindo-se ao grupo de Curumi]...

L: Ah, tu escuta?

R: Claro! Tu escuta o vizinho com bailão, a música dele é só bailão. Do lado, de cima, na frente, tu escuta também o outro que tá na tua praia, de carnaval e pagode, entende? Tento administrar da melhor maneira possível, tento evitar confusão com os vizinhos. Se um amigo para aqui na frente de casa, tá com o som do carro ligado alto, peço para baixar o volume, né? Nós vamos conversar... mas essa coisa das pessoas não conseguem tolerar as músicas dos outros, isso é uma coisa que eu não consigo entender...

A perspectiva da “civildade”, de certa forma encontrada na versão proporcionada por Rudi para sua vida profissional, se espalha também para sua representação das sonoridades da vila, aquelas sob as quais interage com seus vizinhos. Rudi, praticante “em dia”, conforme suas palavras, com suas obrigações religiosas da umbanda, posiciona a sonoridade “afroumbandista” dentre as tantas outras coabeadas. Embora sua narrativa tenha privilegiado a ideia do convívio pacífico, o que poderia ser decorrente da elaboração de um todo coerente com sua identidade profissional e musical afirmada minutos antes, na mesma entrevista, um elemento que cruza com os percursos sônicos que esbocei há pouco é a perspectiva do conflito apontada como dinâmica daquele espaço urbano.

A narrativa de Rudi evoca alguns lugares dentro da Cohab (Gladiadores, Imperatriz), pontos evocativos de uma memória de sociabilidades musicais da sua infância e juventude. Como apontado por meu interlocutor, Rudi era amigo de Curumi. É, pois, justamente este personagem que contribui à elaboração dos percursos sônicos, a partir de seu ponto de escuta, neste momento. Veremos que os seus espaços de circulação dentro da Cohab, na sua trajetória, encontram correspondentes com os de Rudi.

Curumi e a Cohab sônica das tonalidades afetivas

Curumi, na faixa de trinta e poucos anos, é um dos colaboradores com quem mais interagi entre os integrantes do Mesclã.

O apelido guarani remete à sua infância, conforme me contou, quando foi identificado pelos colegas de escola pela cor da pele e cabelo, que lembrariam sua ascendência indígena, por parte da avó. Àquela época, na infância, Curumi deixava



os cabelos lisos na altura da testa, uma fase anterior à perda de sua irmã, quando havia se “revoltado” e “rapado” o cabelo. Pouco tempo depois, deixou o cabelo crescer um pouco, mantendo-o bem baixo, cortado a máquina. Na época da perda de sua irmã, Curumi já ensaiava-se como rapper, tendo como espaço o próprio cenário cohabeiro:

Curumi: Às vezes nas esquinas, né, sentado, no sábado, no final de semana. O cara não sai da vila, daí, “bah, vamo ficá aqui na esquina aí, rimando”, daí um faz uma rima pro outro, assim, meio que de deboche...

Luana: Vocês tinham, ou vocês continuam tendo esses jogos?

C: É, um jogo de palavras, [simula a rima:]
bah, tu, isso aquilo, aquele outro, pá, pá, pá...

Daí o cara já:

não, mas eu não aceito, porque não é bem assim.

Daí ali foi se criando, né, e o cara foi estimulando o dom, né, da música. E foi, bah, isso aí foi importante. Eu não sou muito bom assim no improviso, sou mais de parar e pensar.

L: [utilizar] O teu caderno...

Esse tempo de experiências vividas também é o tempo da observação motivadora da improvisação. De certa forma, quando Curumi afirma que esse momento foi importante, que “estimulou o dom”, pode também ser entendido como um treino de captura do cotidiano, das ações dos moradores, dos espaços e, claro, dos tempos vividos naquele lugar.

Curumi é um conhecedor da Cohab, e tem uma versão narrativa para cada um dos espaços onde habita. Sua trajetória está imbricada nos aprendizados dos

sentidos das paradas, praças e esquinas, adentrando nos modos de “ser passageiro de ônibus” da Feitoria, reconhecendo os estigmas e operando com eles, compartilhando dos crescentes barulhos e tumultos pela via da escuta e tornando a rua um espaço para treino de rimas e brincadeiras. Como mostra a fala acima, a Cohab foi justamente um espaço propício para as elaborações de técnicas corporais (e, portanto, vocais) do rap, suas etnometodologias.

Na construção narrativa em que rememora sua trajetória musical, a própria narração de Curumi é uma performance, como uma colagem de falas e rimas, gestos de serenidade e movimentação de braços, evocando a gestualidade rapper que leva para o palco. Nas entrevistas com Curumi, escolhi deixar em *itálico* e em versos as partes em que incorpora alguma rima para narrar um momento, um episódio ou mesmo um afeto. Tive a oportunidade de entrevistar Curumi duas vezes, ambas com duração de aproximadamente três horas. Nessas ocasiões, chegávamos em momentos da narrativa em que se emocionava, ao compartilhar comigo situações difíceis de sua vida.

Assim, no momento que Curumi narra para mim seu percurso musical, contando que sua relação com a música “vem de família”, acompanhando seu pai cantando ao violão música sertaneja em tempos de infância ou quando do seu encantamento com o rap e posterior “estreia” no gênero musical, entendo a trajetória desse sujeito como um conhecimento por ele acionado no ato performativo (seja em entrevista comigo, no palco, no estúdio, compondo, seja improvisando entre os amigos). Dessa forma, pode-se notar quão marcante foi o momento da primeira vez com microfone em mãos, ao cantar para a *gurizada* pela primeira vez:

C: Antes a gente tinha um grupo. A gente, não, eu mesmo. O primeiro grupo era a família RDP. É uma sigla: Respeito, Dignidade e Proceder. [...] Mas todo mundo tinha vergonha de cantar. Pegar o microfone, então, pra mim também foi difícil. A primeira vez, assim, bah, pegar o microfone... Tu sabe o que é tu pegar o microfone todo mundo ficar te olhando, é estranho. Bãh, isso aí já foi romper as barreiras, né? Porque daí os outros [que formariam o *Mesclã*, mais tarde], já vieram: “Ah, vamo derrubar essa barreira toda”.

L: E esse momento, assim, de pegar o microfone, o primeiro momento, tu te lembra?

C: A primeira vez que eu cantei foi aqui no campinho da Imperatriz, aparelhagem ali, tava rolando uma festa, e daí tinha uns cara de Porto Alegre que tavam vindo de uma oficina de hip hop. Então pra nós aquilo era muito novo, oficina de hip hop. E daí o cara, o Maia, fez uma base na fita, ainda [do tempo das fitas cassete]...

L: O Maia é aquele tamboreiro também?

C: Isso, tamboreiro. Ele tinha uma música do [rapper] Sapi e daí ele gravava na fita, daí parava, voltava e gravava de novo, foi colando assim várias vezes, até formar um minuto de instrumental. Daí ali foi o primeiro som.

A trajetória musical de Curumi conecta-se a territórios variados da Cohab. A escola de samba Imperatriz Leopoldense, território compartilhado com Dani e Rudi, era um espaço de sociabilidade e de prática musical – no seu caso, como *ritmista* (músico da escola que atua na “bateria”, percussão). O músico que fazia uma montagem iniciante de uma base instrumental de rap, era, também, identificado como tamboreiro de religião afro-brasileira. Assim como o rapper narra essa experiência que proporciona uma imagem acerca da pluralidade de identidades em torno daquele território da escola de samba, também narra as suas próprias transformações ao longo dos anos, em direção a uma concepção técnica mais afinada com as marcas estéticas atualmente buscadas por ele e seus parceiros no rap. Dessa forma, compara o estilo de quando gravou o seu primeiro CD, em 2002, com seu irmão (a dupla formava os *Pacificadores RS*) com suas atuais concepções musicais:

C: É que as nossas vozes ainda eram muito de guri, voz fina, [dois portamentos do grave para o agudo, em “u”], isso é histórico [o CD], né? Eu não via nem muita expressão, via assim uma... entrega, sabe? Hoje o cara já tem uma expressão, uma expressão corporal, uma expressão mímica, na voz, o cara mais sério, tu não canta, tu explica uma letra. Naquele tempo, não, naquele tempo nós era guri, né?

L: O que fazia naquela época?

C: Bah, sei lá... nós gravamos aquela [música] *Das Vila*, era [dois portamentos novamente em “u”], [rimando mais agudo:]

Sonhar não custa nada, aqui é o sul, é zona Leste [da qual Feitoria faz parte],

nessa quebrada e eu, que tô de virada,

no corre-corre, várias balada,

eu e meus parceiro, a parentada

[...] [A gente fazia] bem rapidinho, com medo de errar, de olho fechado...

Conforme a narrativa, é a partir desse momento que Curumi iniciaria uma trajetória enquanto rapper. Contudo, até o final do trabalho de campo, presenciei sua vida musical constituir um dilema na sua relação com o território do trabalho. Assim como

dezenas de moradores da Cohab, da cidade de São Leopoldo e região, Curumi atua na indústria do metal, em uma multinacional estabelecida na cidade. A atuação como trabalhador metalúrgico tem impacto na rítmica de seu cotidiano, tensionada com as práticas de rapper, que se desenvolvem nos finais de tarde e nos finais de semana – normalmente em sessões de estúdio e apresentações musicais.

Embora esse dilema não seja tão explícito em sua prática discursiva⁵⁰, sua trajetória me foi contada em uma entrevista e seguiu um curso tão denso, imbricando-se nas suas relações familiares, contando sobre a cidade e, principalmente os afetos envolvidos na prática de rapper, que deliberadamente disponho a sua voz, desde a sua transcrição, nesta tese. Acredito que ela possa contribuir na polifonia deste estudo, como um valioso ponto de escuta, justamente por deixar a trajetória ser contada pelo próprio interlocutor:

Graças a Deus os nossos pais sempre tiveram pensamento de dar tudo pra nós que eles nunca tiveram, né? Vieram do interior, família de 8, 10 filhos na média, mas eu vejo que alguns pais acabam exagerando, [é] aí que nasce a marginalidade dos caras. Os pais acabam exagerando e fazem de tudo por aquele filho e ele não vai aprender valores, não vai aprender a pescar, não vai aprender a lutar, só que ele ganha tudo na mão, daí ele vai, né, pra se destacar ou pra se aparecer dentro da comunidade, ele vai lá matar um, quando vê já mata dois... Depois que tá no crime não tem como voltar, daí tu vai preso, os caras te dão um apoio lá dentro, vai pra rua, tu quer ir pra rua com os caras. Então é tudo complicado, olha. Graças a Deus não tenho passagem pela polícia, né? É que eu procuro passar pros cara, “ó, meu, lá não é lugar pra nós, ó cara, nós temo que trabalhar, estudar, no mínimo segundo grau nós temos que ter, né, meu, pra chegar e conversar com as pessoas”. Senão tu vai ficar envergonhado ali, depois, uma mina te deu um fora, os cara vão se arriar em ti, tu vai em casa, busca uma faca vem ali e esfaqueia o cara, né? Porque tu é o feio, excluído... hoje tem essa palavra *bullying*, mas antigamente não tinha.

L: Não tinha.

C: Bãh, o cara era muito feio, nem [pegava] uma mina, sempre esnobando o cara, esculachando ele, os mano se arriando nele, dando tapa na cabeça, apagando cigarro na cara dele. De repente o cara se revoltou, pegou uma arma de fogo e já matou uns dois, três, pra mostrar que não é bem assim, né? E daí ele já é um *pitbull* da vila, já.

L: É.

C: Mas não podemos tá falando disso, né. Nossa proposta de música é outra mesmo.

L: E vocês são em quantos no grupo?

C: Olha, a Pacificadores mesmo é eu e meu irmão, né? Dédi e Curumi. O Dédi é o mais novo, mas daí tem uns caras que se criaram vendo nós e aí começaram a fazer rap também, né, então, se inspiraram em nós, daí eles vêm junto com nós. Daí tem o Prefácios MCs, tem o Nathan, tem o

⁵⁰ Mostrarei no capítulo 4 como esse dilema teve parte nas sessões de estúdio em que acompanhei meus interlocutores *rappers*, ou seja, na produção de narrativas sônicas.

Jessé, que é o Preto-Fumaça, o Teilor, que é um pessoal que tá sempre junto, né, no palco. Isso é importante, né? Daí tem o pessoal de Porto Alegre também, o pessoal do Revolução RS, de lá.

L: Ah... e vocês têm vínculos assim, com...?

C: Temos, no caso, o nosso clã, a gente fala, né? Temos o nosso clã, a gente... quando um não tem evento, o outro tem, daí tá puxando todo mundo, sabe? Tem que ter o nosso clã, a nossa facção, no caso. Os outros caras também têm as deles. Às vezes gera conflito, ah... nosso embolamento, o outro embolamento, mas nós temo que ter, senão nós vamos ficar sozinho e onde nós for tu não vai ter. Não vai ter a tua própria experiência, né, bah, a cara teve a ideia de fazer um som. Tem muitos, param pra escrever, [e então contam:] “bah meu, parei pra escrever, mas não deu pra escrever nada”.

L: Não vem ideia...

C: Eu falo pra eles: Ô, meu, eu acho que eu não paro pra escrever, vai vir ao natural. “Bah meu, tem que ter ideia, meu, tem que ter ideia” [como se dizendo para eles]. “Pô cara, tem que montar um som pro teu pai, né?”. Bah, não viu o som que um filho do Péricles [sambista] fez pra ele no Esquentá [programa de televisão], ali, um samba? Bah, quase chorei vendo o samba que ele fez pro pai dele, tá ligado? Então, na hora me veio, bãh, vou fazer um samba pro teu pai também. E ele: “Bah, pior que é a ideia mesmo. Bãh... meu pai faz 6 meses que faleceu. E isso fica me batendo, sou o filho, o único homem, o resto é tudo mulher”.

L: O cara tá sentido, né?

C: Tá sentido, 6 meses aí. Daí já falei uma coisa pra ele: “Pô meu, começa assim:

[rimando] bah eu vejo vários manos morrendo nas ruas,

entes queridos, né, indo embora,

mas eu sei que vai ter

um paraíso pra eles.

Lembra daquele uísque

quando você se foi,

ele tomou um litro”.

[retoma a voz falada:] Daí ele: “Bah, é isso aí que eu quero ouvir”. Bah, meu, até às vezes isso me traz uma emoção, porque a música... é foda. Quando eu perdi minha irmã também eu, bãh, meu, olha só. Eu já tinha o cabelo mais compridinho, com franja, aí já rebelei, de agora em diante vou usar a cabeça sempre raspada, bah, vou fazer umas tatuagens, né? Daí, bãi, é meio que uma era perdida, os pais já se separaram. Daí um pai mora lá em Santa Catarina, a mãe foi morar com outro cara, e tu nunca vai aceitar um padrasto. E eu como mais velho daí, bah, me rebelei, daí eu já saí de casa, já não trabalhava, não estudava, Daí, bãi, consegui retomar minha vida de novo, isso através da música, né? Os conselhos que o cara dava, às vezes, conselho de pai, entra aqui, sai aqui.

L: A gente não quer ouvir, né?

C: Um conselho de amigo na música tu, bãh... olha só, né? E eu sempre falo bãh, né?

L: É, bãh... [risos]

C: O Nitro J [DJ porto-alegrense] que se arriava: “Bãh, mas tu só fala bãh, meu? Bãh, bãh, bãh [cada “bãh” mais acentuado], meu.

L: É uma das marcas.

C: É, das marcas.

L: E sobre teu início musical? Tu disse que, aquele dia que a gente tava ali, no aquecimento [da Imperatriz], na concentração, tu disse que já tinha participado de escola de samba, participou da “Dragões” [antiga escola de samba leopoldense]...

C: É, na bateria, eu comecei tocando, como ritmista, né? Bah, na bateria da “Dragões”.

L: E que idade tu tinha?

C: É, eu tinha dez anos.

L: Era menino.

C: Dez anos.

L: A tua família morava por ali?

C: É, eles moravam na Feitoria. Eu vinha sozinho, de ônibus.

L: Capaz? [mesmo?]

C: Com dez anos já, né?

L: Bah, na época não tinha essa ala na Feitoria? De...?

C: É, tava surgindo a Gladiadores, Gladiadores da Feitoria.

L: E tu por conta vinha pra cá [para o centro]?

C: Sim, daí eu fiz uma amizade com o cara lá, da Feitoria, né. Daí ele me trazia, o cara era mais velho. Então foi o primeiro, né, mas... daí eu fui lá no Gladiadores. Lá era de chão batido. No intervalo, assim, do ensaio, os cara faziam roda de *break*, pra dançar *break*, naquele tempo era o *break*, bah, que predominava.

Bãh, tocava música boa, né? James Brown... ãhn, tocava uns cara, assim, bem antigo mesmo e eles dançavam muito *break*, daí o Michael Jackson, daí a gente ouvia o Michael Jackson também, né? Queria imitar o Michael Jackson dançando e depois eu vi que começou a surgir as rimas dos caras, do rapper, né? Os caras, mas eram de matar, assim, nossa, um se arriando no outro e daí tu tinha que dar uma resposta... mas isso, tinha, aqui em São Leopoldo tinha o Bataclan.

L: Bataclan?

C: É, Bataclan. Isso há muito tempo, nessa época aí de 90 a 95, 96. Era o Pedrão, tinha o Bataclan que era uma danceteria *black*. Tocava só esse tipo de música [*black*].

L: É mesmo? Eu não sabia dessa.

C: Bataclan. Era aqui, na Rio Branco [bairro] aqui. Hoje o Pedrão mora lá em Montenegro⁵¹. Bãh, e ali era um ponto de pessoal de Porto Alegre e Novo Hamburgo. A gente ia no Bataclan no domingo de

⁵¹ Cidade da Região Metropolitana de Porto Alegre, distante aproximadamente 40 quilômetros de São Leopoldo.

noite. Tocava só música *black* né? Só *funk*, música *soul*, o próprio rap, né? Então ali eu já fui vendo tudo...

L: Ah, ali foi um espaço pra ti ir vendo essas músicas, várias músicas, né? Que tu tava contando aquele dia ali, que tu faz rap hoje, mas continua tocando também o que gostava antigamente.

C: É, mas esse ano que eu desfilei na bateria [da Imperatriz] aí eu me decepcionei, né cara! Bah, um investimento muito fraco, né, meu. Umas fantasias ridículas, assim, no meu ponto de vista. Bah, a comunidade... deixaram 100 pessoas lá na quadra da escola de samba porque não tinha o transporte, o ônibus. Pô, daí a comunidade que vai o ano inteiro nos ensaios, compra meio frango. Daí eu venho ali, bah, o pessoal toca de graça na bateria, né? Chega no fim da avenida tu não tem uma água mineral pra ti tomar, então... Mas mesmo assim, o samba é as minhas raízes, né?

L: E tu curte hoje, assim, tu curte tudo isso?

C: Eu curto, a gente teve um grupo de samba também.

L: Ah, é mesmo?

C: Aham, nessa época aí, um grupo de samba, eu tinha o que... uns 14 anos eu acho. Era um grupo de pagode...

L: Fazia lá na Feitoria ou por aqui tu juntava um pessoal?

C: É, a gente tinha o nosso grupo lá da Feitoria, mas daí nós tocava nas festinha de aniversário das famílias, era só gurizada, né, daí a gente, ah... tem um aniversário da família do fulano lá na Vila Tereza, lá, aí nós pegava os instrumentos, bah, vamos fazer um samba já, vamos fazer um pagode. Ah, tem aniversário lá não sei aonde, vamos fazer um pagode lá, vamos, já ia, já. Então ali já ia perdendo a... a vergonha. Pegando a intimidade com os microfones, aí, pra cantar e pá.

L: Claro...

C: Eu me lembro que eu tocava bateria naquele tempo. Tocava bateria, daí tinha o Cezinha⁵² [primo de Rudi], hoje, que é um dos caras mais conceituados, né?

L: Aham.

C: Cezinha da Imperatriz. Ele saiu na Imperatriz Dona Leopoldina [de Porto Alegre].

L: Cezinha, já conheci ele.

C: Ele era o vocal. Era eu, o Cezinha, o finado Dodô, daí o Janone tocava pandeiro.

L: Aham.

C: Então, nós se criemo tudo junto assim, mas fazendo pagode, né. Daí hoje é eu e o Cezinha só que estamos no ramo. Eu e o Cezinha, a gente tem músicas, assim, juntos, mas nunca gravamos, né. Sempre quando ele me vê: "Bah, e aí Curumi, vamos gravar aquelas músicas?" Digo: "Bah negão, nós temos que ir no estúdio gravar." Mas é um *funk*, sabe?

[cantando] *Sei que o tempo é bom e tudo pode acontecer, só crer. A vida é bela e só basta saber viver. Viver o que é bom valorizando um tempinho pra viver. Ôuôuô. Cara a cara junto com os guri, vão lá, lutar por todas as justiças que, os guri de São Léo vem no rap tri do sul.*

⁵² Cezinha é o mesmo personagem que media minha entrada na Imperatriz; já faz parte desta narrativa, portanto, no capítulo 1.

A gente tenta fazer um som comercial pra tocar na rádio... tem que ter um som curtinho, né? Com uma rima bem clara pro pessoal, fácil de assimilar o refrão. Então, pra tocar em danceteria. Tem que ter aquele som pro cara escutar dentro do carro, tem aquele pra escutar no quarto, quando tá meio abalado. Então a gente vê todas essas questões.

L: Ahum. Um mesmo gênero pode ter tudo isso, né?

C: É, proporcionar... cada momento tem aquela música, né? Então, sábado agora a gente tocou no São Lou, ali, no Armazém do São Lou [bar no centro da cidade]. Daí os guri: "Tá e aí Curumi, vamos fazer um som?" Sempre eu que, bah, mas só eu que tento? Não, vamos fazer um som bem pegado, bem denso, né, que é o refrão que nós cantamos:

[rimando] *Curte, dance esse som,*

na magia do Reggatom,

a noite fria meus irmãos,

aperte o peito e curte o som [eu rio, porque é bem embalado].

Daí a parte tocando... é pra pista, né?

L: Sim, bem "maneira".

C: Daí o pessoal já assimila mais, já dança. Têm outros que já estão meio locão, já não dançam, mas eles dançam na batida, na levada, bem nessa... nessa linha assim, a gente tenta... Então, a música, de uma forma, é poesia, né meu? Na vida do cara, até pela tua personalidade, esperança, o fato de saberem o que tu canta, bah, canta um rap na vila, todo mundo já conhece, escutou. Às vezes eu tô na esquina e passa o carro com todo o volume ali, escutando o "Bãh" [música do grupo]. Os caras te conhecem de longe, então tu tem que cuidar as tuas atitudes, a vida do cara.

[Seguimos falando sobre as inspirações musicais por mais ou menos uma hora, até que perguntei:]

L: E de onde veio a tua família?

C: Os meus pais vieram de Erechim, do interior [do RS].

L: E tu nasceu por lá?

C: Nasci em Erechim.

L: E daí vieram direto para São Leopoldo ou vieram pra outro lugar?

C: A gente veio, assim, pra morar de favor, na verdade, né, só com as roupas, assim. E eu me lembro que a gente veio de favor mesmo, morava com a minha tia, ficamos morando um ano quase, um ano e pouco.

L: Aqui em São Leopoldo?

C: É, na Fedoria, até o pai comprar uma casinha lá. Mas, depois que a minha irmã faleceu, foi em 2000, né, daí os pais já separaram. A gente até tem uma música disso, falando sobre isso.

L: Tu e o teu irmão fizeram?

C: Eu e o meu irmão, é, ah se eu canto, assim, eu já fico...

L: Arrepiado...

C: Arrepiado, é...

L: É, porque mexe bastante.

C: [rimando:] *Eu queria uma família unida,
com futuro aí.*

Se libertou, né?

Então, falando da vitória, e a gente [a família] veio, assim, sem nada e a gente conseguiu construir, né? Eu, como sou mais velho, a gente nunca ganhou nada, assim, de mão beijada, sabe? Tinha que trabalhar com o pai em obra, também de pedreiro e tal.

L: Sim.

C: Só que eu comecei a me virar, né, mas só que eu fiquei pai muito cedo, tá ligado?

L: É?

C: É, faz parte, tive que abandonar o ensino, eu não pude... pra mim era inviável. Fui pai aos 17 anos. Hoje a minha filha tem 13 anos.

L: Bah.

C: Isso que aconteceu com os meus pais, tá acontecendo também, né, com toda a minha família, também, né. Daí me separei da mulher... o cara casa muito novo, né? A mina tinha uns 14 anos.

L: E daí vocês casaram?

C: Não.

L: Tipo, moravam junto, assim? Mas se juntaram?

C: E... daí foi, foi, foi, foi [cada "foi" mais agudo, uma performance da extremidade a que chegou a situação], até que não dá mais, né meu. Na verdade os dois perderam a juventude.

L: Aham.

C: Hoje em dia eu podia ser, sei lá, bem-sucedido. Hoje em dia o cara não é bem-sucedido, né, mas poderia ser, né? Outros horizontes... tá acontecendo a mesma coisa. E aí ultimamente eu escrevo, né? A minha filha até, ela tinha meio vergonha, né? Pai que canta, todo o mundo se arria em mim no colégio. Ah, tu é filha do rapper, né.

L: Ela estuda lá na escola pública da Cohab?

C: Estuda lá. É "filha do rapper" [com entonação de como as outras pessoas a chamam], mas onde ela vai [imitando a filha:]: "Ah, ô, não posso ir em nenhum lugar, todo o mundo me conhece". "Ó, to te cuidando, tu é filha do Curumi, depois vou te entregar pra ele".

L: É famosa...

C: E o outro, o meu irmãozinho mais novo também é quase da idade dela, tem 17. O apelido dele é rapper, né, todo o mundo chama ele de rapper, [em outras entonações, imitando outras vozes de outras pessoas] "ah, o rapper, o rapper, o rapper". Daí isso aí passou de geração, o meu pai toca violão.

L: Ah, ele é músico?

C: Então já veio, né, um dia eu ia cantar com o meu pai. Ele tocava violão e eu cantava com ele. Cantava: *Nessa longa estrada da vida*. Um fio de cabelo, do Chitãozinho e Xororó. Eu cantava com o pai assim, daí, isso aí já... já vem do berço.

L: E a tua família gostava de samba? Porque eu fiquei surpresa, né, de tu vir pra cá e tal.

C: Não.

L: Eles não curtem?

C: O pai e a mãe também não.

L: De onde é que vinha essa tua vontade será?

C: Eu não sei de onde foi, sei que quando eu escutei, que eu via a bateria tocando. Bah, quero ser isso. Eu quero ser isso e às vezes a mãe não deixava sair, porque era perigoso. Eu esperava eles dormirem e pulava a janela e arrancava pro Gladiadores.

L: É, tu teve essa passagem pelo Gladiadores também.

C: Eu já toquei no Gladiadores. Toquei uns 10 anos no Gladiadores.

L: Era bem forte, né, me contam dessa escola, assim, não sei, tem um...

C: É, até o ano que a minha irmã faleceu ela foi escolhida a garota Gladiadores. Ela tocava na bateria comigo. Eu tocava repinique. Daí antigamente a gente estudava junto, bah, quando ia pra Arroio do Sal, a princípio ia muito, Capão da Canoa, Tramandaí [cidades praia], quando as escolas eram contratadas para fazer o desfile lá, né?

L: Aham.

C: Tava sempre junto. E... bah, daí ali foi uma perda, né. Tanto que quando toca a sirene na avenida, bah, eu me deprimos com ela. Bah, daí isso aí, bãh, vai ficar pra sempre. Essa vida do cara tem os seus momentos e a música é isso, se não for isso... se eu for achar que vou fazer sucesso nas baladas, pegar as mina, bah, subir no palco, meter a cara, não vai, não é isso... Às vezes, ah, o cara saía fazer *show* e as mulheres piravam, bah, ó, tá cheio de mulherada lá, bah, mas não é...

L: Não é isso.

C: Não é, não é.

L: No caso de vocês, né?

C: Ou numa festa *funk*, numa festa de pagode, mas nas festa do rap não é.

L: Do rap é outra história.

C: Não tem, por mais que tenha umas mina, mas tu jamais tu vai mexer, de repente é amiga de alguém, tá comprometida com alguém, daí tu sabe que todo mundo é da periferia.

A entrevista ainda seguiu por mais uma hora, nesse mesmo teor de detalhamentos. Ao final, nos sentíamos cansados, mas Curumi parecia ter gostado de conversar. Embora extensa, a transcrição dá conta de algo que minha voz de

etnógrafa provavelmente abafaria: a prática do rap como junção das memórias afetivas, da dor, da perda, da mobilização coletiva e dos códigos de honra na periferia e como isso segue sendo atualizado nos modos de experienciar a vida urbana. Um *baita* ponto de escuta, para utilizar uma linguagem do sul.

Os três pontos de escuta desses narradores urbanos permitem apontar uma rede de relações sociais existentes na Cohab em que adentrei justamente a partir de meu convívio com esses interlocutores de pesquisa. Ou, seguindo a proposta de Ricoeur (1994) de que a ação só se “concretiza” na narração, as redes existiram a partir de minha posicionalidade e deslocamentos que as tramam no contexto desta pesquisa.

As relações de compadrio (Daniela e Rudi) e de sociabilidades juvenis (Rudi e Curumi), passando por redes familiares, espaços musicais e territórios negros e, portanto, conectando personagens já evocados nesta tese (Cezinha e Raul, primos de Rudi, envolvidos na Imperatriz), contam das trajetórias de sujeitos que transcendem a desses específicos narradores – contam de relações sociais dinamizadoras da vida na Cohab e que afetam diversos de seus territórios. Essa relação entre os narradores e os territórios é que definirá como a dimensão sônica será interpretada – e o balanço do social será norteador nessa conceitualização narrativa. A rede permanece ativa à medida que eu mesma sigo as pistas sonoras do próprio lugar, como é o caso de meu convívio com a fanfarra da escola pública, momento em que conheci Dani e os filhos de meus colaboradores de pesquisa Curumi e Rudi (que já conhecia previamente).

Afirmar a dimensão sonora como uma forma de partilha do sensível é também afirmá-la como política, e, nessa ideia, referindo-se à arte, Rancière (2005) colabora, tratando-a como um elemento vivo, dinâmico, configurador de espaços e tempos, pertencimentos e suas identidades. Interpretando a ideia do filósofo de dentro da Etnomusicologia, sob a perspectiva da performance, é uma forma de entender que a arte é política não apenas pelos seus elementos explícitos (as letras de músicas, citações melódicas, gêneros e estilos musicais “escolhidos”, por exemplo), mas,

antes de tudo, porque delimita e constrói relações de pertencimento através de significados constituídos, fixados e atualizados dentro de um conjunto de códigos de um grupo.

Evocando novamente, pois, de Certeau (1996), *praticar esse espaço*, a Cohab Feitoria, portanto, é uma ação performativa, política, de fazer som, produzir barulho, posicionar e classificar o outro de acordo com suas práticas sonoras, não apenas o que é considerado “música”. Por isso que o que mais tem na Cohab é “criança, cachorro, crente e batuqueiro”. Essas figuras-personagens acionam imaginários e movimentam práticas dos moradores, e a dimensão sônica está mais que acentuada nesse caso.

Uma rede em uma mescla

Um grupo emergente da rede perseguida pela etnografia e que assume certa centralidade na pesquisa parte justamente do ponto de escuta de Curumi, uma porta de entrada para o convívio com os rappers do Mesclã. Coletivo que se territorializa como “da Cohab”, tanto nas discursividades que permearam nossas conversas e *shows/apresentações* musicais quanto nas próprias rimas, Mesclã é a junção de duas duplas de rap preexistentes de cohabeiros. A sonoridade do nome do grupo lembra sua inspiração americana, o coletivo de rappers negros Wu-Tang Clan. A inspiração não é apenas baseada na formação do grupo norte-americano, que possui rappers de atual carreira solo que atuam também no coletivo, mas senão nas próprias sonoridades e no pertencimento étnico afirmado especialmente por uma das duplas que formam o Mesclã (Prefácios MCs). A partir de uma amostra de seus raps – dentro de um conjunto de mais de quarenta músicas – dedicarei o quarto capítulo deste trabalho justamente para discutir a articulação de territórios nas suas narrativas sônicas, conceito que atribuo à produção musical do grupo.

O Mesclã é composto pela dupla Pacificadores RS e Prefácios MCs e, pelo menos, mais um rapper atuante recorrentemente nas gravações, produções e performances musicais que presenciei com o grupo. Além de seus rappers, o grupo normalmente se apresenta musicalmente com um DJ de atuação na capital. Para as

produções em estúdio, frequentam o do (tornado microempresário) Maurício, que grava e produz músicas majoritariamente de grupos de rap, pagode e gospel. O estúdio é localizado em um bairro de perfil social semelhante à Vila Cohab, com uma classe trabalhadora visível em seus deslocamentos cotidianos. É importante salientar que o coletivo me parece acentuar a marca da fluidez na “entrada” e “saída” de seus membros, não sendo possível dizer quais *são* seus componentes, mas sim quem são os mais envolvidos em determinados momentos. Por isso, meus interlocutores consideram alguns rappers da cena hip hop porto-alegrense integrantes do coletivo, haja vista suas colaborações e participações, mesmo que mais pontuais, em apresentações/*shows* do Mesclã.

Como, potencialmente, qualquer sujeito de atuação na cena rapper pode fazer parte do Mesclã, seja em participações esporádicas (gravações em estúdio ou eventos), seja de forma permanente, os perfis de seus componentes são variados. Os rappers de Porto Alegre, por exemplo, diferem ocupacionalmente dos membros da Feitoria. Os primeiros atuam exclusivamente na cena rapper, enquanto os últimos têm trabalhos regulares fora do universo musical, na cidade ou região. São os últimos, também, aqueles que se encontram mais frequentemente e, portanto, com quem eu mais convivi – interações no estúdio de Maurício, em apresentações musicais em *shows*, festas e eventos culturais, entrevistas presenciais e em conversações pelo *Facebook*.

O Pacificadores RS, chamado normalmente de Pacificadores, tem em seu nome uma referência que poderia encaminhar para uma pré-interpretação de sua proposta musical – a linha do “rap consciente”, por exemplo. Eu relutaria em posicionar o grupo em algum subgênero do rap, mas chamaria a atenção para como o nome tensiona uma relação conflitiva (pacificar o quê?). Nascido sob a proposta de “passar uma boa mensagem” para a *gurizada*, o Pacificadores é formado por Curumi e seu irmão, um pouco mais novo, Dédi. Curumi é atualmente metalúrgico em uma multinacional da cidade de São Leopoldo; seu irmão, também com formação técnica para atuar nessa área, tem trabalhado como pedreiro, com seu pai. Dédi e Curumi iniciaram suas produções e performances em torno de 2002 e

logo “criaram” fãs dentro do bairro, com a produção de raps que se tornaram “hits” na vila, o *Bah e Das Vilas*⁵³.

Inspirados pelo *som* dos precursores, seus vizinhos, Jonathan Teilor e Preto-Fumaça, que atualmente têm em torno de vinte e cinco anos, criaram o Prefacios MCs, em torno de 2008, com uma proposta musical de “antecipar” *verdades* sobre as realidades vividas no bairro. Diferentemente do Pacificadores, as músicas do Prefacios atualmente incorporam referentes culturais norte-americanos, enfatizando sua identificação com o pertencimento étnico negro (figuras como Malcolm-X e Nelson Mandela tanto têm suas biografias pesquisadas pelos rapazes como passam a fazer parte de suas músicas, no âmbito narrativo que os posiciona como exemplos de líderes sociais) – até mesmo o apelido “Preto-Fumaça” poderia ser lido como uma alusão ao pertencimento étnico. Jonathan Teilor é operador de máquinas em uma metalúrgica, assim como no caso de Curumi, uma multinacional estabelecida na cidade. Entre brincadeiras, mais de uma vez observei Preto-Fumaça comentando que Jonathan Teilor era o único do grupo (Mesclã) que tinha faculdade, por isso sempre inventava palavras novas, neologismos, e poderia encabeçar projetos de rap com verba de políticas públicas. Embora eu tenha tentado me colocar à disposição para mediar a submissão em alguns editais do Ministério da Cultura que privilegiavam linguagens artísticas populares ou mesmo do próprio hip hop, sempre me pareceu que o cotidiano trabalhador oferecia dificuldades para incluir a elaboração de projetos em sua agenda. Também da classe trabalhadora, Preto-Fumaça atua como recepcionista de um hotel na cidade de São Leopoldo e seus horários são diferentes do restante do grupo, iniciando suas atividades no trabalho em torno das onze da noite, enquanto a maioria dos outros rapazes trabalha no período diurno.

Em 2011, aproximadamente, os membros do Pacificadores e Prefacios decidiram *tocar* juntos, produzindo raps e apresentando-se como um coletivo maior. Em 2012, o grupo incorporou outro “fã”, Natan, morador também da Feitoria, mas de outra vila, que conhecia as músicas mais conhecidas do Pacificadores e Prefacios. Natan, atualmente com 25 anos, atua no grupo como rapper e como produtor gráfico, elaborando panfletos e cartazes de divulgação de apresentações, atividades

⁵³ Retomarei esses *raps* no capítulo 4.

que divide com seu trabalho regular em uma oficina reparadora de caminhões, atuando como gerente de compras e vendas e das manutenções.

Embora o Pacificadores tenha produzido um CD em 2002, a maior parte da circulação musical dos raps produzidos pelo Mesclã é atualmente via internet, através da plataforma *SoundCloud* e pelo *Facebook*, além da divulgação via redes de sociabilidade, compartilhando os raps via *bluetooth* por celulares e *tablets*.

As interações com diversas escalas urbanas do grupo vão desde o micro, quando seus raps passam a ser reproduzidos nos carros dos jovens rapazes que “desfilam” na Cohab, até as escalas mais amplas, como, por exemplo, sua atuação em um evento municipal inserido em políticas públicas culturais que estão alinhadas a um momento efervescente em favor de uma diversidade cultural. Dentre essas interações, os conflitos e invisibilidades tornam-se motes narrativos – tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO 3:

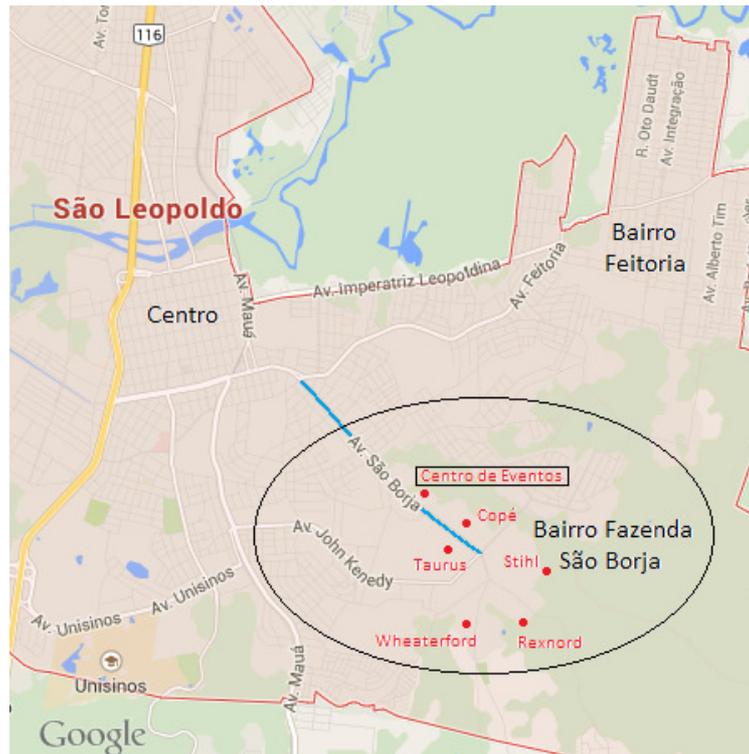
NARRATIVAS DA DIVERSIDADE CULTURAL: OS SONS “FORA DA ESCALA”

I'm from everywhere, I'm from everywhere, ecoava na minha mente.

Entro no novo “centro de eventos da prefeitura” – um pouco incomodada, pois está agora longe do centro. Lembrei das viagens de ônibus digressionadas naquela semana porque o grande evento anual de São Leopoldo estava ocorrendo agora em um local diferente, já não mais no centro da cidade, já não mais parte do itinerário ordinário das linhas de ônibus que conduziam à Feitoria e bairros adjacentes. Rudi havia mesmo me contado, em tom de decepção e revolta, que o próximo carnaval já seria “descentralizado”, que seria “láaaa na Avenida São Borja”.

Aquela mudança de localização demarcava inusitadamente uma aproximação de territórios distintos em São Leopoldo. A avenida São Borja concentra várias indústrias metalúrgicas, dentre elas multinacionais como Stihl, Taurus, Copé, Weatherford e Rexnord. Essa concentração industrial mobiliza não apenas deslocamentos diários (e noturnos) de trabalhadores da cidade e da região, incluindo moradores do bairro Feitoria, mas também afeta a dimensão sônica local, cujo silêncio na avenida pode ser contraposto aos ruídos maquínicos de dentro das fábricas. Bem, talvez não seja assim tão silenciosa. Ocasionalmente, os ruídos das prensas da estamperia e forjaria de uma dessas empresas são ouvidos de acordo com a direção do vento.

A *São Leopoldo Fest*, evento para o qual eu me dirigia, de mobilização turística, então, aproximava-se da esfera industrial leopoldense.



A aproximação (ou invasão?) inusitada também era sônica: desde a porta de entrada do centro de eventos, enquanto me deslocava para meu destino, ouvia uma *bandinha alemã*⁵⁴ tocar uma marchinha: “poroporó – pó – pó – pó – pó, tararataá”. Passava por dançarinos, todos vestidos em trajes que continuavam a fixar a(s) memória(s) da imigração alemã na cidade – sem dúvida, não remetem apenas ao marco da chegada da primeira “leva” de alemães, em 1824, mas também à ideia de desenvolvimento do trabalho na região, do progresso, assim como ao próprio orgulho da ascendência europeia.

