

MÚSICA E CULTURA

DOSSIÊ

"SÃO PAULO, LUGAR DE ENCONTROS: CONHECENDO PATRIMÔNIOS MUSICAIS"

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

ISSN 1980 3303

2024 | VOLUME 13 | Nº. 2

MÚSICA E CULTURA
Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Dossiê "São Paulo, Lugar de Encontros: Conhecendo Patrimônios Musicais"

Lorena Avellar de Muniagurria
Luca Fuser
Rose Satiko Gitirana Hikiji
(Org.)

Vol. 13, N.º 2
2024

Música e Cultura - Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET)
ISSN 1980-3303

Presidente
Pedro Fernando Acosta da Rosa (Associação Brasileira de Etnomusicologia)

Vice-Presidente
Gabriela Rodrigues do Nascimento Luz (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Corpo Editorial

Editor
Rafael Branquinho Abdala Norberto (Universidade Federal de Roraima, Brasil)

Vice-Editor
Daniel Stringini da Rosa (Colégio Pedro II / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Consultivo
Alberto Ikeda (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil)
Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)
Deise Lucy Montardo (Universidade Federal do Amazonas, Brasil)
Eurides de Souza Santos (Universidade Federal da Paraíba, Brasil)
Flávia Camargo Toni (Universidade de São Paulo, Brasil)
Frederick Moehn (King's College of London, Reino Unido)
Glaura Lucas (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Hugo Leonardo Ribeiro (Universidade de Brasília, Brasil)
Ivan Paolo de Paris Fontanari (Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil)
José Alberto Salgado (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Katharina Doring (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
Laize Soares Guazina (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Líliam Cristina Barros Cohen (Universidade Federal do Pará, Brasil)
Margarete Arroyo (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil)
Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Rafael Henrique Soares Velloso (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)
Reginaldo Gil Braga (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rosângela de Tugny (Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil)
Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)
Suzel Ana Reily (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
Vincenzo Cambria (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Revisão e Diagramação
Rafael Branquinho Abdala Norberto

Capa
Iohay Timbó Rodrigues

Imagem de Capa
Kelwin Marques Garcia dos Santos

APRESENTAÇÃO

A Revista Música e Cultura tem por objetivo divulgar contribuições originais que guardem relação com a Etnomusicologia/Antropologia da Música, bem como estimular pesquisas e produções diversas no Brasil, em diálogo com a comunidade acadêmica internacional. Desse modo, esperamos contar com a participação tanto da comunidade acadêmica como não acadêmica, ressaltando a importância do diálogo direto com xs mestrxs de culturas e/ou tradições musicais populares, periféricas, indígenas e negras/quilombolas ou afrodiaspóricas, bem como de seu protagonismo, também, como autorxs de nossa revista.

Há muitas maneiras de contar a história da Etnomusicologia no Brasil. Podemos, por exemplo, começar com as coletas de melodias e textos populares no fim do século XIX e início do século XX, mas sua institucionalização enquanto disciplina é mais recente, partindo da sua inserção nas universidades na década de 1990. Sua consolidação foi marcada com a criação da ABET no ano de 2001, que já conta com mais de 20 anos de (r)existência.

Esta nova edição da revista marca um momento de periodização e consequente fortalecimento deste importante veículo de divulgação científica da Etnomusicologia Brasileira através da publicação de seu primeiro número completamente dedicado a um dossiê. Dessa forma, seguimos empenhados na luta pela construção de conhecimento(s) etnomusicológico(s), em esforços transdisciplinares e contracoloniais/decoloniais, ao mesmo tempo que aproveitamos para sinalizar o marco histórico da publicação deste dossiê e estendemos o convite a etnomusicólogxs e demais cientistas provenientes de áreas afins para que submetam outras propostas de dossiês, fortalecendo então debates em torno de temáticas musicais/culturais específicas.

CONVITE

A ABET é uma associação acadêmica interessada em fortalecer a cooperação entre pesquisadorxs e comunidades do Brasil e de outros países, e o periódico de livre acesso Música e Cultura desempenha papel relevante neste processo. Convidamos pesquisadorxs e estudiosxs de culturas musicais a enviar suas contribuições em um ou mais formatos para publicação, conforme orientações abaixo. Textos em português, espanhol, inglês e francês são aceitos para o processo de seleção.

SUBMISSÕES À REVISTA

A Música e Cultura aceita contribuições originais nos seguintes formatos (doc. ou docx.): artigo científico; ensaio; resenha crítica; tradução; entrevista; ensaio visual e/ou audiovisual; e depoimento (mestrxs de culturas e/ou tradições musicais populares, periféricas, indígenas e negras/quilombolas ou afrodiaspóricas). Os artigos devem ter uma extensão entre 6.000 e 10.000 palavras; as resenhas e entrevistas devem ter uma extensão entre 3.000 e 5.000 palavras; os ensaios e os depoimentos devem ter uma extensão entre 3.000 e 6.000 palavras; os ensaios visuais devem ter uma extensão entre 10 e 20 páginas, precedidos de um resumo (entre 250 e 500 palavras) ou resumo expandido (até 1.500 palavras) com breve relato contextualizando o ensaio; os ensaios audiovisuais devem ter uma duração entre 15min e 50min, precedidos de um resumo (entre 250 e 500 palavras) ou resumo expandido (até 1.500 palavras) com breve relato contextualizando o ensaio e link de acesso ao conteúdo audiovisual.

Entende-se por trabalho original àquele que ainda não foi publicado e versões de publicações anteriores que tragam atualizações substanciais (esta informação deve constar na

mensagem de submissão). Devem ser incluídas as seguintes informações e anexos no ato de submissão através, exclusivamente, do e-mail da revista (abet.revistamusicaecultura@gmail.com): trabalho a ser avaliado pelo sistema de revisão por pares duplo-cego sem nomear o(s) autor(es), contendo título (em português e inglês), resumo e *abstract* (cerca de 250 palavras); nome, vínculo institucional e número Orcid (apenas na mensagem); lista com 3-5 palavras-chave com respectiva tradução para o inglês (*keywords*); minibiografia de até 150 palavras (apenas na mensagem).

Uma síntese da formatação exigida pela revista pode ser acessada no Template disponível no site da ABET através do seguinte endereço: https://www.abet.mus.br/envie-seu-trabalho/.

SUMÁRIO

Carta dos Editores …… 7

Carta das/o Organizadoras/o …… 9

Ensaios Fotográficos

Ouro do Congo: valores ancestrais na cidade de São Paulo ……... 13
Kelwin Marques Garcia dos Santos

O que Lembro, Tenho: 30 anos do Acervo Maracá ……... 35
Renata Pompêo do Amaral

Depoimento

O Papel dos Detentores na Oficialização de Registro do seu Saber Como Patrimônio Imaterial: o caso do Forró 59
Isabel Cristina Correia dos Santos

Relato de Experiência

Memórias e Registros do Choro Paulistano: o choro como patrimônio cultural …… 65
Luciana Fernandes Rosa

Artigos

Novo Anhangabaú: o skate vale o palco ……... 79
Julio Cesar Stabelini

Um Musicar dos Paredões: fronteiras sonoras da quebrada …….. 106
Meno Del Picchia

A Sabedoria das Paredes: escuta etnográfica e cidade …….. 123
Luiz Henrique de Toledo

CARTA DOS EDITORES

Cumprindo com um dos principais compromissos firmado pela atual gestão da revista Música e Cultura, a busca por periodicidade em suas publicações, temos a alegria de apresentar em maio de 2024, o Vol. 13, N.º 2 – Dossiê "São Paulo, Lugar de Encontros: Conhecendo Patrimônios Musicais", edição que reúne, de forma plural e dialógica, trabalhos de antropólogos/as, etnomusicólogos/as, gestores/as que atuam na área de patrimônio cultural imaterial e detentores/as de saberes e musicalidades tradicionais/populares/periféricas. Esta edição é marcada, ainda, por ser a primeira vez em que um número da Música e Cultura é dedicado integralmente à publicação de um dossiê. Organizado por Lorena Avellar de Muniagurria, Luca Fuser e Rose Satiko Gitirana Hikiji - em um momento de crescente aumento nas publicações e movimentações em torno da temática do "patrimônio cultural imaterial", em que etnomusicólogxs e antropólogxs tem estado cada vez mais envolvidxs com as políticas públicas e pesquisas acadêmicas neste âmbito -, este dossiê reafirma, por fim, a importância da pluralidade do trabalho etnográfico através de dois ensaios fotográficos, um depoimento, um relato de experiência e três artigos científicos.