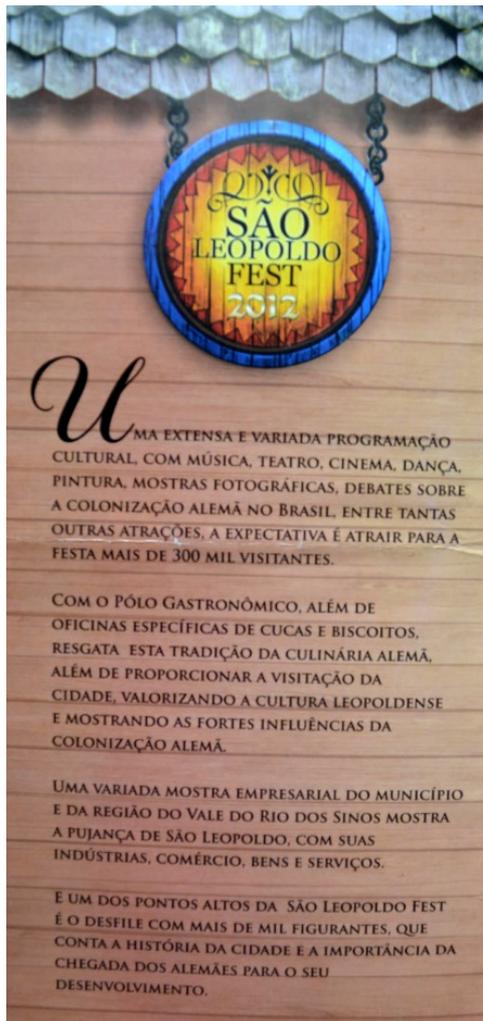
Pensando nisso, a aproximação do evento à Avenida São Borja não era assim tão descabida. Ora, o lugar imbrica-se a certa narrativa em torno de uma política de alavancagem industrial na cidade que data da década de 1970, a partir de uma viagem à Alemanha que o prefeito em gestão realizou à época. A proposição da “missão” consistia no convite a multinacionais alemãs, principalmente da indústria do metal, a montar filiais na cidade. Uma das narrativas lançadas àquela ocasião foi justamente o passado histórico conectado à imigração alemã na cidade, como parte de um argumento de conveniências para fomentar a instalação dessas

⁵⁴ “Bandinha alemã”, frequentemente chamada de “bandinha”, é um agrupamento musical de instrumentos de sopro (metais) e percussão, existente desde os primeiros anos de imigração germânica no Brasil, cujas performances evocam certa marca identitária teuto-brasileira.

multinacionais que se centrava no apontamento da crescente disponibilidade de mão de obra. Naquela década, emergia uma classe trabalhadora (e masculina) que se deslocava na nascente Região Metropolitana de Porto Alegre⁵⁵, mobilizada pelas duas bases militares do exército na cidade e a já existente indústria calçadista. Foi com esse mote que algumas das indústrias multinacionais mencionadas há pouco instalaram-se na cidade, precisamente na Avenida São Borja. Ainda na década de 1970 e na subsequente, outras empresas instalaram-se na mesma Avenida, formando uma zona industrial na cidade. Sobre essa nascente indústria e a demanda de mão de obra, alguns interlocutores contam dos anúncios que passavam em carros de som e solicitavam a moradores da redondeza que se candidatassem aos empregos na área metalúrgica.

Nessa mesma avenida, agora já dentro do centro de eventos, eu chegava ao palco principal, meia hora antes do show. Atento ao zum-zum dos passantes, famílias conversando, a buscar petiscos e bebidas nos estandes. Dou uma olhada no meu celular, “nada de Curumi dar toque”. Havíamos combinado que eu os acompanharia desde o camarim, registrando audiovisualmente, afinal, “era um grande *show*”. Ele me daria um toque para que eu pudesse ficar com o grupo naquele espaço – com as devidas autorizações, já que o acesso era restrito. Enquanto aguardava, uma banda *cover* cômica se apresentava. Não prestei muita atenção, e dei uma rápida olhada no panfleto do evento. A capa e a primeira página anunciavam a mostra gastronômica, fotográfica, de danças e músicas, desfiles e exposição de arte, enfatizando a imagem de “berço da colonização alemã no Brasil”, inclusive, com a presença do “selo” de mesmo nome. Na imagem da capa, três jovens moças e uma senhora de idade, em “trajes típicos”, escoram seus braços na janela de uma construção (casa?) com enxaiméis, configurando um estilo arquitetônico frequentemente associado às zonas de imigração alemã no país.

⁵⁵ A Região Metropolitana de Porto Alegre foi demarcada oficialmente com a lei complementar federal nº 8, de 1973, à qual adendos foram acrescentados posteriormente, incluindo outras cidades relativamente próximas à capital. Foi na lei de 1973 que São Leopoldo foi acrescentada oficialmente à Região.



Quando abro o *folder* e me deparo com a programação, imediatamente percebo a decalagem entre a proposta de valorizar “a cultura leopoldense [...], mostrando as fortes influências da colonização alemã” e os *shows* que ali aconteceriam. Os *shows* previstos no cronograma, mostrando alguma inclinação para agrupar as apresentações das bandas de acordo com os gêneros musicais, contemplavam uma gama bem ampla de gostos no âmbito da música popular – mas a música que enfatizaria “a identidade alemã leopoldense” estaria presente na “programação paralela”. Pensava isso enquanto ainda ouvia, de longe, a *bandinha* a tocar.



Ainda no *folder*, em letras maiores, estão anunciados os artistas de destaque, com alguma fama no país. Em letras menores, os artistas regionais ou locais. Entre esses artistas estava o Pacificadores RS, com quem, no final das contas, não consegui falar antes do *show*, tendo de acompanhar sua apresentação no lugar do público.

Daquele lado, de frente para o palco, não devia haver mais de cinquenta pessoas em pé, assistindo. Havia outras, mas me pareciam estar interessadas em suas compras nos estandes de lanches. Com câmera em mãos, acompanhei toda a apresentação do grupo. Apesar de na programação constar como “Pacificadores RS”, entraram no palco todos os integrantes do Mesclã, com algumas participações especiais, um DJ e um rapper do movimento hip hop de Porto Alegre. Era a primeira vez que eu assistia um *show* “completo” do grupo. Já sabia o refrão de alguns raps, mas, na maior parte do tempo, não cantei.

No *show*, os rapazes contam algumas histórias de suas músicas, chamando a atenção para seus “parceiros” ali presentes. Rudi, puxador de escola de samba que já havia entrevistado e que entrevistaria ainda outras vezes, estava ali e foi cumprimentado por Curumi, do palco, anunciando ao microfone a presença do amigo – assim como outros de seus vizinhos, que eu não conhecia. Esses vocativos demarcavam uma territorialidade local, acentuando a cada cumprimento de onde o público “conhecido” vinha. Na maior parte das vezes, eram da Feitoria e continuavam sendo convocados, durante as músicas, a cantar aquelas mais conhecidas. Falavam constantemente da *Feitoria*, ao invés de *Cohab*, como depois um dos guris me contou: “Cohab tem muitas por aí, inclusive em São Leopoldo. Feitoria, essa é só uma”. A *Cohab*, ali, então, era representada pela Feitoria.

No *show*, que durou em torno de 40 minutos e contou com raps de autoria do grupo e alguns do Racionais MCs, os guris estavam muito empolgados: o *tutti* cantava muitas das partes originalmente pensadas para serem do solista, improvisavam intervenções com interjeições circulantes no rap (“iou”, “aha”, por exemplo) e às vezes chegava a ser difícil entender a letra da rima, já que havia tantas pessoas cantando junto, em ritmos sutilmente diferentes.

Apesar de perceber a empolgação no palco, me lembrava das falas de Curumi, em entrevista, meses antes dessa performance na São Leopoldo Fest, quanto à sua percepção acerca da inserção do rap nos eventos da esfera pública. Na perspectiva de Curumi, os interesses no grupo no âmbito da municipalidade eram políticos:

É, a gente já fez [eventos na Feitoria], mas daí cansamos de tirar dinheiro do bolso para ficar investindo em festa, né? Para todo mundo entrar de graça, só se é aniversário de alguém mesmo. Mas os eventos que rolam é com verba pública, projeto. Senão, época de campanha [política partidária]. O cara fica meio alienado, né, porque se o cara te patrocinar tu vai ficar alienado a ele. Então daí [...] parece que tô vendendo o rap. A qualquer momento os caras estão usando o hip hop para se promover dentro da política, sabe? Daí pra nós, não. Nós estamos acho que há uns três ou quatro anos sem participar da São Leopoldo Fest. Este ano a gente vai participar de novo. O caso desse conflito de nós não se envolver com a política é que daí, ah, só vai tocar quem é do... quem é filiado ao PT, então se tu não é filiado, tu não participa da São Leopoldo Fest.

Esse ano da entrevista e da apresentação na São Leopoldo Fest era justamente ano de campanha política eleitoral. Curumi demonstra a percepção da existência de um mecanismo maior, em que sua música é “utilizada” para fins que não necessariamente concorda. Ao longo do trabalho de campo fui me dando conta de que essa percepção também diz respeito à imagem que Curumi e outros participantes do Mesclã observam nos movimentos *hip hop* fora da cidade. Nesses casos, veem a relação bem próxima entre integrantes do movimento e a esfera político-partidária⁵⁶, reiterada constantemente como algo de que buscam se distanciar. Essa distância está também inscrita em outros territórios presentes nos mundos sociais de meus interlocutores, então evocados nos seus raps – e que serão discutidos no capítulo seguinte.

A *alienação* mencionada por Curumi, no entanto, é revertida em formas que permitem meus interlocutores tirar proveito do contingente social, uma vez entendido que suas práticas musicais podem ser utilizadas para as mais diversas propostas. Trata-se de aproveitar um momento bastante específico de atravessamentos globais na esfera cultural. Aqui rememoro a perspectiva de George Yúdice (2006), ao teorizar o fenômeno global ocidental (com infiltrações, permutas e “aproveitamentos” orientais) que tem transformado a “cultura” em recurso, tática dentro das lógicas neoliberais. Nessa perspectiva, a diversidade cultural, incluindo a musical, tem se tornado um dos principais conceitos norteadores na geração de lucros implícitos na atual política econômica neocapitalista.

Neste capítulo, com base na apresentação de cenas construídas na temporalidade desta pesquisa, buscarei problematizar algumas linhas de força envolvidas nas práticas musicais dos habitantes da Cohab. Minha proposta de estilo narrativo aposta no potencial imagético destas cenas, que intencionalmente se apresentarão como aparentemente isoladas ou herméticas, para que possam convergir interpretativamente em uma cena final, que retomará e buscará conectar as imagens construídas. O questionamento que norteará esta sequência narrativa é

⁵⁶ O que de certa forma é esboçado na etnografia do movimento hip hop de Porto Alegre, com o trabalho de Cássio Maffioletti (2013). No contexto brasileiro, como exemplos, as relações entre política e hip hop são exploradas em sua articulação com a temática da violência urbana pela socióloga Glória Diógenes (1998) e Herchman (2005), na linha dos estudos de comunicação e mídias, discute o hip hop como parte das estratégias de inserção e visibilidade de jovens de periferia na sociedade urbana contemporânea – entendendo o hip hop como movimento social. Um exemplo de caso emblemático a esse respeito na literatura internacional é o artigo de Torres (2013), quando discute as políticas subversivas de um grupo de rap cubano contemporâneo.

como as práticas musicais coabeiras estão imbricadas à cidade, através das discursividades circulantes a respeito da vila, e como a esfera local e a representação de identidades na esfera mesossocial estão conectadas e fazem parte de mecanismos presentes na esfera global. Por fim, mostrarei que essas linhas de força promulgam uma atualização dos percursos sônicos no espaço coabeiro, através do envolvimento de outras escalas narrativas, tentando contemplar e inspirada pelas *escalas etnográficas estranhas* discutidas por Comaroff e Comaroff (2003).

Essas narrativas contarão com certa variedade de lugares – e mesmo no caso da primeira cena, a que está logo a seguir, converto suas imagens geograficamente distantes para reinterpretar o caso local.

Uma narrativa *bem de fora*

De novembro de 2014 a maio de 2015 me afastei do campo que havia sido central na construção desta pesquisa etnográfica. Parte de mais uma das políticas de internacionalização das universidades brasileiras, sob a proposta de intercâmbio acadêmico, realizei meu “estágio-sanduíche de doutorado” em Sydney, cidade australiana de estatística populacional elevada e caráter cosmopolita. Se, de um lado, a proposta de tal estágio consistia no aprofundamento teórico na Etnomusicologia, em um departamento que se propunha interdisciplinar⁵⁷, de outro lado, me propunha lançar mão de minhas ferramentas metodológicas na intersecção entre Antropologia Urbana e Etnomusicologia para realizar caminhadas etnográficas na cidade e buscar contrapontos sônicos reflexivos em relação às minhas experiências de trabalho de campo no Brasil.

Sob esse mote, percorri vários bairros de Sydney, buscando justamente aqueles mais “estigmatizados” – o que já não se mostra uma tarefa tão fácil, haja

⁵⁷ A perceber pelo seu nome: Departamento de Música, Mídia, Comunicação e Estudos Culturais (Macquarie University).

vista a discursividade positiva em relação às dinâmicas de classe no país⁵⁸. Antes de minha chegada, havia percorrido listas bibliográficas, buscando algum entendimento prévio sobre as dinâmicas e políticas de espaço na cidade. Fui percebendo algumas oposições (leste e oeste, norte e sul) e o quanto essas, assim como os pertencimentos étnicos, marcavam situações de conflito.

Percorrer as ruas do bairro onde morava, bem próximo à universidade, costumava ser um tanto solitário, mas percebia que essa era uma sensação que perpassava vários dos bairros da cidade. A organização comercial de cada um, que em sua parte central contava sempre com um mercado de uma das duas grandes redes do país, loja de bebidas, alguns restaurantes e correios, com variantes em cada bairro, mantinha um profundo silêncio humano nos arredores dessas partes dos bairros. A existência de vários parques, de proporções variadas, contudo, acentuava a estima pelas áreas verdes, com espaços para crianças e idosos – uma das táticas da cidade na mobilização de interações sociais a partir da perspectiva de sustentabilidade ambiental. No bairro onde morei, embora residissem muitos estudantes da universidade, em sua maioria migrantes asiáticos, percebia a presença de famílias, contando com membros jovens e mais velhos, os habitantes mais comuns nos parques – entre pássaros que compunham uma paisagem sonora que deixaria Murray Schafer orgulhoso.

Como um ponto de escuta, o lugar me provocava uma sensação de isolamento, marcado profundamente na dimensão sônica. Os silêncios das ruas vazias eram contrapostos pelos ruídos das máquinas de cortar grama; na rua onde morei, todo dia havia algum ruído desse tipo. Os pátios com grandes gramados, sem muros ou cercas, eram constantemente podados ao som dos motores – dos proprietários, como atividade de lazer, ou de empresas especializadas nesse serviço. Qualquer “quebra” do silêncio ou dos sons já aceitos naquela paisagem, então, tornava-se diferente, atípico, fora do normal: estudantes brasileiros em alguma festa, estudantes asiáticos com carrinhos de supermercado nas ruas, senhoras aposentadas andando pelas calçadas com seus animais de estimação –

⁵⁸ No âmbito do senso comum, não raro ouvi que na Austrália não há distinções e disputas entre classes sociais, como representações de uma sociedade democrática. Essa asserção, entretanto, é frequentemente questionada no contexto acadêmico – eu mesma presenciei discussões desse tipo em conversas com professores e estudantes na Macquarie University.

peças com quem interagi e que pareciam fornecer, entre os *estabelecidos*, “sons potencialmente estranhos” ao lugar.

Nesse mesmo bairro, me sentia observada pelos olhares “de dentro”, como sendo “de fora”. Embora fosse circulante a postura moral da cortesia e gentileza, eventualmente alguém me perguntava: “De onde você vem?”. Isso ocorria no supermercado, na universidade, nas caminhadas etnográficas, em qualquer momento que propiciasse uma conversa. Para além do código linguístico, que contempla também um conjunto de convenções sociais, me ouvia falando com pessoas e a diversidade de sotaques sempre provocaria alguma reação.

Embora na universidade e em outros espaços institucionais a cena da diversidade (étnico-cultural, principalmente) seja apresentada nas entrelinhas como naturalizada, como parte da “identidade nacional australiana”, frase que muito ouvi naquela temporada, uma vez vivendo nesse lugar percebi que aos diversos pertencimentos identitários são associadas muitas representações.

A partir dessas impressões, pode parecer que a maioria dos residentes australianos seja ali nascido; no entanto, uma em cada quatro pessoas que mora na Austrália nasceu fora do país, e praticamente vinte por cento são migrantes de segunda geração (MITCHELL; HOMAN, 2008, p. 81). É nesse contexto que grandes festivais multiculturais, em que as práticas musicais assumem potencial coesivo na elaboração de imagens de etnicidade, ocorrem em toda a costa do país, de acordo com as comunidades étnicas presentes na Austrália. Segundo Mitchell e Homan (2008), na Austrália, “a música tem atuado, entre outros motivos, no apoio às vidas culturais e sociais através de celebrações, tais como casamentos ou dias festivos, danças sociais ou outros eventos recreativos, cerimônias e encontros religiosos”⁵⁹ (Ibidem, p. 81). Conforme a literatura (e.g. MITCHELL; HOMAN, 2008; POWELL, 1993), esse movimento se iniciou após a Segunda Guerra Mundial, com uma migração massiva, principalmente de populações asiáticas, trazendo seis milhões de pessoas ao país. Na década de setenta, uma vez constatado o cenário da pluralidade populacional, instaura-se um projeto governamental de multiculturalismo,

⁵⁹ Music functioned, among other things, to support social and cultural life at celebrations, such as weddings or festive days, social dances and other recreational events, and religious ceremonies and gatherings.

tendo o apoio à diversidade cultural como principal ferramenta⁶⁰. Tal projeto também foi uma busca por uma nova identidade nacional, em face ao estigma atrelado ao histórico de colônias penais do século XIX, no mesmo momento em que as Américas se consolidavam como imagem utópica do “novo mundo”⁶¹. Dando seguimento a essa política, os anos seguintes foram marcados pela abertura e apoio aos países com populações refugiadas de guerra, e é por esse motivo que diversos bairros na cidade de Sydney são inaugurados; estabelecem-se regiões destinadas a essas populações, sendo uma das cidades com maior população africana no país.

Seguindo as sugestões de colegas estudantes e professores da universidade que me acolheu no período⁶², além das indicações da literatura, optei por adentrar o lado oeste da cidade, historicamente marcado pelas imagens dos bairros construídos dentro das políticas nacionais de recepção de “minorias” e que fez parte de um processo de construção de alteridade (POWELL, 1993), quando da atribuição desse lado aos comportamentos da classe trabalhadora – demarcação social alvo de preconceito e objeto de preocupação, principalmente no que se refere às culturas juvenis, estando no centro de discussão a delinquência jovem, configurando o que Powell chamou de “pânico moral” (Ibidem).

Um dos bairros mais marcantes para mim, localizado no lado oeste da cidade, foi aquele que mais contrastava com o bairro onde morava – situado no lado leste. Na primeira vez que andei pelas ruas de Auburn, munida da memória de sua aparição nas notícias de jornal por seus casos de assaltos, me senti, ineditamente desde a minha chegada na Austrália, em um ambiente mais familiar. A quantidade de pessoas cuja aparência (fenótipo e indumentária) evidenciava diferentes pertencimentos étnicos, religiosos e geográficos, era contrastante às minhas experiências prévias de trabalho de campo, mas a diversidade e intensidade de sons que ali fluíam me lembravam a Cohab – acrescida da fascinante composição sonora

⁶⁰ Também não é possível deixar de lembrar a política de adoção de crianças aborígenes, que ocorria simultaneamente a essa ação multiculturalista, e consistia no rapto de crianças das comunidades tradicionais para inclusão em famílias brancas. Essa política de intervenção familiar (e de branqueamento), extremamente criticada e marcada nas memórias das sociedades aborígenes, foi abolida na não tão distante década de 1970.

⁶¹ Nota-se aí a temporalidade da construção da nação, não como força cultural, mas como estratégia política narrativa. Sobre esse assunto, “DissemiNação”, de Homi Bhabha (1998), oferece discussão profunda.

⁶² Aqui destaco as orientações de meu tutor de sanduíche, o etnomusicólogo prof. Dr. Denis Crowdy.

poliglota. Logo que saí da estação vi um rapaz negro⁶³ dirigindo um carro com som em alto volume, enquanto algumas moças saíam da estação de trem, lugar de onde eu havia vindo, conversando e rindo, aparentemente sem se preocupar se chamariam a atenção alheia, como sabia que em outros lugares ocorreria.

Havia uma grande movimentação de pessoas na rua e, imaginei, deveriam estar se dirigindo para o mesmo lugar que eu. Ao contrário de todos os outros “festivais étnicos” que havia presenciado na cidade, o *Africultures Festival* (Festival de Culturas Africanas) era realizado em um bairro (*suburb*) e não na sua região central.

Avistei um grupo de jovens negros com panfletos em suas mãos, abordando os passantes. Deixei-me ir em direção ao grupo, porque assim já perguntaria qual o caminho para a praça onde o festival aconteceria. Rapidamente um rapaz do grupo me abordou e perguntou para onde eu gostaria de ir. Respondi e ele gentilmente me passou as instruções. Com um inglês que para mim era fácil de entender (finalmente!), me perguntou o que eu faria no dia seguinte, pela manhã. Disse a ele, honestamente, que teria uma aula. Me explicou que eu poderia ir em outro horário na igreja que ele participa. Era uma “igreja diferente”, não tinha normas tão estritas quanto as outras religiões, mas que acreditava em Jesus (“Porque quando você acredita que Jesus existe, você nasce novamente”). Perguntei-lhe se esse havia sido o seu caso (“Então isso aconteceu com você? Quero dizer, você nasceu novamente?”). Com sua resposta positiva, que parecia feliz com minha conclusão, perguntei se ele era do bairro. Sua resposta: “Em sou de todo o lugar” [I’m from everywhere] – que seguiu ecoando até o início deste capítulo.

A resposta do rapaz me pegou de surpresa – senti uma profundidade em sua conclusão. Gentilmente me lembrou qual caminho eu deveria tomar e aquela caminhada foi bem reflexiva. “Repassando o filme” do convite para visitar uma igreja evangélica até a resposta final de meu interlocutor, me via em um lugar que superpunha vários territórios – não apenas como experiências físicas, mas como imagens vibrantes (Hannerz, 2008). Auburn convergia muitas imagens e

⁶³ Menciono aqui a marca étnica do rapaz justamente porque fez parte de meu estranhamento à chegada em Auburn. Os bairros mais bem vistos, incluindo aí o que eu morava, eram majoritariamente de descendentes e imigrantes europeus, brancos, e asiáticos. Apenas a presença daquele rapaz já me sinalizava que Auburn era um bairro contrastante.

pertencimentos, um cenário urbano cuja multiplicidade sonora, então, não dizia respeito a “meros” espaços de espontaneidade musical, mas à diversidade de trajetórias que ali circulavam.

Entrando no parque onde o festival acontecia, encontrava tudo o que não havia visto antes, nos outros eventos culturais da cidade. A dinâmica local transcendia a ordenação (quase institucionalizada) que vira antes a respeito da música⁶⁴. E a música – ao vivo, acústica e amplificada – tornava o lugar polifônico, mobilizando a minha escuta e anunciando o festival, antes mesmo de entrar no parque. Apesar de uma sonoridade “alegre” (como em outras épocas pesquisadores costumavam interpretar as práticas musicais africanas, a partir de sua sonoridade movida, imaginário acionado principalmente pelas gravações de campo e “coleta” de instrumentos musicais “coloridos”), os estandes davam pistas de algumas demandas da comunidade⁶⁵: bancas sobre aconselhamento legal (com mensagens de “dê um basta à discriminação”) e de comunidades da zona oeste, distribuindo panfletos em favor da diversidade cultural, ao lado de estandes de fabricação de máscaras africanas e uma oficina de percussão para crianças.

Havia também dois palcos, um com lideranças das comunidades da região, fazendo uma homenagem a Nelson Mandela, que havia falecido havia não muito tempo; no outro palco havia músicos africanos residentes na Austrália, vindos de vários locais do país (principalmente da cidade de Melbourne) e tocaram e cantaram alguns *hits* da música *pop* afro-americana e do rap.

⁶⁴ A prática musical nos espaços públicos de Sydney é bastante controlada. Os músicos devem ter autorização do conselho local e portar uma espécie de alvará que lhes permite realizar performances apenas no espaço autorizado. Em *The Mayor's Square*, Shane Homan (2003) discute essas políticas de ordenamento sonoro da cidade para explicar as transformações da cena *rock* de Sydney, imbricadas justamente aos cerceamentos legais de impacto na música ao vivo.

⁶⁵ A ideia de “comunidade” está presente em boa parte das associações locais, existentes em cada bairro do lado oeste de Sydney. Nessas associações, os moradores podem solicitar apoio legal nos processos de migração e vistos, assistência médica, auxílios e, em muitas dessas, podem levar seus filhos para os espaços de recreação infantil.



Lembro do som daquelas vozes ter me emocionado e conversei sobre isso com uma senhora que estava ao meu lado, no público. Refugiada de guerra, vinha de Serra Leoa e também se emocionava com as vozes dos artistas ao palco. Uma senhora muito simpática, cujo inglês eu não entendia muito bem, principalmente porque a idade avançada parecia afetar sua dicção. Mas me contou que havia perdido boa parte da família em seu país e, em tom bastante nostálgico, sentia falta da vida familiar que ora não tinha. Aquele festival ao menos a fazia lembrar das coisas boas de viver no seu país de origem: a coletividade. Ao olhar para aquela senhora, vestida com um véu islâmico que permitia ver apenas o seu rosto, me lembrava também do jovem que me convidara uma hora antes para ir à igreja evangélica. Muitas forças rodeavam aquele cenário, entre elas, a religiosa.



O *Africultures Festival* está certamente pautado pelas políticas multiculturais que mencionei há pouco: o que garante o suporte financeiro do evento é o conselho do bairro, apoiado por empresas/instituições multinacionais (a empresa de *fast food* McDonald's e o Exército da Salvação) e organizações do âmbito da saúde (como o "Serviço multicultural do combate ao HIV e Hepatite").



Embora essa proposta que supostamente privilegia a diversidade apresente-se dentro de uma moralidade “acolhedora”, com estabelecimento de instituições de apoio aos moradores do bairro, principalmente migrantes e refugiados de conflitos, na

tentativa de amenizar os *gaps* culturais, o que eu percebia no lado leste também ocorria no lado oeste: a pergunta “De onde você vem?”, normalmente vinda de residentes australianos descendentes de europeus, fazia parte de uma estratégia cultural de associação de imagens e representações. No meu caso, minhas motivações para viver por aquele período no país entravam em uma região moral “correta” (estudante de doutorado, quieta, sem muitas “extravagâncias”), o que nas entrelinhas era relativamente distante de algumas imagens negativas que os moradores construía a respeito “dos latinos” – mesmo assim, apesar de supostamente “diferente” de outros brasileiros, eu era “alegre”, o que, conforme alguns com quem conversei, me “denunciava” como estrangeira e brasileira.



Com isso quero dizer que a proposta de país multicultural se desdobra na construção da diferença a partir de representações, fixando identidades (e, com elas, posturas socialmente aceitas ou não entre os

estabelecidos). Nesse movimento, a dimensão sônica de um evento como o *Africultures Festival* exerce força integralizadora e permite a elaboração de imagens imediatamente a partir de sonoridades de um grupo, ou, nesse caso, de um evento socialmente permitido.

Nesse sentido, o *Africultures Festival* de Auburn me parece exemplar no que se refere às táticas de engajamento cultural dos habitantes do bairro.

Diferentemente dos outros festivais culturais de que participei, esse era o primeiro em que vi a maior participação ser da parte dos próprios envolvidos na temática do evento – nos outros festivais, a força turística era constantemente enfatizada. Embora parte da tática de “acomodação” de migrantes no cenário oeste da cidade de Sydney, o *Africultures Festival* permitia aos seus participantes estabelecer ou reforçar vínculos em todo o país, o que significaria também aumentar a popularidade de certos grupos musicais. Em suma: o festival, conceitualizado dentro da esfera das políticas multiculturais australianas, é subvertido na constituição de uma tonalidade de afetos que possa promover uma interação na “comunidade africana”.



Essa subversão implica em retomar a questão, sempre emergente no território das Ciências Sociais, a respeito do peso das macroestruturas nas micro, ou o que foi ponderado por Norbert Elias, especialmente em *Os Estabelecidos e os Outsiders* (2000), como o peso da sociedade no indivíduo e vice-versa. Acredito não me equivocar ao afirmar que, apesar de antiga, a questão está presente em toda a proposição de estudos locais como confirmação ou reelaboração de macroteorias. Por outro lado, quando se fala em dinâmicas globais, também a questão está implícita. Esse poderia ser o caso de Yúdice (2006), com quem tenho dialogado neste trabalho, mas que conduz a uma versão, por mais que tente relativizar, um tanto impositiva na relação macro/microestruturas. Para ele, o capitalismo cultural é uma onda massiva que invade os microcosmos sociais. Em contraposição, Peter Wade (2010[1999]) entende que essa perspectiva tende a polarizar a teoria social, ressaltando uma separação entre os mundos simbólico e material. Wade, então, afirma que “essa não é uma questão de simplesmente combinar dois posicionamentos, mas sim de reconhecer a natureza fundamentalmente discursiva

de todas as práticas sociais⁶⁶” (Ibidem, p. 16), salientando que as motivações políticas e culturais convergem, portanto, de forma a superporem-se enquanto formas discursivas. (Ibidem, p. 16).

No caso do que tentei chamar a atenção quanto ao *Africultures Festival*, essa superposição discursiva é justamente um dos movimentos em que a dimensão sônica tem parte, seja reforçando pertencimentos territoriais, nas relações afetivas e de memória com esse território, no caso africano, seja mantendo a representação multicultural australiana. Essa interpretação, portanto, entra em consonância com o posicionamento de Wade (Ibidem), ao questionar a postura de Zygmunt Bauman quanto à relação entre material e simbólico e as macroestruturas. A versão de Bauman, conforme Wade, sugere que

A luta ocorre entre sujeitos que têm comparativamente pouco controle sobre suas vidas, mas que tratam de criar práticas culturais que lhes darão sentido de controle e independência, e sujeitos que controlam a esfera pública (p. 23).

Para Wade (Ibidem), contudo, não é uma questão apenas de controle e independência sobre subordinados e, seguindo seu raciocínio, ações como o *Africultures Festival* evidenciam táticas culturais de atualização de sentidos a práticas supostamente impostas no meandro das macroestruturas. Em outras palavras, a mercantilização da cultura como recurso econômico e político assume facetas diversas quando se repara nos usos e aproveitamentos nas esferas locais.

Essa experiência distante geograficamente me motivou a pensar justamente na força que esferas meso e macro exercem nos microcosmos sociais, já que as imagens da Austrália enquanto país multicultural parecem estar bem mais explícitas do que vejo ocorrer no caso local desta pesquisa.

Precavida pela reflexão de Teresa Caldeira (1988) a respeito das relações de familiaridade e estranhamento nas pesquisas em locais próximos do pesquisador, não cairei na armadilha epistemológica de afirmar que na Austrália pude finalmente vivenciar o “estranhamento” no trabalho de campo, porque as atuais forças globais de aproximação de identidades convergem na paisagem urbana de modo a ser possível reconhecer pontos de similitude (assim como de contraste) em qualquer

⁶⁶ Eso no es simplemente una cuestión de combinar las dos aproximaciones, sino de reconocer la naturaleza fundamentalmente discursiva de todas las practicas sociales.

lugar. Nesse sentido que entendi como profunda a afirmação do rapaz que tentou me motivar a comparecer no culto da igreja: “Eu sou de todo lugar” também mostra que em qualquer lugar é possível encontrar pontos de conexão, de referentes culturais. Dessa forma, a vivência na Austrália, mais do que me ajudar a evidenciar contrastes, me facilitou a observação de pontos em comum antes, sim, naturalizados no trabalho de campo que vinha realizando na Cohab. Entre o local e o “fora da norma”, então, algumas peças de um quebra-cabeça de discursividades macro e micro podem se configurar.

Uma “versão musical” da diversidade cultural: operacionalizando a “identidade da cidade”

Dentre todas as narrativas que lançam mão do plano histórico e cultural da cidade de São Leopoldo, a mais explícita na articulação discursiva do ponto de vista identitário se desenrolou em uma conversa com um dos gestores da Secretaria de Cultura da cidade.

Havia marcado um horário para conversar com Otávio⁶⁷, me identificando como uma pesquisadora da área de música que gostaria de ouvi-lo com relação à dimensão cultural da cidade. Logo que cheguei no local marcado, em uma das unidades da prefeitura no centro da cidade, fui gentilmente acolhida por ele.

Já sentada à sua frente, optando por não utilizar o gravador, munida apenas do meu caderno de campo, seu comentário me surpreendeu: “Ah, então tu és da Música? Vou te passar a versão mais da parte musical, então”.

A narrativa de meu interlocutor iniciou como boa parte das historiografias, o que não implica em dizer que essa se tornou empobrecida quando de sua elaboração. Como parte das discursividades absorvidas e acrescidas de atualizações políticas, a narrativa do gestor público aponta o “mito” de fundação da cidade: a chegada dos primeiros imigrantes vindos da Alemanha, em 1824. Antes disso, já havia portugueses, seguia meu interlocutor, mas seria a imigração que posicionaria a cidade na “história do Rio Grande do Sul”. Pois bem, já que meu interlocutor parecia saber dos meus interesses, conectou imediatamente a chegada

⁶⁷ Pseudônimo.

dos alemães à presença das sociedades de canto⁶⁸, que, conforme ele, seriam a primeira *influência musical* por aquelas terras do Vale dos Sinos (região da qual São Leopoldo faz parte). Essa “primeira influência”, então, conduziria à *tradição* dos bailes alemães, com a presença das *bandinhas*.

Até aí, a versão do gestor cultural reitera as historiografias locais. No entanto, Otávio afirma que existem outras histórias a serem contadas, como é o caso da existência de bailes de carnaval, o que daria origem aos blocos de carnaval – segundo ele, existentes há mais de cem anos na cidade. Conforme sua elaboração narrativa, é nesse processo de transformação que surgem as primeiras escolas de samba na cidade, paralelamente à grande migração de jovens, na década de 1970, com a criação da primeira universidade em São Leopoldo. A partir de então, esse público universitário criaria um espaço propício para a formação de grupos de samba e choro. Foi a partir dos anos 1980, no entanto, que ocorreu o salto populacional na cidade, que possuía 80.000 habitantes e, nos anos 2010, passa a ter em torno de 200.000. Apesar de Otávio posicionar a repercussão da nova universidade em São Leopoldo como causa para esse salto demográfico, também é possível conectar a crescente população dos últimos vinte e cinco anos à posicionalidade da cidade, principalmente no que se refere à indústria metalúrgica, o que mobilizou processos migratórios, principalmente no sul do país, rumando a São Leopoldo. A transformação populacional gerava, assim, um novo perfil demográfico, expresso por Otávio: “Uma cidade então cosmopolita”. Embora o uso do termo cosmopolitismo não signifique precisamente o movimento migratório que o gestor buscava explicar, mostra, por outro lado, o seu alinhamento às dinâmicas políticas e culturais contemporâneas, pautadas, na macroescala, pelos conflitos e conflagrações sociais, “efeitos” da globalização e, portanto, das configurações urbanas geradas a partir dos fluxos migratórios transnacionais.

Conforme a narrativa de meu interlocutor, a constatação de uma população formada a partir de processos de migração apontaria uma demanda de políticas culturais mais atuais em São Leopoldo. É nesse contexto que, pela primeira vez, se mostraria o “reconhecimento da diversidade como possibilidade de identidade” – com um marco bem definido: a criação da Secretaria de Cultura da cidade, sob a

⁶⁸ As sociedades de canto eram associações, clubes sociais de entretenimento social e prática de canto coral entre teuto-brasileiros (disseminando a prática já existente no contexto germânico).

administração popular do Partido dos Trabalhadores, em 2005. A partir daí, uma série de políticas públicas começaria a tentar dar conta da diversidade de saberes locais. É em decorrência dessas novas ações que se estabelecem políticas culturais como o “plano municipal de cultura” e os “pontos de cultura”, me informava Otávio.

A narrativa do gestor cultural não “surgia” por acaso. Havia trabalhado no âmbito municipal em outra cidade do estado, justamente na “área da cultura” e, quando da conversa, dominava muito bem o vocabulário da gestão cultural, informando as ações recentes em nível nacional e local. A perspectiva da diversidade cultural, contudo, imbrica-se à trajetória de Otávio como conceito de construção coletiva em torno de ações globais que exprimem, na construção narrativa, um alinhamento a mudanças político-culturais mais contemporâneas em nível mundial de impacto no Brasil.

Conforme apontado por cientistas sociais que propõem-se a historicizar e analisar o impacto da perspectiva da diversidade cultural no contexto brasileiro (e.g. ALVES, 2010; GRUMAN, 2014), essas ações em escala global têm como ponto de partida a luta de esquerdistas de organizações profissionais da cultura, movimentos sociais e esfera acadêmica ao pressionar governos locais e nacionais para promover e manter identidades locais, debate que se intensificava à década de 1990, com ênfase na América Latina. A pressão nasce da constatação da relação de dominação entre país de primeiro e terceiro mundo no âmbito da indústria cultural (fonográfica, filmográfica, editorial, como exemplos), tendo como causa “a globalização cultural, [que] estaria [...] potencializando as antigas e já profundas assimetrias da divisão internacional do trabalho cultural” (ALVES, 2010, p. 541) entre os países do norte e os do sul.

É nesse contexto que a coordenação de redes entre governos nacionais e organizações de atuação internacional permite à UNESCO “criar os principais instrumentos jurídicos transacionais responsáveis pelos disciplinamentos e o trabalho jurídico-político de temas e questões envolvendo [...] novas relações entre cultura e desenvolvimento” (Ibidem, p. 539). Um desses instrumentos foi a Convenção Para Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões (UNESCO, 2006), baseada na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2002). A convenção é propositiva, ao apontar para a necessidade do

reconhecimento da diversidade cultural como ação indispensável à “democracia, tolerância, justiça social e mútuo respeito entre povos e culturas, [...] paz e a segurança no plano local, nacional e internacional” (UNESCO, 2006, p. 1). Para tal, postula direitos e deveres entre as “partes”, nações envolvidas, contemplando a sistematização de estratégias nacionais e de cooperação internacional para a promoção e proteção de “expressões culturais” populares e tradicionais.

Posicionando-a em relação ao contexto brasileiro, a convenção surge quase que paralelamente à eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, impactando as ações sequentes do Ministério da Cultura, primeiramente sob gestão do cantor e ativista social Gilberto Gil e, posteriormente, do cientista social Juca Ferreira. Embora a convenção tenha sido ratificada por decreto legislativo no Brasil apenas em 2006⁶⁹, desde o mandato de Gilberto Gil as políticas em torno da esfera cultural têm repercutido na multiplicação da oferta de editais que aproximam os âmbitos nacional e municipal na promulgação de projetos culturais que privilegiem identidades culturais locais, com ênfase nas ações afirmativas em torno dos debates étnico-raciais e populações em situação de “vulnerabilidade social”.

Uma narrativa em torno da diversidade cultural, tal qual aquela reivindicada décadas atrás, que contemple as trajetórias dos habitantes da cidade, então, como foi aquela elaborada em entrevista com Otávio, revela o domínio da linguagem e discursividades circulantes na esfera da gestão cultural no âmbito público, o que mostra tanto o lugar da “cultura” dentro dos mecanismos gestores da cidade quanto a ação em rede, nas diversas escalas de empreendedorismo cultural, sintonizada com as táticas globais. A partir de nossa conversa, Otávio pôde reelaborar sua identidade narrativa, que também é sintonizada com a postura apontada por Yúdice (2006), no que se refere à ênfase no capital cultural próprio dos anos 2000 em diante, por já ter passado a fase do capital físico (anos 1960), do capital humano (1980) e do capital social (1990) nos países de marco político-econômico capitalista.

Otávio narra-se enquanto ator social atento a essas movências do conceito de cultura e as utiliza como argumento ao ressaltar as ações mais recentes enquanto a

⁶⁹ Decreto legislativo 485/2006: “aprova o texto da convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, celebrada em Paris, em 20 de outubro de 2005”. O decreto tornou o texto da convenção instrumento normativo quanto às políticas culturais no Brasil.

municipalidade esteve, pela primeira vez na história da cidade, governada pelo Partido dos Trabalhadores. Embora não seja aqui meu objetivo entrar no universo da antropologia da política (no sentido de Kushnir (2005)), me parece pertinente salientar como as temporalidades constituem a identidade narrativa de meu interlocutor de modo a tornar “mais que evidente” a emergente demanda de uma cidade multicultural. Portanto, não é à toa que é justamente a São Leopoldo Fest, evento que contemplaria diversas formas expressivas do suposto domínio da cultura, o maior exemplo do alinhamento às dinâmicas globais mais atuais, para meu interlocutor.

Ao mesmo tempo em que, para Otávio, a São Leopoldo Fest teria o potencial de fixar a imagem de uma cidade atenta à diversidade cultural, mesmo que sob o mote da cultura teuto-brasileira, o evento naquele ano assumia proporções significativas na geração de lucros a partir da locação de estandes e da venda de ingressos, em que os grupos musicais de artistas de fama nacional pesavam no orçamento; a circulação de pessoas decorrentes da mobilização turística na cidade, também, tornava-se uma oportunidade de divulgação musical para o Mesclã, entre outros grupos locais no evento, que tinha como público-alvo os moradores da Região Metropolitana de Porto Alegre, do Vale dos Sinos e da Serra.

Esse jogo de forças em torno do evento expressa, assim como aponta Yúdice (2006), um momento de instrumentalização da arte e cultura na geração de renda, sintomas de um sistema de economia cultural. Dentro dessa perspectiva, a indústria do turismo em torno de “bens culturais” sintoniza-se no mesmo momento com o paradigma da diversidade cultural⁷⁰, privilegiando narrativas e identidades locais.

Assim, não é por acaso que, quando conto a Otávio do meu interesse nas práticas musicais da Cohab, um suspiro de plausibilidade acompanha o início de uma outra discursividade a respeito do bairro, relacionada à “história da imigração”. Na narrativa, o bairro Feitoria não estaria à margem do marco da chegada dos primeiros alemães no estado: o lugar que corresponde atualmente ao bairro, antes da chegada dos alemães, era uma fazenda escravagista da coroa Portuguesa destinada à produção do linho-cânhamo, essencial para as cordas de embarcações.

⁷⁰ Também é importante chamar a atenção para como o peso jurídico-político de organizações como a UNESCO, em sintonia com reivindicações de grupos esquerdistas, para George Yúdice (2006, *passim*) é, ao menos, uma forma de resposta às políticas neoliberais.

A casa principal da fazenda, já em inatividade, acolhera, conforme a história, o primeiro grupo de migrantes vindos da Europa em 1824.

Essa informação, embora já recorrente na literatura, começa a ter alguma visibilidade quando de sua valorização no cenário leopoldense, dentro da esfera cultural. É nessa “leva” da criação da Secretaria de Cultura que começam a emergir na cidade as divisões de diversidade étnica e de políticas para as mulheres na esfera municipal. Uma produção que sintetiza bem essa nova mirada para a cidade e para o bairro é o documentário “Os caminhos da Feitoria da Linha-Cânhamo”⁷¹, que refaz o percurso do escravo fugido Manoel Congo, ao passar pela cidade de São Leopoldo após a instalação das primeiras famílias alemãs. Ao recontar esse percurso, a narrativa fílmica apresenta a situação atual do bairro Feitoria, enfatizando uma territorialidade negra do lugar, através dos depoimentos de lideranças de religiões de matriz africana. Onde estaria a música? Pois bem, mostra-se central na narrativa audiovisual, permeada pelos toques religiosos e de raps do Mesclã (na época, apenas Pacificadores).

Essas discursividades constituem uma nova guinada narrativa acerca do bairro Feitoria. Seus sons, suas vozes e sua pluralidade têm sido vistos com outros olhos nos últimos anos. Esse conjunto imagético, aliado a outras de suas representações (sociais) o tornam relevante, não apenas por sua concentração populacional, para ser “visitado” em um momento bem oportuno do cenário político municipal.

Um mês antes da eleição municipal em São Leopoldo, em 2012, o prefeito, com seus parceiros de campanha (vereadores e cargos de confiança), apresentava em um comício na Cohab o seu indicado, candidato a prefeito do mesmo partido, para dar seguimento aos avanços que atribuía à sua gestão. Era o final de tarde de uma sexta-feira e, enquanto eu me aproximava do “trio elétrico”, ouvia de longe as vinhetas musicais do partido e da candidatura. No caminho para o comício, que ocorreria numa esquina da vila, reencontrava alguns personagens conhecidos do trabalho de campo. Entre eles, Otávio, com bandeira às mãos. Cumprimentei-o, assim como todos os outros “conhecidos”, com um aperto de mão. Lá pelas tantas

⁷¹ Produção audiovisual documental dirigida pelo ativista social Emir Silva e apoiada pela Secretaria de Cultura de São Leopoldo, lançada em 2011.

eu já estava com uma bandeira do partido nas mãos (como é que isso havia parado ali?).

Semelhante à performance de um pregador, o prefeito proferiu seu discurso entusiasmado, que não se comparava à falta de energia do seu candidato indicado, quando se pronunciou logo após o primeiro⁷². O prefeito listou todas as “coisas boas que haviam acontecido na Feitoria”, ressaltando a criação do postinho de saúde, a regularização das escrituras das casas da Cohab e que, inclusive, tinha colocado o bairro em posição de destaque, com a criação do centro de tratamento de água “zona leste” localizado a poucos metros dali – nessa ocasião, inclusive, “até o presidente Lula esteve presente” para a inauguração do centro. O prefeito continuava, em tom eufórico, gritando, mesmo ao microfone: “Eu fiz tudo o que podia para o bairro Feitoria. Fiz tanto que até o pessoal do [bairro] Santa Marta me cobra por que fiz tanta coisa pela Feitoria e não tanto por eles”. Veremos mais adiante o quanto a performatividade é um caminho significativo na elaboração narrativa. Nesse sentido, não se pode prestar atenção apenas ao conteúdo do discurso senão à própria performance da fala, que oportuniza e potencializa à discursividade outro estatuto: passa a ser um conjunto imagético compartilhado entre centenas de pessoas, no seu território local.

Eu, que nunca estivera em um comício partidário, ia percebendo que cada entonação, cada cadência da fala propunha-se mobilizar afetos de engajamento, ao mesmo tempo em que me surpreendia com o quanto aquela performance era efetiva, deixando as pessoas em um estado de euforia.

De certa forma, fui percebendo traços em comum entre a entrevista com o integrante da Secretaria de Cultura da cidade e o comício com o prefeito. Embora fossem momentos bastante distintos, a elaboração narrativa passava pelos crivos do partido, do falar para pessoas que não se conhece, cercando “regiões morais”⁷³ através de performances.

Quanto à fala do prefeito, ao afirmar suas ações realizadas na Feitoria, em detrimento de outros bairros, ao mesmo tempo em que pode ser a configuração de um artífice, retórica de convencimento, também pode estar conectada à visibilidade

⁷² Coincidência ou não, o candidato indicado não ganhou a eleição.

⁷³ E aqui a referência é Robert Park (1979) e sua ideia de regiões morais (*regións morales*).

que o bairro Feitoria, com especial atenção à Cohab, possui na cidade e arredores. Historicamente marcado pela representação da “vulnerabilidade social”, de violências, do tráfico de drogas e outras conflagrações urbanas recorrentes nas imagens acerca dos bairros populares brasileiros, principalmente até a década de 1990, a partir dos anos 2000 o bairro se torna um desafio de revitalização social, como parte da política macronacional na perspectiva da diversidade cultural e que aponta um novo projeto político de identidade multicultural à nação, via Ministério da Cultura. Dentro desse projeto, o bairro Feitoria passa a ser alvo de projetos culturais que possam privilegiar saberes populares locais, ao mesmo tempo em que passa a ser um lugar para disputas e conflitos quanto ao direcionamento de quais propostas culturais estão sendo beneficiadas – é sob esse contexto que emerge a indignação de Curumi quanto ao direcionamento das políticas culturais na cidade e imbricamento às dinâmicas políticas partidárias. Ao mesmo tempo, essa perspectiva do reforço às identidades locais e que aciona a Feitoria a partir da “descoberta” de seu valor histórico torna-se discursividade circulante e constitutiva das narrativas de meus interlocutores.

Uma outra “versão” para a diversidade cultural: desconstruindo a narrativa da imigração

Curumi: Ah, lá [bairro Feitoria] na verdade é o berço de São Leopoldo, né, berço do samba, carnaval. Do rap então, nem se fala, porque a gente é o primeiro grupo de rap da Feitoria. [...] mas a gente vem mesmo é do berço, é do samba. Samba, desde os grupos de samba, quando o cara faz aniversário, fundo de quintal, ou senão, até nas terreira mesmo, quando o cara era gurizão, era curioso pra ir ver os barulhos do atabaque... Quando tinha as festas, as matanças, como eles falam, mas daí tudo eles consomem, né? Então, nós tinha um grupo de pagode e nós ia pra terreira fazer a... depois que terminava a sessão deles... bãh, eu tinha até medo, mas daí terminava ali, né, nós fazia o pagode e daí tinha comida e bebida pra todo mundo então a gente ficava ali com o nosso grupo de pagode e isso agregou valores pra nós, ter todo esse conhecimento, de tocar tambor também, né?

L: Tocar...

C: É, ajudei a tocar também assim, mas não muito, só pra ter uma experiência, sabe? Tentei aprender e tocar cavaco, tô até hoje tentando [risos]. Às vezes eu pego o cavaco, ali, sai alguma coisa, mas tudo “enrolêixon” mesmo... e eu procuro misturar também o rap com o samba, né. Até pra tocar, né, tocar na pista. O pessoal gosta, a mulherada gosta,

sabe? Quer dançar, né? Então eu procuro estar sempre misturando isso aí, não ficar só no rap, nos problema social, então, mas, aquela história, futebol, também meu pai também sempre foi envolvido com futebol, tava sempre com a comunidade dentro do futebol, torneio de futebol, campeonato de futebol. O time da Cohab ele nunca participou da Várzea de São Leopoldo e, então, quando ele participou do primeiro ano que foi em dois mil e... dois mil e nove! Em 2009 foi o primeiro ano. Bom, [pensei,] vou fazer um rap meu: vou pegar o nome de todos os jogadores e vou cantar dentro do vestiário. E eles foram na final [do campeonato] dentro do Aimoré⁷⁴ e eu cantei dentro do vestiário... bah, ô meu [*emocionado*]. Não sei se ali não tirou o título dos cara, porque daí eles entraram à flor da pele, perderam a razão, entraram tão emocionados que perderam a razão, já foram expulsos na hora de chutar o pênalti. Tocou lá fora o pênalti. E tá no *Youtube*, [essa parte] dentro do vestiário...

L: É?

C: Os cara rezando o “Pai Nosso” e bãh, mandando a rima, “é da Cohab”, pá. Falando da Cohab Feitoria, como os cara tem que jogar, e que em São Leopoldo todos ganham dinheiro, mas na Cohab nunca tinha jogado, né? E ali, de uma forma ou de outra, bah... sabe? Rolou um papo marcante.

L: Com certeza.

C: Naquela parte ali, bah... os cara no vestiário chorando, assim, bãh, até hoje [eu me lembro]. Os cara me vêm, bãh, canta lá aquela música, eu nem me lembro mais daquela música, mas eu...

L: Mas tem esse lance de emoção, assim, de mexer com as coisas que são de vocês, quer dizer, são nossas.

C: É, são nossas, nossos valores e contar um pouco da história da Feitoria, é São Leopoldo, o pessoal rotulou assim, que é uma colonização alemã, mas na realidade não é tudo isso. Isso foi uma era em que os cara tentaram, sei lá, de repente até tem uma história alemã, mas tem uns negão que construíram muita coisa aí, sei lá, a miscigenação é tão grande, os índios, por isso que eu te falei daquela história da Feitoria do Linho-Cânhamo.

Embora o assunto da imigração esteja localizado apenas no final desse trecho, o caminho narrativo que levou Curumi até esse ponto revela sua perspicácia na busca por entender as coisas que “são da gente”. Ao mesmo tempo em que atribui ao rap uma memória coletiva “dos problemas sociais”, conta da importância de colocar em rima elementos que são familiares a seus próximos, mostrando como essa ação pode repercutir emocionalmente, dependendo dos contextos. Ao final desse trecho, Curumi menciona que já havia me falado da “história da Feitoria Linho-Cânhamo”. Isso ocorreu no dia em que o conheci, naquele aquecimento do carnaval de 2012, enquanto meu interlocutor estava na bateria da Imperatriz, “quebrando um galho”. Tanto no dia em que o conheci quanto nesse dia da entrevista, eu ainda

⁷⁴ Estádio de futebol de São Leopoldo.

buscava certa “materialidade histórica” com relação à memória afrodescendente da Feitoria, justamente por conhecer essa narrativa (que me parecia quase fantástica) a respeito da antiga fazenda escravagista e o que me parecia constituir vestígios dessa história não tão visibilizada na cidade, como contei no primeiro capítulo.

Assim, enquanto Curumi contava que a história da imigração alemã na cidade não era “tudo isso”, colocando em contraposição que os “negão construíram muita coisa”, imediatamente vinha à minha mente as imagens de um “lugar de memória” que àquela época sintetizava muito bem para mim esses jogos de representação: a casa Feitoria, que antes de sua primeira reforma possuía arquitetura portuguesa, como era no contexto da Feitoria do Linho-Cânhamo e, após a reforma de 1941, “recebeu” traços bávaros da construção com enxaiméis (como mostram as imagens a seguir).



Casa da Feitoria Velha nos primeiros anos do século XX. In: TUBINO, 2007, p. 56



“Casa Feitoria” (comumente chamada “Casa do Imigrante”), após a reforma de 1941 (foto de 2013)

Enquanto eu buscava entender aquelas imagens buscando certa materialidade histórica, não a percebia como prática discursiva, seguindo Wade (2010[1999]), ou como identidade narrativa, seguindo Ricoeur, a partir de sua apropriação na antropologia urbana de Eckert e Rocha.

Ora, ao contar sobre sua trajetória, Curumi dinamiza os jogos de memória engendrados na “trama de consolidação das estruturas espaço-temporais que configuram a existência social, uma vez que é da combinação de diversos elementos, através da linguagem, que pode emergir a lembrança das memórias individuais” (ECKERT; ROCHA, 2000, p. 79) – e, seguindo a tese de Halbwachs, a partir da perspectiva de Eckert e Rocha (2000), essa emergência não se dá em um nível “puramente” individual, mas como resultado de laços de coletivos, “de solidariedade” (Ibidem, p. 80). Sendo assim, “entender o que é da gente”, a partir de Curumi, revela a força que as narrativas da diversidade cultural encerram na constituição do território local:

As identidades locais conseguem, então, “enraizar-se” a partir de nada. “De onde fala?”, dirão os críticos. É a partir daqui que falamos, de um espaço de reflexões e de ações entre o vazio e o cheio, entre uma cidade nua e uma cidade densa que, de vez em quando, dança. E desfila, escreve, mascara-se, teatraliza, pinta-se (Agier, 2011, p. 172).

O que Agier afirma é que a cidade se adensa justamente no âmbito da performatividade, uma superposição de tempos exacerbada nas formas expressivas. Uma cidade que se mascara, se teatraliza, se pinta, através de discursividades marcadas por continuidades e rupturas, sonoridades permeadas por pausas e silêncios. “Enraizar-se a partir do nada” refere-se a um “nada” aparente, porque, quando examinado de perto, é denso, repleto de imagens e representações. Nessa densidade da cidade está a Cohab Feitoria, tornada discursividade dentre narrativas da cidade de São Leopoldo.

De certa forma, o espaço da Feitoria Linho-Cânhamo, como vem sendo narrado na cidade, é conectado por Curumi aos seus aprendizados e espaços de sociabilidade justamente através dos sons do bairro, lugares de aprendizado e inserção em vivências “estranhas”, “misteriosas” – o que tem a ver com a memória que as religiões de matriz africana foram constituindo no país. Tais elementos vêm

configurando-se, na elaboração narrativa de Curumi, como ponto de conexão entre essa memória negra supostamente invisibilizada e suas próprias práticas musicais – não se trata apenas de narrar uma história, mas de entender a si próprio como sujeito social cuja trajetória permitiria, no caso de Curumi, conhecer aquele espaço e o autorizaria a falar dali. E é baseado nessa elaboração narrativa, superposta por outras, como veremos no próximo capítulo, que Curumi e seu grupo tornam-se, ao articular diversos territórios urbanos, testemunhos da cidade através da construção sônica e performativa de seus raps.

A busca de Curumi (e também a minha, ao menos até certo ponto do trabalho de campo) por referentes históricos que possam apoiar seus percursos de escuta e prática musical na Cohab, um “impulso para preservar o passado [...] como parte do impulso para preservar o self” (HEWISON apud HARVEY, 1990, p. 86), assemelha-se ao que David Harvey aponta como uma das relações promovidas pela ideia de pós-modernismo na cidade ocidental, já que

é, de fato, o caso em que a preocupação com a identidade, com raízes pessoais e coletivas, tem se tornado bem mais dominante desde o início dos anos 1970, em função da amplamente alastrada insegurança nos mercados de trabalho, nos *mixes* tecnológicos, nos sistemas de crédito, e assim por diante ⁷⁵ (Ibidem, p. 87).

A perspectiva de Harvey aqui se torna relevante porque colabora na reflexão sobre as perspectivas mais contemporâneas (e complexas) de diversidade cultural dentro do mundo dito pós-moderno. Como o antropólogo norte-americano observa, a busca pela desconstrução, pelas superposições narrativas (como crítica às metanarrativas ocidentais), pela pluralidade de identidades, etc., avanços apontados como oriundos das linhagens pós-estruturalistas, é captada e resignificada dentro de lógicas mercadológicas, em que a mesma pluralidade (narrativa, temporal, etc.) converge em uma região moral da cidade.

É importante mencionar o quanto essa interpretação da narrativa de Curumi foi constituída no processo de metamorfose do trabalho de campo, apontando minha compatibilidade com a perspectiva schutziana de ação interativa e transformadora

⁷⁵ “It is indeed the case that the preoccupation with identity, with personal and collective roots, has become far more pervasive since the early 1970s because of widespread insecurity in labour markets, in technological mixes, credit systems, and the like”. Harvey aponta como exemplo, inclusive, a série televisiva “Roots” (raízes), que traçava a genealogia de uma família afro-americana e que motivou uma “onda” de buscas do mesmo tipo no mundo ocidental.

da experiência intersubjetiva (SCHUTZ, 1979). Embora pudesse apresentar de outras formas essa seção, optei por trabalhá-la a partir do reposicionamento das questões da pesquisa justamente porque me coaduno à proposta de Howard Becker (2007) de explicitar interpretações intermediárias como caminho para teorizações decorrentes da dialética própria da pesquisa qualitativa. Esse caso, portanto, mostra como a dimensão temporal é reaccessada de modo a reelaborar discursividades a respeito de um lugar. Se, como disse anteriormente, a proposta teórica de Yúdice (2006) de observar o conceito de cultura nas lógicas neoliberais salienta a assimetria de poder, em que as minorias têm menos peso, esses casos apresentados evidenciam, por outro lado, como a dimensão sônica é agenciada de forma a dar movência à “cultura”, de acordo com os interesses de seus (re)conceitualizadores.

Uma outra versão para a etnicidade: breve reflexão sobre a desconstrução da perspectiva da pesquisadora

No primeiro capítulo desta tese, narrei uma de minhas entradas em campo, quando Raul, membro da diretoria da escola de samba Imperatriz Leopoldense me sinalizou a recusa de associar as práticas musicais carnavalescas à identidade negra, apontando-me uma outra categoria, a do “popular”.

Como já disse, aquele momento, que para mim havia sido um choque, foi significativo na mudança de minhas (pre)concepções, talvez hipóteses, da pesquisa. Para restituir a temporalidade do trabalho de campo e permitir um acompanhamento do meu próprio processo de transformação interpretativa, apresento a seguir dois excertos de diários de campo, com intervalo de algumas semanas após minha entrada na Imperatriz; entre si, os diários foram escritos com uma semana de diferença, referindo-se aos acontecimentos nessa mesma distância temporal.

Escola de samba “Imperatriz Leopoldense”. [Depois de ter acompanhado boa parte do ensaio...]

A caminho da rua, ainda dentro da escola, “criei coragem” para falar com Raul, que, em outro momento, havia me dado aquela “real” da música popular versus música afrodescendente. Ele sempre parecia ocupado, por isso não intervim antes, mas

sentí, ao mesmo tempo, que era necessário, ao menos, cumprimentá-lo. Quando o fiz, perguntei se lembrava de mim, e ele respondeu afirmativamente, perguntando se havia conseguido terminar o trabalho [a pesquisa]. Respondi que ainda levava tempo, manteria contato. Conteí a ele que o grupo de pesquisa do qual participo havia registrado um ritual do Ensaio de Promessa, entre quilombolas de Tavares, e que o DVD estava pronto. Perguntei o que ele achava de eu entregá-lo na próxima semana, para que pudesse circular na comunidade, ao que me respondeu afirmativamente. Quis confirmar também os horários de ensaio e ele me disse que, como a agenda estaria muito lotada, certo mesmo era nos encontrarmos no sábado. Comprometi-me a levar o DVD na data combinada. Fiquei muito contente com aquele momento, pois Raul parecia muitíssimo mais confiante com minha presença.

Uma semana depois...

Escola de Samba “Imperatriz Leopoldense”

Cheguei em torno de 0h na escola de samba “Imperatriz Leopoldense”. Muita gente estava ali presente e os destaques e integrantes da bateria estavam no meio da quadra. Cantava-se mais uma das músicas ritmadas em samba (de outros gêneros musicais) e logo acontece uma pausa, quando Rudi aproveita para fazer anúncios. Me posiciono do lado esquerdo, embaixo do palco e logo Raul me enxerga com o DVD na mão. Me chama de longe e, eu sem hesitar, vou ao seu encontro. Explico que estava entregando o DVD que havia prometido na semana anterior (dia 21). Ele pega o DVD, pede que Rudi anuncie isso, mas Rudi não entende direito o que deve falar. Raul toma então o microfone e anuncia (após avisar que está em baixo do palco) que eu fazia uma pesquisa desde maio (sic) na escola e que estava doando um DVD que eu havia feito na minha pesquisa (sic!), sobre outra comunidade (fiquei um tanto apavorada pelas diferenças de discurso, entre o que eu havia dito para ele e o que ele entendeu e anunciou à escola; afinal, o DVD não era sobre a minha pesquisa). Antes disso, entretanto, Raul parecia comovido e agradeceu-me “em nome da comunidade negra”. Ele perguntou se eu teria como arranjar mais uns DVDs e respondi que veria o que poderia trazer. Após o anúncio, ao microfone ainda, solicitou uma “rufada” da bateria para mim, que estava muito tímida e encabulada (ele disse isso, que estava tímida, também no microfone). Saindo da frente do palco, o presidente Jorge me abraça e agradece também pelo feito.

De fato, a situação, ainda que curta, me pareceu bem significativa do acolhimento de Raul, que foi talvez o mais desconfiado quanto à minha presença, desde a primeira investida em campo. Por outro lado, fiquei ao mesmo tempo confusa com suas falas. Em um dia, se coloca contra a ideia mais racializada de música. No outro, fala “em nome” da comunidade negra (?).

Conforme a narrativa de Rudi, seu “ponto de escuta” apresentado na parte final do capítulo anterior, a Imperatriz Leopoldense passava por um momento de

efervescência quando do momento de meu convívio com seus integrantes. O que vinha sendo uma prática longeva em torno das práticas de sociabilidades e divertimentos assumia uma conotação profissional. Paralelamente, Curumi, que havia tocado como ritmista no carnaval 2012, também no “ponto de escuta” do capítulo anterior, criticava a “nova postura” da escola, ao trazer músicos externos à “comunidade” para suas performances. Pensando na possível repercussão desta tese, não entro em detalhes acerca dessas fricções de posicionamentos perante as identidades locais, mas considero importante realçar o que o descontentamento sinaliza, em sintonia com a questão que pontuo nos diários, acerca da etnicidade e das “novas proporções” da Imperatriz no meio do carnaval leopoldense e da Região Metropolitana.

Esses elementos informam agenciamentos em relação a novas posturas identitárias motivadas pelas políticas culturais que incidem em grupos sociais de pertencimentos culturais marcados, inclusive, por práticas musicais. No entanto, se a proposta macropolítica da diversidade cultural, como vimos anteriormente, ao mesmo tempo em que privilegia saberes locais busca estabelecer relações de respeito e reconhecimento intercultural, os territórios que articulam diversidade, por exemplo, étnica, estariam em plena sintonia com a nova economia cultural. O caso descrito nos diários (em que fora justamente a minha posição de “outsider” que permitiu uma elaboração narrativa “favorável” à diversidade cultural), a contratação de músicos de “fora da comunidade” e a efervescência do carnaval em relação ao direcionamento de verbas e apoios financeiros (públicos ou privados), então, apontam um reposicionamento da própria escola, através de seus mediadores culturais, membros da diretoria, como era o caso de Raul, da Imperatriz. Nesse reposicionamento, as próprias categorias circulantes nesse espaço social (identidade musical negra) são rearticuladas dentro de outras (música popular), inserindo-se nas novas dinâmicas globais. Isso não implica em dizer, contudo, como vimos a partir de minha “aceitação” na escola, que as identidades se esvaem – mas se reconfiguram e reapresentam.

Narrativas micro: constrangimentos na esfera musical

Até então, trabalhei com a ideia de economia cultural, no sentido proposto por George Yúdice (2006), como força de ações culturais em grande escala, atingindo e sendo apreendida por cidades de menor porte. Esse seria o caso de São Leopoldo, dentro do conjunto de políticas que atualizam a “cultura”, ao mesmo tempo em que são utilizadas por sujeitos e grupos sociais como estratégia para encontrar e/ou reafirmar valores dentro de uma comunidade de pertencimento, motivados pela onda da “diversidade cultural”. No entanto, quando ao dirigir a atenção às práticas especificamente musicais, é preciso informar que, no exame de casos locais, é possível encontrar outras imagens constitutivas desse sistema de economia cultural.

Tais imagens, dentro do contexto brasileiro e da área de música, já foram trabalhadas por Hikiji (2006), Guazina (2011) e Bozzetto (2012), e, ainda que encontrem variações entre os casos, têm confirmado a perspectiva de encontrar na música uma “fuga” de práticas “criminosas” em contextos de “vulnerabilidade social”. Nessas pesquisas, a representação da música enquanto agente nos projetos de transformação cultural é saliente, marcada pela possibilidade de dar outro destino ao tempo “ocioso” de crianças. É nesse sentido que a pesquisa de Bozzetto (2012) e Hikiji (2006) mostram como as práticas de orquestra em contextos de camadas populares fazem parte de projetos educativos dos próprios pais (no caso de Bozzetto) e de instituições (no caso de Hikiji).

Pude perceber essa representação quando das minhas relações com a fanfarra da escola estadual da Cohab; embora não seja um grupo orquestral, a fanfarra relaciona-se à histórica prática de bandas marciais, iniciada no Brasil com as bandas militares (BINDER, 2006) e adaptada para os espaços escolares, principalmente no Estado Novo. O meu convívio com a fanfarra, iniciado na rua, a partir de seus ensaios para desfiles, permaneceu no espaço escolar. Ali, o grupo ensaiava no auditório, localizado bem ao centro da área construída da escola (que ocupava uma quadra da Cohab). Dentro do auditório, classes e cadeiras eram arredadas diariamente para deixar uma área livre central para o ensaio. Ali, se enfileiravam crianças e jovens, arremessando mochilas e pastas em direção às mesas arredadas e tomando seus instrumentos em mãos, iniciando toques entre

conversas e risadas. Alguns já adiantavam melodias que seriam ensaiadas, outros aproveitavam para tocar outras músicas, antigas ou mesmo fora do repertório do grupo. O piso era bruto, e frequentemente as evoluções levantavam poeira (sim, literalmente). Ocasionalmente, os ensaios eram realizados na quadra de basquete e futebol, uma área não coberta utilizada para as evoluções com maior deslocamento.

Durante os ensaios, conversava com as “madrinhas” da fanfarra, mães de alguns integrantes do grupo, e percebia como valorizavam a rotina dos ensaios e apresentações – tornavam-se “fãs”. Se, de um lado, ao menos entre aquelas mães, não me pareceu haver projeção de um futuro na carreira musical para os filhos, de outro lado, emergia a confiança nas atividades da *banda*⁷⁶, creditando-as como positivas no cotidiano das crianças e adolescentes. Um dia, pouco antes de um ensaio, eu estava no auditório onde os membros da banda se encontrariam. Carregavam os instrumentos às mãos e já ensaiavam alguns toques. Elizandra, uma jovem de 15 anos que toca bumbo na banda, me pergunta:

Elizandra: - Por que tu tá estudando a música daqui da vila?

L: - Por quê? Onde tu acha que eu deveria pesquisar?

E: - Ah, sei lá, eu acho que tu tinha que ir é pro centro.

L: - Mas por que lá e não aqui?

E: - Eu não sei, lá é mais chique. Porque toda vez que eu conto às pessoas que eu sou da Feitoria elas me olham de um jeito diferente, ainda mais quando confesso que eu sou da Cohab. Isso que eu nunca conto que moro nos *bloco*⁷⁷. Daí seria bem pior.

A constatação de Elizandra do estigma social pelo pertencimento ao bairro diz respeito a muitos aspectos cotidianos na Feitoria. É claro que ali também fui posicionada como pessoa a, de certa forma, legitimar a existência do grupo, o que era constantemente reiterado simbolicamente, quando era apresentada e reapresentada (“Lembra desta menina? É Luana, pesquisadora”) às professoras e diretoria da escola. Recorrentemente as madrinhas reclamavam que o grupo tocava com instrumentos musicais em mau estado, muitas vezes improvisados, e que mesmo a indumentária era “conquistada” financeiramente através de ações entre amigos, pedidos de patrocínio às pequenas empresas locais e o “caixinha” da CPM

⁷⁶ Apesar de o grupo, tecnicamente, não ser uma “banda”, esse acaba sendo o termo mais utilizado entre seus integrantes, madrinhas e comunidade escolar.

⁷⁷ Na cartografia “moral” da vila, os “bloco”, conjunto de apartamentos, seria o lugar mais perigoso.

(Círculo de Pais e Mestres). Fazer parte do Círculo, inclusive, para essas mães, era uma das maneiras de “manter” a banda.

Essa discursividade, no entanto, de certa forma contribui para uma construção narrativa em torno do grupo, dando mais crédito à transformação das crianças. Quero dizer, quanto mais precários os instrumentos, indumentária, etc., mais força adquiria a narrativa de que esses estudantes estariam transcendendo suas dificuldades e fazendo bem a sua música. Essa fala era presente entre as mães e também na diretoria, conforme constatei em inúmeras conversas. A prática musical daqueles jovens, então, situava-se em um lugar que, ao mesmo tempo poderia transformá-los, mas também ressaltar a sua condição de moradores da vila, como aparece na fala de Elizandra.

Foi no convívio com a banda que notei com mais força o constrangimento social de ser cohabeiro. Em uma conversa com os coordenadores do grupo, me contaram como são cuidadosos quanto às posturas dos integrantes da banda nas apresentações, principalmente em contextos fora da escola. Essas posturas envolvem desde questões de performance musical até a “produção visual” de cada integrante para as apresentações. As meninas, com especial atenção, são convocadas a entrar em combinação quanto ao uso de brincos, maquiagem e o penteado dos cabelos. Nas vésperas da apresentação em que eu participaria como filmadora, que ocorreria no centro da cidade, esse foi um tópico que gerou certa tensão no ambiente.

A indicação de uma das coordenadoras era não utilizar brinco nem maquiagem, e o cabelo também deveria ser padronizado, o que gerou algumas reclamações entre as meninas. Essas prescrições não eram indeliberadas. Vinham da proposta de “padronizar” a estética visual do grupo, garantindo que nenhum integrante chamasse atenção. Da mesma forma, a performance musical deveria demonstrar precisão rítmica e atenção à regência dos coordenadores, o que indicaria disciplina. Tais atributos performativos, então, colaborariam na transformação das imagens da vila como lugar de *vileragem*, termo estigmatizante que denota a incapacidade de se “comportar” dentro das normas cultas de um lugar.



As políticas corporais em jogo naquela ocasião, ao atribuírem valores à indumentária e aos cabelos das meninas, adensavam-se de forma aparentemente paradoxal à decepção dos estudantes ao saberem que não poderiam tocar a música mais aceita, para o gosto musical da fanfarra, um *hit* do momento, o *funk Show das Poderosas* (aquele mesmo que havia me atraído por seu som tocado nas ruas da Cohab, como descrevi no capítulo 1). A proibição não dizia respeito ao gênero musical: o caso é que a fanfarra, naquele desfile, assim como todas as outras bandas marciais das escolas a se apresentarem, não poderia fazer nenhuma performance que não fosse andante, pois tinham tempo cronometrado e limitado para atravessar a avenida, conforme os regulamentos municipais do desfile – e o *funk* em questão tinha coreografia que demandava pausa na marcha. Ora, o *funk Show das Poderosas* justamente alude às políticas corporais femininas, tratando a

beleza e sensualidade como elementos de poder. Essa alusão, conciliada à representação do *funk* como som das camadas populares brasileiras⁷⁸, torna-se elemento diacrítico de uma marca identitária que não é compartilhada com nenhuma outra banda que se apresentaria naquele dia, já que a fanfarra que eu acompanhava era a única de bairro popular da cidade. A decepção em não tocar o *Show das Poderosas*, naquele dia, então, significava também abdicar de mais uma das marcas que poderiam reforçar o território daquele pertencimento social urbano, elemento ao menos minimamente reforçado no paradigma da diversidade cultural.

Também na esfera das políticas culturais, a música naquele contexto escolar forçava uma problematização do destino das verbas recebidas do governo (municipal, estadual e nacional): os coordenadores da banda eram integrantes mais velhos, jovens de ensino médio, que resolveram assumir o grupo quando do corte da verba para a oficina de música, dentro do programa do MEC *Mais Cultura nas Escolas*; corte esse, segundo as madrinhas da banda, ocorrido quando da troca de diretoria, ao não enviar o projeto para renovação. Em conversa com a diretora, me chamou a atenção justamente sua conformidade com a situação do grupo, que, mesmo sem professor de música, “conseguiram ir bem nas apresentações, representar a escola e ocupar o tempo ocioso”.

Essa visão positiva não me parece ser a única, porque são justamente as demandas da banda não atendidas que acabam por reforçar a imagem de um grupo “que já está fazendo mais do que o esperado”. Paira uma sensação de resignação cultural.

De minha parte, seria muito mais simples afirmar que a fanfarra da escola traria muito mais benefícios do que malefícios aos jovens ali envolvidos. De fato, boa parte dos integrantes dispense muita energia e emoção na prática de seus instrumentos em grupo – sem contar a experiência da banda como prática socializadora –, demonstrando envolvimento prazeroso tanto nos ensaios quanto nas apresentações.

⁷⁸ Evidentemente, falar da representação do *funk* como “som” das camadas populares brasileiras é um tanto genérico, mas, nesse caso, me utilizo da própria conceitualização nativa, embora que não nos mesmos termos. Por outro lado, Mizrahi (2010), oferece um estudo em torno da figura emblemática do cantor de *funk* carioca Mr. Catra, apontando conexões territoriais múltiplas no gênero musical, extrapolando a ideia de sua prática como característica de um contexto popular brasileiro.

Por outro lado, a conformidade com as adversidades locais para a manutenção do grupo incita o questionamento sobre o quanto aquelas práticas musicais reforçam o estigma do grupo.

Pensar nessa perspectiva pode parecer paradoxal para um estudo dentro da área de música, mas parte de uma leva de estudos que vêm discutindo o lugar da música na interface com a violência e a tortura (CUSICK, 2006; 2008), ao mesmo tempo em que problematiza a visão da música enquanto prática social unicamente benéfica (JOHNSON; CLOONAN, 2008). No caso desses últimos, é preciso salientar a problematização acerca das relações entre música e violência de forma cotidiana e simbólica: “de todos os elementos da paisagem sonora moderna, a música está entre os mais invasivos, porque, sob e sobre as sonoridades básicas, projeta perfeitamente marcadores discriminatórios da diferença social, como o gosto, classe, raça, gerações e gênero”⁷⁹ (Ibidem, p. 163). Por mais pretensiosa que possa ser tal afirmação, é preciso posicioná-la dentro das linhas de estudos que entendem a música (e, sobretudo, a dimensão sônica) como uma das forças mais mobilizadoras da sociedade. Mesmo o conceito de refrão, de Deleuze e Guattari (1987), repousa centralmente na ideia de que as pulsações sonoras afetam entidades, ainda que atribuam à arte papel soberano nas ações de “estranhar” o mundo. Nessa mesma proposta, mas adentrando profundamente nas políticas de frequências (audíveis ou não), Steve Goodman (2010) atribui à dimensão sônica capacidade ontológica de mobilizar afetos na contemporaneidade.

Se a perspectiva da diversidade cultural propõe-se como uma ferramenta na promoção do capitalismo na contemporaneidade (o dito neocapitalismo, que também tem sido considerado hipercapitalismo, para Goodman (Ibidem)), esse valor apontado na literatura como imposto pelas macroestruturas, nos cotidianos locais (ou microestruturas) é transformado em novos sentidos, apregoados nas narrativas sobre a cidade.

A cenas do Mesclã na São Leopoldo Fest, do *Africultures* (Auburn/Sydney), a proposta de identidade “cosmopolita” através das políticas culturais em São Leopoldo e os constrangimentos locais em relação à cidade no contexto da fanfarra,

⁷⁹ “Of all the elements in the modern soundscape, music is among the most invasive, because over and above sonority, it projects finely discriminated markers of social difference such as taste, class, race, ages and gender”.

de formas evidentemente fractais neste trabalho, mostram como a perspectiva da diversidade cultural tem sido uma força movente em várias escalas de cidade. No entanto, essas escalas, ao se inter-relacionarem através de fluxos narrativos, lidam de formas diversas com as macroestruturas.

Tanto no caso de Auburn, Sydney, quanto na narrativa de Curumi, a força da diversidade cultural motiva certa valorização de identidades locais, sendo mote para os sujeitos buscarem elementos que possam produzir tanto histórica (a presença negra na Feitoria, por exemplo) quanto etnicamente (grupo de “minorias”) *diferença*. Esses elementos, quando posicionados em formas narrativas, descortinam as invisibilidades dessas identidades em relação às narrativas dominantes (narrativa da imigração alemã X narrativa da presença escrava; narrativa do multiculturalismo X estatuto de migrante/refugiado). Ao mesmo tempo, a narrativa da diversidade cultural, que neste estudo evidenciou “atravessar” tanto Austrália quanto São Leopoldo, via literatura e observações e interlocuções no cenário de promoção de políticas culturais, promulga a postura ética do respeito à diferença e de valorização de práticas locais. Para aqueles “já afetados” por essas políticas, como no caso da fanfarra, o processo é conflitivo, senão controverso, porque se veem em um jogo em que suas identidades locais pautadas pela memória social do estigma passam a ser articuladas com aquelas que reforçam a “positividade” das práticas musicais. No breve caso que narrei com a Imperatriz Leopoldense, os territórios enraizados sob marcas identitárias passam a ser reformulados, motivando um questionamento acerca do impacto da perspectiva da diversidade cultural na sustentabilidade de práticas musicais que possam reivindicar e lutar contra posições historicamente desfavoráveis de poder em torno das populações negras.

Minha tese aqui é que, tanto para quem pratica quanto para quem ouve, esses estatutos éticos e morais que estão em jogo nas práticas musicais são performatizados ao dinamizarem os possíveis trajetos sônicos na Cohab. Se, assim como mostrei no capítulo anterior, os sons são interpretados e conceitualizados nesse lugar, os sons (ou ausência de sons) da fanfarra, utilizados aqui como exemplo, permitem ao morador relacionar-se com o enraizamento e atualização de identidades locais a partir da transformação corporal (posturas, expressão facial) e sonora (“perfeição musical” está relacionada à disciplina) submetidas às normas implícitas das “demandas” – por que não dizer? – globais. No entanto, quando esses

mesmos sujeitos deslocam-se na esfera da cidade, a competir com outras escolas, veem-se na posição da alteridade expressa na diferença da indumentária e dos instrumentos, mesmo quando seus sons “dão conta” dos ideais estéticos compartilhados nessa esfera musical. Seus sons, portanto, são sons da Cohab.

No caso deste trabalho, tenho buscado entender os processos que envolvem essas transformações a partir da dimensão sônica – e, neste capítulo, sob a categoria das práticas musicais. Quando narrativas sônicas são performatizadas através de raps, então, quais seriam os territórios (seus conflitos e conflagrações) evocados? Este é, pois, o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4:
DAS MESCLAS SÔNICAS

▶
Todos na Produção (2014)
Vídeo 01



Dos vários momentos em campo, alguns dos mais intensos foram vivenciados entre os integrantes do grupo Mesclã. Talvez a intensidade tenha a ver com o desafio de trafegar por uma variedade de territórios experienciados no contexto da produção de seus raps, de suas apresentações e reflexões sobre performances. Nesse sentido que propus a narrativa de abertura do capítulo, um dos vídeos mais recentes produzidos pelo Mesclã, o rap *Todos na Produção*, ao entender tal narrativa como *mescla* (me aproveitando do próprio nome do grupo) que envolve temporalidades, territórios e dinamiza-se com a atual perspectiva da diversidade cultural, em escala macrossocial. Deixo as marcas sônicas cruzarem-se com as visuais, em movimento, proporcionando ao leitor e leitora a reverberação de sua estética ao longo deste capítulo, como as imagens provenientes de um caleidoscópio dependem dos giros da mão de um (então tornado) criador.

Neste capítulo apresentarei cenas etnográficas que articulam vários territórios. Contudo, minha escolha sobre quais realçar compõe um conjunto polifônico, porque estão superpostos nos relatos e, principalmente, como tentarei acentuar aqui, nas narrativas de meus interlocutores, sons que, ao afetarem intensamente as vidas sociais desses sujeitos, ganham estatutos performativos. Baseada nas intensidades em campo, então, me debruçarei sobre aqueles territórios que se constituíram como os mais sensíveis na prática etnográfica desta pesquisa. De nenhum modo, entretanto, poderei deixar de fora todo o campo onde tentei mapear e salientar interpretações a partir da dimensão sônica, esforço representado em todo o trabalho, até aqui. Ao contrário, minha escolha por dirigir a atenção para as narrativas sônicas do grupo está baseada justamente na construção narrativa que aporta a este capítulo.