Aproveitamos o ensejo para registrar publicamente os nossos agradecimentos a toda a atual gestão da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), nomeada carinhosamente de Gestão Afirmativa, a primeira, em toda a história da nossa associação, formada em sua maioria por pessoas negras. Dessa forma, entendemos, também, que esta edição é fruto, mais uma vez, de todo o esforço coletivo desta gestão, seguindo os aprendizados e as lutas de uma linhagem etnomusicológica que valoriza a produção de conhecimento negra, dos povos originários e de outros grupos populares/periféricos, na esteira de suas ancestralidades e de seus movimentos político-sociais/educacionais. Ainda, não poderíamos deixar de manifestar a nossa profunda gratidão às/ao organizadoras/o deste dossiê, extremamente solícitos e pacientes ao longo de todo o processo de acompanhamento das submissões e avaliações dos trabalhos, sugestões de pareceristas e encaminhamentos finais que resultaram nesta belíssima publicação.

Por fim, agradecemos a todas as pessoas que tornaram possível a realização deste dossiê e esperamos que ele contribua com o fortalecimento e a ampliação da Etnomusicologia Brasileira, bem como com os debates em torno da patrimonialização de bens culturais imateriais e, principalmente, com a valorização dxs fazedorxs e produtorxs culturais através do reconhecimento institucional de seus saberes e fazeres.

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala; ROSA, Daniel Stringini da. Carta dos Editores. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 2, p. 7-8, 2024.

Os editores,

Rafael Branquinho Abdala Norberto (Editor)
Daniel Stringini da Rosa (Vice-Editor)

CARTA DAS/O ORGANIZADORAS/O

Este dossiê procura aprofundar a discussão sobre as relações entre os fazeres musicais, a construção de localidades e o campo do patrimônio cultural no âmbito da cidade de São Paulo, estando relacionado com o convênio entre o Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Os autores dos textos aqui publicados participaram do seminário "São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais", ocorrido entre os dias 31 de março e 1º de abril de 2022, na Biblioteca Mário de Andrade, promovido pelo DPH em parceria com a equipe do projeto temático FAPESP "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia". Neste projeto, entre 2016 e 2023, mais de 70 pesquisadores desde a iniciação científica ao pós-doutorado desenvolveram reflexões em torno do conceito de "musicar local", a partir de contextos de pesquisa bastante diversificados.

Neste dossiê, buscamos promover uma troca entre perspectivas distintas sobre a construção de significados e comunidades, tomando a cidade de São Paulo como local de especial interesse para compreender como acontecem as práticas culturais e como elas são impactadas por políticas públicas, em diversas dinâmicas de demandas, resistências e definições.

Em especial, buscamos abranger a participação de pessoas envolvidas com os fazeres musicais, dialogando com as preocupações tanto de setores técnicos dos órgãos de patrimônio cultural quanto do campo acadêmico. O objetivo foi contemplar essa diversidade de perspectivas sobre o patrimônio musical e pensar no fazer da preservação cultural e da cidade enquanto processos mais amplos, tendo em vista os paradigmas contemporâneos de pesquisa e a estruturação do campo patrimonial, particularmente a partir da década de 1980, como no artigo 216 da Constituição Federal e na construção das políticas de patrimônio cultural imaterial no âmbito nacional e na UNESCO.

Um ponto de partida para a organização do seminário foi a constatação de um número relativamente pequeno de ações de pesquisa e identificação dos fazeres musicais que ocorrem em São Paulo e que podem ser entendidos dentro do campo do patrimônio cultural, este pensado também a partir das ações e leituras na esfera dos órgãos estatais de preservação.

O tema é relevante considerando-se que os fazeres musicais relacionam-se com a produção de localidades e comunidades, podendo assim serem tratados na esfera do patrimônio cultural e de seus respectivos instrumentos de proteção. Ainda, a abordagem de São Paulo como caso para reflexão é oportuna pois a cidade foi marcada por diversos processos de migração ao longo de sua trajetória de urbanização e da transformação de seu território que, anteriormente, havia sido ocupado por grupos indígenas, contando assim com diversas camadas históricas de ocupação, usos, construções, destruições, demolições, apropriações e reapropriações, tanto materiais quanto imateriais.

A relação da cidade com ações que buscaram preservar algo lido como seu passado não deixa de ser também um caso interessante de análise, posto que o campo do patrimônio cultural historicamente privilegiou uma parcela dos espaços construídos – majoritariamente edifícios coloniais que ainda permaneciam nas décadas de 1930 a 1950, e conjuntos urbanos diversos, ligados à urbanização da virada para o século XX e a industrialização da cidade. Mesmo hoje, quando as políticas públicas voltadas para o patrimônio material estão mais desenvolvidas e consolidadas em níveis federal e estaduais, ainda se observam poucas ações de inventário e registro de práticas que poderiam ser consideradas bens culturais imateriais ligadas à cidade. Frente às mais de 240 resoluções de tombamento, conta-se atualmente com apenas cinco registros feitos pelo conselho municipal de patrimônio, e a interface entre os bens imateriais reconhecidos em nível nacional e sua atuação na cidade de São Paulo é ainda menor. Ou seja, mesmo considerando as instâncias diversas dos órgãos de preservação, cabe pontuar que práticas sociais como formas de celebração, de expressão ou ofícios foram pouco observadas como parte do patrimônio cultural na cidade de São Paulo.

Para o seminário, além dessas questões já expostas, procuramos abordar os diversos métodos utilizados na pesquisa dos fazeres musicais e suas relações com a localidade: ensaios fotográficos e audiovisuais, intervenções musicais e apresentações de experiências foram incorporadas ao formato mais tradicional da apresentação oral e da escrita etnográfica.

A imagem de capa desta edição da revista é de autoria de Kelwin Marques Garcia dos Santos, que publica aqui um ensaio fotográfico com o Maracatu Ouro do Congo, coletivo da zona sul de São Paulo filiado ao Maracatu Encanto do Pina, importante nação recifense. O "ouro do Congo" é, de acordo com o autor, a ancestralidade personificada na figura dos pretos e pretas velhas, das rainhas e reis congos, tesouro da memória, produção, articulação e transmissão de conhecimentos. O trabalho nos sugere que conhecimentos afro-brasileiros presentes na tradição

do maracatu articulam-se em trânsitos – tanto nos fluxos afro-atlânticos da diáspora africana, como aqueles nacionais, que ligam Recife a São Paulo. E o ensaio fotográfico evidencia a potência da etnografia visual como recurso valioso no estudo de patrimônios culturais.

Nos acervos da memória de uma paulistana, a música e pesquisadora Renata Amaral, cabe todo o Brasil. Em um ensaio fotográfico, a autora apresenta o Acervo Maracá, que reúne milhares de registros audiovisuais recolhidos desde 1991 em mais de 100 comunidades de 56 municípios, em 15 estados brasileiros. Sua contribuição a este dossiê é um recorte estético de encontros e diálogos com a arte popular que encontra nas andanças pelo país. O patrimônio cultural reverbera na recriação e no diálogo, em uma prática que se distancia da conservação estanque de saberes e tradições.

O depoimento de Isabel Cristina Correia dos Santos acerca da patrimonialização do Forró pelo IPHAN revela os meandros deste processo, desde seu início no Fórum Nacional do Forró de Raiz, em 2011, a conclusão, em uma movimentação que abarcou 14 estados brasileiros, o "Movimento Forró Patrimônio Cultural", constituída por membros da Comunidade Forrozeira, profissionais e/ou simpatizantes, com o intuito de alcançar o reconhecimento do valor dos saberes e fazeres da manifestação cultural do Forró e suas matrizes. Isabel destaca a importância da intensa participação dos detentores nos resultados da criação das políticas culturais, "seja no processo de patrimonialização do bem cultural em si, bem como a efetivação das ações para a sua salvaguarda".

Outro processo de registro de patrimônio cultural é objeto da análise de Luciana Rosa, no relato de experiência intitulado "Memórias e registros do choro paulistano: o choro como patrimônio cultural". Luciana atuou como como pesquisadora assistente neste processo que teve início em 2020 junto ao IPHAN, e relata suas particularidades de levantamento, bem como suas interações com os detentores e considerações sobre concepções de patrimônio como um processo contínuo e conectado às transformações geradas pela história.

Na perspectiva dos pesquisadores do projeto "O musicar local" a cidade não é apenas um palco de manifestações da sociabilidade musical, ela também é um elemento constitutivo de musicares diversos.

No artigo "Novo Anhangabaú: o skate vale o palco", Julio Cesar Stabelini traz a instigante proposta de pensar o skate como forma de engajamento musical com o ambiente urbano, como uma prática cujos ritmos emergem em diálogo com ambiências ou paisagens sonoras. Patrimônio edificado e patrimônio imaterial se encontram em uma prática urbana que

não associamos diretamente com a música, mas que o antropólogo decifra a partir do conceito de "musicar", cunhado por Small (1998) para descrever diferentes formas de engajamento musical. Articulando conexões entre música, cidade e skate, Júlio mostra como esta prática envolve diferentes formas de "musicar", resultando em composições e expressões que são tanto individuais quanto coletivas, visto que remetem para elementos compartilhados por seus praticantes, reconhecidos e reproduzidos socialmente.