Sendo assim, buscarei identificar algumas marcas estéticas e identidades narrativas nas performances do grupo, descortinando conflitos e agenciamentos no âmbito social, como com uma lente que propiciará adensar as interpretações presentes nos capítulos anteriores, a respeito das formas de viver na Cohab através da dimensão sônica. Seguindo o estilo narrativo, então, mostrarei como seus cotidianos e interações com outras escalas de cidade, sejam interpretadas como simbólicas ou virtuais, tornam-se elementos fundamentais na construção narrativa. E, uma vez essa construção objetificada em letras de músicas e fonogramas, colaboram no processo de empoderamento, quando *os guris* se tornam testemunhos e vozes representativas de seus pertencimentos, ao mesmo tempo em que seus

raps se tornam formas criativas e únicas de experienciar a vida urbana. É por isso que evocarei interpretações já apresentadas, não como mera repetição, mas para acentuar dinâmicas do bairro e como desconstruí aparentes contradições que me apareceram ao longo do trabalho.

O lugar da *favela*

De baixo pra cima, vejo a favela

De baixo pra cima, vejo a favela ferver

De baixo pra cima (c. 2002), Pacificadores RS

De Baixo para Cima é um rap “dos antigos”, mas, mesmo assim, permanece nas *setlists* das apresentações do Mesclã. Sua autoria é vinculada aos Pacificadores RS, formado originalmente pelos irmãos Dédi e Curumi, mas como o grupo tem optado mais recentemente por se apresentar com a dupla Prefacios MCs e outros integrantes, formando o Mesclã. A música está fixada virtualmente, na internet, como uma das *tracks* do coletivo que agrega os dois grupos. Falar de “favela”⁸⁰, mais recentemente, é considerado “coisa do passado”, atitude atribuída por meus interlocutores, principalmente do Pacificadores, a certa intencionalidade composicional alinhada a importantes grupos de rap da Região Sudeste do país que costumavam e continuam a desenvolver rimas sobre formas de viver em espaços urbanos populares, dentre os quais a imagem da favela é acionada recorrentemente.

A respeito desse assunto, em entrevista, Curumi me contava:

Bah, meu, e é isso aí, e é isso aí que todo o mundo quer ouvir, mas ninguém pensou em escrever, tá ligado? Eu posso falar “ah, vou fazer um rap de tiro, na favela”. Eu não moro na favela, moro na Feitoria em São Leopoldo e eu não vejo favela.

Entre a composição e gravação de *De baixo pra cima* e a entrevista com Curumi, da qual esse trecho foi retirado, há certa brecha temporal, que não deve perfazer mais do que cinco anos. Para uma leitura à primeira vista, poderia ser interpretada como

⁸⁰ E aqui rememoro a introdução de Alba Zaluar e Marcos Alvito no livro *Um século de favela* (2004), como marco para os estudos antropológicos brasileiros acerca das representações de pobreza, violência e da figuração da favela no contexto brasileiro.

um período de transformação, entre a prática composicional inspirada no repertório textual dos grupos de rap do sudeste do país e a constatação de um cenário urbano diferente, que não condiz com as letras previamente compostas. Não é, contudo, exatamente o acionamento do repertório relacionado a certo imaginário sobre as formas de viver nas camadas populares brasileiras que se “extingue”, senão o que ocorre é uma relativa substituição de imagens, contando então sobre elementos cotidianos próprios de meus interlocutores. Nas suas propostas de raps mais recentes, portanto, quando se remete a algum pertencimento territorial, a linguagem passa a contemplar os espaços locais, da vila, do bairro e da cidade em que habitam, além de categorias que aparentemente também permitem certas identificações (periferia e subúrbio, por exemplo).

Esse processo de transformação ocorre em certo momento das trajetórias pessoais dos integrantes do grupo, bem como dos próprios percursos enquanto coletivo. Ou seja, a forma como essas imagens são acionadas revela tanto a superposição temporal de suas construções narrativas quanto os “desvios” nas biografias de meus interlocutores. Se, para Dédi e Curumi (Pacificadores), houve o momento de articular uma linguagem que posteriormente não lhes pareceu contemplar seus pertencimentos territoriais, há também um processo de atenuar tal mecanismo e descrever os cenários a partir das categorias que entendem como presentes em seus cotidianos, no contexto urbano. Ainda assim, a “favela” não deixa de fazer parte de suas performances. A proposta narrativa sônica de Preto-Fumaça e Teilor pode colaborar no entendimento desse aspecto.

Preto-Fumaça e Teilor, que até algum tempo atrás formavam o grupo Prefacios MCs e atualmente optam pelo nome Mesclã enquanto grupo, sempre moraram na Cohab. Na faixa dos vinte e cinco anos, são mais jovens que Dédi e Curumi e seus primeiros raps foram compostos na inspiração por esses e por grupos americanos. Vizinhos de Dédi e Curumi, compartilhavam do testemunho das experiências cotidianas na vila, da prática de rimar nas esquinas, da circulação em alguns espaços de prática musical (fanfarra da escola onde estudavam e a escola de samba são exemplos desses espaços) e da imersão na densidade e intensidade sonora do lugar.

Um dia eu estava acompanhando uma sessão de estúdio com ambos – estavam também presentes Curumi e Maurício, que era o dono do estúdio e produtor. O estúdio de Maurício, localizado em um bairro popular de perfil social semelhante e

relativamente próximo ao Feitoria, passou por algumas incrementações tecnológicas durante o período do trabalho de campo. Algumas delas eu notava semanalmente, mas mais contrastantes foram as atualizações que notei após minha volta do período sanduíche no exterior. Os acréscimos, no começo da montagem de seu estúdio, eram adquiridos na troca de equipamentos ou compra de usados; à medida que se profissionalizava (incluindo a regulamentação do estúdio na prefeitura, marcada pelo pequeno quadro pendurado em uma das paredes, exibindo o alvará), começava a comprar equipamentos novos.

O estúdio de Maurício ficava no segundo piso e nos fundos da casa de seus pais, uma família negra que sempre me recebia gentilmente (abrindo o portão e informando quem dos *guris* já havia chegado), mesmo sem termos sido apresentados. A casa parecia espaçosa e, após cruzar o portão, era preciso passar por um corredor rente ao muro que fazia divisa com a residência do vizinho à direita. Antes de chegar ao final do terreno, uma escada longa de azulejos à esquerda – no topo da escada, se dobrasse à esquerda, entraria na casa dos pais de Maurício, caminho que nunca tomei; à direita, entraria na porta estreita que dava para o estúdio. Ao abrir a porta, normalmente encontrava Maurício, de costas, voltado para o computador – o programa de edição sonora estava sempre aberto. A pequena sala tinha uma outra porta à esquerda, ao lado da mesa com o computador, que dava acesso a outra sala, onde as gravações eram realizadas, com as paredes isoladas acusticamente com uma espuma alveolada amarela, elemento que me passava uma ambiência de espaço improvisado, pois divergia das imagens que eu guardava de minhas participações em estúdios, quando a forma do isolamento acústico apresentava um acabamento e material de alto custo e que colaboravam na constituição de uma estética visual “profissional”. Apesar desse aspecto, os microfones utilizados por Maurício (condensadores, que permitiam gravações de alta qualidade tanto para músicos solo e grupo, vocais e instrumentos, principalmente os mais agudos) eram profissionais.

Atrás do computador, de frente para o lugar de Maurício, uma janela de vidro permitia visualizar a sala de gravações. Em ambas as pequeninas salas, a da gravação e a da edição, notava a adição de instrumentos musicais e de gravação frequentemente. Quando das minhas primeiras idas ao estúdio, a manipulação do som na gravação era feita pelo computador. Nas últimas, toda gravação passava por uma mesa de som posicionada recentemente entre o monitor e o teclado do

computador de Maurício. Do lado esquerdo desse monitor, existia um outro computador com acesso à internet, frequentemente utilizado pelos meus interlocutores para procurar vídeos no *Youtube* ou letras de músicas que poderiam ser inspiradores para as sessões. Na bancada onde estavam esses equipamentos, havia duas caixas de som na parte de cima, alinhadas ao monitor, e outras duas caixas no nível mais baixo da bancada, onde estavam o teclado e a mesa de som. Do lado direito do monitor, ficavam empilhados um aparelho amplificador e um equalizador. Em frente ao monitor, havia uma miniatura em metal, simbolizando uma figura humana, com chapéu (homem, então?), tocando guitarra. O objeto, presente dado a Maurício, assim como os instrumentos musicais pendurados na pequena sala de edição, contava da sua relação com música para além do estúdio. Maurício era guitarrista em uma banda de pagode e também tocava em uma igreja evangélica, onde havia há pouco tempo se casado. No seu estúdio, dava aulas de cavaquinho e estava “sempre aprendendo algo novo”, frase que emergiu quando mostrou-me o novo instrumento musical em que se iniciara, saxofone. Quando os rapazes do Mesclã estavam em estúdio, interagiam com cada elemento novo do espaço – no dia em que Maurício me mostrou o saxofone novo, Curumi assentou o case em seu colo e parou um tempo admirando o instrumento. Essa experiência como músico parecia oferecer possibilidades sonoras às suas atividades como produtor, que ocupavam-lhe tanto os dias de semana quanto os *findes*. Às vezes, linhas melódicas ou harmônicas tocadas nos instrumentos em que tinha prática musical eram acrescentadas às produções de seus clientes.

No estúdio:



Preto-Fumaça e Jonathan Teilor



Preto-Fumaça, Maurício e Jonathan Teilor



Curumi



As letras MCS, apesar de potencialmente remeterem ao universo rapper (MCs), são as iniciais de Maurício – ambiguidade talvez estratégica



Maurício

Maurício não se considerava tecladista, mas mais de uma vez o vi utilizando o teclado Yamaha cinco oitavas que ficava do lado direito da sala de edição para criar motes de bases instrumentais do Mesclã, sejam seus elementos percussivos ou melódicos. Para a criação da base percussiva, Maurício utilizava o timbre “percussão” do instrumento musical – cada tecla era um som sintetizado de um instrumento percussivo. Ali, a relação rítmica entre os timbres dos instrumentos percussivos sintetizados era discutida entre o grupo, à medida que Maurício experimentava variações. Para a criação da melodia que seria incorporada à base rítmica, pouco importava o timbre que Maurício escolhia para iniciar um motivo musical. Normalmente utilizava o timbre “strings” (som que sintetiza o som de violinos e violas tocando juntos), e o objetivo era discutir se a melodia lhes agradava – já se sabia que qualquer timbre poderia substituir, posteriormente, aquela primeira versão.

No dia em que eu acompanhava Teilor, Preto-Fumaça, Curumi e Maurício em estúdio, discutiam a substituição de vocais do rap *Todos para o Alto*. Os vocais já haviam sido gravados em cima de uma base instrumental pronta, que não fiquei sabendo se havia sido “puxada” de algum outro rap, de outro grupo, ou se fora criada especialmente para aquela música por Maurício. Teilor e Preto-Fumaça regravavam os vocais – a ideia do encontro era dar uma levada mais animada para a música, principalmente no refrão.

Ocasionalmente, Curumi, que estava assistindo à sessão de gravação, sugeria inflexões na voz de Teilor e Preto-Fumaça, em conexão com a performance corporal. Para Curumi, assim como o corpo “puxava para baixo”, no refrão, também a voz estava “desanimada”.



Faixa 2: *Todos para o Alto*, Prefacios MCs, c. 2012 (trecho do refrão)

Todos para o alto (solo)

Todos para o alto (todos)

É com a rima (solo)

Com a rima (todos)

Tecriativista

A faixa 2 do CD em anexo exemplifica o resultado sonoro e performativo do refrão trabalhado naquela sessão de estúdio. A base instrumental remete à prática de “copiar e colar”, já que se baseia em um *sample* já utilizado por outros rappers, nesse caso, americanos – o que, por sua vez, remete ao uso sintetizado de instrumentos que busca reconstituir, na maior parte das vezes, o *funk* (com instrumentos acústicos) no estilo americano dos anos 1970/1980. No caso de *Todos para o Alto*, a base recupera as táticas populares de aproveitamentos de sons – assim como no contexto norte-americano da década de 1990 em diante produtores musicais do rap aproveitavam os *samples* de *funk*, para criar os *loopings* (repetições cíclicas) adequados ao rap, meus interlocutores já partem dos próprios samples de rap americanos.

Apesar da sugestão de Curumi para que a rima ficasse mais movida, já que é um rap pensado para dançar, os rapazes também avaliavam necessidade de regravação quando notavam auditivamente que estavam rindo – era preciso encontrar um equilíbrio entre um rap embalado, mas sério, sem deboche que lembrasse as brincadeiras recorrentes nas sessões de gravação. *Todos para o Alto* é gravada sob a proposta estética do Prefacios, mesmo com a colaboração de Curumi, que é do Pacificadores. Naquele momento, ainda que os grupos se reunissem com recorrência, “juntando” suas músicas ao palco e unificando os grupos com o nome Mesclã, os raps ainda eram compostos e produzidos de forma

relativamente separada (haja vista a participação apreciativa de Curumi). Dessa forma, algumas características composicionais convergem para uma ênfase nas marcas de cada grupo. No caso de Prefacios, Jonathan Teilor figura como compositor criativo, que adota palavras e expressões inexistentes na língua portuguesa e essa ação geralmente é vista pelos integrantes de todo o Mesclã com bastante prestígio. No caso de *Todos para o Alto*, a palavra “tecriativista” é uma marca utilizada em outras músicas, justamente nas “partes” em que Jonathan sola. “Tecriativista” é utilizada no rap *Todos para o Alto* e refere-se à ideia de uma técnica criativa, mas tornada neologismo ao ter de que “encaixar” à rima – mais precisamente, aos dois tempos de um compasso.

Aquele dia era véspera de um evento que ocorreria em uma praça localizada no centro da Cohab, o “1ª Feitoria”, organizado pelo também rapper Walter, morador da Cohab que tem bastante envolvimento com projetos culturais na cidade. O Mesclã havia sido convidado para participar com a performance de mais ou menos cinco músicas no evento – que se propunha a apresentar e integrar os moradores da vila aos *elementos da cultura hip hop (breaking, rap e grafite)*. Nessa tarde em estúdio acompanhei a discussão dos presentes a respeito da motivação para participar do evento ou não. Para Curumi, a participação era certa, também como forma de prestigiar



o trabalho de Walter, que, embora tenha percorrido trajetórias diferentes em relação à sua dentro do rap, é notável articulador de atividades voltadas à *comunidade*.

Preto-Fumaça e Jonathan Teilor já não tinham tanta certeza quanto à participação e sutilmente perguntei o porquê. Contaram-me que sempre moraram na Cohab, mas quando conquistaram empregos de renda fixa, com recursos financeiros que os arranjavam uma posição de maior prestígio, passaram a ser alvos de inimizades na vila, daqueles que na sua perspectiva não haviam ascendido economicamente: mantendo-se em trabalhos menos valorizados, o que incluiria performances criminais, no envolvimento com roubos e no *sistema* do tráfico de drogas. Essa trajetória de ascensão social apontada é também um ponto em comum com Dédi e Curumi, pois, com exceção de Preto-Fumaça, são trabalhadores em multinacionais da indústria metalúrgica instaladas na cidade. Voltarei a tratar desse

assunto ainda neste capítulo, mas aqui é importante salientar que meus interlocutores apontam uma distinção entre eles e os cohabeiros que não ascenderam socialmente. Apesar disso, compartilharam dos mesmos espaços educacionais e de socialização na infância, bem como de práticas “transgressoras” na permutação de um espaço para o outro. Distanciados geográfica, temporal e contextualmente do caso de Paul Willis (1977), quando examina como jovens de classe operária tornam-se trabalhadores da mesma classe no contexto inglês da década de 1970, a partir de viés marxista que via nesses jovens a possibilidade única de reprodução dos valores de uma classe trabalhadora estigmatizada, meus interlocutores atribuem à classe a oportunidade de estabilização financeira e “de levar a vida direita”, atributos semelhantes ao que Alba Zaluar (1994 [1985]) identificou no seu trabalho de campo na Cidade de Deus, Rio de Janeiro. Embora nos casos de Paul Willis, Alba Zaluar e o que observei em campo seja possível perceber processos de resistência nas trajetórias narradas⁸¹, manter-se no caminho dos trabalhos manuais, dentro da indústria, para meus interlocutores, era e continua a ser estimado como um avanço para o jovem (como Zaluar já afirmava), o caminho *correto*; a outra possibilidade, de menor prestígio, seria semelhante a do *desviante*, imbuída dos atributos que meus interlocutores mencionaram antes como diferentes dos seus.

Ponderando essas fricções internas de classe, conforme a narrativa, o caminho encontrado por Jonathan Teilor e Preto-Fumaça foi a mudança de residência para o centro da cidade, distanciando-se dos ex-vizinhos, para “evitar confusão”. E era pelo mesmo motivo que titubeavam na decisão de participar do evento “1ª Feitoria”. Ao mesmo tempo em que as marcas territoriais, familiares e afetivas os conectavam à Cohab, o motivo para terem de lá se distanciado desempenhava relevância na decisão. No dia seguinte, dos dois, apenas Teilor foi.

Preto-Fumaça e Teilor atribuem à mudança de residência, da Cohab para o Centro, bastante repercussão nos seus cotidianos, tanto que apontam novas levadas e temáticas presentes nas suas músicas mais recentes como uma das consequências de tal mudança. No caso deles, a imagem da favela passou a fazer menos sentido para ser mantida com a mesma intensidade em suas músicas. Simultaneamente, a mudança do local de residência aparentemente alterou suas

⁸¹ Histórias me foram contadas sobre atos “transgressores” e o peso da imagem masculina de *bad boy*, como exemplos.

projeções de futuro, seus *campos de possibilidades*, como infiro a partir da conversa virtual, no *Facebook*, que tive com Preto-Fumaça, quando me conta da nova proposta musical da dupla (alerto à ocasional falta de linearidade da conversa, bem própria da escrita nos canais de mensagens privadas de redes sociais da internet).

Antes da conversa abaixo transcrita, proponho a escuta do fonograma da música a que Preto-Fumaça está se referindo. Aqui, por ora, escolhi apenas o refrão; na sequência, o trecho da conversa.



Faixa 3: *Me deixa*, Mesclã, 2014 (refrão)

Querido Jah,

Me deixe ficar mais um pouco aqui

Querido Jah

Tenho muito o que viver aqui

Querido Jah,

Me deixe ficar mais um pouco aqui

Querido Jah

Me deixe ficar, me deixe ficar

PF: então essa letra dessa musica representa um pouco da mudança que digo na hora de fazer as letras
--

quando comecei [a fazer rap] eu me influenciei diretamente por Wu Tang Clan ⁸² , a energia do grupo e a forma deles narrar uma realidade parecida com a minha me contagiaram. Eu conheci o Teilor, que tinha umas letras e não cantava, já conhecia os guris [Pacificadores RS] também e sabia que eles cantavam. Falei com o Teilor pra gente começar a fazer um som juntos, tinha na época um outro amigo nosso, o Iram, que também escutava muito Wu Tang Clan. Então nós tentamos começar algo que seguisse os passos do grupo de NY [Nova York]. Mas, sabe, como nosso bairro era e é muito violento a gente acabava passando isso nas nossas letras, uma revolta constante nas letras, e às vezes é muita dor pelas mortes de amigos

L: sim, entendo completamente

tu consideras o bairro ainda muito violento?
--

mas agora as letras novas minhas e do Teilor estão diferentes, as do Dedi e do Curumi mantém a essência, já que eles seguem na Cohab. As letras minhas e do Teilor estão falando mais de circunstâncias do cotidiano, de como achamos que podemos fazer nossas vidas melhores

sim, é uma outra perspectiva...

⁸² Wu Tang Clan é um grupo de rap nova-iorquino, formado por rappers nascidos entre a década de 1960 e 1970 e que já faziam sucesso com carreiras solo antes dessa formação. Embora o grupo continue realizando *shows*, seu período considerado de maior sucesso foi entre 1992, um ano após o lançamento do primeiro álbum, e 1997.

por isso o reggae junto [na música que PF havia me apresentado]? quero dizer, aquela ideia [mencionada anteriormente] de esperança?
sim, isso mesmo, nós pensamos em variar o próximo álbum. Então terá muitas misturas. Reggae, dois sambas, e outros sampler de musicas brasileiras, terá um sampler do Tim Maia.
realidade que mudou pra nós, por isso as letras trazem outras perspectivas
tu perguntou do bairro, sim ele continua violento
o Dedi gravou uma musica muito boa falando disso
é mesmo?
dos irmãos levados pelo crime
que tipo de crime?
pela vida do crime e o envolvimento com drogas, vida do crime, lê-se, assaltos furtos e roubos.

Quando Preto-Fumaça conta da “influência”, do “contágio” que o grupo americano Wu Tang Clan teria exercido sobre a dupla, também conta de uma eficácia narrativa que atribuem ao rap, “a energia do contágio”. Assim, “contagiarão” também o Pacificadores RS para juntos formarem o Mesclã, aludindo ao grupo nova-iorquino. É preciso chamar a atenção para o fato de que a homologia percebida por meus interlocutores baseia-se na composição do grupo norte-americano por vários perfis (o grupo Wu Tang Clan é formado por rappers de bastante renome internacional, que atuam em carreira solo ou em duplas, paralelamente às atuações do coletivo) e na identificação com a abordagem narrativa (“a forma deles de narrar uma realidade parecida com a minha”). Com relação a esse último aspecto, a dimensão da transformação também está presente na fala de Preto-Fumaça, quando posiciona uma “realidade” do bairro através de suas imagens de violência em oposição à fase atual, uma “realidade que mudou pra nós”. Nesse cenário mais recente, as letras das músicas se transformam, conforme meu interlocutor, contando mais de seus cotidianos e de “como podem deixar suas vidas melhores”.



Faixa 4: *Me deixa*, Mesclã, 2014 (primeira estrofe e refrão)

Querido Jah,

Me deixe ficar mais um pouco aqui

Querido Jah

Tenho muito o que viver aqui

Querido Jah,

Me deixe ficar mais um pouco aqui

Querido Jah

Me deixe ficar, me deixe ficar

Me deixe ficar mais à vontade
 Para falar a verdade
 Para pregar a amizade aonde Jah me levar
 Não vou levar falsidade
 Porque não curto essa vibe
 Que traz a desigualdade, mas já não deixa ficar
 De vera sinto saudade dos que já deram passagem
 E eu sei, fizeram a sua parte, mas não puderam ficar
 Esses pra eternidade vão desfrutar da bondade
 Da tranquilidade de lá do lado de Jah
 Diz que a vida ta aí
 Que logo vai passar
 Então vou me divertir, não quero só lamentar
 Sei que tem bom e ruim e que pode melhorar
 E quem nasceu na ruim, pior não pode ficar.
 Então pra quê destruir, se junto é só transformar?
 Uns veio pra dividir, outros pra multiplicar
 Eu, as guria e os guri, viemo compartilhar
 Então se Jah permitir, eu por aqui vou ficar.

É fundamental salientar que, enquanto Preto-Fumaça aponta uma mudança nas letras das músicas, também as sonoridades dos vocais e as bases instrumentais, os *samplers*, são diferentes da “fase anterior”, cujas rimas baseavam-se normalmente em *samplers* de *funk* americano, normalmente de outros rappers, dos EUA. Agora, por exemplo, a base instrumental em *reggae* e uma voz feminina estão bastante sintonizadas com práticas musicais circulantes comercialmente entre *regueiros* do sul do país, como no caso de *Me deixa*. Ao mesmo tempo, dirigir-se a Jah, além de manter-se em “sintonia” com os *regueiros*, constitui-se como outro ponto de virada temática. Essa virada diz respeito aos constituintes da “essência” atribuída a

Pacificadores RS: narrar as experiências em face da violência na Cohab, inclusive continuando a reforçar a existência e conforto de um deus cristão, algo que retomarei mais adiante, e que também fez parte da “fase anterior” do Prefacios. A fase mais recente da dupla, que se propõe romper com “a essência” do território, também conecta-se com a experiência de projetar futuros melhores, e não por acaso passam a dedicar um refrão em prece a um deus que provocaria outras relações com o devir (“*me deixe ficar mais um pouco aqui*”).

Apesar de atribuírem a mudança temática e estilística à nova fase, a temporalidade do passado emerge na “saudade dos que já deram passagem”, “não puderam ficar”, fazendo durar a memória do bairro onde moravam. Além disso, o pertencimento territorial, mesmo não morando mais na Cohab, continua a fazer parte de seus raps, quando fazem referência espacial e simbolicamente à Cohab, através de suas variadas formas: “zona leste”, “Feitoria” (o bairro), “CHB” (abreviação de Cohab), periferia, subúrbio, entre outras. Ao mesmo tempo, suas músicas não adentram os cenários de violência, ou ela aparece vinculada ao passado, à dita “essência”, apontada claramente como característica de Dédi e Curumi. E a “favela” não mais se constitui enquanto categoria compositiva em seus raps.

Temporalizando a articulação da “favela” entre meus interlocutores, mais recentemente, de um lado, percebo Dédi e Curumi, os Pacificadores RS, acionando sua representação de forma mais atenuada em relação ao passado e Preto-Fumaça e Teilor, os Prefacios MCs, de outro lado, optando por sua não utilização. Contudo, no que se refere às performances em apresentações do Mesclã, quando se juntam ao palco, todos os seus raps de maior sucesso são retomados na montagem da *setlist* e a “favela” continua a ter espaço. Resumindo: há um jogo acerca das representações da favela para meus interlocutores, que seguramente compartilham de imagens circulantes a respeito desse espaço, não apenas uma mera forma de moradia, mas

o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o “outro”, distinto do morador civilizado da primeira metrópole [a cidade do Rio de Janeiro] (ZALUAR; ALVITO, 2004, p. 7-8).

Neste trabalho, lançar mão dos estudos antropológicos mais pioneiros em termos de densidade e profundidade no que se refere às imagens da favela significa, de um

lado, dar seguimento às suas reflexões, aceitar o desafio (necessário, é verdade) de dialogar com os enquadramentos teóricos da antropologia urbana brasileira. Por outro lado, é um ponto de partida, situando-os como constituintes importantes de um imaginário compartilhado por diversas configurações sociais presentes nas e a respeito das camadas populares brasileiras, permitindo justamente questionar, a partir dessas definições fixadas, os sentidos atrelados ao acionamento de tal conjunto imagético por meus interlocutores.

Alba Zaluar e Marcos Alvito (Ibidem) interpretam a favela como imagem que congrega vários símbolos, entre eles o da nacionalidade (geralmente construído a partir de discursos maniqueístas, de acordo com os antropólogos), do problema social, mas também o da transformação, da criatividade, das constantes formas de “ajeitar-se” frente a conflagrações urbanas. E, me permitindo embarcar nessas possíveis imagens, vejo a utilização da “favela” também como uma ação criativa da parte de meus interlocutores. Mas minha perspectiva nem sempre foi assim.

Uma possibilidade que até certo tempo explorei percebia a “presença da favela” nas rimas como parte de seus agenciamentos, situando suas ideias sobre violência, assimetrias de poder e resistência como tentativas de posicionar a si mesmos em diferentes realidades – uma delas poderia contar com certa estética “usual” do hip hop, uma forma de acesso e engajamento a esse pertencimento cultural. “Falar de favela” poderia, nessa perspectiva, ser uma estratégia para compartilhar de um repertório semântico ou, de forma alternativa ou adicional, marca estética de uma memória coletiva do rap, principalmente, no Brasil.

Essa interpretação não é de todo equivocada, pois, como mostrarei adiante, meus interlocutores incluem em seus projetos uma maior aceitação na cena hip hop da capital, Porto Alegre. Para isso, contemplar cenários de conflagrações urbanas, através da descrição e denúncia de formas entendidas como violentas pode fazer parte de uma tática musical de inserção nas redes desejadas. No entanto, há uma clara distinção entre a produção dos Pacificadores RS e Prefacios MC, explicada por Preto-Fumaça pela proximidade ou não com a Cohab. “Manter a essência”, para Preto-Fumaça, então, consiste em trazer nas suas músicas a “revolta com os amigos perdidos”, retratar a violência que ainda faria parte do cotidiano do morador na Cohab. Assim, ao mesmo tempo em que não veem a Cohab como favela, percebem a circulação das muitas representações formadoras de seu imaginário no contexto brasileiro presentes na vila. E, mesmo escolhendo atualmente desconstruir a

figuração da favela associada por eles à Cohab nas suas composições, o repertório permanece nos *shows*, introduzido comumente pelo emparelhamento da vila, evocando-a enquanto pertencimento territorial, a outras formas de vida urbana nas camadas populares brasileiras. Esse é o caso da música *Das Vilas*, marcante como uma das primeiras do Pacificadores RS a “se tornar conhecida” entre os vizinhos e por se basear em uma ideia bastante territorial, como pode mostrar o trecho de entrevista na sequência desta música:



Faixa 5: *Das Vilas*, Pacificadores RS, c. 2002 (primeira estrofe)

Sonhar não custa nada, aqui é o sul, zona leste, sim
 Minha quebrada, e eu tô de virada
 No corre-corre, várias baladas, eu e meus parceiros,
 a parentada pregando paz a toda a gurizada
 Não leva a nada, não vai de embalo
 São várias treta na madrugada
 A vida, na Vila Cohab, prossegue, percebe,
 mantendo o respeito⁸³, e eu sei que é capaz de encontrar a paz
 A Vila Brás, pode crê, sabe o jeito
 Vila dos Tocos, mundo louco, a humildade prevalece, não tem troco, só bicho solto
 É, todo mundo se respeita, pra não se deparar com a morte de graça
 Mundão, periferia, Buraco da Fumaça,
 é nossa raça, sempre de pé, não tem mané, nunca de ré
 Somente sangue bom, tio, é, Santo André, vacilão não pára em pé
 Já foi pro beleléu, um passo logo acima, e cai o céu
 Não tem pastel, é só as bomba, e o povo na humildade desce a lombá
 Se o hip-hop é o colégio, o rap é a aula
 Lá em cima o bicho pega, Morro do Paula,
 Vila Tereza, os mano tem certeza e não se iludem
 Cohab Duque, e não tem truque, pra sobreviver,
 Viva por aqui e vai perceber

⁸³ “Prossegue, percebe, mantendo o respeito” faz parte de uma linguagem compartilhada com o grupo de rap paulista Racionais MCs, grupo que serviu de inspiração para as primeiras composições do Pacificadores RS, como conta Curumi: “Racionais, quando tocou *Fim de Semana no Parque* (rap do grupo), bah, daí nós pensamos, é isso aí que queremos fazer”. A linguagem diz respeito à série de regras em torno das formas de viver na periferia paulista, em conexão com a lealdade ao PCC.

No decorrer do dia-a-dia, Vila Maria

Vila Paim, os pinta são assim

Vila Campina, um salve pros mano e pras mina, Deus ilumina

Curumi: E tu sabe como surgiu essa letra? [...] Eu peguei um mapa da rota do caminhão do lixo de São Leopoldo, aquele mapinha que eles lançaram, né? Ah, dia tal ele vai passar na rua tal, dia tal passa na Campina, dia tal o caminhão do lixo passa na Vila Maria, no Arroio da Manteiga, na Vila Brás. Daí eu, “*Ô meu, vamos fazer um som das vila de São Léo e pá?*” [...] Sim, né?

Cantamo na *São Leopoldo Fest*, daí tava os cara da Campina, da Paim, que são de torcida organizada, depois até deu briga. Mas já se identificaram [relembra a sua performance]:

*Daí, [pessoal] da Campina, da Vila Brás, Vila dos Toco*⁸⁴.

Daí, [se coloca no lugar dos moradores das vilas, conjecturando a identificação:]

“bãh, olha lá minha vila”

Nesse caso, há de se chamar a atenção para a articulação da favela com outras formas de viver em espaços populares urbanos brasileiros, ressaltado no refrão:



Faixa 6: *Das Vilas* (refrão)

/: Periferia, favela, já faz parte do mundo

Becos, vielas, cortiços, subúrbio

Mas atenção, praticar o bem, não importa a quem

Somos filhos de Deus também :/

Agora o movimento se intensifica. Como disse, até certo momento acreditava que essas figurações espaciais de territórios urbanos faziam parte de seus *projetos* na proposta de dinamização de redes no pertencimento cultural do hip hop. Essa interpretação, no entanto, embora pareça acentuar suas agências numa dimensão microsocial, me conduziu a eliminar a ideia de entendê-las como parte de dinâmicas meso e macrossociais. Nesse sentido, a evocação da favela, mesclada com categorias referentes a outros cenários populares brasileiros, faria parte do

⁸⁴ “Vila Maria”, “Arroio da Manteiga”, “Vila Brás”, “Campina”, “Paim” e “Vila dos Toco” são bairros ou subdivisões de regiões de periferia de São Leopoldo, citados na música.

processo de desterritorializar todos esses espaços, num primeiro momento, em direção à reterritorialização. Contudo, o que não pode ser confundido quando apresento esta possibilidade interpretativa é que, me alinhando à proposta daqueles que trabalham justamente entendendo a dimensão sônica como parte em um campo de forças, esses processos não envolvem, ou não envolvem *apenas* representações, identidades e significados (esses sendo os mais distantes desta versão). Assim sendo, “falar de favela” diz respeito, sim, a meu ver, ao acionamento de um imaginário que ultrapassa a dimensão local. Mas é necessário questionar quais são as forças envolvidas nessa ação, e é claro que a dimensão sônica parece neste trabalho ser uma das que podem ser exploradas.

Primeiramente, nesta versão interpretativa é fundamental entender o rap como escolha estética que possibilita, através da montagem sônica e textual polifônica, a telepresença (CHAPMAN, 2008), como “ação simultânea em diversas escalas (local, nacional, global), [que] mostra uma possibilidade de ação transterritorial alternativa capaz de lidar com a nova topologia global” (MOASSAB, p. 25) – transcende-se a espacialização das culturas negras norte-americanas, ressaltadas por Rose (1994), promovendo uma circulação de imagens que retomam a periferia, o gueto, a opressão (SHUSTERMAN, 1998), mas, também, a masculinidade⁸⁵ (ROSE, 1994; CHAPMAN, 1998). O filósofo Steve Goodman (2010) diria ainda mais: o hip hop é parte de um “processo sônico afrofuturista desenvolvido no campo de força diaspórica e em rede que Paul Gilroy chamou de Atlântico Negro”⁸⁶ (p. 1), mesmo a partir da colagem da base de outros rappers – no caso de *Das Vilas*, evocando o *funk* americano. Esse processo descrito por Goodman seria então uma estratégia dos historicamente subalternos de inversão das assimetrias de poder, processo que Goodman nomeia como *guerra sônica (sonic warfare)*, baseado no conceito de *máquina de guerra* deleuziano. Sua força sônica, baseada principalmente no “baixo materializado” – a utilização de frequências tão graves no hip hop, música *disco* e *techno* que, ao entrar no limiar da audição humana, tornam-se vibrações tácitas nos corpos –, seria ontologicamente capaz de afetar as

⁸⁵ Chapman (1998), a partir de sua leitura de Gilroy (2012), chama a atenção para o fato de que a construção da masculinidade negra está conectada à histórica assimetria de poder na sociedade americana em relação às populações afro-descendentes. A construção da masculinidade nos raps, então, para esse autor, seguindo Gilroy, é uma forma de criar uma assimetria dentro das culturas negras americanas, como uma forma de “viver a raça” biopoliticamente (GILROY, 2012 apud CHAPMAN, 1998).

⁸⁶ “Afrofuturist sonic process is deployed into the networked, diasporic force field that Paul Gilroy termed the Black Atlantic”.

macroestruturas e dar conta de afetos que transcenderiam o pertencimento étnico afrodescendente. É por isso que para Goodman não faz sentido operacionalizar a categoria “gênero musical”, mas sim as políticas musicais do audível e (ainda) não audível, o que perpassaria vários gêneros musicais e pontos geopolíticos do globo. No entanto, quando meus interlocutores trazem para seus raps elementos de pertencimentos territoriais, fazem com que “continuar a falar de favela”, então, transcendendo minha ideia prévia, torne-se ato performativo, porque diz respeito a alinhar-se a uma categoria de visibilidade e possibilidade de interlocução, ao menos no contexto brasileiro. No caso do Mescclã, o que está em jogo é o conjunto de subjetividades que propõe conectar as escalas local e global chamando a atenção para o fato de que não estão “excluídos” do mundo, ressaltando seu potencial criativo em letras e sonoridades, tendo como base a força sônica do hip hop.

Assim, dentro do universo de uma antropologia urbana brasileira, e aqui faço referência a Gilberto Velho, “continuar a falar de favela” poderia dizer respeito ao campo de possibilidades desses agentes, através de sua transformação: de uma imagem não situada para uma experiência vibrante (Hannerz, 2008), uma forma de articulação de imagens de pobreza, de violência, de formas de vida na camada popular em conexão com contextos mais amplos.

Através das cenas até então narradas, acerca do meu convívio em campo com os Pacificadores RS e os Prefacios MCs, tenho tentado chamar atenção para a dimensão territorial de suas falas e rimas, mas suas bases instrumentais também podem ser interpretadas como mantenedoras de uma memória coletiva do rap, seu *ethos* combativo. Aparentemente, viver ou não na Cohab repercute de maneira intensa para meus interlocutores. Viver na Cohab permite acionar com mais recorrência a ideia da favela, que, por sua vez, é associada a outros espaços urbanos. Como afirmam Alvito e Zaluar, o “Rio de Janeiro metonimicamente representa o Brasil” (2004, p. 13). Embora essa representação seja pautada pela consistência de uma série de elementos que têm tornado historicamente a favela um “problema” de mais de um século neste país, sua presença enquanto metonímia atua como figura “guarda-chuva” de assimetrias sociais e narrativas de pobreza e violência na Cohab, lugar apontado por meus interlocutores como desassistido de políticas públicas voltadas para a educação, saúde e cultura (aqui incluindo-se lazer), em comparação aos ditos contextos “de favela”. Ao mesmo tempo, a Cohab

pode ser considerada central no debate do ponto de vista da diversidade cultural, como vimos no capítulo anterior.

Dessa forma, “falar de favela” torna-se figura mediadora nas músicas dos *guris*, como representação de suas realidades vividas, sim, mas principalmente como chave no campo político de tensões e fricções a respeito do que entendem estar sendo escamoteado nas narrativas sobre o lugar onde moram ou moravam (de dentro e de fora, como tentei apontar no capítulo três). Para além de entender a desterritorialização e reterritorialização da favela como elemento performativo, com a intencionalidade de interlocução em diversas escalas sociais, pode-se apontar esse componente da prática (e tática) musical dos *guris* como uma forma de reunir (*assemble*) diversas representações circulantes em uma dimensão social e torná-las algo reconhecível, com nome e conjunto de elementos supostamente marcantes (“identidades”) em comum. Aqui, então, a favela experienciada performativamente por meus interlocutores pode ser entendida no sentido de um *refrão*, como um conjunto de “matérias de expressão agregadas, que configuram um território e desenvolvem-se em motivos e paisagens territoriais” (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 323). Infiro que isso é percebido pelos *guris* como elemento que adensa a narrativa nos seus raps, quando estes passam a integrar suas trajetórias e ganham estatutos performativos – e esse é o momento em que se propõem a “retratar” realidades em outras escalas sociais. Tal proposta espessa-se, por sua vez, na utilização icônica dos *samplers* e vozes.

Narrativas sônicas para o “mundo”: iconicidade e criatividade nos raps do Mesclã

Para meus interlocutores, a composição de um rap é a elaboração coletiva de um refrão e a escrita individual de uma letra – a sua parte na música, em que revezam os “solos”. A partir dessa letra elaboram e negociam, com o dono do estúdio que frequentam, a base instrumental. Esse processo, desde a construção das letras, até a gravação de todos os vocais, compõe a elaboração de um “som”. E a parte instrumental é geralmente construída de modo a “dialogar” com a letra.

As políticas de participação (Turino, 2008) musical, envolvendo, no caso de meus interlocutores, a criação, produção, performance e recepção dos raps, são esferas que atuam no trabalho narrativo e que afetam, reciprocamente, cada uma dessas formas de participação. Isto quer dizer que a construção sonora em estúdio diz respeito a camadas narrativas que proveem caráter icônico aos raps. Examinaremos mais a fundo esse elemento, sua pluralidade semântica e contribuição para a densidade narrativa nesta seção através de três músicas envolvidas em cenas em campo.

“O abalo sísmico, bah, é um som”

Curumi: Tinha muitas pessoas que [nos] tiravam pra menos, nos intimavam, sabe? Que eu não era ninguém... mas, depois que eles viram o cara cantar o rap, eles começaram a aceitar o cara de outra forma, sabe? Bah, [...] os cara não são burro. Bãh, hoje os cara passa e todo o mundo conhece, né, meu? Às vezes a minha filha, assim, fala: “Bah, não dá pra sair com o pai, o pai é tri pegador, todo mundo vem cumprimentar”. Isso trouxe um respeito dentro da comunidade, até porque o cara representava a comunidade do cara, né? Fazer música com os nomes de pessoas da *vila*. Então, daí, pessoas que escutam e botam lá pro parente que veio do interior: “Aqui, ó, esse aí sou eu, ó, meu nome aí e pá”. “Bah, e quem é esses cara?” “Bãh, esses cara moram ali”... [...] Os cara não acreditam, né, meu?

O próprio meu pai, ele disse que os cara não acreditaram nele, ele teve que trovar pros caras. Ele foi fazer o serviço lá em Florianópolis, que ele trabalha na construção civil e daí lá foi trabalhar na casa de uns *playboy*, os cara dono da Amapá. Daí os filhos dos velhos tavam com um som [...]. [recupera a fala dos filhos:] “Ah, tu é lá de São Leopoldo, tenho um CD aqui do rap de uns cara lá da Feitoria”, aí [resposta do pai:] “Bah, devem ser meus filhos” [para o pai:] “Ah, tá mentindo”...

Luana: Tá trovando...

C: Aham, daí botaram o som e ele [imita o pai:]: “Bah, são meus filhos esse daí, são meus filhos”. Ah, não acreditaram, ah, ficou louco da vida, disse, “Ah, ó, tá trovando”. E assim, né? Tem uns caras na própria empresa, né meu, tens uns assim, mas eu nem gosto muito de comentar, né, não tem a ver, sabe? Prefiro até não usar roupa larga, nem boné, procuro não falar gíria, os caras não tem noção, né, meu? Não tem, né?

Um dia nós fomo cantar um rap num dia das criança. E quando eu subi no palco eu olhei no fundo, assim, do povo, [vi] o meu chefe. [...] Daí na hora assim eu fiquei todo errado [i.e. constrangido] assim, bah, meu chefe... O cara nunca imaginou que eu ia cantar uma música. Bah, daí eu tive que encarar aquilo ali.

Daí cantamos até o “Abalo sísmico” aquele dia. E quando eu desci do palco ele veio apertar a minha mão, “Bah, cara, ô, legal o som de vocês, não sabia que tu cantava, meu”.

L: [Ele] não imaginava...

C: [recupera a fala do chefe:] “Tem que cantar lá, tem os eventos que rola do SESI, lá, pelas empresas, meu, tem que representar a empresa”. Daí eu até eu me pilhei, fomos e participamos. Ficamos em segundo lugar lá do festival do SESI, o festival de música das empresas com o “Abalo sísmico”, né? O “Abalo sísmico” é toda uma questão ambiental, e isso lá fora os caras vão assimilar, né? Falando do desmatamento, aquecimento global, quando chove, dá enxurrada, no verão falta água, nas queimadas, né, um boto-cor-de-rosa pedindo socorro, tá ligado? A extinção, a matança dos peixes no Rio dos Sinos, o abalo sísmico, [ritmando em rima] o cheiro da terra molhada que o cara não sente mais, né, é puro concreto e calçada, as águas da vertente, [volta para a entonação de conversa] tu não vê uma vertente de água hoje em dia, né? Se vê, mesmo se tiver pura tu não toma porque tu vai confiar aonde, né?

L: É.

C: O “Abalo Sísmico”, bah, é um som...

A fala de Curumi, em tom reflexivo e de admiração, discorre por camadas narrativas que contam do movimento de vaivém entre as políticas envolvidas no seu fazer musical. Entre elas, a política do corpo, ao afirmar que não usa roupas que o identificam como rapper na situação de trabalho, justamente em função da representação estigmatizante em torno da figuração social do rapper (jovem, desocupado). Ao narrar a performance de *Abalo Sísmico*, quando representa a metalúrgica onde trabalha em um evento que reúne grupos de outras empresas, Curumi cria a ação (RICOEUR, 1994), incorporando a ela a inspiração composicional, de que o rap está em sintonia com problemas globais atuais (“toda uma questão ambiental”), ao mesmo tempo em que alinha a uma reelaboração de suas imagens frente à “comunidade”, conduzindo a uma transformação nas suas figurações sociais de morador da vila, de pai e de trabalhador – mas não é qualquer trabalhador.

Sem conhecer, quero dizer, sem escutar o rap, a força da “letra” da música pode parecer central. No entanto, o primeiro recurso é um elemento que a letra sozinha não revela: a ambiência de guerra acionada por sons sintetizados de sirenes de ambulância, gritos e disparos de armas de fogo. Aqui, a base instrumental em *funk* (referência ao *funk* americano dos anos 1980, na interação entre percussão e baixo, o *groove*) é “puxada” de uma base já existente do grupo de rap Wu-Tang Clan. Essa montagem remete à época em que o Mesclã montava o rap a partir de uma base instrumental preexistente e criava elementos melódicos e efeitos em sintonia com o conteúdo da letra.

Nesse sentido, a melodia da introdução da base instrumental é criada pelo grupo, produzindo um estado de suspensão (melódica/harmônica) (no gráfico a seguir, “motivo de suspensão”), justamente enquanto os outros efeitos produzem uma ambientação de guerra. A partir desse mesmo motivo que a base continua, agora com a presença da rima nos vocais, e de forma “resolvida”, repetida ciclicamente. O motivo cíclico é elemento musical que justamente colabora ao fixar a música dentro da estética rap, através da redundância e repetição, características consistentemente presentes e que contrastam com as suspensões de tempo também amplamente reconhecidas dentro da estética sônica rapper (ROSE, 1994). Enquanto a ambiência de guerra é pautada pelo “estado de suspensão”, o início da rima garante a estabilidade. Numa perspectiva hermenêutica, essa derivação de motivos pode ser interpretada como o posicionamento da escala macro (na ambiência de guerra) em relação à micro (aquela da rima). Contudo, mesmo a ambiência de guerra, assim como discuti anteriormente com relação ao acionamento das imagens da favela nas letras, evoca a sintonia com um espectro sonoro presente também em âmbito local. Micro e macro se conectam não como dualidades, mas como superposições narrativas e pontos de conexão. Sons de disparos de armas de fogo, buzinas de automóveis, sirenes de ambulâncias estão “no ouvido” do cohabitante e cohabitante, como uma memória auditiva conjugada ao passado narrado como violento e perigoso.

Os efeitos utilizados no início para dar a “tonalidade” de guerra não desaparecem ao longo da música, através da inserção de alguns dos componentes dessa ambiência sônica na interpelação de vocais e em seus momentos de pausa, como tento apontar no gráfico da página seguinte. Do 2:43 até o 2:52 do áudio do rap, a rima de ritmo métrico, por verso, contrasta com a variedade de inflexões rítmicas presentes em toda a música, com exceção desses oito segundos de desterritorialização (da ritmicidade) da rima – tornada fala em tom profético, imbuída de *reverb* e efeito metálico com a função de remeter à locução radiada (na proposta de um cenário de catástrofe). A desterritorialização da rima vem logo após o momento do *break*, quando os rappers cadenciam verbalmente o nome da música, marcando o “novo” território.



Faixa 7: *Abalo sísmico*, Pacificadores RS, 2008

	0:00 - 0:20	0:20 - 0:30	0:30 - 0:40	0:40 - 0:50	0:50 - 1:00	1:00 - 1:10	1:10 - 1:20	1:20 - 1:30	1:30 - 1:40	1:40 - 1:50	1:50 - 2:00	2:00 - 2:10	2:10 - 2:20	2:20 - 2:30	2:30 - 2:40	2:40 - 2:50	2:50 - 3:00	3:00 - 3:10	3:10 - 3:20	3:20 - 3:30	3:30 - 3:40	3:40 - 3:50	3:50 - 4:00	4:00 - 4:10	4:10 - 4:20										
VOZ	A. I.	Rima		Rima										V. F.	Rima																				
	Dédi e Curumi!...	VAI!		Que a força da natureza... su-mi!...										Disparo de arma de fogo	Rap Nacional, o abalo sísmico (reverberando em "símico")						Rap Nacional, o abalo sísmico (eco no "abalo sísmico")														
	Eu vejo a correria...	No universo...		Infelizmente não há felicidade...																															
EFEITO	A. G.	T.		S.										Disparo de arma de fogo	T.						S.														
BASE	M. S.	Motivo cíclico		Levada de Funk										M. C.	Motivo cíclico										M. C.	Motivo cíclico									
														L. B. F.	Levada de Funk										B.	Levada de Funk									

0:00 0:10 0:20 0:30 0:40 0:50 1:00 1:10 1:20 1:30 1:40 1:50 2:00 2:10 2:20 2:30 2:40 2:50 3:00 3:10 3:20 3:30 3:40 3:50 4:00 4:10 4:20

Legenda:
 A.G. = Ambiência de guerra *
 L.F. = Levada de Funk**
 T. = Trovão
 = Break
 * = Trovões, chuva, sinos e sirenes (todos ou alguns desses elementos)
 ** = Bateria + baixo em groove (relação rítmica do baixo com a percussão)
 *** = Motivo cíclico
 **** = Motivo de suspensão

A.I. = Apresentação improvisada
 M.C. = Motivo cíclico***
 V.F. = Voz falada (metálica)

B. = Bateria
 M.S. = Motivo de suspensão****
 C. = Cluster
 S. = Sino

Esses elementos são entendidos, aqui, como planos narrativos, constituintes estilísticos dos raps de meus interlocutores. Nesse sentido, acredito ser possível emparelhar⁸⁷ esta discussão com o caráter icônico das sonoridades Kaluli, comunidade indígena de Papua Nova Guiné, tão discutidas pelo etnomusicólogo Steven Feld, principalmente no artigo *Aesthetics as Iconicity of Syle, or Lift-up-over Sounding (1988)*. Nesse artigo, Feld afirma que falar em caráter icônico entre os Kaluli diz respeito a mais do que um conjunto de significados, ou seja, refere-se à proposta de transcender o potencial interpretativo semiótico dos elementos por ele levantados como constituintes da estética Kaluli. Também é mais do que entender as sonoridades Kaluli como algo exclusivamente musical, ou verbal, ou natural, já que percebe essas categorias como “ocidentais”, enquanto na estética sônica Kaluli esses elementos são inseparáveis, configurando um conjunto em camadas: uma intercalação de vozes e planos sonoros, o “*lift-up-over sounding*”, tradução apontada por Feld como literal de *dulugu ganalan* e que diz respeito às sonoridades Kaluli, “uma interpretação local para identidade social articulada através de recursos sônicos humanos”⁸⁸.

No caso de meus interlocutores, os recursos sônicos humanos estão presentes nas escolhas de sonoridades que evocariam o contexto da catástrofe, do drama, mediadas por tecnologias de sintetização de áudio, permitindo a utilização de uma variada gama de possibilidades sônicas, muito embora sejam circunscritas às possibilidades tecnológicas a que têm acesso em estúdio, mas que, ainda assim, não tornam difícil reproduzir o disparo de armas de fogo e o tilintar de sinos, bem como efeitos vocais que produzem sonoridades frequentemente associadas a contextos específicos (o som da locução radiada, por exemplo) e bases instrumentais que citam melodias ou encadeamentos harmônicos utilizados em outras músicas etc.

No caso de *Abalo Sísmico*, algo ainda muito curioso acontece: é um rap sem refrão, o que se “desvia” do que mencionei há pouco como etapas na elaboração de um “som”. Contudo, se é um rap sem refrão no sentido de sua “forma musical”, a

⁸⁷ Esse emparelhamento não é tão descabido quanto pode parecer. O próprio Feld articula uma reflexão paralela à estética hip hop, no mesmo artigo: “To appropriate a phrase coined by hip-hop rap and scratch DJ’s to describe their own layered multitrack soundwork, by “lift-up-over sounding” Kaluli “fix it in the mix.” Here the “mix” is the way one creates/perceives horizontal juxtapositions by refiguring vertical ground, and the “fix” is the way the listener manages resultant simultaneous perceptions of part-to-part and part-to-whole relationship” (FELD, 1988, p. 79).

⁸⁸ “A local gloss for social identity articulated through human sonic sources”.

consistência de um conjunto de elementos que se repetem está justamente no motivo cíclico e nos efeitos sônicos que constituem a ambiência de guerra. Ainda mais, o destaque a ela dado (através das pausas, nas rupturas, nos *breaks*) compõe uma polifonia, elemento que também Feld percebe entre os Kaluli – talvez aí esteja o *refrão*.

Durante as sessões de estúdio entre o Mesclã, muitas das quais não estavam todos presentes, pude notar como interpretavam a sua variedade timbrística e como propunham “montar” as trilhas das vozes. Sim, digo “montar”, porque uma vez gravada uma parte vocal, essa serve de elemento para transformação – aí então se decidirá se deverá ser novamente gravada, “ajeitada” no *software* de edição de áudio ou acrescida de outros materiais vocais. O resultado é considerado satisfatório quando a performance vocal garante as tonalidades afetivas tematizadas nas letras e instrumentais do rap. A voz é explorada em um registro grave, na proposta de conotar seriedade e “explicação” à rima, segundo Curumi: “hoje o cara já tem uma expressão, uma expressão corporal, uma expressão mímica, na voz, o cara mais sério, tu não canta, tu explica uma letra”. É fundamental que o ritmo da parte vocal ofereça variedade e que as respirações sejam conciliadas com os *breaks*, pausas que chamam a atenção para a próxima palavra – técnica historicamente utilizada no rap, como suspensão do tempo, mediante uma breve resolução (ROSE, 1994, 67-69).

Uma vez gravado o vocal principal de uma rima que não titubeia, que não demonstre sinais de graça e que esteja com boa entonação, acentuação e ritmo, pode-se pensar em como acrescentar os “reforços”. Os reforços são o acréscimo de uma voz em alguns trechos da rima, e ocorre geralmente de duas formas: o solista que reforça a sua própria voz ou tem alguns trechos reforçados por outro integrante do grupo. Ambas as técnicas têm uma trajetória dentro do grupo, pois me narraram diversas tentativas de fazerem os reforços soarem em uníssono total e o “insucesso” decorrente de tais proposições. Apesar dos ideais estéticos do grupo serem frequentemente “cumpridos”, na dialogia com os recursos tecnológicos de estúdio, justamente algumas limitações tecnológicas impõem-se como critérios de transformação narrativa. Em um intervalo entre gravação de vocais para um dos raps, Maurício, produtor e dono do estúdio, me contou: “eles [o Mesclã] tentavam ficar com as vozes iguais, com o som igual; mas é impossível, porque cada um deles tem um timbre muito diferente e isso eu não consigo ajeitar aqui [no *software* de

edição de áudio]”. Com os guris, a polifonia de timbres tornou-se marca estética do grupo, não porque assim desejassem desde o princípio, mas porque perceberam que a heterogeneidade era resultado das diversas identidades vocais do grupo e que isso constituiria a sua identidade narrativa, através da performance das tonalidades afetivas.

É também no âmbito das projeções de escuta esperadas de seus ouvintes que a incorporação das ambiências de guerra é utilizada em *Abalo Sísmico*. Pensada como música para ser absorvida em contextos mais amplos [“lá fora”], mostra como os recursos tecnológicos permitem a criação de narrativas sobre questões entendidas como globais, e revela como tal ação tem impacto nas experiências de vida na cidade, tornando suas representações sobre si mesmos transformadas em imagens positivas. Essa marca da iconicidade que colabora na força narrativa e, portanto, na figura de narrador, entretanto, não é experimentada pela primeira vez em *Abalo Sísmico*. Encaminhemo-nos, pois, para a próxima seção.

A força do Bãh na energia da “pista”

Eu estava na segunda fileira do público dançante na *Hip Hop Urban Party*, com o Mesclã no palco. O time não estava completo, faltava Curumi. Os guris já haviam tocado umas quatro músicas e se mobilizavam para tocar o *Bãh*.

A festa ocorria em um bar no centro de São Leopoldo, na sua avenida principal. À noite, era uma das avenidas mais movimentadas da cidade, repleta de bares e com uma circulação de jovens intensa. Eu havia voltado há poucas semanas do meu período sanduíche na Austrália e retomava os vínculos com o Mesclã. Anunciada com mais ou menos uma semana de antecedência, pelo *Facebook*, a *Hip Hop Urban Party* havia sido organizada pela recém-nascida Associação de Hip Hop na cidade, da qual Jonathan Teilor e Preto-Fumaça fazem parte. O nome da festa em inglês e o impacto de um público de maioria negra me remeteu rapidamente aos universos narrados em filmes e documentários envolvendo hip hop, biografias de rappers e os universos de outras pesquisas, centralizando as culturas negras no contexto norte-americano. Mas não somente nesse contexto – as festas *black* frequentes em Porto Alegre também borbulhavam no meu imaginário (cf. SOARES, 2007).

O Bar Bellas Artes, onde a festa aconteceria, quase passava despercebido para quem não o conhecesse. Apesar de ter uma placa indicando onde estava localizado, não tinha fachada, pois sua entrada era um antigo corredor para uma garagem, provavelmente do prédio ao lado. Alguns metros após a entrada, chegava ao balcão, do lado esquerdo do corredor, que continha alguns lanches; ali também era onde se solicitava bebida. Em frente ao balcão, mais do lado direito do corredor, havia umas duas ou três mesas, com algumas cadeiras. Quando cheguei ali, em torno de 23 horas, logo avistei Vini, presidente da Associação Hip Hop São Leopoldo, um rapaz muito simpático e gentil que já havia encontrado e conversado em outros momentos do trabalho de campo. Acho que Vini era um dos poucos rapazes brancos da festa que avistei até a hora em que parti. Fabrício estava junto comigo e ficamos ali sentados, conversando com Vini, que também era rapper. Perguntei se *os guris* já haviam chegado, pois ao final do corredor havia um salão que estava pouco iluminado e não me permitia ver quem ali estava. Depois me dei conta de que aquele salão era como uma antessala para a pista, que ficava do lado esquerdo. Ninguém do Mesclã havia chegado, mas já havia combinado com Preto-Fumaça que compraria os ingressos com ele. Cada ingresso era no valor de 10 reais e, quando Preto-Fumaça e Jonathan Teilor chegaram, entendi que não havia “bilheteria” e que o dinheiro arrecadado ficaria com os grupos. Logo chegaram Natan e Dédi, acompanhado da sua esposa e sobrinha (ou cunhada, não me lembro com certeza). Haveria uns quatro ou cinco grupos de rap que se apresentariam. Eu já havia assistido às performances de alguns grupos em outros momentos em que acompanhava o Mesclã, sendo de outros bairros da cidade e, geralmente, mais jovens que os irmãos Dédi e Curumi – segundo Curumi, o Pacificadores RS foi o primeiro grupo de rap da cidade, afinal.

A motivação das performances era animar o público, dançante, que ficava em frente ao pequeno palco, na pista de dança. Do lado esquerdo, bem próximo ao palco, mas à sua frente, ficava posicionado o DJ – o mesmo para todos os rappers que se apresentaram, que tocava as bases instrumentais fornecidas “na hora” pelos grupos através de um *pendrive* conectado a um *notebook*, por sua vez conectado a duas caixas amplificadoras de som. Apesar de alguns canhões de luz direcionarem-se ao palco, estavam apagados e o ambiente ficava um tanto na penumbra. Mesmo com o palco, e de seu nível mais elevado em relação ao público, a maioria dos rappers (e *das rappers*, pois tinha uma dupla de rappers mulheres) ficava à sua

frente, no mesmo nível do público dançante. O Mesclã era o maior grupo e seus integrantes ficavam “revezando” o quanto ficavam no palco ou à sua frente.

Estavam repletos de energia e o público, incluindo eu, parecia estar afetado. O DJ deu o *play*. O motivo em som de acordeom começou a tocar e muitas pessoas no público vibravam com euforia. Já sabiam do que se tratava. Também eu. Fabrício estava na primeira fileira, tirando fotos, e eu, pela primeira vez em todo o trabalho de campo, me permiti dançar – sem câmera, gravador, caderneta ou caneta. Vibrei com o público, levantei meus braços e curvei os dedos de minhas mãos do jeito que me parecia mais natural na festa, acho que se assemelhava ao gestual hip hop.

O gestual do Mesclã era o mais movimentado entre todos os que se apresentaram. Garantiam a performance que os identificava enquanto rappers pela indumentária e pela corporalidade conectadas à prática musical. Ao mesmo tempo em que esses elementos os incluíam no universo hip hop, ressaltavam também minha diferença – embora minha tentativa de gestual já mostrasse que eu não era do hip hop, minha indumentária reforçava ainda mais meu lugar ali.

Em sua etnografia da fala de rappers da ALVO (Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre), Soares (2007) detecta algumas “pistas de contextualização”, vivenciadas no contexto porto-alegrense de festas *black* de hip hop. Essas pistas de contextualização dizem respeito não apenas ao grupo com quem a etnógrafa conviveu, mas fazem parte de um conjunto de códigos linguísticos que constituem os personagens enquanto rappers e que Soares (2007) problematiza desde um contexto étnico negro. As “pistas de contextualização” mapeadas por Soares também podem ser encontradas naquela performance do Mesclã.

Entre cada uma das músicas, falas improvisadas fizeram parte da apresentação do grupo, sempre com a base instrumental da próxima música sendo reproduzida. A pista da apresentação (“aham, aham, é o Messsss-clã!”) *mesclava-se* com a apresentação do território, nesse caso, da Cohab, no bairro Feitoria (“da Cohab, Feitoria, Zona Leste”), através da polifonia de pistas resultante da simultaneidade dos improvisos entre os próprios rappers. Essa simultaneidade também era ritmada pela oratória rapper (explorada por Soares, 2007), na repetição de palavras, mas principalmente da ritmicidade do improviso.

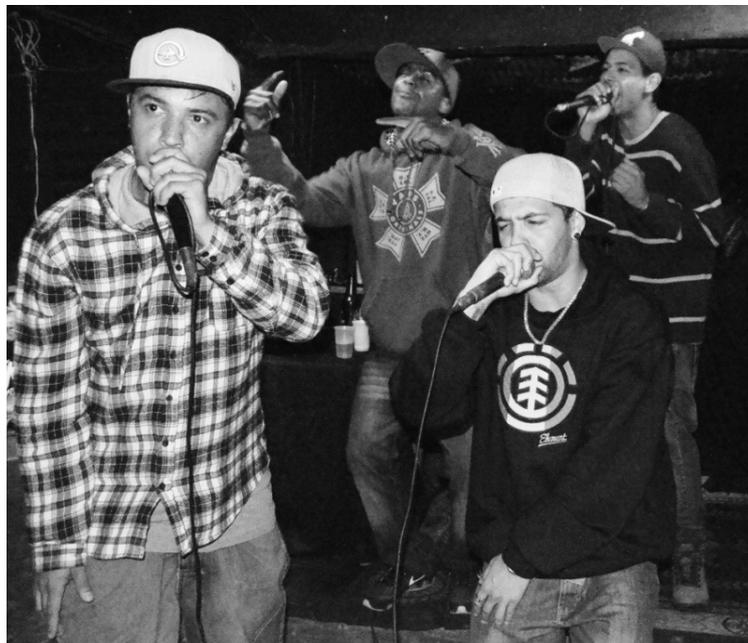
Contudo, apesar desses momentos improvisados, o foco da apresentação do Mesclã, naquele dia, estava nas músicas, no repertório ensaiado – havia uma *setlist* preparada e sua sequência já estava organizada. Sendo assim, a fala improvisada

não marcava tanto sua filiação ao rap quanto a corporalidade presente nas performances musicais. A corporalidade, contudo, não era excepcional, apenas quando da “subida no palco”. Desde que chegaram e me cumprimentaram, todos os rapazes tinham um “balanço” que logo seria transposto para a performance musical. Contrariamente ao caso de Soares, os rappers do Mesclã não tinham passagem pela experiência do *breaking*, dança componente do hip hop. Apesar disso, compartilhavam do código gestual do rap, e o gesto do “tá na base” (SOARES, 2007, 97-99), o balanço no pulso da música e movimento “básico” da performance que os incluía no pertencimento rapper – por isso o incorporavam desde a chegada no bar. A diferença é que, quando faz parte da performance musical, acrescenta-se o “jogo” do para baixo e para cima dos joelhos, que paralelamente adensavam o balanço no pulso do rap. Os braços relativamente longe do corpo, os passos sintonizados com um movimento intercalado entre os ombros eram o “estado ocioso” da performance musical, o estado da espera para rimar, quando outro integrante estava “em cena”.

Outra possibilidade de “espera” na performance musical era o balanço do corpo no pulso, mas com os braços estendidos para cima, em “onda” (SOARES, 2007, p. 101), apoiando os outros rappers e incentivando a plateia a fazer o mesmo (acho que também era esse gesto que eu tentava fazer). Ocasionalmente, o tempo de espera também se mostrava introspectivo, quando o rapper seguia o balanço corporal no pulso do rap, mas seus braços, caídos, balançavam-se para dentro e para fora no âmbito da largura de seu corpo – não somente entre os rappers do Mesclã, esse movimento também poderia ser um sinal de “estar alto”, sob efeito de alguma substância química que teria impacto na performance.

Quando rimavam, o microfone em uma das mãos ficava geralmente bem próximo à boca. A outra mão normalmente segurava o fio do microfone enquanto investia no gestual conceitualizado por Soares como “botar o dedo na cara”: polegar esticado, indicador levemente curvado e os outros dedos encolhidos, em um movimento curvado do braço, para frente e para trás. Soares (2007) interpreta o “botar o dedo na cara” “como uma forma de chamar a atenção sobre as verdades que o cantor está trazendo e de fazer com que elas olhem para si próprias e para seus atos” (p. 102), apoiando-se na ideia de estar situado em um gênero musical frequentemente utilizado para acusação social. Entre os rappers do Mesclã, “botava-

se o dedo na cara” para demonstrar concordância com o que está sendo dito, gesto utilizado também no “estado de espera”.



Diferentemente do engajamento com o grupo quando da escuta de um fonograma, agora os afetos gerados pelo som eram tácitos – as duas caixas de som em alto volume e privilegiando os graves me faziam sentir as frequências mais baixas invadirem meu abdômen e peito. Era como se pulsasse de dentro pra fora.

Olhei para Fabrício – ele mantinha um sorriso grande, tirando fotos enquanto embalava seu corpo no pulso da música que se iniciara. O público cantava junto o refrão:



Faixa 8: *Bãh*, Pacificadores RS, regrav. 2008 (refrão)

/: Bãh, guerreiro curte rap até amanhã de manhã

No frio eu me aconchego no meu poncho de lã

E o mate é amargo com aroma de hortelã,

ahã, ahã, bãh:/

Fiquei feliz em conseguir acompanhar toda a letra da música, mesmo depois do refrão. É claro que meus motivos de memorização envolviam as práticas da pesquisa (escuta, escuta, transcrição, transcrição). Mesmo assim, fiquei honrada por estar atrás da esposa e da cunhada (ou prima?) de Dédi, e trocar com elas olhares que partilhavam da mesma energia musical enquanto nos embalávamos. O pulso era o mesmo e, se eu sentia os graves no meu corpo, também elas deveriam sentir, pensava. É claro que isso é bastante comum em festas noturnas, principalmente aquelas direcionadas a um público jovem, mas perceber aquela invasão sônica e tácita lembrava quão compartilhada era a sensação. Datava desde as primeiras investidas sob o rótulo “hip hop” e continuava a engajar grupos em uma energia mútua, coletivizada, que garantia a presença do rap.

A energia que circulava na pista e mexia com aquelas mais ou menos trinta pessoas tinha ou causava efeitos físicos nos guris. Jonathan Teilor suave, Dédi ia de um lado para o outro do pequeno palco, ansiosamente, e Preto-Fumaça, de vez em quando, parava de cantar, como se admirasse a performance dos colegas. Enquanto me embalava e observava a cena, relembra as tantas interpretações sobre a música. Entre elas, talvez a mais central, a história da música no grupo.

O caso da música *Bãh* é bastante emblemático e marca um mito da “descoberta do estilo musical” a ser seguido pelos rappers, ou seja, uma forma de compor e de se apresentar que “*deu certo*”. A rima foi composta por Curumi, e suas

primeiras versões gravadas em estúdio, as quais não tive acesso⁸⁹, foram realizadas com seu irmão, Dédi. Na época (pouco mais de dez anos atrás), formavam o grupo Pacificadores MCs, em um momento em que aqueles que em seguida se lançariam na *vila* como Prefacios MCs ainda não produziam rimas, até então adolescentes “seguidores” do Pacificadores. Posteriormente, como expliquei antes, a fusão dos dois grupos comporia a formação atual do grupo Mesclã, mas a música continuaria a ser o carro-chefe das apresentações.

Contando sobre suas primeiras performances no rap, em parceria com o seu irmão, a genealogia do Bãh é evocada por Curumi:

A gente tomou coragem mesmo pra começar a cantar o rap foi em 2000. 2000, 2002... 2003 a gente lançou o primeiro CD, ali. Até é uma história meio cômica, né, a gravação do primeiro CD. A gente fez no show no domingo, daí um cara que fazia jornalismo em uma universidade da região⁹⁰, bãh, ele escutou assim, e pra ele, nunca tinha visto, né? [encena a conversa] “Bah, não acredito que vocês são daqui da Feitoria. Amanhã mesmo nós vamo na universidade, lá eu tenho um bruxo que trabalha na rádio, a gente entra escondido e gravemo no estúdio dentro daquela universidade” [risos].

Bãh, daí, olha só, né? A gente foi domingo de meio-dia, daí saiu escondido do carro, daí entremo lá no estúdio, mas, bãh, o estúdio da lá é, ó, tudo o que tu possa imaginar de retorno⁹¹, daí a gente gravou já as cinco faixas. Bãh, aquele CD ali foi, foi... o troço teve uma proporção que nem nós imaginava, né, meu? Que nunca ninguém tinha ouvido isso ali. Bah, e o cara de dentro da comunidade tá fazendo a música própria e cantando, né? E tem todo aquele lado assim da timidez do “ah, tu conhece todo mundo”, bah, tem as menina, tem os cara, que falam, os malandro se arriam aí, bah, mas e daí tu tem que passar por cima de tudo isso, né, meu? Pegar um microfone na mão solo, é que nem tu apresentar um trabalho na frente da turma, dentro da sala de aula. [...] Bah, tu fica todo encabulado, todo errado, assim. Então isso ali pra nós... fomos os cara que demo esse pontapé inicial, né. Hoje tem uma pá de mano aí fazendo...

Luana: Na Feitoria?

C: É, na Feitoria. É, só que isso, bãh, deu uma dimensão assim pra nós, o pessoal de Porto Alegre já viu nós também na capital, já levaram nós pra lá, daí já gravamos em Porto Alegre, já participamos de festivais... nacionais, internacionais. Participamos de concursos também de música, né? Então o

⁸⁹ Entre as tantas versões da música desde 2003, os rapazes mantêm o registro sonoro apenas dessas duas; em meio a gravações de CDs caseiros e em um momento em que a divulgação na internet para eles ainda era muito remota, restaram somente duas versões materializadas. Outras, claro, de memória, fazem parte de suas narrativas (que contam sobre as variações dos desempenhos entre cada uma), mas não em CD.

⁹⁰ Quando refere-se a essa universidade, nesta transcrição, mantenho em sigilo o nome da instituição.

⁹¹ Curumi se refere aos dispositivos que “retornam” o som emitido nos microfones, se for voz, ou nos instrumentos musicais. No caso dos estúdios, cujas paredes são forradas para abafamento do som, o retorno é extremamente importante para a escuta de sua emissão; quanto mais possibilidades de retorno, mais fácil será a produção sonora.

concurso da música, do rap gaúcho a gente ficou em quarto lugar... o que pra nós, pô...

L: É super representativo...

C: É, tipo, o pessoal, eles são organizados pela CUFA, né? [L: Que é...] A CUFA é a Central Única das Favelas do Rio de Janeiro, é um órgão do [DJ] MVBill, do pessoal da Globo, lá, a CUFA. E bãh, então ali tinha grupos de Caxias do Sul, de Tapes, de todo o interior, da capital mesmo, né? Então a gente, representando o Vale dos Sinos, e a gente resolveu escolher a música “Bãh”. Por que do nome “Bãh”? é que a gente notou que de Sapucaia pra cá⁹² o pessoal fala “bãh”, uma expressão de espanto: “bãaaa, olha lá, mataram o cara. Bãh, tu viu o acidente que aconteceu?” E lá eles falam “bah” [aberto], na capital eles falam “bah”, né? “Bah, bah, rapaz” [imita sotaque porto-alegrense].

L: E a gente fala bãi...

C: É, “bãi, tu viu os guri”? E não é nem os mano, bah, que nem o Mano Brown⁹³ fala os “mano” do rap, as “mina”... Aqui é “os guri”, “a gurizada”: “e aí, gurizada?” [...] E, isso representou, tá ligado? No “bãh”, *curtir o rap até amanhã de manhã*...[já na rima].

A ideia de colocar em música uma interjeição, ainda que diferenciada pelo sotaque, mas marcadamente associada à enunciação gaúcha, é mais uma imagem que evoca diversas temporalidades, mas à medida que é performatizada, passa a ser incorporada na narrativa do grupo:

Curumi: Sábado eu tava indo no mercado, eu e o meu irmão, e a gente passou numa pilha de lixo. Tinha uma pilha de [disco de] vinil.

L: Eu não acredito, aonde isso?

C: Aham. E ele voltou assim... ali quem vêm pro Macrosul [mercado]: “Olha ali meu, uma pilha de vinil!”. E eu, bãh, parei e ôôô, dei a ré assim e bãh, era vinil mesmo.

L: Bãh, e tava inteiro?

C: Bãh, peguei umas pilhas de vinil, assim. Tava tudo... tens uns que tavam meio tortos, ficou no sol os de cima, né? Tava molhado, daí eu já peguei um por um, já fomos lavar, demos capa, já. Bah, um monte de vinil. Vinil do The Fevers, tem vinil do Michael Jackson.

L: É antieiro.

C: O vinil do ABBA, vinil do Renato Aragão, não escutei ainda, mas ele devem contar histórias e músicas, do Fofão, Xuxa. Daí eu vi um que é uma coletânea de São Paulo... [...] isso aqui vai virar música. “Quebrei a estátua da amargura”, ó, outra música! [risos de ambos]. Bah, a gente conversou, assim, bah, é muita música, né, meu, tentar buscar dentro... bãh, isso ali foi um achado, né meu.

L: Com certeza.

⁹² Sapucaia do sul é um município vizinho de São Leopoldo. O “para cá” refere-se à direção, para o norte, mais distante de Porto Alegre, portanto.

⁹³ Rapper paulista, vocalista do grupo “Racionais MCs”.

C: Achar os vinil no lixo e aquilo ali te dar uma perspectiva, que hoje em dia tá difícil de tu criar uma música. Tudo que é tema que tu pensar o pessoal já fez, né? A concorrência é tão grande que, bah, que de rap é o que mais tem, né?

L: É bacana, que daí, se vocês contam coisas sobre vocês, assim, o que vocês veem, né? Que não é favela, por exemplo. Que não é...

C: É, o “bãh” é daqui, não tem. Não tem como dizer que não é. Daí, até nós fazer o “Bãh”, isso o Preto[-Fumaça] me falou, nós ia procurando nosso estilo próprio, sabe, mas fazendo parecido com alguém...

L: Sempre tem uma fonte de inspiração.

C: Mas o “Bah” deu uma linha assim, ele tem o nosso estilo, o pessoal começou a reconhecer, então, se alguém fazia um som na pegada do “Bãh”, tá imitando nós.

As fontes de inspiração, tanto de *Bãh*, quanto a mencionada nesse excerto de entrevista, informam as táticas locais, de um bairro popular, para incrementar seus raps, torná-los atrativos e “diferentes”. Essas táticas são consideradas criativas pelos integrantes do Mesclã, adquirindo até mesmo sentidos noéticos (a “sorte”, o “destino” para encontrar material relevante para produção de raps, conciliadas à ideia de talento e dom), envolvendo também a habilidade de imaginar e criar uma produção em rap que envolva elementos cotidianos do bairro – mesmo deparar-se com o “acaso” passa a entrar na esfera cotidiana. Como essas táticas são valorizadas no grupo, narrativas frequentemente são elaboradas em torno dessas materialidades inspiradoras dos raps.

A discursividade do sotaque diferente (“É que a gente notou que de Sapucaia pra cá o pessoal fala “bãh”; “lá [em Porto Alegre] eles falam “bah” [aberto]”) tem parte em uma narrativa performatizada do *Bãh*. Sim, porque em todas as apresentações do Mesclã que presenciei fora da vila essa discursividade se faz presente, na explicação do porquê da música, como foi comigo, no excerto da entrevista com Curumi que apresentei agora há pouco. Em eventos na própria Cohab, ou mediante um público formado por “conhecidos”, essa discursividade não é verbalizada, mas está implícita no diálogo entre público e rappers. Ambas as partes da performance sabem que solicitar a música para o grupo significa escolher compartilhar dessa discursividade e certo conjunto de imagens. Então, em uníssono, um público conhecedor da música e que escolhe fazer parte da performance também rimando com o grupo, inicia forte com o refrão, como o foi na *Hip Hop Urban Party*.

A palavra “bãh” é sempre enunciada em tonalidade de voz falada mais grave que todas as outras frases, evocando a tonalidade afetiva da seriedade, sincronizada com o primeiro tempo do compasso da base instrumental “puxada” de outros rappers, em *rock*. A interjeição e suas correlatas na rima não só são mais graves como estão presentes sempre no tempo forte do compasso, estrutura que adensaria força para um dos refrãos do grupo que “mais pegou”, já que facilmente permanece na memória daquele que escuta ou rima junto, segundo os interlocutores:

Bãh, guer-rei-ro cur-te rap a -té_a-ma-nhã de ma - nhã, no frio eu me_a-con-che-go no meu pon - cho de

lã, eo ma-te é a -mar-go com a -ro-ma de_orte - lã, a - hã, a - hã

Exemplo musical 1: Vocal do refrão⁹⁴ - *Bãh*

Um dos motivos para a popularização do refrão pode estar relacionado a um dos elementos musicais provavelmente mais comentados na literatura *mainstream* do rap. Aqui lembro Tricia Rose (1994), quando ressalta a importância da regularidade e ciclicidade rítmicas tanto nas bases instrumentais quanto nas rimas dos rappers norte-americanos. É essa regularidade que chamaria atenção para os momentos de *break*, de pausa. Por outro lado, a partir de uma perspectiva que pense em políticas de frequências sonoras, a presença da frequência mais grave da base instrumental está justamente alinhada com a frequência mais grave dos vocais do refrão. Em termos de narrativa dentro da música, sob essa perspectiva, o “bãh” do refrão, enquanto frequência, enfatiza a marca que Steve Goodman mais ressalta como constituidora da “guerra sônica”, a que garantiria o *ethos* de inversão de poder: a “materialização do grave”. No mesmo refrão, sua letra apresenta uma

⁹⁴ É claro que a questão da transcrição sempre é um tanto polêmica dentro da Etnomusicologia. Trago aqui uma versão com o objetivo de ressaltar tanto as tonalidades da voz quanto a demarcação do tempo forte do compasso. Não encaixei dentro de uma clave, o que encaminharia em perceber essa rima como uma melodia através de notas musicais, por justamente perceber as nuances entre as vocalidades de cada um dos rappers em questão. Dessa forma, mais de uma entonação pode ser percebida. Entretanto, tento apresentar, sobretudo, uma relação entre as diferentes alturas, mais do que uma precisão melódica.

discursividade baseada em elementos constituintes no senso comum de uma “identidade gaúcha” (frio, poncho de lã, mate amargo, hortelã), evocando a materialidade que ao mesmo tempo procura territorializar a rima, mas também articular discursivamente elementos passíveis de rimar.

As estrofes são compostas por cenas que evocam uma percepção do cotidiano da vida na vila, entre imagens de violência e inserção de personagens, intercaladas com imagens que tentam dialogar passagens bíblicas e um Deus que também faz parte da discursividade a respeito tanto da formação musical – estimular o dom – quanto do sucesso – serem reconhecidos no bairro e tocarem com rappers famosos seria um exemplo –, adensando um sentido noético, uma verdade idealizada que traz força integradora (e exclusiva) para o grupo:



Faixa 9: *Bãh*, Pacificadores RS, regrav. 2008 (primeira estrofe)

Coopera, impera, colmeia vinga
 Frucção⁹⁵, fartura, ternura, que os frutos amadureçam
 Para todos aqueles de alma pura
 Na colheita da paz quero fartura, ternura
 No livro de Deus eu respeitei as escritura
 Protestar por aqui acaba em tortura
 Apanha na cara dura
 No centrão, na rua, do que vale o distintivo perante a sepultura
 O que vale é o incentivo pro guri que vive na rua
 Se a vida é dura, na luta, vamo não desista, persista
 Pois sei que o rap treme o chão, balança a pista, unifica.

Falar sobre Deus também diz respeito a uma conciliação do *ethos* religioso do grupo com a imagem de rapper:

Uma rima então falando só das nossas culturas, né, não só crime. Às vezes o cara escuta um rap, o pessoal que nunca escutou o rap, ele tem uma visão assim do crime, do tiro, da agressividade, da exclusão, e nós viemos

⁹⁵ Frucção é mais um dos neologismos criados na tentativa de “encaixar” algum significado que não se resume em uma palavra em alguma rima. Depois da criação do neologismo, a palavra passa a ser circulante nos raps do grupo. Frucção refere-se ao *trabalho* de usufruir – para usufruir, é preciso trabalhar.

com outra proposta. Tipo o cara aquele que nunca escutou, de repente, um é evangélico, nunca escutou o rap, ele vai dizer “Bah, o “bãh” é legal”, né? *Coopera, impera, colmeia vinga. Fartura, ternura e que os “fruto” amadureça para todos aqueles de alma pura, na colheita da paz quero fartura.* É uma rima bem... bem típica daqui do sul e isso levou nós longe, longe mesmo. Então, a gente ainda já meio que participou de vários festivais, o próprio Fórum Social Mundial também [...]. Já rodamos o interior tocando aí. A gente não ganha dinheiro, assim, mas bah, aí fomos pra Bom Jesus, Igrejinha, na Rubem Berta, Caxias do Sul, as próprias praia agora no verão, nós temos Torres, Cidreira.