Meno Del Picchia compartilhou com Júlio Cesar Stabelini a mesa "Palcos", por nós organizada no seminário. Se o palco dos skatistas é o Vale do Anhangabaú, para a juventude do funk, as ruas são os palcos dos "fluxos", lugar efervescente onde musicar se faz por meio de agentes humanos e não-humanos, como os paredões (sistemas de alto-falantes superpotentes) e os corpos que dançam ao som da música urbana. O tema é discutido no artigo "Um musicar dos paredões: fronteiras sonoras da quebrada".

O antropólogo Luiz Henrique de Toledo foi convidado a debater as apresentações de Meno e Júlio, na sessão que foi encerrada com uma apresentação de Chapinha, sambista, compositor e um dos fundadores da Comunidade do Samba da Vela, movimento cultural da zona Sul de São Paulo, e um dos mais importantes do país. No artigo "A sabedoria das paredes: escuta etnográfica e cidade", Toledo, que também é compositor e sambista, dialoga com seus parceiros de mesa e chama a atenção para a necessidade de uma "escuta etnográfica" atenta a um "fazer soar" como modo privilegiado para perceber e revelar os emaranhados de relações entre "sons, materiais, escalas, gostos e estilos de vida que são demarcados por porosidades simbólicas sonoras no meio urbano".

Esperamos que as escutas que compartilhamos neste dossiê façam soar as práticas, sensibilidades, criatividades, instrumentos e corpos que fazem de São Paulo um lugar de encontros, onde patrimônios musicais são compartilhados e experimentados, ressoando na cidade, amplificando a cidade.

As/o organizadoras/o,

Lorena Avellar de Muniagurria
Luca Fuser
Rose Satiko Gitirana Hikiji

OURO DO CONGO
Valores Ancestrais na Cidade de São Paulo

Kelwin Marques Garcia dos Santos
Universidade de São Paulo (USP)
kelwin.santos@usp.br
ORCID: 0000-0002-6791-1832

Resumo: O ensaio, parte de uma pesquisa que se insere no projeto temático da FAPESP "O Musicar Local, novas trilhas para a etnomusicologia", é um exercício de olhar para os corpos enquanto *lócus* privilegiado de conhecimento e memória. A partir das imagens busca-se discutir como esses conhecimentos são articulados em trânsito, considerando os fluxos afro atlânticos da diáspora africana, bem como os fluxos culturais que ligam Recife a São Paulo, e colocam o maracatu em um lugar de patrimônio cultural também de comunidades paulistanas.

Palavras-chave: Maracatu; Corpo; Memória; Patrimônio; Diáspora.

OURO DO CONGO
Ancestral Values in the City of São Paulo

Abstract: The essay, part of a research that is inserted in the FAPESP's thematic project "O Musicar Local, novas trilhas para a etnomusicologia", is an exercise of looking at the bodies as a privileged locus of knowledge and memory. Based on the images, it aims to discuss how this knowledge is articulated in transit, considering the Afro-Atlantic flows of the African Diaspora, as well as the cultural flows that link Recife to São Paulo, and put the Maracatu in a place of cultural patrimony also in São Paulo communities.

Keywords: Maracatu; Body; Memory; Patrimony; Diaspora.

O Maracatu Ouro do Congo é um coletivo criado em 2010 na Zona Sul de São Paulo. Reside há mais de dez anos no CITA (Cantinho de Integração de Todas as Artes) no Campo Limpo, um espaço cultural importantíssimo para a cidade de São Paulo, construído por coletivos de culturas tradicionais, de artes cênicas, permacultura etc. As fotografias que apresento são de duas grandes festas do Ouro do Congo, o Xaxará Congo em Festa, que aconteceram no CITA em 2018 e 2019.

Antes de apresentar as imagens, gostaria de ressaltar dois pontos levantados no seminário *São Paulo, Lugar de Encontros*. O primeiro é relativo ao nome da mesa em que apresentei estas imagens: Trânsitos. Pensando a partir deste termo pode ser cara a questão da origem desses maracatus que estão em São Paulo, e mais especificamente do Ouro do Congo. Dentre os muitos trânsitos que esta tradição participa destaco dois; o primeiro e incontornável deles é o fluxo afro atlântico, sobretudo com o tráfico de escravizados centro africanos, que já em diáspora na Península Ibérica e no Brasil colonial constituíram uma série de tradições de coroação de realezas africanas a partir de irmandades católicas de diferentes nações (PARÉS, 2013; REGINALDO, 2018; TINHORÃO, 2012).

Outro fluxo mais recente acontece após a década de 1980 quando a popularização do Maracatu enquanto ritmo provoca a criação de vários grupos percussivos por todo o país (LIMA, 2014; TSEZANAS, 2010). Neste movimento, alguns coletivos mais informados sobre a realidade das comunidades maracatuzeiras foram criados com o apoio das próprias nações, como no caso do Ouro do Congo. O grupo nasceu em São Paulo, mas tem relação de filiação com o Maracatu Encanto do Pina, importante nação recifense. Nesta nova relação entre Recife e São Paulo temos intensos fluxos de oficinas, visitas de mestres e partes de cortes reais, trocas de instrumentos, campanhas de arrecadação de fundos etc.

Para o segundo ponto a ser ressaltado, me valho da letra de uma loa que pode nos apontar caminhos para conhecer melhor o que é o Ouro do Congo, qual é a dita preciosidade, quais os valores compreendidos pelos detentores desse patrimônio em São Paulo. Na letra da loa de Roberta Marangoni e Tenily Guian, temos que

> Nosso ouro não é só metal/
> precioso da mamãe Oxum/
> é força, é sabedoria/
> palavra de negro que sofreu um dia.

O Ouro do Congo seria, portanto, o que de mais precioso foi carregado neste fluxo diaspórico, que é o conhecimento ancestral, a sabedoria dos ancestrais, como também aponta a letra: "Ouro do Congo é vovó". O mais precioso é a própria ancestralidade aqui personificada na figura dos pretos e pretas velhas, e, também, na figura das rainhas e reis congos coroados em tantas confrarias negras na diáspora. E se falamos em diáspora africana, é incontornável recolocar o corpo como lugar fundamental da memória, da produção, articulação e transmissão de conhecimentos (MARTINS, 2003; TAVARES, 2013). O Ouro do Congo, o conhecimento ancestral, é também o corpo que *batuca-canta-dança* (LIGIÉRO, 2011), que reapresenta, reinstaura este núcleo primário da performance afro-brasileira. É para este corpo vigoroso, dotado de conhecimento, articulador de memórias afro atlânticas e produtor de localidades potentes que quis olhar, e que divido com vocês neste ensaio[1].

[1] Imagens em alta resolução disponíveis em: https://drive.google.com/drive/folders/1i6Pu_PMOFAuHilUsZc5lSThyaHYvR1ye. Acesso em: 03 mai. 2024.




MARACATU
OURO DO
CONGO
2017














XAXARA


OURO DO
CONGO












XAXARA









Referências

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, [S. l.], vol. 21, n. 1, p. 133-146, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573. Acesso em: 03 mai. 2024.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 49, p. 71-104, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912014000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 set. 2018.

MARTINS, L. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881. Acesso em: 08 jul. 2021.

PARÉS, Luis Nicolau. Entre duas costas: nações, etnias, portos e tráfico de escravos. *In*: PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé*: história e ritual Jeje na Bahia. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013, p. 23-62.

REGINALDO, Lucilene. Irmandades. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 268-276.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de Guerra- arquivo e arma*: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*: cantos, danças, folguedos: origens. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TSEZANAS, Julia Pittier. *O maracatu de Baque Virado*: história e dinâmica cultural. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Sobre o autor

Kelwin Marques Garcia dos Santos é mestrando do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP). Graduado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Desenvolveu, entre 2019-2021, a pesquisa de iniciação científica intitulada "A constituição do corpo e da localidade no Maracatu de Baque Virado", junto ao grupo temático da FAPESP O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia. Possui interesse na área de fotografia, antropologia visual, antropologia das populações afro-brasileiras e etnomusicologia. É integrante dos grupos de pesquisa GRAVI – Grupo de Antropologia Visual e PAM – Pesquisas em Antropologia Musical, ambos no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP).