Essa proposta narrativa envolvendo o *ethos* religioso está presente também na mimese de passagens bíblicas e a inclusão ecumênica de uma divindade cristã e afrorreligiosa (São Jorge) e uma do panteão das religiões de matriz africana (Iansã):



Faixa 10: *Bãh*, Pacificadores RS, regrav. 2008 (segunda estrofe)

Não tem terra do nunca, não há Peter Pan
 É quem se lembrará, não, não há quem viu ou quem verá a Canaã
 Ou na travessia do mar vermelho, na busca do amanhã
 No fim do sofrimento, liberdade pros detento
 Pros irmão e pras irmã, Deus ilumina
 Gurizada lá da vila, minhas afilhada linda, minha família
 Meu clã, raro como um talismã
 Mais precioso do que um manto de ouro de Shazam
 Rap é compromisso não é duelo de titã
 No centralão, as rebelião, só baletão de rolimã, cadê Jiban? (ahã)
 Quem sabe, sabe, o povo tá em desvantagem no Irã,
 Sem depressão e sem Diazepan, canta evangélico ou cristã
 Cantando o hino, o povo unido na coragem
 A caravã na fé de Jorge, Deus Iansã, ahã, ahã

Há, ainda, o som do acordeom. Enquanto a versão mais antiga possui quase o mesmo motivo da última (exemplo musical a seguir), com sons de espora (evocando o universo rural) a cada compasso, é só na mais nova que acrescentam essa sonoridade que se propõe remeter à música regional gaúcha, através da presença do instrumento. A utilização do timbre do acordeom, em detrimento do som de espora, embora ambos os sons remetam à música regional gaúcha, que enfatiza a imagem do gaúcho campeiro (cf. LUCAS, 2004), adquire uma força sônica de

impacto mais evidente na narrativa, justamente na proposta de territorializar o rap ao sul do país. Essa versão com a incorporação do timbre do acordeom na base instrumental, entretanto, remete ainda à temporalidade produto de um vaivém de performances e reperformances, ou seja, entre experiências tanto subjetivas da prática musical quanto da própria recepção do público.

Ⓜ Versão atual (Faixa 11)



Ⓜ Versão antiga (Faixa 12)



Essa incorporação do acordeom (no Rio Grande do Sul popularmente chamado de gaita, assim também entre meus interlocutores) dialoga e se alinha a outros grupos gaúchos, entre variados gêneros musicais; uma imagem icônica, então, circulante como “marca” instrumental para uma música produzida no sul. É a partir dessa intencionalidade que o Mesclã passa a se posicionar como grupo gaúcho, ou, como na fala de Curumi que mencionei há pouco, “é uma rima bem típica daqui do sul e isso levou nós longe, longe mesmo”. A inserção do acordeom na música, além dessa aparente (e somente) fixação de identidade, exemplifica o exercício de narração. Dessa forma, não basta narrar para si (ou seja, as discursividades locais construídas sob o signo “bãh”), mas sim estar em sintonia e fazer sua narrativa alcançar outras pessoas. Assim, esses rappers contam sobre si, mas também para quem pretendem se posicionar, conscientes de que uma rima pode ressoar para os mais diversos públicos.

De volta à *Hip Hop Urban Party*, recupero o que havia falado no início da minha narração sobre a cena: o *Bãh* seria a última música, a “finaleira”. Nesse sentido, lembrando o conselho do etnomusicólogo Anthony Seeger (2013), a sequência das músicas também deve ser levada em conta, já que pode colaborar na

interpretação do que seus *performers* esperam das apresentações. No caso da música *Bãh*, a iconicidade da letra (especificamente no *Bãh*) e dos sons (especialmente o timbre do acordeom) colaboram na manutenção da narrativa que posiciona tal música como marco para o grupo. E a cada apresentação musical em que a música é (re)performatizada, meus interlocutores adensam a carga de energia sobre suas narrações, considerando o engajamento do público evidenciado na participação em dança e rima. Dessa forma, a música performatizada por último também situa-se como ápice narrativo do empoderamento do grupo: o primeiro rap a comportar a memória de um grupo com sonoridades territorializadas pelo *ethos* religioso e gerenciamento de marcas musicais regionais é precisamente aquele que finaliza as apresentações. Cada rap performatizado antes, então, contribui para a sinergia criada quando o *Bãh* finaliza o *show* – é o jogo de temporalidades na elaboração de uma identidade narrativa⁹⁶.

Não confio: da tessitura da tragédia

Após uma sessão de estúdio com os guris, naquele dia apenas Jonathan Teilor e Preto-Fumaça, Fabrício e eu oferecemos carona para levá-los em casa. Preto-Fumaça não hesitou em entrar no carro, já se explicando por qual razão aceitaria – assim não seriam *emparedados*⁹⁷ pela polícia no trajeto até a *parada* de ônibus. Entrando no carro, perguntei a Preto-Fumaça a que momento se referia. Rapidamente respondeu que duas semanas atrás estavam indo para a *parada* de ônibus, a polícia os avistou e os *emparedou*, mostrando-se comovido sobre quão constrangedora fora aquela abordagem. “Já estamos acostumados”, disse Preto-Fumaça, “só não gostamos quando eles começam a mexer nos nossos pertences, nos nossos celulares, procurando por fotos”. Não lembro ao certo se foi Preto-Fumaça ou Jonathan Teilor quem contou que agora não era tão complicado quanto anos atrás costumava ser. Lembro de eles terem comentado que usavam roupas “de rapper”, calça larga surrada, tênis batido. Uma vez avançando financeiramente,

⁹⁶ E aqui sigo Paul Ricoeur (1994).

⁹⁷ Nesse contexto, “emparedar” refere-se à abordagem policial que consiste em solicitar que indivíduos ou grupos posicionem-se de frente para algum muro ou parede, com suas mãos nele escoradas, mantendo as pernas afastadas, de modo a serem revistados pelos policiais, que estão à procura de drogas ilícitas e armas.

começaram a “se vestir melhor”, mesmo sem abandonar o “estilo rapper” e notaram uma diferença contrastante. Agora são *emparedados* com muito menos frequência, disseram. “Mesmo assim”, disse eu, “se fosse eu andando na rua a essa hora, duvido que alguém me *emparedaria*”. Todos no carro concordaram e, nas entrelinhas, atribuía-se a recorrência dos paredões a questões de gênero e raça, o que se confirmou com a fala de Preto-Fumaça: “se tá ruim pros preto, eu fico imaginando para os *gays*, que estão atualmente sofrendo bem mais que a gente”. Foi nesse sentimento de injustiça que pairava naquela viagem até a casa dos guris que eles se lembraram da cena talvez mais forte em relação a uma performance pública de um rap entre os seus.

Aquela não era a primeira vez que eu ouvia falar dessa performance. Dois anos antes, Curumi me contara que ele e seu irmão entraram no palco da São Leopoldo Fest, fazia uns cinco anos, encapuzados com “*aquelas toucas ninja*”. Cantaram suas músicas (*Bãh, Das Vilas*, foram exemplos mencionados) e algumas de seus referentes do rap mais conhecidos do contexto brasileiro, os paulistas Racionais MCs – já que era um território significativo. Foi *Não Confio* a que mais repercutiu, já que mostrava revolta com os policiais, e acabaram apanhando desses após o show. E era esta mesma música que meus interlocutores lembravam na carona para a casa:



Faixa 13: *Não Confio*, Pacificadores RS, 2008 (primeira estrofe e refrão)

São Leopoldo, Feitoria, uma das maior periferia do Vale dos Sinos
 Cujos onde as drogas, a miséria e a violência se proliferam entre os jovens
 E a violência é a consequência de tudo isso.

E não confio (não confio).

Cohab, Zona Leste, na noite escurece
 Nas ruas o perigo e o medo prevalece,
 é só estresse
 Pilantra não cola, não, desaparece
 Polícia dando mau exemplo, é o que acontece

E eu vejo isso desde criança, na minha infância
 Várias mortes que eu guardo na lembrança
 E a vizinhança só fala mal da juventude
 Não se preocupa com a circunstância, com os fatos ocorridos,
 Que é isso, que é aquilo, vacilou já toma tiro.
 E não dá nada, é madrugada
 Em casa a coroa que não dorme, de preocupada
 Esperando o seu filho que não chega
 Êra, tá de virada
 E se tem blitz, acredite, todo mundo tá no pique
 Não dorme, quem tem flagrante esconde
 Não sobra tempo nem para se explicar
 A violência tá assim em todo lugar, não dá, não dá
 Então como encontrar um bom lugar? Assim não dá
Ra, tá, tá, tá, tiro de lá e de cá,
Tomou tiro, polícia não tem dó de você,
Não confio, rá, tá, tá, tá tiro de lá e de cá,
Tomou tiro, polícia não tem dó de você,
Não confio, rá, tá, tá, ta.

Essa gravação conta com as vozes de Dédi e Curumi, com *reforços* também deles. A voz profética do início, a partir de efeito em estúdio, não é elaborada por acaso. Na época de produção do rap, as músicas *Das Vilas* e *Bãh* já eram conhecidas entre os próximos dos Pacificadores, que apontavam a si mesmos como os primeiros rappers do bairro – estendendo o pioneirismo à cidade. A elaboração/produção de uma mensagem de abertura com proposição de impacto, portanto, relaciona-se à tentativa empoderada (e estabelecida) de narrar da cidade. Embora a música possa corroborar os elementos icônicos que apontei há pouco (chamo aqui a atenção para os sons de disparos de armas ao longo da música e as onomatopeias referentes aos mesmos sons, no refrão), e que retomarei muito em breve, um dos elementos que mais marcou sua performance foi justamente a (con)sequência da apresentação na São Leopoldo Fest. Ainda que o tom de revolta sempre tenha parte quando contam novamente sobre a situação, é precisamente esse fato marcante que parece dar coesão à narrativa dos rapazes. Assim como o *Bãh* foi significativo na memória da construção de uma marca estética do grupo, que, de forma entendida como criativa

daria conta de elementos cotidianos de seu pertencimento territorial, o caso da performance de *Não Confio* na São Leopoldo Fest anexou-se às narrativas do grupo por seu impacto violento (físico, inclusive).

Uma interpretação simplista poderia atribuir sentidos superficiais aos efeitos tecnológicos presentes no rap *Não Confio*, como unicamente mimese da experiência da vida urbana. Contudo, pensando na eficácia narrativa, penso que esses efeitos compõem uma tessitura sônica da tragédia. Nesse sentido, são componentes dessa tessitura desde a escolha em explicar o porquê da carona, até a rememoração de *Não Confio*, discursividades presentes na cena desta seção, e que relembram outras. Trata-se de uma composição narrativa particular desta etnografia, baseada em estratégias de reafirmação da posicionalidade de meus interlocutores nos seus mundos sociais – ou seja, também eu faço parte dessa reafirmação. Cada elemento presente nessa música, e neste momento me refiro à sua produção, remonta a um conjunto de ideias possivelmente entendidas por meus interlocutores, à época Pacificadores, como sonoridades compartilhadas entre moradores e moradoras da vila. A produção envolvendo, para resumir, a iconicidade de alguns elementos diz respeito à concepção de uma ambiência que territorializa (deixando claro que estão falando da Cohab), ao mesmo tempo em que engendra perfis e espaços sociais enfaticamente problematizados e profundidos, principalmente nos espaços midiáticos de comunicação, em diversos contextos brasileiros, no que se refere às “condutas” policiais.

Enquanto o ritmo regular nessa base instrumental seja um aproveitamento da base instrumental de outros rappers, é a utilização dos efeitos para além desse ritmo regular que garantirá a tragédia – a forma como a letra é performatizada torna-se mais um elemento a convergir na mensagem. Dessa forma, esses sons são mediadores entre a letra da música e sua base, assim como são justamente os elementos que ressaltam a autoria de seus produtores, que tornam aquela composição única.

A partir da produção e efeitos da rima, ela é reformatizada a cada vez que recontam a cena da opressão policial, e agora ela já faz parte da memória do coletivo Mesclã, mesmo que adquira diferentes nuances, variando de acordo com as subjetividades de cada narrador (e, portanto, considerando as especificidades de trajetórias de seus integrantes). Nesse sentido, me chama atenção como Preto-Fumaça costuma ter uma interpretação diferente daquelas que captei em etnografia

de rua, entre moradores e moradoras da Cohab, com as quais trabalhei em capítulos anteriores. Para esse interlocutor, que costuma atribuir a Dédi e Curumi a manutenção da “essência” estético-musical cohabeira, enquanto os Prefacios tecem outras narrativas, na Cohab, “o pessoal continua morrendo antes dos vinte [anos de idade] [...]. Para mim, [o presente] é a mesma coisa, são safras; de tempo em tempo parte de uma geração se perde” (em conversa virtual). Relacionando essa interpretação de Preto-Fumaça com sua perspectiva de que os Pacificadores mantêm “a essência”, seria possível inferir que a dita essência é justamente a estética da tragédia nas rimas, mesmo quando a “safra” não se mostra tão violenta. Aqui, o rap transcende seu caráter de denúncia em direção a uma forma de experienciar conflagrações urbanas, de vivenciar a cidade a partir da sonorização icônica dos dramas compartilhados em diversos contextos de opressão. A narrativa que performatizam através da rima ou relatos sobre a cena permite que possam interagir com esses contextos opressores a partir de suas escolhas. Tem parte nesse agenciamento a própria adoção da narrativa da cena da performance de *Não Confio* na São Leopoldo Fest por parte dos Prefacios MCs – que não estavam presentes no *show* e, à época, iniciavam-se como rappers.

Tanto na tessitura da tragédia quanto na ênfase nos pertencimentos territoriais (estejam eles situados em pontos diversos na escala entre local e global), elementos que tenho entendido como campos de forças – territórios – nas mesclas sônicas de meus interlocutores, existe um território que tem parte nas suas construções narrativas e está presente transversalmente nesses elementos discutidos até então. É sobre esse assunto que me dedicarei nas páginas seguintes deste capítulo.

Aprendendo a ser produtor enquanto se é trabalhador

No clássico “Aprendendo a ser trabalhador”, Paul Willis (1977) mostra como práticas “inconscientes” (*penetrações*) silenciosamente fazem parte da vida de jovens de uma cidade operária inglesa, atuando como mecanismos na manutenção do sistema capitalista de mão de obra. Enquanto esses jovens parecem estar se rebelando contra o mundo escolar, Willis, marxista, mostra como é justamente a inconformidade e a afirmação da masculinidade que conduz os jovens garotos a se direcionarem para o trabalho operário – uma “reprodução” de comportamentos

presentes nas famílias dos jovens através das figuras de seus pais e no próprio ambiente escolar. Segundo Willis (1977), esses comportamentos mantêm-se dentro de um modelo de reprodução da própria exclusão social.

Como todo clássico, embora tenha sido muito creditado, o estudo de Paul Willis (Ibidem) tem sido atingido por diversas reações críticas. Uma leitura nesta década já mostraria como o autor trabalhou com poucos espaços sociais frequentados pelos jovens em questão para suas interpretações – além da crítica sociológica ao determinismo ao apontar a “reprodução” do sistema de classes. Contudo, entre o mundo da escola, da família e do trabalho, não é possível negar que Willis compôs, sim, versões bastante plausíveis acerca da manutenção capitalista – e certamente lançou importantes *insights* para os estudos da área de educação que, à época, atribuíam a “má-criação” de jovens à condição de suposta vulnerabilidade financeira de suas famílias. Ao mesmo tempo, por outro lado, também criou uma versão que aponta esses jovens como “prisioneiros” do capitalismo, não importando quais sejam suas elaborações (também não importando quão aparentemente criativas essas sejam) e agenciamentos – os críticos posteriores enfatizam, portanto, que a “resistência” aos constrangimentos estruturais não são apenas reprodução da exclusão social provocada pelo sistema capitalista, mas a própria forma de mostrar os dilemas de classe (e não necessariamente sua conformidade).

A partir do caso do trabalho de campo que realizei, algumas imagens podem se cruzar com as figurações sociais observadas por Paul Willis (Ibidem), talvez mais do que com aquelas circulantes nos estudos do universo rap (brasileiro ou internacional). Tais imagens giram em torno do território do trabalho, e acentuam menos o indicador social geracional canonicamente reiterado nesses estudos.

Intencionalmente deixo este tópico como uma segunda parte deste capítulo porque assim posso conectar elementos já discutidos até então e apontar questões talvez sem respostas definitivas ou caminhos interpretativos que possam ser discutidos, ao menos brevemente, no próximo capítulo, de modo que possam também colaborar em uma discussão sobre a relevância da Etnomusicologia nos estudos urbanos (e dos estudos urbanos na Etnomusicologia). Contudo, o motivo principal da posição do território do trabalho nesta segunda parte é que ele parece dar nexos às mesclas narrativas de meus interlocutores do Mesclã. Ao mesmo tempo, suas composições e performances constituem políticas de participação

significativas, escolhidas por meus interlocutores como possibilidade de transformação de seus cotidianos.

É preciso lembrar, contudo, que só assim interpreto a experiência urbana do Mesclã porque o território do trabalho ritmou todas as interlocuções com seus integrantes. As participações nas apresentações musicais, entrevistas, observações de ensaios e sessões de gravação em estúdio e outros eventos que constituíram o trabalho de campo foram organizados sempre na lógica temporal de suas jornadas ocupacionais; para ser mais precisa, quando meus interlocutores *não estavam* em seus espaços de trabalho, entre eles, o da fábrica.

É momento agora de visitar mais uma de suas músicas, desta vez, um pouco mais recente e com autorias compartilhadas entre os integrantes do Mesclã. Adensarei interpretações sobre o estilo icônico.



Faixa 14: *Revira*, Mesclã, c. 2012 (refrão)

/: Revira, volta, volta a ira

Prefacios MC, Pacifi, os guri da Feitoria

As abelhas assassinas,

na frucção do som, no atelier da rima :/

Uma vez marcado um pertencimento territorial e sônico, seja ele o da Cohab, seja de outras escalas de espaços populares urbanos, através de rimas e narrativas sobre suas performances, inserindo imagens compartilhadas sobre conflagrações urbanas e “problemas globais”, *os guris* reconhecem-se enquanto testemunhos da cidade. Aqui, a “abelha assassina” carrega a imagem do rapper que entende sua música como forma de poder. Todavia, embora seja praticamente canônico atribuir ao rap potencial político significativo, de acordo com a literatura, não acredito que seja pela “imposição” do gênero musical que meus interlocutores se “voltam à ira” – ao menos não apenas por isso.

Revira, talvez um dos primeiros raps cuja autoria ao longo da rima é atribuída à parceria dos Prefacios e Pacificadores, me parece ser exemplar nesse quesito:

uma mescla sônica que envolve uma miríade de imagens, representações e discursividades dentro do universo rap, mas que faz referência às trajetórias e figurações sociais construídas por meus interlocutores ao longo de seus *projetos* enquanto rappers.

O zunido sonoro, tática musical já explorada anteriormente como elemento mediador entre a base instrumental e a letra, ressaltando a identidade narrativa, nesse rap mimetiza sonoramente a metáfora das “abelhas assassinas”. Tal som, contudo, presente de forma intermitente no rap, torna-se elemento central na criação de uma ambiência sonora tensa, transformando o espaço (atelier da rima) e a ação (frucção do som) criativa em elementos constituidores da revolta.

Embora a tese de Steve Goodman repouse na ideia de que o “som do afrofuturismo”, ou seja, o grave presente na música da “dita diáspora negra” – atualizada em suas relações mais intrincadas com tecnologias de sintetização sonora – seja o que caracteriza uma máquina de guerra no sentido de inversão das assimetrias de poder no contexto ocidental, *Revira* mostra como elementos sônicos familiares – o zunido das abelhas – compõem a proposta da revolta sônica. A frucção do som da revolta, então, é produzida no contexto do “atelier da rima” – a casa, a rua, o estúdio, como vimos até então.

Num desses espaços, no estúdio, questionei Preto-Fumaça quanto à presença do trabalho nas suas rimas. Sem hesitar, me respondeu:

O tempo todo, né? Porque trabalho é sofrimento. Antes, quando eu morava na Cohab, não era difícil compor sobre os problemas que a gente via. Agora que não moro mais lá, o cara tem que ter muita compaixão para falar sobre as perdas sofridas, porque eu não tô mais lá. O próprio Dédi esses dias compôs uma música sobre isso, contando sobre as mortes mais recentes, os companheiros que morreram depois que nós saímos. E foi um monte de gente. Só que agora que a gente mora no centro, o pior na vida é o trabalho. Isso também é uma coisa que o pessoal do movimento hip hop de Porto Alegre às vezes não entende. Eles querem saber como estamos na produção do nosso som, querem algo concreto logo, mas demoramos para produzir. Claro, né? Porque eu trabalho.

Embora seu perfil de trabalhador seja posicionado por meu interlocutor como um dilema e, o de rapper, ao menos conforme captei nas observações de campo, como prazer, reforçando o drama social já evidenciado entre as práticas musicais de

grupos juvenis de periferia (cf. FONTANARI, 2013), sustento que a produção sônica dos meus interlocutores está intensamente imbricada ao território do trabalho, tanto como prática de sociabilidade que permite trabalhar a criatividade quanto como inscrição das subjetividades canalizadas na prática musical.

A percepção da demora para a finalização de *um som*, que Preto-Fumaça atribui aos integrantes do Movimento Hip Hop da capital, também fora por mim percebida enquanto acompanhava as sessões de estúdio. Diferentemente dos rapazes, minha vida profissional sempre fora dentro do campo musical e, enquanto trabalho, a objetividade em ensaios (como regente coral, professora de música ou acompanhadora em instrumento musical) sempre havia sido uma característica minha. Provavelmente por isso eu constantemente estranhava a demora para a produção de *um som*: em uma sessão de estúdio, *os guris* costumavam trabalhar várias músicas, mas nenhuma “até o fim”. Fui me dando conta, entretanto, de que a demora estava relacionada com a oportunidade de escolher cada detalhe de suas músicas e de opinar em cada som que estava se delineando – seja aquele produzido vocalmente, compreendendo críticas entre os integrantes do grupo, seja aquele manipulado principalmente por Maurício, o produtor, que criava as bases instrumentais de acordo com o afeto e característica musical solicitada pelo grupo.

Considerando essa conexão com o trabalho, o conjunto imagético acionado em *Revira* pode ganhar outros sentidos. A imagem das abelhas (no plural porque é assim que ela aparece) é associada à tarefa do combate, da “Revolta [que] vira a ira do povo contra o sistema”. Contudo, esse “combate” é “pacificado”, ao trazer para o rap a “ira” “no mundo da hierarquia”:



Faixa 15, *Revira*, Mesclã, c. 2012 (primeira estrofe)

É os guri da Feitoria,
 Revira, volta a ira no mundo da hierarquia,
 Quem manda e quem desmanda,
 Desafia as leis da vida
 Revoltado, indignado, a ira nos dominou
 As abelhas assassinas Prefácios pacificou

Sigo combatendo, nossa arma é o rap
 Travo uma batalha contra quem nos desmerece
 No atelier da rima, revolta que vira em ira
 Sigo na função, atropelado pela ironia,
 Daqueles que dizem ser, mas não são
 Faz parte de propina, codinome vulgo mensalão
 Pare pra pensar, bote a mão na consciência
 Revolta vira a ira do povo contra o sistema.

Note-se a homologia da luta contra o sistema indicado por Paul Willis (1977). Para tal autor, a “falta de disciplina” de jovens na escola, no contexto de uma classe operária, através do desvio de tarefas e perfil revoltado é o que mantém o sistema capitalista e os perfis de classe estáticos. Contudo, meus interlocutores não estão se revoltando no contexto de trabalho, justamente ressaltando a proposta de “consciência”, buscando no rap a linguagem para *apontar, testemunhar* o sistema, mas, ao mesmo tempo, revelam em casos como o do *emparedamento policial* um conformismo com a hierarquia de poder, mostrando-se desiludidos com uma revolta física. Uma mirada de Goodman (2010) perceberia aí o nexos da expressão musical negra, cuja história complexa originou uma série de intervenções sônicas que afetam populações em grande escala. Por outro lado, o que este caso local mostra de diferente é que não se trata de uma ontologia da força sônica – o som é construído, sim, socialmente e, ao mesmo tempo, para meus interlocutores, o que irá “afetar” será a performance –, e o som das abelhas está aqui entendido como performance dos dilemas do sistema e, ao mesmo tempo, de sua conformidade.

É nesse jogo de afetos que as escolhas na criação das rimas, das bases e das narrativas sônicas, no estúdio, repercutem na criação de neologismos, característica performativa mais recorrente nas partes das rimas elaboradas por Jonathan Teilor e que começa a fazer parte da constituição estético-sônica do grupo como narrativa, e não por sua intencionalidade (agenciamento), em um primeiro momento:

Preto-Fumaça: Tu sabe que a gente às vezes vai entender uma rima anos depois? A gente cria na inspiração e depois é que se dá conta o quanto tem a ver com a gente e com o que queremos mostrar do rap. Porque tu pode ver, qualquer um *pode* escutar a nossa música. E o Jonathan Teilor é que cria

essas palavras, t criativa, por exemplo. Primeiro a gente não entende, depois começa a entender.

A fala de Preto-Fumaça é bastante relevante aqui porque d  conta de duas temporalidades diferentes, embora conectadas quando entendemos a música do Mescl  dentro de suas políticas de participa o. Primeiramente, o que Preto-Fumaça sinaliza é o quanto suas subjetividades estão inscritas em seus raps. Retomando *Revira*, as abelhas assassinas, até há pouco abordadas como metáforas da revolta e denúncia, são também personagens “trabalhadoras”, transformadas em “assassinas” a partir do trabalho no “atelier da rima”.

A segunda temporalidade evoca novamente a dimensão narrativa, que é aquela do “dar-se” conta do quanto as rimas falam sobre si mesmos, seus espaços sociais e as pessoas a quem desejam “atingir”. Nesse caso, as suas interpreta es sobre como as rimas foram construídas passam a fazer parte de suas performances e adquirem estatuto transformador justamente no processo de evidenciarem o quanto suas músicas são construídas enquanto escolhas – em contraponto ao mundo do trabalho. Se o agenciamento via dimensão sônica e lírica não se constitui na cria o/produ o dos raps, a força narrativa que a eles passa a se coadunar o joga para a performance musical.



Preto-Fumaça

Da esq. para dir.: Teilor, Mauricio, Rude⁹⁸ (câmera) e Preto-Fumaça

⁹⁸ Nota de esclarecimento: o rapaz que está filmando o grupo e chama-se Rude não é o mesmo interlocutor de pesquisa atuante na esfera do carnaval.

Uma mirada de Gilberto Velho alertaria que as performances desses jovens fazem parte de seus *projetos*, ou seja

um instrumento básico de *negociação de realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo* (VELHO, 2003, p. 103) (grifos no original).

Embora interpretar essas escolhas sônicas de meus interlocutores como *projetos* possa fazer todo o sentido, já que constituir-se-iam como “resultado de uma deliberação consciente a partir das circunstâncias, do *campo de possibilidades* em que está inserido o sujeito” (Ibidem, p. 103), o que há de se dizer quando os próprios sujeitos percebem-se articulando seus campos de possibilidades na esfera subjetiva sônica, criando então narrativas que permitem justamente transcender esses mesmos campos, ou, melhor, vivê-los de uma forma diferente? Se, até certo ponto o “projeto e metamorfose” faz todo o sentido no caso do Mesclã, por outro lado também torna-os seres limitados, porque sempre estarão agindo de acordo com os constrangimentos sociais desses territórios urbanos que tenho apontado. Nesse ponto, Velho (2003) e Willis (1977) se cruzam quando apontam uma camisa de força a sujeitos que se sentem justamente extravasando suas possibilidades a partir da construção narrativa. Ora, pois para Deleuze o som justamente extravasa territórios, e nisso Goodman (2010) vai bem, porque uma mescla sônica pode tornar-se uma máquina de guerra, de inversão de poder, e não necessariamente de reforçar as assimetrias. Isso permite afirmar o quanto as mesclas sônicas dos guris tornam-se narrativas políticas.

“Todos na Produção”

Ao longo deste capítulo, venho apontando a conexão entre a elaboração narrativa (discursiva e/ou sônica) e as políticas de participação dos rappers do Mesclã, na articulação de territórios que testemunham a vida na urbe, no contexto específico de um bairro popular imbricado nas narrativas acerca de seus espaços, memórias e estigmas. Essas conexões são cíclicas, não me parecendo correto afirmar qual é o ponto de partida ou de chegada. Nesse sentido que infiro que os

raps do grupo tornaram-se narrativas sônicas, especificamente mesclas, justamente por evocarem essas conexões. Ao desdobrar alguns dos raps de meus interlocutores, tentei mostrar como as políticas de participação dinamizam agendas identitárias e de estratégias de visibilidade ao dialogar com escalas mais amplas do que a local. A montagem dos raps, então, mesmo muitas vezes baseada nas importações de samplers utilizados por outros rappers, ao acrescentar a letra e os efeitos sônicos, mostra relações icônicas que se tornam marcas criativas e autorais entre meus interlocutores.

A partir disso, infiro que a utilização dos efeitos sintetizados está colada às experiências cotidianas de meus interlocutores, sendo justamente esse o elemento que realça seus agenciamentos em estúdio e nas performances musicais. Ao mesmo tempo, esse plano sônico e narrativo dos efeitos tematiza e dramatiza seus dilemas da vida urbana contemporânea – a imagem de trabalhador como um anônimo que se torna artista, ao mesmo tempo em que corre o risco de ser estigmatizado pela figuração social em torno do rapper; a rotina de trabalho na fábrica, na oficina, no hotel; a vida de músico como aspiração para o futuro; os riscos envolvidos ao criar uma narrativa sônica (rap) de denúncia; os constrangimentos sociais em ser negro; os riscos de violência física e simbólica em torno de suas figurações sociais.

O avanço do capital financeiro, permitindo, portanto, o pagamento mensal de Maurício para que possam manipular, gravar, regravar e editar suas produções, em um trabalho colaborativo, tem, contudo, encaminhado para outras criações. Mais recentemente, as bases instrumentais são criadas no próprio estúdio, com Maurício.

Neste momento, é possível retomar o vídeo de abertura deste capítulo. Uma das composições e produções mais atuais do Mesclã, embora não estejam todos do grupo em cena, *Todos na produção* parte de uma base instrumental, inédita, construída em estúdio com Maurício. A ausência de efeitos como aqueles apontados em *Abalo Sísmico*, *Não Confio* e *Revira* (abelhas assassinas) pode ser posicionada em relação a uma letra que alude à criatividade ao mesmo tempo em que reforça a proposta de “bom comportamento”, elemento presente transversalmente no repertório do grupo. O contraste sonoro de *Todos na Produção*, em relação aos raps anteriores, deve ser realçado – para isso, conto com o auxílio de um breve exemplo interpretativo do musicólogo Dale Chapman (2008).

Chapman (2008), ao tentar entender como os raps norte-americanos mais recentes têm evocado certas construções de espaço que podem estar relacionadas a novas concepções acerca de problematizações raciais, realiza um exercício hermenêutico em torno do que considera a mais recente transformação estética na música hip hop norte-americana, o efeito “pós-Timbaland”. O produtor musical do rapper Timbaland, no rap *Up Jumps da Boogie*, é apontado por Chapman como a figura-chave nessa virada estética. Para o autor, a negação da espacialidade e temporalidade historicamente aludidas na estética rap através de efeitos sônicos (*reverb* e síntese do *scratch*, por exemplo), substituídos pelos efeitos que explicitam a ambiência sonora da produção musical em estúdio – “artificial” e sintetizada – no rap mencionado mostram uma condição (a partir do conceito de telepresença de Paul Virilio e biopolíticas de M. Foucault) pós (e não)-humana do negro na sociedade norte-americana.

Na contenção dos elementos autorais dos efeitos icônicos produzidos no estúdio anteriormente e ao encaminharem-se para bases instrumentais próprias – o “sistema” mais “autêntico”, “original” e “ideal” na produção rapper – meus interlocutores informam a contenção de um legado de resistência, da “revolta contra o sistema”, em direção a uma versão mais conformista, mas que continua a enfrentar os dilemas da vida contemporânea.

Enquanto o discurso contemporâneo em torno da diversidade cultural é circulante, mobilizando políticas culturais de valorização de saberes populares e dos historicamente menos favorecidos, promovendo identidades locais, os rappers vivenciam um momento paradoxal, ao elaborarem narrativas sônicas que, em suas políticas de participação, estão atravessadas por constrangimentos em torno das políticas do corpo (em relação a uma classe média branca reiterada nos abusos de poder policiais) imbricadas nas suas figurações sociais de rapper e que evocam o imaginário racial e de classe. Nesse sentido, as contenções corporais alinham-se às musicais, dentro de uma discursividade sônica que poderia ser entendida como conformista em *Todos na Produção*.

Há algumas páginas, trouxe para o texto a fala de Preto-Fumaça, quando contava como seus raps estão inscritos em subjetividades que são entendidas e interpretadas, muitas vezes, anos depois, por seus criadores. A perspectiva mais conformista, haja vista a situação do emparedamento, ou a mais recente ausência

do rap *Não Confio* nas *setlists* dos *shows*, é explícita nas discursividades de meus interlocutores. Contudo, se a interpretação narrativa parasse por aí, eu também estaria reproduzindo a “camisa de força” proposta por Paul Willis (1977), sobre a qual, há pouco, demonstrei minha parcial incompatibilidade, justamente considerando as intencionalidades sônicas que presenciei em estúdio.

Contudo, assim como o trabalho de campo o tempo inteiro me incentivou a desconstruir categorias sociomusicais canônicas, entender as mesclas sônicas de meus interlocutores como conformistas seria encaixá-las em mais uma dessas categorias.

Todos na Produção, ao deixar “de fora” os efeitos sônicos tão marcados em seus raps anteriores, utiliza uma base instrumental que difere radicalmente daquelas de inspiração no *rock* e no *funk* americano. A marca da síncope no primeiro tempo da base instrumental em *looping*, assim como no caso do rap pós-Timbaland apontado por Chapman (2008), não apenas remete como territorializa a produção em estúdio, pois já não dialoga com os antigos gêneros acústicos previamente incorporados digitalmente nas mesclas sônicas. Contudo, ao invés de apontar uma condição contemporânea, invisível e desumana do negro, como é o caso mencionado por Chapman (Ibidem), a produção da base instrumental de *Todos na Produção* aponta a necessidade de uma nova figuração social em torno do rapper: aquela que é trabalhadora e tem acesso às condições tecnológicas que vão além do determinismo socioeconômico apontado por Tricia Rose (1994). Ao mesmo tempo, assumem-se enquanto sujeitos cidadãos e que não estão em posições privilegiadas na sociedade, haja vista a estética visual que dinamiza suas performances no contexto da rua (cf. Vídeo 01).

Print screens da produção audiovisual de *Todos na Produção*:



É no contexto dessa produção que, pela primeira vez de forma explícita, o território negro adentra as mesclas sônicas, assumido dentro da condição de “aceitar a miséria que os otários destinaram” ao mesmo tempo que torna-se espaço para “honrar a Malcolm-X e a outros negros que provaram, viveram e lutaram”, de forma que “a disciplina e o tempo dá o tempero perfeito”.

Todos na Produção, ao mostrar a consciência das realidades contemporâneas em camadas populares, aponta a estratégia de vida pacífica frente à condição de miséria simbólica, justamente como elemento subversivo, de inversão de poder. Assim como Steve Goodman (2010) aponta estratégias militares de

ferramentas de tortura não letais com a utilização de frequências sonoras, mas de impactos profundos – uma máquina de guerra –, a mais contemporânea mescla sônica de meus interlocutores, ao explorar sua relação com o “sistema” em um aparente conformismo, mostra como suas aspirações de um futuro profissional no campo musical (explicitadas pela proposta pretensiosa da produção audiovisual) estão alinhadas com a tarefa de “executar a missão e diluir com a opressão”. Enquanto posicionada apenas no âmbito lírico, essa proposta poderia parecer uma compatibilidade com a perspectiva da equidade social, ressaltada no atual paradigma da diversidade cultural. No entanto, seu som, dominando a produção e performance de um refrão “que pega”, assim como Goodman aponta o baixo materializado da máquina de guerra da música afrofuturista, mostra que o Mesclã “é capaz, negrô”, através da “arte que traz, negrô”, de produzir os mais contemporâneos “arsenais” para vivenciar e transformar a vida urbana.

CAPÍTULO 5:
REVERBERAÇÕES ETNOMUSICOLÓGICAS:
DA PAISAGEM SONORA AO ETHOS SÔNICO COHABEIRO

Piso no gramadinho em frente da casa que eu costumava morar, perto da parada 10. Fecho meus olhos para escutar melhor e percebo que ouço “cachorros, crentes, crianças e batuqueiros”. Escuto-os como uma reverberação polifônica das vozes de moradores e moradoras, daqueles vários que me disseram o que costumam escutar. Aciono então imagens sonoras dessas figurações ora sociais. Cada uma dessas figurações é uma entidade, e eu também. Sinto-me afetada e afetando cada uma delas. Mas não é um afetar-se independente da minha existência. Só existe esse afeto porque assim nós construímos. E nos afetamos coletivamente.

Parada no mesmo lugar, ouço internamente uma batida de rap. Meu coração pulsa forte antes do início da rima. Começam a cantar. É o Bãh. Relembro a cena da Hip Hop Urban Party, quando me permiti dançar. Olhava para o palco e os guris estavam emocionados. Eu também. Na minha viagem com os pés fixos ao chão, volto para a Cohab. Percorro como um tufão suas ruas. Escuto a banda da escola, a fanfarra. Adentro a sala de ensaio e revejo Elizandra, que me perguntara o que eu fazia ali. Por algum motivo lembro da voz de Curumi, orgulhoso por sua música ter

sido escutada por “uns cara” de Santa Catarina. Relembro as vezes em que minha mãe pedia para omitir o nome Cohab dos endereços. Deixa só Feitoria.

A Cohab faz parte da Feitoria – a Feitoria agora se pulveriza, se espalha; seus sons me lançam na cidade e me empurram para outros cantos do mundo. Seriam os sons da Cohab parecidos com os de qualquer outro espaço popular? Não sei, mas suas músicas se propõem diferentes. Entre seus produtores, muitos não são profissionais, porque trabalham em escritórios, fábricas, consultórios. São vigias, donas de casa, estudantes. Mas escutam seus sons e vivem ritmados por territórios infinitos que compõem a sua experiência urbana. E fazem sons – para uns, barulho, para outros roncões, para outros música. Para outros ainda poderia ser paisagem sonora, mas definitivamente não aquela para ser “salva” (como quer Schafer). Os sons imbricam-se às táticas locais para viver ali.

Pode ser que a favela os represente. Mas aqui não é favela, disse Curumi. Não é violenta o suficiente para ser favela. Não é pobre o suficiente para ser favela. Um dia me disseram que muitas vezes as pessoas que moram em um lugar com problema de tráfico de drogas e não se envolvem no sistema não vivem situações complicadas. Não é o que eu vejo. Eu andava pelas ruas e as pessoas me apontavam esquinas onde jovens haviam morrido. E parece ser bem complicado quando morre um jovem. A Cohab é suficientemente perigosa para ser apontada, mas não para ser adentrada. Seus sons não são criativos? Não têm nada de novo?

Mas e as abelhas assassinas? E o atelier do som? Por que então são do Mesclã, que é da Feitoria?

E ouço agora as histórias desses “sons”. Algumas histórias me foram contadas justamente para me contrariar, para me mostrar outros caminhos. Ou melhor, para desconstruir categorias. Ser negro ou ser popular? Na escola de samba? Na casa de religião? Nas igrejas? Nos templos?

Porque existem sentidos noéticos profundos na Cohab. Seus sons (audíveis e ainda não audíveis) adensam esses sentidos. E são bem criativos, quando se quer ouvir.

“É um outro momento”, alguns dizem, com certo otimismo. Para outros, se está melhor, é só porque “é parte de um ciclo”. É preciso manter “todos na produção”, para se dar conta, muitas vezes depois, que o que está posto, o que é subjetivo, não

é visível a todos. É preciso narrar a cidade. É preciso narrá-la através de seus sons. E isso transforma a vila, a cidade, os mundos.

Abro meus olhos, não estou mais na Cohab. Mas a Cohab está comigo. E sonicamente vai se transformando.

Sob a estética do devaneio, essa crônica encerra a experiência etnográfica do deslocamento que tem me constituído enquanto pesquisadora: a transformação na apreensão do campo empírico a partir das intersubjetividades que constituem narrativas sônicas, reverberações não somente do cenário central de investigação, a Cohab, mas em contraponto a outras experiências, outras narrativas, outros lugares (geopolíticos, teóricos e epistemológicos).

Neste capítulo esboçarei alguns desses contrapontos, iniciando com o apontamento de uma rede etnomusicológica dentro da linha interdisciplinar que tem sido chamada de Estudos do Som (*Sound Studies*), tramada polifonicamente em torno do conceito de paisagem sonora. Essa trama é posicionada estrategicamente neste último capítulo para que possa encaminhar uma proposição teórica que se valha das interpretações a respeito da dimensão sônica realizadas nesta tese. Tal proposição emerge da dialética da pesquisa etnográfica, ao colocar os marcos teóricos norteadores deste trabalho em relação às narrativas em campo. Com base nessa discussão que poderei tecer conceitualmente, por fim, o *ethos sônico cohabitante*.

O lugar dos *Sound Studies* na Etnomusicologia

Durante a escrita da tese, em uma das navegações na internet, me deparei com o anúncio de lançamento de um livro-léxico na esteira dos *Sound Studies*. *Keywords in Sound*, de acordo com sua sinopse, contém vinte verbetes, palavras-chave recorrentes nos *Sound Studies*, com o diferencial, na minha perspectiva, de serem majoritariamente escritas por etnomusicólogos. Cada entrada foi escrita por um único pesquisador, seja pela própria concepção do conceito, seja pelo

reconhecimento de sua experiência nas temáticas que envolvem algumas entradas. Não é de surpreender, portanto, que a apresentação de *Acustemologia* (*acoustemology*), por exemplo, seja realizada por Steven Feld; *ressonância* (*resonance*) é sumarizada por Veit Erlmann. As exegeses realizadas por ambos os autores, já apresentados neste texto a partir de suas contribuições teóricas e metodológicas para a Etnomusicologia, precedidas e/ou sucedidas por outras, compõem um conjunto que busca “traçar os debates filosóficos e problemas centrais ao definir, classificar e conceitualizar o som e dirigem novos desafios para o desenvolvimento dos *Sound Studies*”⁹⁹.