O QUE LEMBRO, TENHO
30 anos do Acervo Maracá

Renata Pompêo do Amaral
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
reamaral9@gmail.com

Resumo: Apresentando áudios e vídeos registrados em diversos estados, propomos uma viagem pelo Brasil através de nossas tradições populares hoje, seus mestres, comunidades e artistas. Discutindo questões como a memória ligada à composição, as ferramentas criativas da transmissão oral, complementaridade e diluição na relação criador /consumidor, funcionalidade da construção formal, autoria x recriação e outras, essas tradições são reveladas como arte contemporânea e atemporal. O ponto de partida é o Acervo Maracá, que reúne milhares de registros audiovisuais recolhidos desde 1991 em mais de 100 comunidades de 56 municípios, em 15 estados brasileiros. Esses registros, que revelam um painel importante de nossa cultura popular, já deram origem a dezenas de publicações – 30 CDs, 23 documentários, 2 livros e vários artigos. Reconhecido como uma das principais coleções de gêneros tradicionais do Brasil, recebeu em 2019 o Latin Grammy Research Award, e diversos outros prêmios como Rodrigo Melo Franco Andrade – IPHAN (2011 e 2017); Interações Estéticas, Prêmio da Música Brasileira, Rumos Itau, Funarte e outros.

Palavras-chave: Acervo Maracá; Cultura Popular; Patrimônio Imaterial; Tradições Populares.

WHAT I REMEMBER, I HAVE
30 years of the Maracá Collection

Abstract: Featuring audios and videos recorded in several Brazilian states, Maracá Collection proposes a journey through the country's contemporary popular traditions, its masters, communities, and artists. Discussing issues such as memory and composition, oral transmission's creative tools, complementarity and dilution of the creator/consumer relationship, formal constructions' functionality, authorship and recreation, these traditions are revealed as contemporary and timeless art. The starting point is the Maracá Collection, which brings together thousands of audiovisual recordings collected since 1991 in more than 100 communities in 56 municipalities in 15 Brazilian states. These records, which reveal a vital panorama of our popular culture, have already resulted in dozens of publications – 30 CDs, 23 documentaries, 2 books, and several articles. Recognized as one of Brazil's main collections of traditional genres, it was awarded the Latin Grammy Research in 2019 and several other awards, such as Rodrigo Melo Franco Andrade/IPHAN (2011 and 2017), Aesthetic Interactions, Brazilian Music Award, Rumos Itau, Funarte, and others.

Keywords: Maracá Collection; Traditional and Popular Culture; Cultural Heritage; Popular Traditions.

Nascida em São Paulo, capital de São Paulo, na Maternidade São Paulo, ao lado da Avenida Paulista, fui menina urbana, em uma família que não ouvia música. O encontro com o povo Guarani de Silveiras em 1991 foi uma descoberta libertadora: todos faziam arte, todas e cada uma, lindamente. Aí se imprimiu em mim um entendimento da função da música na vida que se tornou um farol. Essa música não só respondia à possibilidade de expandir a prática artística, como oferecia novos caminhos para o fazer musical enquanto escolha profissional, para além das demandas que a "gestão de carreira" exige do ofício de músico.

Da descoberta/encantamento inicial que se manifestava no desejo de conhecer mais gêneros, lugares, festas, e na vontade de destrinchar os códigos, técnicas, porquês, fui me interessando cada vez mais em aprofundar os laços, voltar aos mesmos lugares, reencontrar as pessoas que foram se tornando meus amigos e família. A câmera que antes focava só a mão do tocador (que me perdoem as cabeças cortadas) foi ampliando seu quadro, sendo menos editada e também menos percebida, até que finalmente esquecida nas entrevistas que se tornaram conversas cotidianas, e ainda mais reveladoras. A vontade do registro, agora compartilhada com eles, foi também cada vez mais motivada pela possibilidade de retornar a eles essas memórias.

O mesmo aconteceu na performance. A vontade de não só dialogar com esse repertório, mas principalmente com o entendimento musical de seus mestres, me ensinou muito mais que como tocar o contrabaixo. Me ensinou formas de ensaiar, criar resistência, entender acentos, ornamentos, formas, metros, me ensinou a traduzir potências e sutilezas, ler o contexto, tocar com os mosaicos de seus elementos e memórias, abrindo também as lentes dos sentidos para outros entendimentos em harmonia, temperamento e pulso. Essas ferramentas criativas da memória ligadas à oralidade, são, no momento, o que mais me move como artista.

Tive a sorte de conhecer e me embrenhar nas tradições populares num período em que houve um entendimento dessas culturas como o patrimônio que são: riqueza, moeda de troca na globalização, conhecimento e ferramenta, assim como nossas florestas, diversidade necessária para a saúde do planeta. A virada para os anos 2000 trouxe uma vontade política de construção de uma identidade cultural e o interesse de vários segmentos da sociedade por essas tradições. Foram criados muitos editais públicos de empresas privadas e estatais, bancos e programas do Ministério da Cultura, como o Cultura Viva e os muitos que dele se derivaram, como também de outros órgãos públicos, como o IPHAN, FUNARTE, Fundação Palmares e outros, além de fundos estaduais e municipais de fomento à cultura, com editais todos criados a partir de 2000.

Graças a esses inúmeros editais públicos, pude produzir mais de trinta discos de comunidades tradicionais e diálogos com elas, 23 documentários, 3 livros, projetos para pontos de cultura, oficinas, encontros, mostras e espetáculos. Posso dizer, sem exagero, que essas ações impactaram muito positivamente nessas comunidades, trazendo ganhos financeiros e de valorização do entorno, reconhecimento de órgãos públicos e sobretudo no interesse de jovens lideranças que agora remaram o barco durante a tempestade de pandemia e desgoverno, e seguem na resistência.

Ao mesmo tempo, ao buscar uma reflexão acadêmica nessa pesquisa, sempre me ressenti de um pensamento eurocêntrico que não abarcava o maravilhamento daquela música**,** não apenas porque a ele as palavras não faziam jus, mas por transbordar ao pensamento, em uma compreensão holística assimilada também pelo corpo e os sentidos. No entanto, esse século trouxe um ouvir de vozes diversas que tornou mais visível o trabalho de pensadores africanos e indígenas, e também mais necessária a revisão dos conceitos que perpassam sociedade, ciência, arte. Também movimentos de valorização da tradição oral, com a inserção de mestres desses saberes nas universidades como o Encontro de Saberes, movimento iniciado em 2010 na Universidade de Brasília pelo professor José Jorge de Carvalho, que já alcançou 14 universidades públicas no território nacional e o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, trouxeram novos ares ao ambiente acadêmico.

No entanto, disciplinas que tenham como tema a música brasileira - mesmo a erudita - e sobretudo afroameríndia, ocupam ainda um espaço ínfimo no currículo das universidades e conservatórios nacionais. Como diz Simas (2018):

> O racismo não opera apenas na impressão social da cor da pele, ele opera também no campo simbólico, que desqualifica saberes das populações historicamente subalternizadas pelo projeto colonial e tenta incutir nessas populações a noção da inferioridade de suas culturas como verdade indiscutível.

Desta forma, a música de um período restrito de uma pequena área geográfica do planeta continua dominando o pensamento e a formação de gerações de músicos e pesquisadores que não só perpetuam essa inadequação dos cânones europeus para o estudo da música afro-brasileira como não dialogam com a rica e diversa música produzida nas ruas, palcos e terreiros, a música brasileira conhecida e apreciada mundialmente.

Segundo Mapaya (2018, p. 9):

> Brancos não africanos não foram apenas os fundadores do campo de estudo musicológico mas, para tanto, apropriaram-se do conhecimento de seus informantes para a construção de suas teorias, raramente citando seus nomes e sendo transparentes quanto sua real contribuição nessa construção.

Com efeito, ao longo de uma considerável revisão de literatura em etnomusicologia e antropologia, foi duramente perceptível a falta de cuidado na identificação das fontes orais em contraste com o rigor das citações e referências bibliográficas. “Segundo informante”,

"relatado por um dançante da casa", "depoimento de brincante", "citado por fonte oral", são informações comuns, que mais uma vez reproduzem a postura de invisibilizar e retirar o lugar de fala desses mestres e artistas.

É preciso que as tradições populares brasileiras sejam entendidas como arte contemporânea, vigorosa, que acontece hoje, não por impulso preservacionista, mas por gosto, pertencimento, necessidade de expressão e organização das estruturas corpóreas, sociais, espirituais do indivíduo e sua comunidade. Daniel Munduruku (2018) coloca a tradição como expressão pragmática da memória, dinâmica, "capaz de nos obrigar a ser criativos e a oferecer respostas adequadas às situações presentes". Assim, esses gêneros trazem em sua essência a mobilidade indispensável à sua adaptação e sobrevivência às mudanças constantes em seu modo de vida, se reconhecendo e se recriando em diálogo com os contextos contemporâneos de seu entorno, onde piercings e celulares convivem sem conflitos com rendas e rosários. Assim, essa memória dinâmica servirá como referência e impulso para um salto às suas novas possibilidades de expressão, mudando para permanecer o mesmo. Munduruku compara essa dinâmica ao que no jargão digital é chamado "*upgrade*", ou seja, criar condições para que as ferramentas desse saber permaneçam funcionais. Segundo ele:

> A Memória é, pois, parte fundamental na formatação de um corpo que resiste. Também por isso precisa ser atualizada constantemente num movimento cíclico que acompanha o tempo cronológico do qual somos vítimas preferenciais. Cíclico é o conceito da Memória. Ela se desdobra sobre si mesma para se compor e se oferecer aos viventes. É preciso não cair na armadilha dos estereótipos e da visão tacanha de que usar as novas tecnologias arranca do indígena seu pertencimento à Tradição. Na verdade, é o contrário. É a não utilização desses instrumentais que faz com que a cultura esteja em processo de negação de si mesma. É não perceber nem compreender e aceitar a dinâmica da cultura. É não estar em sintonia com a lógica que fundamenta a criação do mundo. É fugir da função de cocriação que nos é responsabilizada pela Memória (MUNDURUKU, 2018).

Com efeito, ao longo de minha convivência com essas tradições, pude observar diversas vezes a liberdade com que esses artistas brincantes se apropriam de elementos que se dialoguem com suas expressões artísticas ou ofereçam possibilidades de adequação mais efetivos às demandas do entorno. Recentemente, com o isolamento social imposto pela pandemia de COVID 19, essa capacidade de adaptação ficou patente nas diversas estratégias encontradas por essas comunidades - cujas celebrações são ligadas ao encontro, ao corpo, à complementaridade e à construção coletiva – para estabelecer novos meios de expressão e recriação desses laços, colocando seus fundamentos ancestrais em diálogo com a tecnologia.

Filtrados pelo tempo, esculpidos pela memória de seus guardiões, este repertório se funde, se adapta, se particulariza, e tem como resultado uma precisa elaboração estética, sendo também melodias matrizes da nossa música popular. Assim, em oposição a discussões anacrônicas sobre "originalidade", "autenticidade", "pureza" ou outros atributos que valorizam ou pressupõe uma conservação estanque desses saberes, as tradições populares têm, na mobilidade e na capacidade de recriação em diálogo com seu contexto, um fator essencial para sua sobrevivência.

O ensaio fotográfico que se segue, formado por imagens[1] que registrei e fazem parte do Acervo Maracá, é um recorte estético de encontros e diálogos estabelecidos em projetos diversos, um testemunho do maravilhamento que nossa arte popular move e produz.

[1] Imagens em alta resolução disponíveis em: https://drive.google.com/drive/folders/1Z3s_gki7DgfJTGp8FYcun9R34EPzvOI4?usp=sharing. Acesso em: 03 mai. 2024.



1. Vaqueiro de Bumba Boi da Baixada. Matinha/MA, 2011. Registros do ciclo junino feitos anualmente de 1999 a 2023. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



2. Seu Zé da Roda, Pai Francisco do Bumba Boi de Maracanã. São Luís/MA, 2012. Registros do Bumba Boi de Maracanã realizados entre 1999 e 2019 para os documentários Rio do Mirinzal, Guriatã e Humberto Mestre e o disco Estrela Brasileira. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



3. Pai Euclides Talabyan em cerimônia do Tambor de Mina na Casa Fanti Ashanti. São Luís/MA, 2009. Pai Euclides, falecido em 2015, foi minha maior referência, meu mestre Rei dos Mestres, como também

é conhecido o vodun de seu ori. Com ele e sua comunidade, que se tornou minha família, realizei muitos projetos, entre eles 6 discos, 1 livro e 6 documentários. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



4. Nkissis no Lunzó Redandá. Cipó Guaçu/SP, 2007. Redandá é um terreiro de candomblé Angola dirigido por Tata Mona Guiamazy, outra grande referência das tradições afro-religiosas brasileiras com quem produzi 2 discos, 2 documentários e 1 livro. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



5. Nestico, brincante do Bumba Boi Brilho da Sociedade. Cururupu/MA, 2007. O Bumba Boi Brilho da Sociedade é um dos poucos grupos do sotaque de Costa-de-Mão do Maranhão, e suas lindas toadas são assunto de disco, documentário e repertório de espetáculos do núcleo Maracá. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



6. D Wanda, do Terecô do Terreiro Santa Bárbara. Quilombo Santo Antônio dos Pretos. Codó/MA, 2010. Registros feitos para o documentário Padra da Memória. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



7. Altar da Tenda São José. Pirapemas/MA, 2007. A tenda São José, fundada por Mãe Gildete, falecida em 2016, é também Casa dos mestres e grandes artistas Manoel Batazeiro e Luizinha. Com eles aprendi algumas das melodias mais lindas que conheço e realizei o espetáculo Tambor da Mata, além de produzir disco e documentário da Casa. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



8. Mestre Edmundo, em sua lida diária. Cururupu/MA, 2006. Amo e cantador do Bumba Boi Brilho da Sociedade falecido em 2022 Artista imenso, cantor de tessitura impressionante e um doas mais sofisticados compositores que conheci. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



9. Pai Euclides em cerimônia de titulação. Ouidah, Benin, 2010. Registro realizado durante o projeto Pedra da Memória, quando viajamos juntos ao continente africano. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



10. Dona Caetana. Dançante da Casa Fanti Ashanti. São Luís/MA, 2009. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



11. Brincantes de Terecô. Quilombo Santo Antônio dos Pretos, Codó/MA, 2010. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



12. Brincantes de Terecô. Quilombo Santo Antônio dos Pretos, Codó/MA, 2010. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



13. Maruja. Quatipuru/PA, 2008. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



14. Caboclo de Lança. Maracatu de Baque Solto Estrela Brilhante de Nazaré da Mata/PE, 2010. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



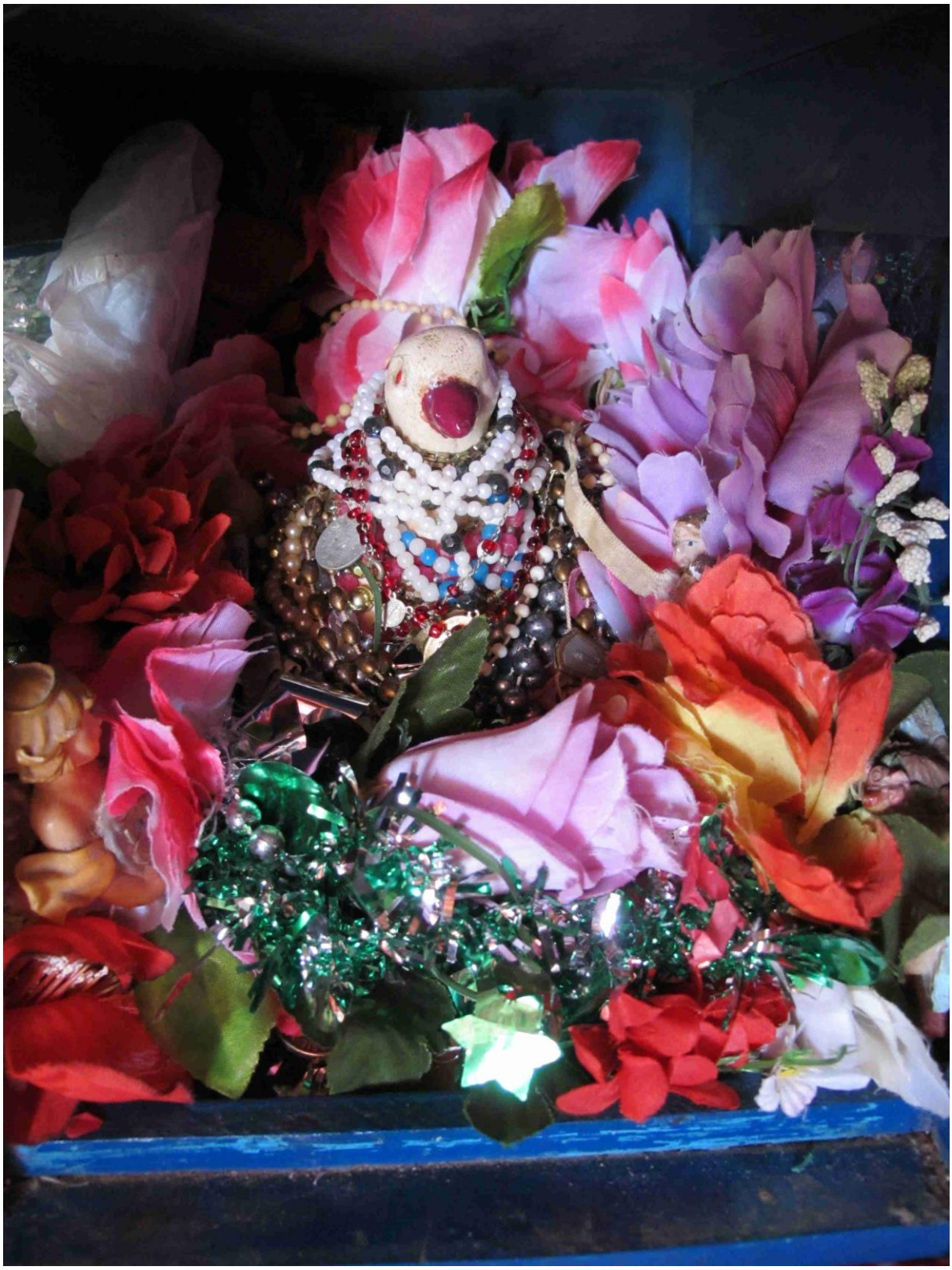
15. Cazumba do Bumba Boi de Santa Fé. São Luís/MA, 2009. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



16. Lunzo Redandá. Cipó Guaçu/SP, 2007. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



17. Descascando Mandioca. Quilombo Santa Rosa dos Pretos, Itapecuru Mirim/MA, 2010. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.