No que se refere às obras lexicais dos *Sound Studies*, *Keywords in Sound* vem a ser uma das primeiras, senão a primeira, de enquadramento etnomusicológico, representando tanto a rede mencionada há pouco quanto a efervescência de estudos nessa linha nos últimos anos.

Tal efervescência pode ser observada a partir do lugar da Etnomusicologia nos *Sound Studies*, ao oferecer uma abordagem etnográfica que possa aproveitar e transcender um debate puramente filosófico. Ao mesmo tempo, a efervescência também é manifestada na leva de estudos etnomusicológicos cuja atenção dirigida ao som, como diria Veit Erlmann, não está (apenas) vinculada ao entendimento da escuta com uma dimensão sensível inusitada ou, nas palavras do próprio Erlmann, “um terceiro ouvido” (ERLMANN, 2004).

Na genealogia dos pontos de ruptura teórica e temática na Etnomusicologia, o *boom* dos *Sound Studies* repercutiu mais intensamente nos últimos quinze anos, aproximadamente vinte anos após a proposta de Antropologia do Som de Steven Feld. Tal proposta demarcava um território que passava a ser questionado e acessado mais ou menos ao mesmo tempo em que outro *boom* tinha lugar: o da virada pós-moderna nas humanidades. Com ela, questionamentos sobre a intertextualidade na etnografia, a autoridade na voz do pesquisador/etnógrafo – discussões ecoantes da “crise da representação”. É sob essa atmosfera, também, que os estudos de performance sinalizam um giro teórico em relação aos

⁹⁹ Conforme descrição encontrada em <<https://www.dukeupress.edu/Keywords-in-Sound/index.html>>. No original: “*Keywords in Sound* charts the philosophical debates and core problems in defining, classifying and conceptualizing sound, and sets new challenges for the development of sound studies”. Acesso em 21 mar. 2015.

estruturalistas, ao entender que a performance não simplesmente ‘reflete’ padrões culturais mas é uma prática na qual “significados são gerados, manipulados, mesmo ironizados, dentro de algumas limitações”¹⁰⁰ (STOKES, 1994, p. 4). O argumento é de que “música e dança [...] não simplesmente ‘refletem’. Ao contrário, elas proveem caminhos pelos quais hierarquias de um lugar são negociadas e transformadas”¹⁰¹ (Ibidem, p. 4). Embora essas sejam premissas consequentes às propostas pós-modernas, sua concretização passa a ser percebida quando de uma reflexão mais madura e profunda acerca do trabalho de campo de viés etnomusicológico (BARTZ; COOLEY, 2008) e o *reacesso* à questão previamente posicionada por Feld, desde a Antropologia do som (ERLMANN, 2004), não por acaso nos anos 2000. No entanto, a literatura dos anos 1990 já dava indícios de uma preocupação com a transcendência do entendimento estruturalista acerca de práticas musicais e, talvez consequentemente, com a emergência de dinamizar a categoria “som”. Já nessa década é possível perceber o direcionamento a múltiplos universos sonoros, pautado pela busca por interpretações locais que atuam na manutenção e atualização de figurações e categorias sociais, triangulando-as a indicadores macrossociais.

Esse direcionamento pode ser percebido, por exemplo, em *Identity, place and the ‘Liverpool Sound’*, capítulo do livro *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*, organizado por Martin Stokes em 1994, no qual Sara Cohen busca identificar quais são as discursividades locais que explicam o ‘sotaque’ musical urbano que diferenciaria Liverpool de outras cidades cosmopolitas inglesas – Manchester e Londres. Cohen observa que essas discursividades tornam-se estratégias políticas de mobilização comercial e turística, de fins econômicos, que atravessam as formas de cada cidade representar-se musicalmente. No caso descrito por Sara, o “som” de Liverpool justamente encerra uma concepção tanto mais social quanto mais cotidiana do que a categoria “música”. Assim, esse “som” cola-se às discursividades locais e permite uma elaboração narrativa que constitui um pertencimento cultural em meio a uma classe média branca. Embora Cohen não trabalhe explicitamente com “narrativa”, as discursividades apresentadas podem ser

¹⁰⁰ Social performance [...] is instead seen as a practice in which meanings are generated, manipulated, even ironised, within certain limitations.

¹⁰¹ Music and dance [...] do not simply ‘reflect’. Rather, they provide the means by which the hierarchies of place are negotiated and transformed.

posicionadas em relação a esse conceito que tem transversalizado esta tese: o “som de Liverpool”, então, poderia ser interpretado como prática discursiva presente tanto nos relatos orais acerca dessa identidade fixada pelos moradores da cidade quanto nas performances musicais. Não é coincidência, portanto, que esse “som” da cidade informe a predileção por um determinado gênero musical (*rock*) e uma figura que tem posicionado a cidade no “mapa do mundo” (a banda *The Beatles*) (COHEN, 1994, p. 119). O “som” de Liverpool, contudo, refere-se mais a uma marca identitária construída entre seus habitantes, elaborada e reelaborada entre músicos e não músicos, constituindo “o” som, do que uma ambiência sonora da cidade (i.e. seus sons cotidianos, maquínicos, da rua, etc.), embora seja possível inferir que também essa possa afetar as musicalidades. É mais um caso em que as identidades musicais fixadas narrativamente compõem as imagens e representações da cidade. De acordo com Cohen, então, o som de Liverpool é estrategicamente narrado porque permite enfatizar marcadores de diferença entre Manchester e Londres, cidades concorrentes em termos turísticos. O que está também em jogo nesse caso é o quanto identidades musicais prendem-se aos espaços e lugares, incitando conflagrações no campo empírico a respeito da autenticidade de determinada prática musical.

Essa mesma discussão tem espaço, sob uma proposta semelhante, mas mais recente e provavelmente atenta à etnografia multidimensional proposta por Comaroff e Comaroff (2003), quando Matt Sakakeeny sugere uma história relativamente cronológica da tradição musical do desfile pelas ruas de Nova Orleans de bandas de sopro integradas por afro-americanos (SAKAKEENY, 2011). O estudo das temporalidades de tal tradição fixada na produção acadêmica, midiática e no senso comum a partir de sua identidade afro-americana, conforme o etnomusicólogo, permitiria entender como a “Música de Nova Orleans” remete a associações entre música, raça e lugar (*place*) e, portanto, refletir sobre os processos sob os quais formas e práticas musicais conectam-se a certas pessoas e lugares (*Ibidem*, p. 292), configurando estatutos de autenticidade. A perspectiva do autor, embora, assim como Cohen, não problematize a categoria “narrativa”, é ainda mais sintonizada com a mencionada ideia de entender práticas musicais (ou as discursividades a elas adjacentes) não apenas como reflexos da sociedade, mas como elementos distintivos na sua configuração. Para Sakakeeny, as narrativas acerca da “Música de

Nova Orleans”, incluindo aquelas produzidas pelo próprio autor, exercem um papel que transcende o da representação, pois justamente configuram e determinam as práticas musicais experienciadas sob essa categoria (Ibidem, p. 295). Segundo Sakakeeny, essas narrativas, muitas das quais constituídas sob o paradigma da pureza racial, configuraram um sistema circulatório entre pessoas, práticas musicais e lugares. Nesse sentido, Sakakeeny alinha-se ao argumento da etnomusicóloga Ana María Ochoa, que entende as práticas de recontextualização das músicas populares e tradicionais na América Latina (de folcloristas e da indústria cultural) durante todo o século XX sob o domínio da oralidade/auralidade como parte de uma epistemologia da pureza¹⁰² (OCHOA, 2006, p. 810). Dessa forma, Sakakeeny infere que até mesmo práticas discursivas ficcionais contribuíram para as representações que acentuavam a marca identitária afro-americana em Nova Orleans, incluindo-as, portanto, em uma memória cultural do lugar¹⁰³. Essas representações fariam parte, então, de uma narrativa relativamente recorrente na literatura sobre *jazz* nos Estados Unidos e que aparentemente traça uma linha genealógica com ponto de largada nos primeiros registros de performances de danças e músicas africanas em Nova Orleans, no contexto escravagista dos séculos XVIII e XIX, e chegada no “surgimento” do *jazz* no mesmo lugar, nas primeiras décadas do século XX. A partir dessa genealogia, também os desfiles com bandas de sopro pelas ruas da cidade têm sido incluídos nas narrativas que traçam como ponto de origem as danças e músicas dos escravos africanos. É justamente a partir dessa linha que Sakakeeny adensa seu argumento de que a “Música de Nova Orleans” é considerada afro-americana mais pela repercussão das narrativas e o próprio fascínio racial moderno do que pelas continuidades musicais até então traçadas. Para o autor, a “origem” da música dos desfiles de bandas de sopro, atuantes recorrentemente nos rituais funerários de população negra, embora tenham uma linguagem musical compartilhada com a do *jazz*, não por acaso chamados de *jazz funerals*, é muito mais complexa e difusa do que a linearidade proposta na literatura. É a linearidade, contudo, que dá coesão à narrativa com fins de constituir uma forma local de cultura distinta, o que,

¹⁰² O conceito “epistemologias da pureza” é trabalhado pela autora a partir da leitura dos antropólogos Richard Bauman e Charles Briggs, que cunharam o termo seguindo Bruno Latour (GARTIER, 2006, p. 809).

¹⁰³ Sakakeeny utiliza exatamente esse termo, “memória cultural”, deixando implícita a identidade narrativa que se baseia na materialidade discursiva da *Congo Square*, praça de Nova Orleans que, a partir do século XVIII, vem sendo (narrada como) espaço de performances negras, desde o contexto escravagista até a atualidade, em que as performances também encerram a memória do lugar (ao invés de uma memória coletiva).

principalmente a partir dos anos 1970, tornou-se uma estratégia econômica e turística translocal.

Enquanto esse artigo focaliza as narrativas históricas e suas reverberações em torno de práticas musicais negras em Nova Orleans, durações contemporâneas na relação entre música, discursividades e produção da diferença e identidades locais, em outro artigo de Sakakeeny, publicado um ano antes, o etnomusicólogo observa o mesmo campo local como ponto de problematização acerca das paisagens sonoras como agenciamentos de populações negras na cidade (SAKAKEENY, 2010). Nesse artigo, então, os desfiles de uma das bandas de sopro de Nova Orleans são entendidos como marcas sonoras que interagem com a paisagem urbana e suas conflagrações: processos de *gentrification* e deslocamento de locais em função de desastres naturais, como o furacão Katrina, em 2005. Aqui, o peso teórico/interpretativo do texto direciona-se à dimensão sonora, trabalhada a partir da categoria paisagem sonora (*soundscape*), em sua versão expandida àquela de Murray Schafer, dialogando explicitamente (Ibidem, p. 3) com a proposta teórica de Steven Feld para o conceito acustemologia (*acoustemology*). Entrando nas relações performativas do diálogo sonoro entre a primeira linha (o conjunto de sopros dos *jazz funerals*) e a segunda linha (os seguidores que dançam atrás da banda), Sakakeeny desvela, por exemplo, o “controle do ruído” demandado pela nova configuração populacional, recentemente alterada pela *gentrification* e a motivação histórica para novos moradores viverem no bairro Tremé, o que tem reduzido o território negro local. É nesse contexto que os desfiles funerais pelas ruas, praticados pelos mais antigos moradores locais, tornam-se performances que permitem conectar a memória negra do lugar e sua resistência em face aos processos contemporâneos de remapeamento e reordenamento do espaço urbano. Permeando em seu artigo *flashes* de um dos momentos mais emocionantes vividos pelo autor nesse sentido, Sakakeeny mostra como as condições acústicas de um lugar, nesse caso, precisamente “embaixo da ponte” que separa o bairro negro do restante da cidade, são somadas às práticas musicais, de forma a amplificar a sonoridade e a densidade performativa dos corpos movendo-se naquele espaço:

Enquanto marchas oficiais, movimentos sociais e desfiles reivindicam no espaço público, seus significados tornam-se inteligíveis de formas diferentes. Ao invés de formas discursivas encontradas em marchas com um programa político explícito (sinais, banners e discursos), os participantes desse desfile em Nova Orleans “falam” através de práticas conectadas à

cultura expressiva negra: engajamento corporal, participação massiva da população, chamadas musicais de pergunta e resposta [responsoriais], improvisação e sincopação e repetição rítmica¹⁰⁴ (p. 13).

A proposta interpretativa de Sara Cohen para o “som de Liverpool”, no contexto de uma cidade branca e operária britânica, e as versões de Sakakeeny sobre as epistemologias em jogo na historicização e paisagens sonoras acerca dos desfiles das bandas que acompanham funerais negros pelas ruas de Nova Orleans apontam tendências etnomusicológicas contemporâneas na problematização de temas como etnicidade, autenticidade e sentidos sonoro-musicais enraizados aos lugares¹⁰⁵. Tais tendências buscam transcender as marcas do paradigma estruturalista, ao entender o(s) impacto(s) de sonoridades e práticas musicais na ritmicidade da vida urbana. Contudo, retomando a leitura antropológica (ECKERT; ROCHA, 2005) da teoria narrativa de Paul Ricoeur (1994), é possível inferir um salto interpretativo na perspectiva de Sakakeeny em relação à Cohen, já que a segunda parece interpretar as práticas sonoras do campo empírico em questão no seu capítulo sob o domínio da mesmidade, a “identidade idem” apontada por Paul Ricoeur e que se refere à concretude de fatos na rememoração, bloqueando antecipadamente a interpretação da identidade narrativa, essa constituída pela ipseidade, a identidade que se descola do fato narrado com sentido dialógico na narração. Ou seja, embora as discursividades envolvidas nos escritos de ambos os autores mencionados sejam lidas interpretativamente, considerando a posicionalidade das vozes que compõem os casos descritos, a busca pelo “som de Liverpool” é pautada pela cena *musical*, ou seja, excluindo a dimensão sonora envolvente que potencialmente também tem lugar na constituição do “som”; por outro lado, entender a força política nos desfiles de bandas funerais em Nova Orleans é articulá-los em relação à paisagem sonora do lugar, tornando-os componentes musicais distintivamente locais e negros, como Sakakeeny o faz em seu artigo de 2010.

¹⁰⁴ While official marches, social movements, and parades all stake claims on public space, their meanings are made intelligible in different ways. Instead of discursive forms found at marches with an explicit political program (signs, banners, and speeches), parade participants in New Orleans “speak” through practices linked to black expressive culture: bodily engagement, crowd participation, music call and response, improvisation, and rhythmic syncopation and repetition.

¹⁰⁵ Ao mesmo tempo, refletem o peso de alguns textos fundantes na constituição da área, como a obra *Senses of Place*, organizada por Steven Feld e Keith Basso (1996).

No entanto, as identidades narrativas apontadas por Sakakeeny (2010) emergem a partir do conceito clássico de “paisagem sonora”. Já mencionei anteriormente minhas leituras críticas ao conceito, relacionadas mais ao seu contexto de elaboração e julgamentos, de certa forma, de valor; uma hierarquia dos sons. Também explicito o alinhamento de Steven Feld à proposta schafferiana, reposicionando-a dentro do campo da Etnomusicologia.

Ora, trabalhar atualmente com paisagem sonora adquire um sentido acadêmico que transcende a apropriação do conceito ao campo empírico em jogo. Paisagem sonora, na Etnomusicologia, significa atualmente demonstrar alinhamento tanto à abordagem de Steven Feld quanto uma reterritorialização do termo. Digo *reterritorializar*, ao invés de *atualizar*, porque, de fato, me parece que sua utilização dentro da Etnomusicologia perpassa mais uma ressignificação, sem necessariamente explicitar a transformação epistemológica, do que um ajuste do conceito. Sendo assim, a recontextualização da proposta teórica da paisagem sonora, como aquela desenvolvida por Sakakeeny, acaba por manter o leque de conceitos em seu sentido mais estrito do termo, com alguma abertura somente ao incorporar o conceito de acustemologia desenvolvido por Feld.

Essa dimensão política do marco teórico da paisagem sonora na esfera acadêmica é explicitada no artigo *Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology*, publicado em 2010 na *The Annual Review of Anthropology*. Escrito por etnomusicólogos (SAMUELS; OCHOA; MEINTJES; PORCELLO, 2010), o artigo é uma provocação à Antropologia quanto ao lugar relativamente periférico que a dimensão sonora tem tido na área. A partir de uma breve genealogia do conceito de paisagem sonora, rememorando a definição de seu conceitualizador, “uma apreciação total do ambiente acústico” (SCHAFER, 1994[1977] apud SAMUELS et al, 2010), os autores explicitam algumas das críticas já nesta tese mencionadas, lembrando que a proposta teórica de Schafer repousa em uma preocupação ambientalista, materialista e romântica (Ibidem, p. 331). Sendo assim, segundo os etnomusicólogos, essa perspectiva implícita em Schafer permeia o atual discurso acadêmico circulante sobre o som, sob a rubrica dos *Sound Studies* e da *Antropologia do som*. Apesar disso, de um lado, a utilização do conceito parece ser uma “resposta ao dilema da efemeridade, ao oferecer formas de materializar sons, suas inter-relações e sua circulação” (SAMUELS et al, 2010, p. 338) – que fique

claro, essa materialização não se refere às produções sonoras, gravações, mas sim a certa concretude narrativa, de fixar no tempo conceitualmente uma relação com a dimensão sonora. Por outro lado, mesmo “levantando a bandeira” da paisagem sonora, em vários momentos do artigo os autores recorrem a termos como ambiente sônico, estéticas sônicas, etc., quando desejam realizar alguma inferência a respeito da dimensão sonora numa perspectiva que transcenda essa proposta de materialização.

Tais apontamentos levam à pergunta: por que então utilizar o termo (e evocar o marco teórico da) paisagem sonora? Os autores explicam: na contemporaneidade, o conceito se potencializa, pois pode ser articulado às leituras antropológicas acerca de globalização, que seria o caso de Appadurai (1993), em sua proposta de *'scapes*. A partir de tal justificativa, que conta mais contra do que a favor do conceito, à medida que o artigo avança, pode-se notar como a paisagem sonora torna-se uma figura pivô em uma provocação não apenas para discutir o lugar dos *Sound Studies* desde uma perspectiva antropológica, mas, principalmente, posicionar (ou manter) a Etnomusicologia e seu legado teórico-metodológico em reconhecimento e diálogo com a Antropologia. A proposta política, pois, não está tão distante daquela de Martin Stokes, já mencionada anteriormente, ao apontar que o estudo de práticas musicais permite observar como um sistema cosmológico e social é mantido, atualizado e transformado (STOKES, 1994, p. 2) – o discurso explícito, nesse caso, é de revidar o papel periférico da Etnomusicologia na Antropologia. Muito mais distante temporalmente (mas não geopoliticamente), essas duas posturas políticas lembram também o discurso de Alan Merriam (1964), em sua tentativa de mobilizar a “recém-nascida” Etnomusicologia em direção a uma institucionalização dentro da esfera acadêmica, na década de 1960. Ora, não é de hoje que a imbricação entre Antropologia e Etnomusicologia tem provocado dilemas em antropólogos, ao trabalhar com universos sonoros (FINNEGAN, 2002), e em etnomusicólogos, ao trabalhar com marcos metodológicos historicamente antropológicos e propor estratégias em campo próprias da disciplina (SEEGER, 1992).

É, portanto, sob o legado da problematização do lugar da Etnomusicologia nos estudos sociais que posturas políticas da Etnomusicologia contemporânea inscrevem-se nos *Sound Studies*, através de estudos que revisitam a temporalidade moderna da virada do século XIX e início do século XX para reivindicar posicionar a

escuta como uma das mediações na vida social da urbe no contexto frequentemente apontado como de “domínio visual”. Conforme já aponte na minha dissertação de mestrado (SANTOS, 2011), ao me alinhar aos *Sound Studies*, um dos pontos fortes nessa discussão é não somente problematizar o ocularcentrismo da vida moderna, contrapondo-o a partir de casos, situações e impactos tecnológicos, como a demanda da escuta na etnografia e a invenção do fonógrafo – exemplos totalmente imbricados à trajetória disciplinar da Etnomusicologia –, mas, principalmente, ampliar as possibilidades interpretativas através de uma perspectiva intersensorial. Os diálogos interdisciplinares (ERLMANN, 2004) e novas versões para a modernidade (ERLMANN, 2010), contudo, têm seguido linhas que divergem daquelas da paisagem sonora. O etnomusicólogo Veit Erlmann (2004), por exemplo, parece preocupar-se menos com a conceituação do objeto de investigação etnomusicológica, como poderia ser interpretado o atual uso do termo paisagem sonora, do que com as mediações, a escuta etnográfica e como as pessoas conceitualizam e reconceitualizam um lugar a partir de sua escuta. Ora, essa é uma perspectiva que justamente se move em sintonia com a dialética da pesquisa etnográfica, pois considera como as pessoas interpretam suas vidas a partir de uma dimensão sonora.

Essa rede esboçada até aqui refere-se a um recorte temporal de aproximadamente quinze anos, aportando ao artigo mais recente de Matt Sakakeeny (2011). Apesar dessa produção ter sido comentada a partir de meus posicionamentos críticos, as marcas da Etnomusicologia nos *Sound Studies* parecem contribuir fecundamente em tal terreno interdisciplinar, aproveitando-se do legado histórico de trabalhar com a escuta como ferramenta metodológica, desde o nascimento da disciplina. Nesse sentido, o livro ainda no prelo organizado também por Sakakeeny, em parceria com David Novak (*Keywords in Sound*) mostra-se como uma (con)sequência dessa linha de estudos, possibilitando e reconhecendo a interlocução interdisciplinar – não é à toa que alguns teóricos importantes dos *Sound Studies* também estão contemplados através de um e outro verbete, como é o caso de Jonathan Sterne¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Autor de *The Audible Past* (2003) e organizador de *The Sound Studies Reader* (2012), Sterne tem sido um dos teóricos de maior prestígio nos *Sound Studies*.

Contudo, entre um de meus deslocamentos, ao participar como ouvinte em um evento internacional europeu que buscava refletir sobre o contexto urbano desde a Etnomusicologia (*“Ethnomusicology and the City”*, organizado pelo British Forum for Ethnomusicology), pude perceber alguns contrastes em relação à produção escrita inserida na rede que vim inferindo neste capítulo. Lembrava-me do célebre artigo de Adelaida Reyes-Schramm sobre Etnomusicologia urbana – em um momento em que a Etnomusicologia *“at home”* já dava seus primeiros passos, e o acréscimo da categoria “urbano” talvez não causasse mais tanto estranhamento – principalmente sua conclusão, imbuindo de esperança o novo “ramo” de estudos, pois proporcionaria à Etnomusicologia uma nova fronteira (REYES-SCHRAMM, 1982, p. 13). Desde sua publicação até agora, enquanto escrevo este documento, se passaram mais de trinta anos.

Ao assistir os trabalhos nesse evento, me decepcionava com a forma com que etnomusicólogos generalizavam interpretações, apresentando contextos como coadjuvantes, colaboradores como seres vazios, como se criados para aquele trabalho, sonoridades vivenciadas unicamente pela internet, ou pela compra de CDs, sem mostrar experiências intersubjetivas. A decepção tinha motivo. A expectativa previamente gerada baseava-se na minha leitura dos *abstracts* dos trabalhos que seriam apresentados. Em língua inglesa, costurando conceitos e expressões que soavam muito bem e que pareciam inspiradores, os resumos deveriam prefaciá-las apresentações fantásticas, pensei antecipadamente. Todos, ou quase, eram excertos de recentes pesquisas de doutorado e o campo dos *Sound Studies* estava presente em quase todas as propostas.

Nesse evento, jovens doutorandos em Etnomusicologia e etnomusicólogos apresentavam *papers* que, naquele contexto de observação, me pareciam precisamente “aplicar” a paisagem sonora e alguns outros conceitos imbricados no universo sônico como uma simples alternativa contemporânea à categoria “música”. Ao mesmo tempo, percebia que o contexto urbano enquanto lugar etnomusicológico tornava-se implicitamente uma possibilidade para esmaecer a marca de uma disciplina etnográfica.

Dentro da esfera acadêmica, o evento, de temática urbana, não era uma ação desviante dentre os estudos etnomusicológicos – bem ao contrário. Thomas Turino discute justamente isso no que se refere à Etnomusicologia norte-americana (Turino,

2009), antigamente definida pelo “estudo de músicas clássicas asiáticas, 'folk' e músicas indígenas, em resumo, qualquer coisa fora da tendência moderna-cosmopolita” (p. 2-3) e, agora, tão voltada para a cidade a ponto de um etnomusicólogo se sentir inclinado a justificar uma pesquisa realizada em regiões campesinas ou rurais (Ibidem, p. 4). A inferência de Turino quanto à atual tendência de estudos etnomusicológicos urbanos permite entender o evento em que participei (e no qual me tornei observadora-participante) como uma amostra bastante recente dessa produção intelectual. Daí então minha preocupação com a constatação da “naturalização” do repertório semântico proposto na onda dos *Sound Studies* e do aparente distanciamento com o trabalho de campo.

Ora, essa tendência aponta não apenas para um direcionamento dos agentes da disciplina ao campo indefinido dos Estudos Culturais, mas também praticamente elimina a possibilidade de contribuição que a Etnomusicologia poderia e pode fazer aos *Sound Studies* – como vimos, um dos motivos das contribuições repousa justamente na prática etnográfica.

Por outro lado, contudo, talvez essa seja uma nova versão de crise na área, ao mover-se tanto em direção aos estudos urbanos que, considerando seu legado colonial, não se vê tão munida de bagagem teórico-metodológica para trabalhar “na cidade”. No entanto, é preciso salientar que esse apontamento parte de uma leitura etnomusicológica latino-americana olhando para as práticas etnomusicológicas norte-americanas/europeias.

Ao olhar para o Sul, então, no contexto brasileiro, é fundamental perceber o trabalho de Samuel Araújo, que vem justamente articulando reflexivamente a relação entre o trabalho de campo em contexto urbano e seus universos sonoros. Munindo-se de sua construção teórica da tese de doutorado em Etnomusicologia, da experiência de convívio intenso com jovens moradores e moradoras da “favela-bairro” Maré, do Rio de Janeiro, a partir do Grupo Musicultura¹⁰⁷, e de sua breve experiência de gestão cultural, configurando uma atuação acadêmico-científica de reconhecimento internacional, Samuel Araújo tem proposto marcos teóricos para a

¹⁰⁷ Grupo de debate e protagonismo juvenil no estudo das práticas musicais e culturais do Complexo da Maré, muitas vezes mobilizando planejamento de políticas públicas voltadas para seus moradores. O grupo, surgido da parceria entre uma instituição local formada por moradores e a UFRJ, tem avançado na problematização de conceitos estanques desde suas posicionalidades enquanto moradores/experenciadores desse espaço urbano popular, provocando questões teóricas e metodológicas da etnografia e etnomusicologia urbana (ARAÚJO, 2006; ARAÚJO, GRUPO MUSICULTURA, 2006).

interpretação de cotidianos sonoros. Um dos conceitos trabalhados pelo etnomusicólogo é o de *práxis sonora*, entendido como o “conteúdo macro e micropolítico de qualquer produção sonora” (ARAÚJO, 2010, p. 2) e de viés marxista, justamente evoca dialeticamente o empreendimento etnográfico, problematizando os conflitos e assimetrias de poder envolvidos nos sons de cotidianos urbanos populares. A ênfase de Araújo, sintonizada com as propostas das viradas pós-modernas, parte da perspectiva da mobilização social e do quanto interpretações sobre as sonoridades de um lugar podem revelar elementos inusitados não apenas na esfera teórico-metodológica, acadêmica, mas também ao provocar reflexões sobre o compromisso político do pesquisador ou pesquisadora (ARAÚJO, 2006).

A postura etnomusicológica de Samuel Araújo parece bastante sintonizada com a verve da antropologia urbana brasileira de décadas anteriores, ao observar cenários próximos dos etnógrafos e lançar problematizações diferenciadas a esses espaços (ECKERT; ROCHA, 2011). Essa “coragem de olhar para o vizinho” (Ibidem), assim como anos atrás colocou a antropologia brasileira em posição de destaque internacional, no caso de uma Etnomusicologia urbana que discuta práxis sonoras a partir de dilemas e imbricações políticas, potencializa uma contribuição em outras escalas – frente à atual constatação narrada através da “amostra”, do evento do qual participei.

No plano conceitual, a proposta de Araújo também mostra mais interação entre a dimensão sonora e os sujeitos nela imbricados do que a própria paisagem sonora, centrando-se na participação política dos envolvidos nos cenários de observação, em sua maioria em contextos de projetos colaborativos situados na favela Maré, no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, contudo, a perspectiva política tende a focalizar mais nas ações mobilizadas pela dimensão sonora do que pelos imaginários e territórios evocados narrativamente. Aqui, creio ter chegado a um ponto de canalização e aproximação desta revisão, aportando à própria proposição teórica desta tese.

Essa proposição, como mencionei no início do capítulo, emerge do exercício dialético entre os marcos teóricos que nortearam esta pesquisa e que se coadunam ou entram em choque com as narrativas provenientes do campo empírico. Para poder conduzir claramente meu argumento, retomarei as teses principais dos

marcos teóricos, contrastando com as interpretações já apresentadas nos capítulos anteriores.

Um contraponto à ontologia do som

Se o uso do conceito de paisagem sonora tem sido uma estratégia política na Etnomusicologia, mas ainda permanece pouco problematizado¹⁰⁸, uma questão a ser feita poderia ser como desconstruí-lo. Nesse sentido, a proposta teórica de Steve Goodman (2010) parece ser pertinente, pois parte precisamente da problematização de seu uso.

Para Goodman, o conceito de paisagem sonora, na versão de Murray Schafer, é moralizante, ao propor uma identificação dos “sons poluídos”, com fins seletivos. Ao mesmo tempo, o marco teórico que envolve o conceito enfatizaria uma dualidade desnecessária, posicionando, de um lado, a pureza da ecologia sonora/acústica e, de outro, os objetos e marcas sonoras, como certa reificação da dualidade objeto/sujeito. Igualmente problemática seria a perspectiva futurista do francês Jacques Attali (1996), ao entender o ruído desde um fetiche da cacofonia (GOODMAN, 2010, xvii) e pender para o “lado objeto”, historicizando a música do mundo ocidental desde seu lugar na cadeia produtiva capitalista. Para Goodman, também as perspectivas que tendem para o “lado sujeito” não seriam suficientes para um entendimento mais completo das políticas do som, acusando-as de antropocentristas, pois supostamente eliminam os aspectos arquiteturais que envolvem os ambientes e afetam contundentemente as formas de ouvir e de conceitualizar os sons – a crítica direciona-se à fenomenologia dos sons e à antropologia dos sentidos. Por outro lado, seguindo o raciocínio dialético de Goodman, também as tentativas que buscam conectar a ecologia e fenomenologia dos sons, mais contemporâneas e representadas sobretudo pelo “guia de sons cotidianos” de Augoyard e Torgue (2005), a partir do qual emerge o conceito de efeitos sônicos (*sonic effects*), não avançariam em um estudo da dimensão sônica: a

¹⁰⁸ Isso não implica em dizer que o termo não seja traçado genealogicamente. Contudo, tal prática tem servido para “filtrar” as noções antitéticas agregadas ao conceito dentro da etnomusicologia, podendo assim ser utilizado em um contexto mais contemporâneo (e.g. Samuels et al, 2010).

fenomenologia dos efeitos sônicos se transformaria em uma ecologia dos sons minimamente menos antropocêntrica.

Sob a tensão sujeito/objeto sonoro que Goodman lança sua proposta de entender as políticas das frequências sonoras, aquelas audíveis e não audíveis, e chamadas pelo filósofo de *sônicas*. Humanos e não humanos são entendidos como *entidades* que potencialmente interagem umas com as outras, *afetando-as* através da dimensão sônica, em arquiteturas que justamente impactam esses afetos. Ao partir do conceito de dimensão sônica, Goodman aponta a capacidade de frequências sonoras afetarem entidades de formas não audíveis, mas tácitas. Conforme o autor, o complexo militar-entretenimento e as músicas afrofuturistas justamente se utilizam desse *poder preemptivo* da dimensão sônica – seja como ferramenta de tortura, seja como inversão de poder social. À dimensão sônica, então, Goodman atribui estatuto ontológico.

A perspectiva de Goodman pode contribuir para a Etnomusicologia porque incita conexões entre elementos que algumas categorias musicais tendem a fixar e, portanto, tornar as inter-relações mais difíceis. É nesse sentido que esta tese também pretende contemplar a dimensão da transformação. No primeiro capítulo apresentei minhas entradas em campo por espaços de prática musical, que também poderiam ser interpretadas como espaços de *gênero musical*. Já no segundo capítulo, apresentei uma narrativa de meus percursos sônicos em campo e, portanto, de pontos de escuta. Como disse, fui percebendo que (pré-)delimitações raciais e por gênero musical tanto não davam conta das experiências múltiplas de viver o espaço cohabitado quanto não contemplavam os anseios de transformação de meus próprios colaboradores de pesquisa – aspecto que mais visibilizou, a partir de meu posicionamento em campo, suas inter-relações com outras escalas de cidade, o que tentei abordar no capítulo três.

O enquadramento deleuziano de Goodman, envolvendo a crítica então a outros estudiosos do som, orientou significativamente este estudo. Contudo, mesmo contribuindo para a Etnomusicologia (ainda que de forma aparentemente não intencional) ao forçar uma desconstrução de categorias, o que a perspectiva de Goodman não contempla, nem pretende contemplar, é o olhar/escuta em microescala.

Nesse sentido, este estudo etnográfico me permite lançar um contraponto ao enlaçamento teórico proposto pelo filósofo. Minha proposta, então, fundamenta-se nas minhas interpretações advindas do trabalho de campo que, mesmo “adotando” o conceito de políticas de frequências como mobilizadoras de afetos, questiona o entendimento ontológico do som.

Uma “saída” frequente e recente na Etnomusicologia tem sido a “adesão” aos *Sound Studies*, tendo como principal problema a apropriação da categoria central da linha de estudos sem maior problematização. Ora, se “música” não existe no nível “neutro”, não será a categoria “som” aquela a não necessitar de problematização. É justamente nessa direção a crítica que este estudo pode fazer ao arcabouço teórico de Goodman. Como vimos, qualquer etapa da interpretação da dimensão sônica da Cohab, passando pelos atravessamentos globais e articulando territórios diversos é uma ação performativa de teor narrativo. Essa performatividade é a constante manutenção, atualização e transformação de sonoridades e discursividades, constituintes das narrativas.

A proposta de Goodman, na tentativa de se opor tanto à fenomenologia, acusando-a de antropocêntrica, quanto à semiótica, pois não acredita na ideia de significado imanente, entende o som como portador de capacidade ontológica. Para Goodman, o som existe como afeto entre entidades (humanas ou não), mas, uma vez constituído, posto no mundo físico, ganha estatuto próprio, a ser utilizado por (e, portanto, seguindo o repertório semântico goodmaniano, caminho para afetar) outras entidades. Contudo, o exame da interpretação de sons na dimensão local mostra que esses afetos são construídos enquanto narrativas, como experiência social, portanto. Embora o processo físico de percepção do som tenha impactos que possam ser considerados dentro de uma esfera ontológica, a forma como esses impactos serão vividos entre as entidades faz parte do processo da interação (também entendida como afeto) social. Sendo assim, cada entidade sônica ontologicamente pode afetar fisicamente qualquer pessoa da mesma maneira, mas a forma como os sujeitos são “devolvidos” ao mundo, ou seja, novos afetos, estará alinhada às interpretações coletivas. Já seguindo a lógica de Goodman, uma frequência sônica (audível ou não audível) afetará um sujeito da mesma forma que o outro.

Ora, essa perspectiva elimina a dimensão transformadora dos afetos sônicos, como tenho tentado apontar nesta pesquisa: uma vez que uma narrativa sônica é elaborada, repercutirá de formas diferentes, atingindo diferentes territórios e mobilizando essa mesma narrativa para a transformação. Isso encaminha para a dimensão de performatividade que não está presente em Goodman: som é uma entidade narrativa não apenas por ser estar conectada a um conjunto de discursividades, mas porque é justamente construída para transformar (e, nesse sentido, concordo com a perspectiva da “máquina de guerra”, como conjunto de entidades que afetam outras de modo a inverter hierarquias de poder). Com o Mesclã, no capítulo anterior, tentei mostrar como as narrativas tornam-se agentes de empoderamento para narrar a cidade. Ao articularem nos seus raps territórios conectados aos seus cotidianos, experienciam a vida urbana através das múltiplas escutas dos sons. E através dos sons experienciam as pulverizações de cidades, abrindo para novos territórios, procurando mobilizar escalas planetárias. Pode-se notar que a construção sônica está colada a trajetórias e territórios urbanos, configurados socialmente. Ou seja, uma ontologia do som não dá conta da dinamicidade social provocada pela dimensão sônica, justamente porque a escuta é social e as associações (as figurações, identidades e territórios) circulam através da narrativa. É a narrativa, nesse caso, que constitui a dimensão sônica.

Mesclas sônicas como narrativas

Como vimos, a dimensão sônica vivida entre os moradores da Cohab foi captada nesta pesquisa a partir de seu potencial narrativo, seja no âmbito das discursividades, o que permitiu elaborar o percurso sônico do capítulo dois, seja no âmbito sonoro-musical, como vimos no capítulo anterior. As narrativas a partir da dimensão sônica permitem tanto a articulação de diversos territórios urbanos experienciados por meus interlocutores em um constructo musical, um rap, por exemplo, quanto a própria transformação de suas vidas sociais, possibilitando a permuta entre territórios e escalas mais amplos, dialogando com escalas globais, tema do terceiro capítulo.

Todavia, enquanto neste trabalho as narrativas sônicas emergem da etnografia, sendo, portanto, pilares desta tese, dentro do campo musical acadêmico a perspectiva da narrativa não é ponto pacífico nem pouco discutido. Entender os raps do Mesclã como narrativas musicais, então, torna-se um exercício de desafiar o campo musicológico, mas, também, assim como o foi com Goodman, provocar algumas premissas de um dos referentes teóricos desta tese, Paul Ricoeur.

O texto argumentativo, a partir da oposição e concordância com perspectivas de diferentes autores, mesmo que o suporte textual no qual se desenvolve exija certa linearidade, se assemelha em forma com práticas de *desafios* encontradas em diversos gêneros musicais. O *repente*, as *trovas gaúchas* e a *batalha de MCs* são exemplos de discursividades posicionadas sob o mote do desafio estabelecido no duelo de dois músicos, trovando ou rimando sob uma temática ou *causo* em comum. Aproveitando o potencial da metáfora, proponho aqui também um breve desafio teórico – mas, já alerta, aqui não há vencedor. Espero, ao final desta *batalha*, contribuir em uma mobilização no que se refere à teoria narrativa, principalmente a partir de algumas perguntas oriundas das interpretações acerca das mesclas sônicas.

Batalha de MCs: rimando sobre narrativa

De um lado, Lawrence Kramer, da “nova musicologia”, em um de seus artigos da década de 1990, reforça a tese semiológica de J. J. Nattiez de que a música não pode ser nem performatizar uma narrativa. Apesar dessa “incapacidade”, constatada por Nattiez e reafirmada por Kramer, “a música possuiria uma capacidade semiológica de imitar a aparência de uma narrativa, um estilo ou um modo narrativo” (NATTIEZ apud KRAMER, p.143). O objetivo de Kramer, então, seria refletir sobre outras capacidades que conectam música e narrativa, além da imitação precedentemente mencionada por Nattiez. Para Kramer, assim como a escrita está para a fala, a música está para a narrativa, seguindo a “lógica do suplemento” de Jacques Derrida, em sua dupla ação – como medida emergencial ou adicional. O caráter emergencial poderia ser ilustrado a partir da música utilizada como trilha

sonora de filmes: “pode ser confiavelmente sugerido que a música de trilhas sonoras [...] seja um suplemento necessário para remediar uma falha específica do meio”, ou seja, de sua “insuficiência” para criar uma atmosfera estética sem a presença da qualidade sonora. O caráter adicional teria como exemplo a ópera, em que uma narrativa poderia ser contada textualmente ou através da fala, mas criaria outros afetos quando colocada em música.

De outro lado, Paul Ricoeur, trabalhando com o conceito de narrativa num sentido filosófico ao mesmo tempo em que prático, tecnicamente falando, para a própria Antropologia, mesmo em um lugar epistemológico bastante distante de Kramer, corrobora, ainda que por outro caminho, o argumento do musicólogo. Partindo de uma discussão sobre a “aporia do tempo” para Santo Agostinho e a “tessitura da intriga” para Aristóteles, novamente, a fixação dos filósofos gregos em atribuir o que a narrativa “pode ter a mais” (o espetáculo e a música, por exemplo) como parte não essencial é reforçada por Ricoeur¹⁰⁹. Adicionalmente a Kramer, vejo na discussão sobre as “fases” da narrativa de Paul Ricoeur outro elemento que tensiona uma discussão relacional entre música e narrativa. Para o filósofo, a passagem da segunda para a terceira fase, a saber, da figuração narrativa para sua transmissão, requereria o suporte da leitura para ser reativado (RICOEUR, 1994, p. 106). Tal ideia colocaria por terra então a possibilidade de transmissão narrativa via dimensão sônica.