18. Altar do Divino Espírito Santo. Peritoró/MA, 2009. Fonte: Acervo Maracá. Foto: Renata Amaral.

Referências

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Musicologia Comum Africana: Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. *Claves*, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. *Tecendo a Memória*. *In*: Acervos Ensaios – Itaú Cultural, 2018. Disponível em: https://www.itaucultural.org. Acesso em: 14 ago. 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *"Lendo o mundo"*. *In*: O Globo. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/. Acesso em: 14 ago. 2018.

Sobre a autora

Renata Pompêo do Amaral é formada em composição e regência, mestre e doutora em performance Musical pela UNESP, tem se apresentado em todo o Brasil e Europa ao lado de artistas como A Barca, Ponto br, Tião Carvalho, Sebastião Biano, Orquestra Popular do Recife e outros. Pesquisadora e contrabaixista, desde 1991 reúne um dos mais significativos acervos de tradições populares brasileiras, tendo produzido mais de 30 CDs e 12 documentários de gêneros tradicionais que receberam alguns importantes prêmios de cultura, como o Latin Grammy, Rodrigo Melo Franco de Andrade/IPHAN (2012 e 2017), Rumos Itaú Cultural, Troféu Guarnicê, Prémio Cláudia, 23º Prêmio da Música Brasileira etc. Recebeu por duas vezes o prêmio Interações Estéticas da Funarte, realizando residências artísticas no Maranhão e no Benin. Autora de Pedra da Memória, com seus grupos A Barca e Ponto br gravou 5 CDs e realizou mais de 500 apresentações em projetos de circulação, registro e arte educação.

O PAPEL DOS DETENTORES NA OFICIALIZAÇÃO DE REGISTRO DO SEU SABER COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL
O Caso do Forró

Isabel Cristina Correia dos Santos
Fórum Estadual do Forró de Raiz de São Paulo (FFRSP)
isabelccsantos10@gmail.com

Resumo: A participação dos detentores é de fundamental importância para que a comunidade de fato se aproprie dos processos da criação e consequente benefícios da implementação das políticas culturais, seja no processo de patrimonialização do bem cultural em si, bem como a efetivação das ações da sua salvaguarda. Do contrário, caso essa participação seja distante, o título obtido através de uma ação burocrática e/ou acadêmica, essa oficialização do bem cultural torna-se simplesmente um título desacompanhado de soluções práticas para a sustentabilidade da comunidade detentora. O caso do Forró, através do histórico de sua mobilização social, pode servir de exemplo para inspirar diretrizes de caminhos para outras comunidades culturais e seus gestores.

Palavras-chave: Forró; Patrimônio Imaterial; Bem Cultural; Salvaguarda; Política Cultural.

THE INFLUENCE OF CULTURAL COMMUNITY´S ROL TO CONQUER OFICIAL RECOGNITION OF ITS INTANGIBLE HERITAGE
Case of Forró

Abstract: The participation of holders is of fundamental importance so that the community actually takes ownership of the creation processes and consequent benefits from the implementation of cultural policies, whether in the process of patrimonialization of the cultural asset itself, as well as the effectiveness of actions to safeguard it. Otherwise, if this participation is distant, the title obtained through a bureaucratic and/or academic action, this officialization of the cultural asset becomes simply a title unaccompanied by practical solutions for the sustainability of the detaining community. The case of Forró, through the history of its social mobilization, can be useful as an example to inspire guidelines for other cultural communities and their managers.

Keywords: Forró; Intangible Heritage; Cultural Community; Cultural Policy.

Neste depoimento, comento o papel dos detentores na Oficialização do Registro do Forró como patrimônio imaterial[1], cujo processo de registro junto ao IPHAN (Processo nº 01450.008052/2011-50), concluído em 2021, resultou de uma imensa mobilização social através da realização de vários fóruns em 14 estados e audiências públicas. O caminho percorrido ao encontro com o Forró passa por uma vivência familiar de festejos populares, pelo estudo informal e formal na área da cultura, e por viagens e contato com expressões culturais distintas. Nascida em família de festeiros populares, vivenciei desde a infância as relações humanas dos encontros sociais de um vilarejo formado por migrantes e imigrantes na região

[1] Mantenho um site há 6 anos que trata de informar a sociedade sobre o movimento dos detentores do Forró que, organizados em fóruns, atuam junto aos órgãos competentes para implementar planos de ações de salvaguarda do próprio bem cultural do qual são representantes. Mais informações podem ser encontradas em: https://forropatrimoniocultural.art.br/ (Home); https://forropatrimoniocultural.art.br/institucional/ (Aba Institucional que trata da organização em fóruns); e https://forropatrimoniocultural.art.br/blog/politicas-publicas/ (Aba Políticas Públicas que trata de ações legais já realizadas pelo movimento). Acesso em: 11 dez. 2023.

SANTOS, Isabel Cristina Correia dos. O Papel dos Detentores na Oficialização de Registro do seu Saber como Patrimônio Imaterial: o caso do Forró. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 2, p. 59-64, 2024. Recebido em: 15/12/2022. Aprovado em: 31/10/2023.

norte da capital paulista. Na fase adulta e após trilhar uma carreira bem-sucedida por 22 anos no campo das biomédicas, viajando pelo interior do Brasil e países situados em 3 continentes durante atuação como pesquisadora e gestora na implementação de processos inovadores na área de biotecnologia da reprodução, decidi encerrar essa trajetória em 2010, migrando para a área ligada às ciências humanas, vivida até então em paralelo à atividade principal inicial.

As vivências culturais experienciadas com grupos sociais nativos dos diversos lugares percorridos durante as viagens e a bagagem adquirida frequentando cursos livres, seminários e encontros sobre danças sociais e filosofia, me levaram à tomar a decisão de adquirir certificação profissional na nova área de atuação no segmento da cultura (2012-2016) para oficializar esse conhecimento através de processos formais. Foi o contato com o Tango argentino, já reconhecido como patrimônio imaterial da humanidade pela Unesco, que chamou minha atenção para inúmeras semelhanças com o Forró, que conhecia já de minhas vivências familiares. Foi assim que, entre 2013-2014, me dediquei a pesquisas de campo e bibliográficas, viajando para estados da região do nordeste e para Buenos Aires/AR. Entrevistei mestres, detentores e pesquisadores de ambas as culturas, para escrever sobre a relevância da expressão cultural do Forró como patrimônio brasileiro, assim como o Tango é para a Argentina. Em 2015, publiquei o resultado desse trabalho trazendo uma reflexão inédita através de uma linha analógica entre Forró e o Tango, pontuando similaridades de comportamento identitário de seus adeptos, assim como suas interrelações históricas.

Desde então, tenho participado ativamente das mobilizações pela patrimonialização do Forró e em discussões de políticas públicas para o setor. Em 2015, passei a integrar a equipe de ativistas culturais que iniciaram oficialmente o processo de registro do Forró como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil junto ao IPHAN (Processo nº 01450.008052/2011-50). Em 2017, recebi a incumbência de fundar o Fórum Estadual do Forró de Raiz de São Paulo e atuando como coordenadora, organizei o encontro do I Fórum do FRRSP em 2018, iniciando, no âmbito estadual, o processo de registro do Forró junto ao Condephaat. No âmbito municipal, foi conduzida também a criação e implementação da Lei Municipal de Fomento e Difusão do Forró #17086 (2018-2021), a criação e implementação do Prêmio Anastácia de Forró na CMSP (2018-2022), a inclusão de dotações orçamentárias nas LOAs da capital (2019 a 2022) e PPA (2022-2025) para as rubricas da Lei#17086, assim como para a criação do Centro de Referência do Forró, sendo este último ainda sem execução até o momento, apesar das aprovações de orçamento para tal. Vale ressaltar que em todas essas ações houve o envolvimento ativo e

intenso dos membros da Comunidade Forrozeira local, proporcionando esses resultados positivos.

Patrimônio cultural é tudo aquilo que é criado e valorizado por um povo e deseja-se preservar para as novas gerações. Sendo "Material" como monumentos e obras de arte ou " Imaterial" que são as práticas vivenciais dos saberes e fazeres que caracterizam uma forma de existir. A preservação do patrimônio imaterial é um processo muito mais recente do que o material, oficializado somente no ano de 2000 através do decreto nº 3.551/2000 e executado pelo Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) desde então, através de um departamento específico, o DPI. O processo consiste em três etapas bem estruturadas: inventário cultural, registro e plano de salvaguarda. Em todas essas etapas, a participação dos detentores junto aos técnicos do IPHAN é fundamental para sua execução.

O registro de um bem imaterial torna-o um representante cultural da nação, integrando-o à chamada identidade nacional, além de possibilitar o acesso aos recursos financeiros para realização do plano de salvaguarda. Preservar e difundir o conhecimento sobre os patrimônios imateriais brasileiros às novas gerações propicia a compreensão sobre suas raízes culturais e assim, autoconhecimento e sentido de pertencimento, facilitando a harmonização social pelo reconhecimento dos valores culturais do país e sua diversidade. Para se obter tal reconhecimento oficial, é necessário que a comunidade detentora do bem cultural se organize em fórum(ns) e faça levantamentos de provas da existência dele, justificando sua historicidade por três gerações (75 anos), no mínimo.

No caso do Forró, esse processo foi iniciado pelo Fórum Nacional do Forró de Raiz criado em 2011, através da Associação Cultural Balaio Nordeste (PB), a qual produziu o dossiê inicial dessa justificativa do pedido de registro junto ao IPHAN. Em setembro 2015, durante o evento do I Fórum Nacional do Forró promovido pelo IPHAN, foi anunciado o aceite do processo e, juntamente com detentores membros de alguns estados, inclusive SP, se produziu a "Carta de Diretrizes do Registro do Forró", dando início oficialmente aos primeiros passos para a execução desse processo.

Em 2017, durante o encontro do II Fórum Nacional do Forró de Raiz foi encaminhado que houvesse a fundação de Fóruns Estaduais, de forma a facilitar a divulgação e mobilização da comunidade forrozeira em torno do processo de registro nesses vários estados. Mediante a gigantesca comunidade desse bem presente no território brasileiro, 14 estados foram envolvidos. Essa mobilização ficou conhecida como "Movimento Forró Patrimônio Cultural".

Trata-se de um movimento social organizado, constituído por membros da Comunidade Forrozeira, profissionais e/ou simpatizantes, com o intuito de alcançar o reconhecimento do valor dos saberes e fazeres da manifestação cultural do Forró e suas matrizes, de forma oficializada através de instituições públicas ,como o IPHAN- Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no âmbito federal, e demais órgãos estatais correspondentes, como por exemplo o CONDEPHAAT em São Paulo. A partir dessa oficialização, o Estado se torna co-responsável pela preservação do patrimônio, garantindo sua salvaguarda, fomento e difusão para futuras gerações.

Como iniciou o Movimento do Forró Patrimônio no estado de São Paulo? Em 2013, um grupo de profissionais da matriz dança e ativistas culturais iniciou uma mobilização pela patrimonialização do Forró na capital. No entanto, interando-se do pedido de registro já iniciado na Paraíba, os esforços somaram-se aos da Associação Balaio Nordeste no movimento nacional junto ao IPHAN. Em 2015, São Paulo integrou a coletiva do I Fórum Nacional do Forró promovido pelo IPHAN, contribuindo ativamente no texto da‘ Carta de Diretrizes’ do registro.

Em dezembro de 2017, em seguida ao II Fórum Nacional do Forró de Raiz (PB) , foi intensificada a mobilização do movimento na comunidade forrozeira de São Paulo com a fundação do Fórum Estadual do Forró de Raiz SP. Seus principais objetivos foram: a) levantar as demandas da comunidade local , auxiliando na construção de soluções; b) promover o registro do Forró como patrimônio cultural no âmbito estadual e C) trabalhar por políticas públicas para seu fomento, difusão e sustentabilidade.

Um momento chave desse trabalho de mobilização foi o I Fórum de Forró de Raiz SP, evento que teve importantes desdobramentos. Organizado absolutamente de maneira voluntária e colaborativa, este evento realizado na Galeria Olido entre os dias 24 a 26 de Abril de 2018, promoveu 8 mesas redondas com 35 membros debatedores e demais participantes, dentre eles profissionais das matrizes música e dança, além de produtores, pesquisadores e gestores. Profissionais de estados como PB, PE, CE e DF também participaram contribuindo para o intercâmbio de informações. O formato desse evento foi baseado nas regras da ‘Carta de diretrizes do registro’, estabelecido inicialmente com o IPHAN em 2015, focando na identificação dos territórios da comunidade, nas definições de suas matrizes e demandas para sua sustentabilidade e difusão (release e vídeo sobre o evento: https://forropatrimoniocultural.art.br/forum/forum-sp/).

Após o I Fórum, seguiram-se outras ações, que demonstram a continuidade da mobilização da Comunidade Forrozeira no Estado. As principais a serem citadas foram:

- Criação da Comissão Pró-Forró em 03 de maio18 na CMSP que resultou na criação da Lei Municipal de Fomento e Difusão do Forró em SP (2019) – 1º Edital 2020 e do Prêmio Anastácia de Forró na CMSP (2019);
- Construção e submissão do processo de solicitação de reconhecimento patrimonial do Forró no Estado de São Paulo , protocolado em julho 2018 , aceito em setembro 2020 por unanimidade do conselho e atualmente em fase final de instrução;
- Aprovação da Lei Estadual do Dia do Forró (dezembro 2018) : entrevista sobre a importância da lei no link : https://youtu.be/TJSe5TDRPYI.

Outros pontos dos desdobramentos do movimento entre 2019/2021:

- Inclusão do Forró na LOA2020 /21/22 e acompanhamento da implementação dos editais da Lei#17086 junto à comunidade e a SMC;
- Inclusão do Centro de Referência do Forró (CRF) na LOA2020/2022;
- Inclusão do Forró como setorial no texto da PL substitutiva do Conselho Municipal SP;
- Realização de cursos para escrita de projetos para a Comunidade Forrozeira;
- Participação nas discussões de implementação da Lei Aldir Blanc 2020 junto ao comitê da SMC;
- Mobilização referente ao PPA2022/25, garantindo a inclusão de orçamento para a Lei#17086 e para o Centro de Referência do Forró;
- Co-realização da 1ª Conferência Livre Popular dos Movimentos Culturais da Cidade de São Paulo, no qual o Forró participou como setorial na organização de demandas para a cidade de São Paulo.

A mobilização dos detentores surtiu efeito: em 9 de janeiro de 2021, o Forró foi reconhecido oficialmente como patrimônio imaterial brasileiro. No III Fórum Nacional do Forró de Raiz (PB), realizado entre 13 a 15 dezembro do mesmo ano, foi entregue para o IPHAN

um plano bem elaborado com uma lista de ações necessárias para a salvaguarda do Forró, validado pela votação em plenária, bem como um pedido de encaminhamento para o reconhecimento do Forró como patrimônio da humanidade, através da UNESCO (https://www.facebook.com/ForroPatrimonioCultural/videos/1517876068590837).

Quer dizer, a mobilização continua: agora, com o registro, o Fórum segue engajado, demandando recursos e apoio para a salvaguardada da manifestação. É notório, diante do exposto até aqui, a importância da intensa participação dos detentores nos resultados da criação das políticas culturais, seja no processo de patrimonialização do bem cultural em si, bem como a efetivação das ações para a sua salvaguarda. O Forró é um caso que pode servir de diretriz para outras comunidades trilharem seus caminhos.

Convidamos a assistirem no vídeo "Forró Patrimônio Cultural em São Paulo: Uma Herança Nordestina", que conta a sua história em SP através de alguns mestres e detentores desde a década de 1960 (1h40min), seguida por um minidocumentário sobre o mobilização da comunidade para seu reconhecimento como patrimônio no estado (a partir de 1h41min às 2h19min): https://youtu.be/kcKUO7FyJ4A.

Sobre a autora

Isabel Cristina Correia dos Santos é gestora cultural. Após trilhar uma carreira bem-sucedida por 22 anos no campo das biomédicas, como pesquisadora e gestora, em 2010, migra para a área das ciências humanas. Em 2015 publica o resultado de suas pesquisas conduzidas para provar o valor patrimonial do Forró, ligada à Universidade Tuiuti em Curitiba, trazendo uma reflexão entre Forró e o Tango, pontuando similaridades de seus adeptos, assim como suas interrelações históricas. Nesse mesmo ano, integra à equipe de ativistas culturais no processo de registro do Forró como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil junto ao IPHAN e atuando como coordenadora do Fórum Estadual do Forró de Raiz de São Paulo (FFRSP) iniciou o processo de registro do Forró no CONDEPHAAT, conduziu a criação e implementação da Lei Municipal do Forró #17086 (2018-2021), a criação, aprovação e implementação do Prêmio Anastácia na CMSP (2018-2022), auxiliando continuamente a comunidade cultural na participação desses processos.