Seguindo os dois autores paralelamente, enfim, as músicas do Mesclã não comporiam narrativas, salvo nos momentos em que contam episódios de experiências vividas dentro ou fora do bairro. Mesmo essas, seriam suplementares à narrativa. Obviamente, Kramer se debruçaria então na forma como esses rapazes recontam musicalmente um caso, mas consciente de que não é a narrativa que está sendo performatizada e sim uma imitação. Se minha reflexão a partir dos autores estiver certa, pergunto, finalmente, quais seriam as intencionalidades no acionamento de tantos espaços inscritos como figurações de formas de viver de camadas populares brasileiras nas letras das rimas do Mesclã? Seria essa prática

¹⁰⁹ Citando a passagem escolhida por Ricoeur, a partir do pensamento aristotélico: “Do lado do drama, é dito que tudo o que a epopéia tem (intriga, caracteres, pensamentos, ritmo), a tragédia também tem. Ora, o que ela tem a mais (o espetáculo e a música) não lhe é, finalmente, essencial. O espetáculo, em particular, é de fato uma “parte” da tragédia, mas “é totalmente estranho à arte e não tem nada a ver com a poética, porque a tragédia realiza sua própria finalidade sem concurso e sem atores” (ARISTÓTELES apud RICOEUR, p. 63).

um adorno às histórias entendidas por seus *performers* como vivenciadas nesses lugares? E mais, as sonoridades das bases instrumentais, tensas e que remetem a estatutos, *grosso modo* e por exemplo, de violência e identidades locais e regionais, tratam-se de formas meramente adicionais para retratar mundos sociais?

Minha resposta para essas perguntas certamente seria negativa. Isso porque tenho percebido que as músicas do Mescã tanto operam num estilo narrativo quanto podem ser analisadas por tal ângulo não apenas porque contam histórias através de seus sons em rimas e nas bases *sampleadas*. As músicas do grupo estão na dimensão narrativa porque contam formas de viver e interpretar outras escalas de espaço geopolítico (local, regional, global) através da apresentação de seus estatutos (deles próprios e de outros) e identidades. A forma encontrada por tais sujeitos para narrar então esse lugar é através das sonoridades que podem acionar e têm acesso, o convertendo em uma maneira estratégica – agenciamento – de narração.

É claro que falar sobre música e narrativa poderia evocar toda uma trajetória dentro dos estudos de literatura crítica, partindo desde o posicionamento mais conservador do que é a narrativa, o que excluiria as artes performáticas imediatamente, até uma perspectiva que se propõe ir além do texto escrito. Nesse caso, os estudos de performance, não que estejam assim alinhados senão por uma leitura etnomusicológica, oferecem outras possibilidades de interpretar narrativas. Talvez um dos primeiros a colocar em questionamento essa versão “*square*” tomada pelos estudos literários, tenha sido Walter Ong (1998), quando se propõe a esquematizar diferenças entre culturas escritas e orais. Um dos aspectos mais pertinentes das ponderações de Ong (*Ibidem*) é precisamente como a narrativa é transmitida nas culturas orais. Para ele, som é poder, é dinamismo quando da “manutenção” de conhecimento. A originalidade narrativa repousaria no gerenciamento das interações específicas com a audiência – a performance.

É já partindo dessa forma de entendimento da narrativa que emergem linhas de trabalho dentro das “narratologias” dispostas a ir além da crítica literária (MEISTER, 2005; DOUGLASS, 2005; HERMAN ET AL, 2012). Nessa proposta mais contemporânea, percebe-se que entender formas narrativas além das culturas escritas significa transcender o paradigma da representação ainda muito vinculado

à, e talvez reproduzido por causa da, poética de Aristóteles (e seu foco na mimese e formas representacionais de vida) e persistido na Renascença com a ideia de incumbir à literatura a tarefa de ser um “espelho da natureza” (RICHARDSON, 2012, p. 20-28).

Considerando essa proposta contemporânea, os raps do Mesclã justamente constituem um caso proeminente da demanda e originalidade narrativa frente a uma dimensão sônica coabeira – muito menos por suas propostas de mimetizar histórias e casos através de suas músicas do que pelas remissões internas em relação aos diversos territórios (e, portanto, identidades locais e globais) evocados. Apesar da resistência de Paul Ricoeur em entender música fora da esfera narrativa, nesta tese, as mesclas sônicas *tornam-se narrativas* à medida em que imbricam-se às experiências de vida urbana através da dimensão sônica coabeira. Tal dimensão, por sua vez, potencializa a narratividade, que, no caso do Mesclã, é expressa em suas performances, permitindo, pois, a transformação do sujeito, uma *conduta restaurada*, como dizia Schechner (2000).

Narrativa do Sul do Sul: o ethos sônico coabeiro

E esse é o problema: é que os conceitos que nós temos hoje nas Ciências Sociais, quando operacionalizados na América Latina, na África ou na Ásia, não dão os instrumentos de transformação social exatamente porque não representam como nosso mundo. Representam como o mundo construído por outros” (SANTOS, 2014).

Boaventura de Souza dos Santos diz que, para nós, “provedores” das epistemologias do Sul, só a ruptura com os conceitos das teorias sociais dos séculos XIX e XX europeias traria algo de fato relevante. Por mais tentadora que pareça a sua proposta, nossas linhagens de reflexão social neste Sul foram baseadas no pensamento europeu fundante das Ciências Sociais. Pois bem, a diferença estaria no campo local de cada cientista? Talvez, mas Comaroff e Comaroff (2003) insistem para que transcendamos os casos locais, pois tudo está conectado, escalas não tão usuais são fundamentais para uma etnografia de propostas pós-coloniais. Mesmo assim, fica implícita a esperança no trabalho de campo local, porque aparentemente se coaduna à ideia de que a cultura popular é reflexiva, como realça Hannerz

(2008), e nos conta sobre si mesma, sobre quais rumos projetam para suas vidas. E esse relato profético ficaria bem marcado nos refrões de Deleuze – porque, para o filósofo, são instrumentos de ordenação do caos do mundo social.

Aqui, falo do sul do Sul. Não me atrevo a propor novas teorias, novas metodologias, tampouco a dizer que o campo empírico que nutriu esta pesquisa foi inovador. Falando do sul do Sul, entretanto, meus deslocamentos no processo de formação sempre refletiram um mote de, de alguma forma, mover o campo de estudos do qual faço parte, mover algumas concepções da sociedade sobre práticas urbanas, principalmente as sonoras, mover...

Essa movência, ao ser aproveitada nesta tese, apesar de não propor um novo conceito, propõe uma ferramenta conceitual que, sob a proposta “fora da escala”, pode ser útil também nas investigações em outros espaços populares urbanos brasileiros. Minha ideia aqui não é generalizar, senão chamar a atenção para uma figuração social emergente desta etnografia e que, ao compartilhar de vários territórios experienciados em outros cenários urbanos, potencialmente sintetiza um modo contemporâneo de viver na cidade, um *ethos sônico cohabitador*.

Neste momento, então, retomarei brevemente alguns pontos interpretativos deste trabalho com o intuito de esboçar tal ferramenta conceitual; o ponto de partida será uma última cena/ponto de escuta.

Uma última cena ou um último ponto de escuta

Eu estava em uma cadeira “especialmente” posta para mim, na calçada em frente à casa de Dona Rose, uma senhora negra com alguns poucos fios brancos em seu cabelo e que conhecia minutos atrás. Dona Rose ficara finalmente excitada quando falávamos sobre os sons (e as polêmicas envolvendo os sons) da vila. Já conversávamos há mais ou menos uma hora e eu parecia ser um personagem não muito usual que “caía bem” no lugar. Era uma roda de conversa, afinal – éramos interlocutoras umas das outras. Dona Rose sentava ao meu lado esquerdo, a uma distância que permitia formar uma roda de cadeiras, composta por mais duas mulheres: Nega (que, apesar do apelido, era a única entre as minhas interlocutoras que não era negra), sentada à minha direita, bem próxima ao meio-fio da calçada; e

outra senhora, que se retirou antes que eu perguntasse seu nome, sentada também proximamente ao meio-fio, só que no lado da rua, não na calçada.

A conversa solta naquela roda emergia de minha última caminhada etnográfica na primeira parte “quente” do ano de 2013. O clima alternava entre dias de chuva seguidos de um frio ameno, o que já anunciava o próximo inverno. Apesar de seguir o trabalho de campo durante a estação seguinte, havia reservado a temporada fria para as observações-participantes em espaços fechados. Para a proposta de andar pelas ruas e conversar com moradores e moradoras, também, era melhor me deslocar nas épocas menos frias – as pessoas recolhiam-se mais cedo e nem sempre ficavam à frente de suas casas nos dias de temperaturas mais baixas.

Em meados daquele março encontrei um domingo ensolarado e de temperatura agradável para circular na vila e me inserir em alguma roda de conversa. Me dirigi aos “bloco” e escolhi uma das ruas perpendiculares a uma das principais para percorrer. De um lado da rua, os “bloco”, de outro, as casas da Cohab.

Do lado “dos bloco” daquela rua, poucos passos depois da esquina na qual eu havia dobrado, avistei algumas mulheres conversando e me aproximei me apresentando. Foi assim que iniciei a conversa com Dona Rose, Nega e a senhora cujo nome desconheço. Entre uma polêmica e outra contada sobre o quanto a música reproduzida na vizinhança poderia causar incômodo ou trilhar musicalmente as atividades domésticas de minhas interlocutoras, todas donas de casa, Dona Rose contou-nos um caso que lhe pareceu emblemático e divertido.

No ano anterior, Dona Rose havia feito 52 anos. Para comemorar o aniversário, organizou uma festa com familiares e amigos próximos, em sua casa. Seus familiares, que não eram poucos, moravam na redondeza, o que eu mesma constatei pela quantidade de vezes em que nossa conversa era interpelada: um neto aproximou-se perguntando à avó se poderia pegar um biscoito do pote de bolachas, em sua casa; uma de suas filhas, levando seu bebê ao colo, informava à mãe que em breve sairia; um filho passou com seu carro “tocando” funk em alto volume e só pausou para cumprimentar Dona Rose e checar se estava bem. Visivelmente uma moradora bem quista pela vizinhança, que incluía sua própria família, não é difícil de acreditar quando me informou lembrar-se de pelo menos 50 pessoas na sua festa de

52 anos. Contudo, dizia minha interlocutora, “Tinha gente velha e tinha gente nova”, então duas pistas de dança formaram-se em sua pequena casa geminada: uma, tocava música funk, para a “gente nova”, e a outra, música sertaneja para a “gente velha”. “Eu ficava nas duas”, dizia orgulhosa Dona Rose, balançando a silhueta de um lado para o outro, relembrando o embalo corporal da festa e levantando-se para ir ao banheiro. “Dá um pause que eu já conto o resto”, disse.

Enquanto minha interlocutora ia ao banheiro, Nega me contou que a festa só havia sido tão importante na memória de Dona Rose porque marcava o reencontro com seu neto mais velho, de 18 anos (o que logo me fez pensar quão cedo Dona Rose e sua filha mais velha tiveram filhos). O neto morava com a avó até 2011, quando, segundo Nega, ficou “balançado” com a morte de um vizinho muito bem quisto pela vizinhança e que “aparecera” morto em um domingo pela manhã. Nesse momento, Dona Rose voltava do banheiro e continuou a história: “Tá vendo ali, minha filha, ali é um furo de bala, ali que ele morreu”, apontando para trás de minha cadeira, mostrando um furo no tijolo no muro em frente à sua casa. “Nós ouvimos os tiros [os disparos de armas de fogo], mas ficamos “na nossa”, estava só meu neto e eu, que sou viúva, e ficamos com medo. Só ligamos para a polícia”. Algumas horas depois, após ter amanhecido o dia, acompanharam a movimentação de policiais e a curiosidade de vizinhos em frente à sua casa. “Isso aí acabou com ele”, dizia Dona Rose, justificando a saída do neto da Feitoria. “Ele ficou mexido com a situação, já que também estava envolvido com o tráfico”. Esse parecia ser o motivo da morte do vizinho: “Briga entre facção”, disse-me Nega, em baixo tom.

Deixei o tempo da memória do ressentimento ter lugar, sem perguntar mais nada a respeito, justamente por perceber o quanto o assunto havia impactado Dona Rose. Aguardava agora o momento oportuno para saber o desfecho da festa de aniversário. “E então... sobre sua festa...”, perguntei e imediatamente fui interrompida pela continuação da história. Entre gargalhadas: “Ah, a festa foi até às 8 horas da manhã! Tinha todos os meus amigos e a minha família e eu estava muito feliz... sabe, eu nunca fiz nada de mau para nenhum vizinho, mas mesmo assim, mesmo vendo que eu estava feliz, alguém denunciou a festa para a polícia e a Brigada Militar veio checar o volume de nossas ‘pistas’. Servi uns salgadinhos para os moços e baixei um pouco o volume. Depois que eles saíram, deixei ainda mais alto do que antes e seguimos até nos acabarmos pela manhã”.

A festa foi emblemática porque era um momento de convivência familiar festiva, momento de reunião de entes próximos que nem sempre estavam presentes, como era o caso do neto de Dona Rose. Ali, minha interlocutora não se preocupava com como os sons afetariam seus vizinhos, aquele era o seu “momento de fazer barulho”. Tal posicionamento aponta também uma dimensão potencialmente conflitiva que se refere à perspectiva de cidadania de Dona Rose ao incorporar a dimensão sônica como uma possibilidade de territorialização – tal perspectiva imbricada à dimensão sônica constitui um dos modos de viver na Cohab.

Essa cena sintetiza uma relação com a dimensão sônica que é compartilhada por várias pessoas. Pedços dessa mesma cena, com outros personagens, com outras músicas, por outros narradores me foram contados, pois fazem parte dos afetos imbricados ao cotidiano do lugar. De certa forma, a cena pode ser interpretada como um contraponto final às outras vozes que incorporei a esta tese, de outras caminhadas etnográficas ou outros espaços que frequentei, assim como recupera interpretações já sinalizadas ao longo deste texto.

Ao mesmo tempo, a cena encerra uma superposição temporal e espacial enquanto ponto de escuta: no mesmo lugar em que disparos de armas de fogo eram ouvidos à noite, garantindo uma manhã seguinte de visualização da tragédia frente ao tráfico de drogas, a fanfarra estudantil ensaia para o “Sete de Setembro”, distante mais ou menos cinco quadras da escola de samba (seus sons são ouvidos dali fortemente, portanto), presente na Cohab há mais de vinte anos e espaço de sociabilidade para Rudi, Borracha, Curumi e Dani. Por ali também Curumi, Dédi, Preto-Fumaça, Teilor e Natan se encontravam nas esquinas para rimar. Quiçá não tenham rimado justamente sobre esses casos evocados na cena? O lugar também demarca os conflitos e violência urbana que entram no argumento que motivou Preto-Fumaça e Teilor a não morarem mais ali; paralelamente, Dani não deixaria de viver na Cohab, justamente pelo movimento, pela *misturança* sonora.

Os nomes mencionados, colaboradores mais diretos nesta pesquisa, são personagens nesta etnografia que evocam territórios negros, cenários sociais da pobreza e da violência – mesmo que posicionada no passado, ou interpretada como

simbólica –, figurações sociais em torno de trabalhadores metalúrgicos, donas de casa, identidades locais que se movem ao mesmo tempo em que se enraízam frente a um mundo globalizado.

Em um lugar com esse perfil social plural, a escuta permite acessar a dimensão sônica, medeia a experiência coletiva e dinamiza a vida urbana coabeira na contemporaneidade. Isso porque a escuta é articulada com outros sentidos e permite elaborar e reelaborar conceituações a respeito de seus habitantes, grupos sociais e pertencimentos culturais. Mais do que um elemento comunicativo, essa escuta conceitualizadora constitui o ser coabeiro, não como uma identidade singular, mas justamente a partir de seus movimentos em vários territórios, o que precisamente configura uma polifonia.

Como venho tentando apontar, essas conceituações só circulam via narrativa, através de discursividades locais presentes nas redes de pertencimento (familiar, religiosa, de vizinhança, etc.) e/ou como práticas performativas. Em ambas as possibilidades, as narrativas sônicas emergem subjetivamente do conflito, seja ele local, entre diferentes territórios e escalas (forças coercitivas do mundo contemporâneo), seja evocando uma pluralidade de narrativas e paisagens urbanas. Ao articularem territórios vivenciados nos deslocamentos espaciais e temporais da cidade através da narrativa, coabeiros ressignificam assimetrias discursivas (e, portanto, sociais), vendo-se empoderados, agenciadores e enraizadores de novas identidades, não por sua essencialização, mas por suas *mesclas*.

Apesar de, nesta tese, a performatização das narrativas sônicas ter se focalizado nos raps de meus principais colaboradores de pesquisa, é possível apontar o potencial performativo de qualquer prática musical no contexto coabeiro. Contudo, antes mesmo de uma conceituação e espacialização de práticas musicais, ser coabeiro implica em uma capacidade de narrar o lugar sonicamente. Isso não quer dizer que seus narradores têm certa predisposição “musical”, absolutamente. Por outro lado, sugere que experienciar a vida urbana narrando sua dimensão sônica é uma possibilidade de acompanhar as dinâmicas sociais locais ao mesmo tempo em que se está sintonizado com o mundo.

Ser coabeiro, portanto, é fazer tumulto, fazer barulho, escutar música em alto tom. Suas práticas musicais afetam pessoas de diversos pertencimentos

culturais, ao mesmo tempo em que sua escuta é interpretativa, demarcando a partir da relação com o som um lugar de identidades plurais que, finalmente, constitui-se também enquanto território.

Enquanto Cohen (1994) reafirma o “som de Liverpool” e Sakakeeny (2010; 2011) enfatiza as marcas sonoras das políticas identitárias afro-americanas em Nova Orleans, meu argumento é que as sonoridades da Cohab seguirão se transformando, assim como seu contexto social. O que é reverbera, o que é compartilhado entre seus moradores e moradoras, entretanto, é experienciar a vida urbana através da dimensão sônica (audível e não audível), o *ethos sônico cohabeiro*.

CONCLUSÃO (OU FADE OUT)

Fade out refere-se ao efeito do decrescimento na intensidade, volume de uma entidade sônica. Pode ser obtido a partir de um simples giro anti-horário no botão de volume – em um estúdio, em um *show*, em um *mini system*, em um *iPod*... – ou como um processo de escuta que depende da posicionalidade de um ouvinte.

Em sua dimensão textual, esta tese é como uma entidade sônica *fading out*: suas linhas elaboram-se também em uma temporalidade específica (aqui, a da etnografia) e, ao chegar ao seu fim, decrescem. A obtenção do *fade out*, contudo, ocorre não pelo seu desaparecimento, mas pela posicionalidade do leitor (e ouvinte) – que despede-se do texto, porém sabe de sua duração – e da autora, através do emaranhado resultante de minha trajetória pessoal e acadêmica. Quanto a essa última posicionalidade, que constitui um lugar, sigo com ele *soando*, assim como uma entidade sônica que provoca o decrescendo para o ouvinte, mas não na fonte sonora. Uma última questão que acredito poder endereçar a Etnomusicologia, portanto, diz respeito justamente à constituição desse lugar e quais os seus limites (e possíveis desdobramentos).

Se nas etnografias clássicas a discussão sobre o estranhamento evoca, via de regra, um debate ético-político das subjetividades do pesquisador envolvidas no trabalho de campo, durante toda esta pesquisa a reflexão acerca das relações intersubjetivas no bairro onde sempre morei é justamente a ponderação de minha posicionalidade dentro da Cohab, colocando-me face a face com o cotidiano de pessoas que desconhecia, grupos que só havia escutado e reflexões provenientes do meu encontro com a Etnomusicologia. Foi somente a partir e através dessa posicionalidade que tive minhas ideias iniciais e desenvolvi esta pesquisa. Da mesma forma, foi a partir dessa posicionalidade que o encontro com moradores e moradoras da Cohab, rappers, integrantes da escola de samba e da fanfarra da escola pública local, permeados por minhas reflexões decorrentes de minhas andanças em outros lugares, moveu-me a repensar táticas urbanas em bairros populares, tendo a dimensão sônica uma centralidade que, antes de iniciar a pesquisa, eu não imaginava.

Embora as pesquisas mais recentes na Etnomusicologia estejam massivamente voltando-se para o espaço urbano, como tentei mostrar no capítulo 5, a atuação de etnomusicólogos “na cidade em que vivem” (ARAÚJO, 2009), tem realçado o fetiche acadêmico de herança colonial acerca de trabalhos de campo em lugares distantes daquele que centraliza a vida social do pesquisador ou pesquisadora. O “valor epistêmico da distância socioespacial entre pesquisadores e pesquisados”¹¹⁰ (Ibidem, p. 36) desloca-se para o debate central, ao acobertar lugares politicamente legitimados para pesquisas (GUPTA; FERGUSON, 1997). Ao mesmo tempo, esse fetiche desdobra-se na complexidade de lidar com contextos familiares na pesquisa etnográfica, enfatizando a necessidade de outras ferramentas metodológicas nas investigações em contexto urbano.

Apesar de a literatura mais recente apontar a participação política e ativista como uma das possibilidades metodológicas potencialmente mais reflexivas, prevendo textos etnográficos que deem conta contundentemente das polifonias do trabalho de campo demandados na virada pós-moderna e encaminhando para uma contribuição da pesquisa e do pesquisador nas agendas políticas dos campos centrais de investigação (cf. ARAÚJO, 2009), assim como aponta Marilyn Strathern (2014), não basta apenas incorporar as vozes de nossos interlocutores, mas torna-se fundamental entendê-las a partir da teia cultural de onde nascem as discursividades. O argumento enfatizado por Strathern é que, no caso das etnografias “em casa”, torna-se imprescindível entender também a voz do pesquisador a partir de suas “atividades produtivas” e, mais, a própria construção dialógica da pesquisa deve estar atenta reflexivamente às zonas de interlocução. “Reflexividade”, mais do que “autoconsciência”, seria o salto interpretativo que possibilitaria resultados favoráveis a uma etnografia “em casa”.

Reafirmando o que já apresentei em outros momentos desta tese, não é a distância geográfica que torna o campo mais ou menos “*at home*”. A questão subjacente, acentuada por Strathern, é o quanto em casa estamos, quais são as províncias de significado compartilhadas que podem ser explicadas em direção à reflexividade. Nesse sentido, à medida que, na minha trajetória, me desloquei das vivências cotidianas do bairro e o retomo já através de um olhar e escuta

¹¹⁰ The epistemic virtue of socio-spatial distancing between researchers and researched.

etnomusicológicos, reencontrando interpretações enquanto moradora, atualizar o lugar a partir de sua dimensão sônica torna-se, sobretudo, um treino de conversão analítico-conceitual. Simplesmente converter, contudo, me colocaria na posição de escritora, ao trazer para o texto etnográfico, desde o campo semântico etnomusicológico, as relações de moradores e moradoras da Cohab com a dimensão sônica.

Ao me posicionar em algum lugar entre escritora e autora, aprendendo a fazer etnografias a partir de outros olhares e escutas, tentei fazer emergir nesta tese a dimensão sônica *via* narrativa, como conjunto de interpretações conectadas pelo pesquisador. Entre o que estava dito, tentei transcender as dinâmicas locais e observá-las na escala translocal, a partir do meu deslocamento. Entre o que estava soando, tentei mostrar conflitos e constrangimentos que apontam situações contemporâneas de novas topografias e configurações sociais talvez invisibilizadas, justamente por estarem vivendo os ajustes da proposta da diversidade cultural. É nesse sentido que tentei contribuir para a Etnomusicologia com esta tese, porque enquanto a força que impõe a diversidade cultural dialoga intensamente com gêneros musicais, espaços de prática musical, identidades musicais, as interpretações que tentei lançar tentam justamente alargar essas categorias, permitindo que a dimensão sônica desvele pressões macrossociais e táticas na escala micro para lidar com as atuais políticas globais.

Alguns meses após a minha volta do período sanduíche no exterior, passei a fazer parte do quadro de docentes do curso de Música da Universidade Federal do Pampa, na cidade de Bagé, RS. Um tanto desta tese foi, pois, escrito nessa pequena cidade de fronteira, movendo-me novamente para o deslocamento. Ocasionalmente, no entanto, retornava à capital para os encontros com minha orientadora e ficava na casa de minha família, na Feitoria. Nos últimos dias da escrita da tese, uma vizinha comentou que andava com medo de andar “a pé”, nas ruas do bairro. “Andaram matando uns traficante e a polícia anda fazendo rondas”, disse ela. Nesses mesmos dias, tentei fazer algumas últimas captações sonoras, para acrescentar à crônica que faz a abertura do capítulo 2. Um silêncio se instaurara no lugar. Conversei com meus pais, que moram ali há mais de vinte e cinco anos, e eles agora entendiam o porquê da dinâmica sonora alterada – não sabiam dos mais novos conflitos envolvendo os traficantes de drogas.

A “ausência de som” não era ingênua, nem por acaso. Talvez evocasse para os moradores e moradoras os anos 1990, acentuado por conflitos armados. Talvez evocasse para Preto-Fumaça mais uma “onda”, uma agora potencialmente perigosa. Na minha última tentativa de captar os sons, foi vibrante para mim a relevância de uma Cohab sônica – para seus moradores e moradoras, para quem os vê de fora, para mim.

Ao escrever estas últimas linhas, reconheço também as minhas limitações no desenvolvimento da autoetnografia – nesse sentido, tenho ciência de que alguns eixos não puderam ser desdobrados, seja pela minha posicionalidade em campo, seja pelo próprio foco desta pesquisa. De qualquer forma, creio que existem ainda muitas narrativas coabeiras a ser contadas – o que talvez possa incitar outros estudos, em diversos formatos metodológicos, com *sotaques* coabeiros ou não.

Espero que esta tese possa motivar novas pesquisas, atentas e sensibilizadas aos afetos envolvidos na dimensão sônica em contextos urbanos. Que outras Cohabs possam surgir e que outras narrativas possam se estabelecer e transformar...

Referências

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

ALVES, Eliege Moura. Uma presença invisível: escravos em terras de alemães. In: **Anais do II Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. Porto Alegre, 2005.

ALVES, Patrick Maia. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global. **Revista Sociedade e Estado**. v. 25, n. 3, Set./Dez., 2010.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, IA/UFRGS, 2009.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: ROBBINS (org.). **Phantom Public Sphere**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 269 - 296.

ARAÚJO, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **Trans. Revista Transcultural de Música**. n. 10, 2006.

_____. Ethnomusicologists Researching Towns They Live In: Theoretical And Methodological Queries For A Renewed Discipline. **Musicology**. n.9, p. 33-50, 2009.

_____. **Trabalho acústico e práxis sonora; duas apropriações do marxismo em etnomusicologia**. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2010, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante**. v. 1, n. 1, 2013.

ARAÚJO, Samuel; 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, p. 287-313, spring/summer, 2006.

ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. **Perfil Municipal São Leopoldo** (RS). IBGE: 2000.

AUGOYARD, Jean-François; TORQUE, Henry (ed.). **Sonic experience**: a guide to everyday sounds. Québec: McQuill-Queen's University Press, 2005.

AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. **Shadows in the Field**: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008. 2 ed.

BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

_____. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008 [1963].

BÉHAGUE, Gerard. **Performance Practice**: Ethnomusicological Perspectives. Greenwood Press, London, 1984.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. **Sociologias**. n. 31, set./dez. 2012, p. 214-237.

BHABHA, Homi. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 198-238.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Música, IA/UNESP, 2006.

BOZZETTO, Adriana. **Projetos educativos de famílias e formação musical de crianças e jovens de uma orquestra**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, IA/UFRGS, 2012.

BOZON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. **Em Pauta**. v. 11, n. 16/17, p. 145-174, 2000.

BRADY, Erika. **A Spiral Way**: how the phonograph changed ethnography. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

BRENNEIS, Donald & FELD, Steven. Doing Anthropology in Sound. **American Ethnologist**. v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia. **Novos Estudos**. n. 21, p. 133-157, jul 1988.

_____. **Cidade de Muros**: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional**: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003 [1962].

CARDOSO, Ruth; DURHAM, Eunice Ribeiro (org.). **A Aventura Antropológica**: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004 [1986].

CARVALHO, José Jorge de. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. **Trans. Revista Transcultural de Música**. n. 7, dez. 2003.

_____. O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro. **Revista USP**. n.68, p. 88-103, dez./fev. 2005-2006.

CLIFFORD, James. **Writing Culture**: the poetics and politics of ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

COHEN, Sara. Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. In: STOKES, Martin (org.). **Ethnicity, Identity and Music**: the musical construction of place. Oxford/New York: Berg Publishers, 1994. p. 117 – 134.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Ethnography on an awkward scale: Postcolonial anthropology and the violence of Abstraction. **Ethnography**. v. 4, n. 2, p. 147–179, 2003.

CONTADOR, Antônio Concorda. **Ritmo & poesia**: os caminhos do rap. Lisboa: Assirio & Alvim, 1997.

_____. **Cultura Juvenil Negra em Portugal**. Celta: Oeiras, 2001.

CORBAIN, Alain. **Village Bells**: Sound and meaning in the 19th-Century French Countryside. New York: Columbia University Press, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.

COTRELL, Stephen. **Professional Music-Making in London**: ethnography and experience. Hampshire: Ashgate, 2004.

CUSICK, Suzanne G. Music and Torture/Music as Weapon. **Transcultural Music Review**, v.10, artigo 39, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>. Acesso: 03 abr 2013.

_____. Musicology, Torture, Repair. **Radical Musicology**. v. 3, p. 1-24, 2008. Disponível em: <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm>. Acesso: 03 abr 2013.

CHAPMAN, Dale. "That Ill, Tight Sound": Telepresence and Biopolitics in PostTimbaland Rap Production. **Journal of the Society for American Music**. v. 2, p. 155-175, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1837: of the refrain. In: **A Thousand Plateaus**: Capitalism and Schizophrenia. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DIÓGENES, Gloria. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. **Iluminuras**. v. 4, n. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9160>>. Acesso: 10 mar 2014.

_____. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

_____. Urban Narrators: Ruth Cardoso. Episódio de Série Documental. **Vibrant**. v. 8, n. 2, 2011.

_____. **Antropologia da e na cidade**: interpretações sobre as formas da vida urbana. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

_____. Ressonâncias de sobreposições temporais: etnografia no bairro Kreuzberg, Berlim (Alemanha). **Iluminuras**. v. 15, n. 36, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/52643>>. Acesso: 27 dez 2014.

ELIAS, Norbert. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ERLMANN, Veit. **Reason and Resonance**: A History of Modern Aurality. New York: Zone Books, 2010.

_____. **Hearing Cultures**: Essays on Sound, Listening and Modernity. Oxford: Berg, 2004.

ESHUN, Kodwo. **More Brilliant Than the Sun**. Londres: Quartet, 1998.

ESHUN, Kodwo. Further Considerations on Afrofuturism. **CR: The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, 2003.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment**: birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1982.

_____. Sound structure as social structure. **Ethnomusicology**. v. 28. n. 3, p. 383-409, 1984.

_____. Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove. **Yearbook for Traditional Music**. v. 20, p. 74-113, 1988.

FELD, Steven; BASSO, Keith H (org.). **Senses of Place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians**: music-making in an English town. Middletown: Wesleyan University, 2007.

_____. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. **TRANS** – Revista Transcultural de Música, n. 6, 2002.

_____. **Tales of the city**: a study of narrative and urban life. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os DJs da Perifa**: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo. Porto Alegre: Sulina, 2013.

FRADIQUE, Teresa. **Fixar o movimento**: representações da música rap em Portugal. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008 [1973].

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, UCAM, 2012.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare**: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. Cambridge: The MIT Press, 2010.

GRAUMAN, Marcelo. A UNESCO e as políticas culturais no Brasil. **Políticas Culturais em Revista**. v. 2, n. 1, p. 174-186, 2008.

GUAZINA, Laize. **Práticas musicais em Organizações Não Governamentais**: uma etnografia sobre a (re)invenção da vida. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes/UNIRIO, 2011.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James (org.). Discipline and Practice: "The field" as site, method, and location in Anthropology. In: **Anthropological Locations**: boundaries and grounds of a Field science. Berkeley: University of California, 1997. p. 01-46.

_____. Mas allá de la "cultura": espacio, identidade y las políticas de la diferencia". **Antípoda**. n. 7, p. 233-256, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HANNERZ, Ulf. **Explorer la ville**. Paris: Minuit, c. 1983.

_____. The Global Ecumene. In: LECHNER, Frank J.; BOLI, John. **The Globalization Reader**. Malden: Blackwell Publishing, 2008 (3 ed.). p. 105-116.

_____. **Trasnational Connections**: culture, people, places. London: Routledge, 1996.

HARRISON, Klisala (ed.). "Music and Poverty". **Yearbook for Traditional Music**, v. 45, p. 1-96, 2013.

HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity**. Malden: Blackwell Publishing, 2014.

HERMAN, David *et al.* **Narrative Theory**: core concepts & critical debate. Columbus: The Ohio State of University Press, 2012.

HERMAN, David (org.). **Narratologies**: new perspectives on narrative analysis. Columbus: The Ohio State University Press, 1999.

HERCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**. São Paulo: Editora da USP, 2006.

INGOLD, Tim. Against Soundscape. In: CARLYLE, Angus (ed.), **Autumn Leaves**: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre, p. 10-13, 2008.

_____. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. **Ponto Urbe: revista do núcleo de antropologia urbana da USP**. v. 3, jul. 2008

JOHANN, Renata Finkler. **Na trama dos escravos de sua majestade**: o batismo e as redes de compadrio dos cativos da Real Feitoria do Linho-Cânhamo (1788-1798). Monografia de Conclusão de Curso. Porto Alegre: Departamento de História, IFCH/UFRGS, 2010.

JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. **Dark side of the tune**: popular music and violence. Bodmin: Ashgate, 2008.

KEIL, Charles. **Urban Blues**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991 [1966].

KICH, Bruno C. **Isto é São Leopoldo**: a história e muitas histórias. São Leopoldo: Renascença, 1998.

KRAMER, Lawrence. Musical Narratology: a theoretical outline. **Indiana Theory Review**. v. 12. p. 141-162. 1991.

KRIMS, Adam. **Music and urban geography**. New York: Routledge, 2007.

_____. **Rap music and the poetics of identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KUSCHNIR, Karina. Antropologia da política: uma perspectiva brasileira. **Centre for Brazilian Studies**. University of Oxford, 2005.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories**: Sound Culture and Everyday Life. Nova York: Continuum, 2010.

LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis**: space, time and everyday life. Londres: A & C Black, 2004.

LINCK, Rosane Spegiorin. **Hora do Recreio!** Processos de pertencimentos identitários juvenis nos tempos e espaços escolares. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRGS, 2009.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Brasilhana: the making of a transcultural musical sign*. **Trans. Revista Transcultural de Música**. n. 8, 2004.

_____. (org.). **Horizontes Antropológicos**: antropologia e performance. Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005.

_____. **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

MAFFIOLETTI, Cássio de Albuquerque. **Retomando a nossa esquina**: o movimento hip hop e suas formas de fazer política em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH/UFRGS, 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 17. n. 49, p. 11-49, 2002.

MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole** : Textos de Antropologia Urbana. São Paulo: EDUSP, 1996.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review Anthropology**. n. 24, p. 95-117, 1995.

_____. Some Strategies For the Design of Contemporary Fieldwork Projects: Advice to New Students. **Ethnologia**. n. 6-8, p. 55-64, 1997.

MEISTER, Jan C. **Narratology beyond Literary Criticism**: mediality, disciplinarity. Berlim/New York: Walter de Gruyter, 2005.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Evaston: Northwestern University Press, 1964.

MIZRAHI, Mylene. **A Estética Funk carioca**: criação e conectividade em Mr. Catra. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCH/UFRJ, 2010.

MOASSAB, Andréia da Silva. **Brasil periferia(s)**: a comunicação insurgente do Hip-Hop. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica/USP, 2008.

MOEHLECKE, Germano. **São Leopoldo era assim**. São Leopoldo: Rotermund, 1982.

MORAES, Carlos de Souza. **Crônicas de minha cidade**. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

_____. **Feitoria do Linho-Cânhamo**: documentação inédita. Porto Alegre: Parlenda, 1994.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Can one speak of narrativity in Music? **Journal of the Royal Music Association**. 115/2. p. 240-257, 1990.

NUNES, Margarete Fagundes. “**O negro no mundo alemão**”: cidade, memória e ações afirmativas no tempo da globalização. Tese de Doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas/UFSC, 2009.

OCHOA, Ana María (Ed.). “Dossier: Música, silencios y silenciamentos: música, violencia y experiencia cotidiana”. **Trans-Revista Transcultural de Música**, n. 10, 2006.

_____. Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. **Social Identities**, v. 12. n. 6, p. 803-825, nov 2006.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp, 1998.

OLIVEIRA, Vinicius Pereira de. **De Manoel Congo a Manoel de Paula**: um africano ladino em terras meridionais. Porto Alegre: EST edições, 2006.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

PANIZZI, Wrana Maria. L’ “illégalité” des pratiques sociales d’ accès au sol et au logement dans un contexte de crise. In: **Tiers-Monde**. Tome 30. n. 117, p. 105-120, 1989.

PARK, Robert Ezra. La communauté urbaine. Un modèle spatial et un ordre moral. In: **L’Ecole de Chicago**: Naissance de l’écologie urbaine. Paris: Aubier, 1979.

PETRY, Leopoldo. **São Leopoldo**: berço da colonização alemã no Rio Grande do Sul. São Leopoldo: Rotermond, 1964.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO LEOPOLDO, **São Leopoldo Fest**. São Leopoldo: Prefeitura Municipal de São Leopoldo, 2012.

RADANO, Ronald M. & BOHLMAN, Philip V. (ed.). **Music and the racial imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. São Paulo: SESC, 2005. 17f. (texto digitado para comunicação oral).

RAPOSO, Otávio. “Até a bandidagem sabe”: segregação e sociabilidades entre os jovens do breaking da Maré”, **CIES e-Working Paper**, n. 112, 2011.

REYES-SCHRAMM, Adelaida. Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. **Yearbook for Traditional Music**. n. 14, p. 1-14, 1982.

RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**, v. 46. p. 191-209, 2014.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campina: Papirus, 1991.

_____. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

RODGER, Richard; HERBERT, Joanna (org.). **Testimonies of the City**: identity, community and change in a contemporary urban world. Burlington: Ashgate, 2007.

ROSE, Tricia. **Black noise**: rap music and black culture in contemporary America. Hanover: Wesleyan University, 1994.

SAKAKEENY, Matt. Disciplinary Movements, the Civil Rights Movement, and Charles Keil's Urban Blues. **Current Musicology**, n. 79 & 80, p. 143-168, 2005.

_____. "Under the Bridge": an orientation to soundscapes in New Orleans. **Ethnomusicology**, v. 54. n. 1, 2010.

_____. New Orleans Music as a circulatory System. **Black Music Research Journal**, v. 31. n. 2, 2011.

SÁ, Simone Pereira de (org.). Rumos da cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SAMUELS, David *et al.* Soundscapes: toward a sounded anthropology. **Annual Review of Anthropology**, v. 39, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Epistemologias do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 2014 (texto transcrito de palestra).

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A Casa A Electrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil**: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2011.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHECHNER, Richard. Restauración de la Conducta. In: SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoria y prácticas interculturales. Buenos Aires: UBA, 2000.

SCHUTZ, Alfred. Making Music Together: a study in social relationship. **Social Research**. v. 18, n. 1, p. 76-97, 1951.

_____. Ação no mundo da vida; O mundo das relações sociais. In: WAGNER, Helmut R. (Org.). **Fenomenologia e relações sociais**: Textos escolhidos de Alfred Schutz. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 123-156; p. 157-230.

SEEGER, Anthony. Ethnography of music. In: MYERS, Helen (org.). **Ethnomusicology: an introduction**. New York: The Macmillan Press, 1992. p. 88 – 109.

_____. Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**. v. 24, n. 2, 2013.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1903]. p 11 a 25.

SOARES, Maria Andréia dos Santos. **"Na base do muque da onda"**: estudo etnográfico de performances entre rappers da ALVO - Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH/UFRGS, 2007.

STERNE, Jonathan. **The audible Past**: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

_____(org.). **The Sound Studies Reader**. Croydon: Routledge, 2012.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 133-157.

STOKES, Martin (org.). **Ethnicity, Identity and Music**: the musical construction of place. Oxford/New York: Berg Publishers, 1994.

SULLIVAN, Lawrence. **Sounds and Senses**: toward a hermeneutics of performance. In: History of Religions. Chicago University Press, 1986.

THOMAS, Susan. Musical Cartographies of the Transnational City: Mapping Havana in Song. **Latin American Music Review**. v. 31, n. 2, p. 211-240, 2010.

TORRES, Nora Gámez. "Rap is war": Los Aldeanos and the Politics of Music Subversion in Contemporary Cuba. **Trans – Revista Transcultural de Música**. n. 17, 2013.

TUBINO, Nina. **A Germanidade no Brasil**. Porto Alegre: Sociedade Germânia, 2007.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

_____. **Contemporary Trends in North American Ethnomusicology**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 23f. (texto digitado para comunicação oral).

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais**. Brasília: UNESCO, 2006.

_____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Paris: UNESCO, 2002.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

VOGEL, Arno. **Quando a rua vira casa**: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. São Paulo: Projeto, 1985.

WADE, Peter. Trabajando la cultura: Sobre la construcción de la identidad negra en Aguablanca, Cali. Revista CS. p. 13-49, abr. 2010.

WEBER, Roswithia. **As Comemorações da Imigração Alemã no RS**: o “25 de julho” em São Leopoldo, 1924-1949. Novo Hamburgo: Feevale, 2004.

_____. **Mosaico Identitário**: História, Identidade e Turismo nos Municípios da Rota Romântica/RS. 2006. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, IFCH/UFRGS, 2006.

WHYTE, William Foote. **Sociedade da Esquina** [Street Corner Society]: a estrutura social de área urbana e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005 [1943].

WILLIS, Paul. **Learning to Labor**: How Working Class Kids Get Working Class Jobs. New York: Columbia University Press, 1977.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 [1985].

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.