MEMÓRIAS E REGISTROS DO CHORO PAULISTANO
O Choro como Patrimônio Cultural

Luciana Fernandes Rosa
Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES)
lfrosa1@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9889-2809

Resumo: O presente trabalho refere-se à comunicação oral apresentada pela autora no Seminário *São Paulo, lugar de encontros – Conhecendo patrimônios musicais*, na mesa redonda *Registros*, em março de 2022. O texto desenvolve as reflexões da autora acerca de sua atuação como pesquisadora assistente do Processo de Instrução Técnica para o registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil, realizado junto ao IPHAN desde 2020 e atualmente em fase de conclusão. Concentrando-se particularmente no mapeamento de dados relativos ao estado de São Paulo, a pesquisadora relata particularidades do processo de levantamento, suas interações com os detentores e considerações gerais a respeito das concepções de patrimônio como um processo contínuo e conectado às transformações geradas pela história.

Palavras-chave: Choro; Patrimônio Histórico; Memória; Música Popular; São Paulo.

MEMORIES AND RECORDS OF CHORO IN SÃO PAULO
Choro as Cultural Heritage

Abstract: The present work refers to the oral communication presented by the author at the *São Paulo, lugar de encontros – Conhecendo patrimônios musicais*, the round-table *Registros*), occurred in March of 2022.The text develops the author's reflections on her work as an assistant researcher in the Technical Instruction Process for the registration of Choro as a Cultural Heritage of Brazil, carried out with IPHAN since 2020 and currently in the final phase. Focusing particularly on the mapping of data related to the state of São Paulo, the researcher reports particularities of the survey process, its interactions with the holders and general considerations regarding the conceptions of heritage as a continuous process and connected to the transformations generated by history.

Keywords: Choro; Historical Heritage; Memory; Popular Music; São Paulo.

Introdução

Este relato de experiência traz, em forma de texto, as minhas reflexões acerca da minha atuação como pesquisadora sobre o processo de instrução técnica do Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil. A apresentação da minha palestra que deu origem a este relato ocorreu no primeiro dia do Seminário *São Paulo, Lugar de Encontros*, sendo parte da mesa redonda *Registros*, juntamente com Renata Amaral, musicista e pesquisadora de culturas populares, e Isabel Santos, pesquisadora e forrozeira. A mesa teve como comentadora a pesquisadora Lorena Avellar de Muniagurria e foi organizada juntamente pela equipe do Projeto Temático FAPESP *O Musicar Local - Novas trilhas para a Etnomusicologia,* a Faculdade de Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e o Departamento de

ROSA, Luciana Fernandes. Memórias e Registros do Choro Paulistano: o Choro como patrimônio cultural. *Música e Cultura*, Vol. 13, N.º 2, p. 65-78, 2024. Recebido em: 14/12/2022. Aprovado em: 05/07/2023.

Patrimônio Histórico da Cidade de São Paulo (DPH). O evento ocorreu presencialmente nos dias 30/3 a 1/4/2021, na Biblioteca Mario de Andrade, em São Paulo, capital. O relato será dividido em duas partes. Na primeira, será dada uma breve explicação do processo do registro do de um bem como Patrimônio Cultural e informações sobre o processo de instrução técnica do Registro do Choro como Patrimônio Cultural, que está em fase de conclusão. Na segunda parte, trarei um pouco da minha atuação como pesquisadora no referido processo, colocando foco no levantamento do choro sobretudo na Cidade de São Paulo, foco da minha palestra no Seminário supracitado.

O reconhecimento de práticas culturais: O Patrimônio Cultural e Imaterial

O reconhecimento de diversas manifestações culturais como Patrimônio Cultural ocorre no Brasil desde o ano 2000, através do Decreto no 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o registro e estabelece o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro compreende:

> [...] os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas, que, integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam. Essa definição bem indica o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas, entre outras, que articulam estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais. (CAVALCANTI, 2008, p. 12).

O Decreto n° 3.551/2000 instituiu o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PATRIMÔNIO, s/d). O processo de registro de um bem cultural como Patrimônio Cultural ocorre mediante um processo agregador e participativo, que compreende a equipe técnica do IPHAN, pesquisadores responsáveis pela elaboração dos documentos que serão apreciados pelo conselho consultivo do Instituto e pelos próprios praticantes e mestres das culturas populares, aos quais se dá a denominação de detentores dos bens. O processo inicial de recolhimento de informações acerca do bem cultural e de seus praticantes ocorre através das seguintes ações:

- Levantamento dos dados bibliográficos, arquivísticos e sonoro-visuais, depoimentos e entrevistas com os detentores;
- Descrição dos principais processos de produção e transmissão de práticas e saberes, identificação de praticantes, associações etc;
- Mapeamento de desafios a serem superados, com o objetivo de recomendar ações de salvaguarda;
- Produção de dossiê e um videodocumentário sobre a expressão.

Após esta etapa de levatamento e produção, o Processo é encaminhado à avaliação do Conselho Consultivo do IPHAN para fins de titulação, ou seja, o reconhecimento efetivo daquele bem como Patrimônio Cultural do país. Depois do reconhecimento o IPHAN dá prosseguimento ao processo com ações conjuntas de promoção e sustentabilidade para a salvaguarda do bem ou expressão cultural (CHORO, s/d).

O processo de reconhecimento do Choro como patrimônio

O choro é considerado o mais antigo gênero de música urbana genuinamente brasileiro, tendo iniciado sua história em meados do século XIX. Originado no Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1998), seu maior desenvolvimento se deu naquela cidade. No decorrer da história, o Rio de Janeiro, capital do império, concentrou a maior parte do comércio musical no Brasil, inicialmente com a concentração da imprensa musical e editoras de partituras (LEME, 2006), ainda no século XIX, e posteriormente com o surgimento de gravadoras como a Casa Edison, responsável pelas primeiras gravações de músicas em território nacional, em 1902 (FRANCESCHI, 2002), que também comercializava os fonógrafos e gramofones, assim como os discos. Posteriormente, outras gravadoras internacionais se estabeleceram na cidade e o rádio também teve um desenvolvimento significativo no Rio de Janeiro, com o surgimento de orquestras de rádio e a projeção de grandes cantores. Dessa maneira, é natural que a história do choro esteja intrinsecamente relacionada a essa cidade, uma vez que ela concentrava músicos e empresários, fazendo com que pessoas oriundas de outros estados migrassem para a capital em busca de mais oportunidades de trabalho na área musical. No entanto, o choro propagou-se por todo o território, através da circulação de músicos, partituras e gravações e posteriormente com a influência do rádio como grande disseminador do gênero.

Em distintos estados como Rio Grande do Sul, São Paulo, Pernambuco, Bahia, Pará, o choro adquiriu contornos locais, associando-se a outros gêneros praticados nessas regiões e sujeito às suas influências sociais e culturais. Manteve, no entanto, características que unificam o gênero, com um compartilhamento de repertórios, práticas e hábitos, tal qual nas comunidades de práticas estudadas por Etienne Wenger (1998). Na atualidade, além das comunidades e redes dos praticantes de choro, distribuídas pelas cinco regiões do Brasil, o choro tornou-se um gênero praticado a nível mundial: encontram-se núcleos de choro nos cinco continentes.

No ano de 2020, o IPHAN, através da Associação de Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC), deu início ao processo de instrução técnica para o registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil. O registro do Choro como Patrimônio Cultural foi solicitado em 2015 pela Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, na figura de seu diretor Henrique Lima dos Santos Filho (conhecido como Reco do bandolim) e posteriormente teve adesão de outras instituições, como o Instituto Casa do Choro, o Conservatório Pernambucano de Música no Recife e o Clube do Choro de Santos.

O processo iniciou-se com a escolha de uma equipe de pesquisadores designados pelo IPHAN, formada por Lucia Campos (UEMG), Pedro Aragão (Unirio) e Rafael Velloso (UFPel), professores universitários, pesquisadores do choro e músicos atuantes no cenário do gênero, que atuaram juntamente com técnicos e pesquisadores do IPHAN e da ACAMUFEC. O processo de instrução técnica foi realizado através de uma ação de reconhecimento e registro dos lugares e praticantes do choro em todo o território nacional. Inicialmente programado para ser realizado de forma presencial, em virtude da pandemia de COVID-19, o processo precisou ser adaptado para o modo inteiramente remoto, fato inédito nos processos de patrimonialização de bens no Brasil até então.

Dessa maneira, o processo de instrução técnica deu-se por meio de diversas ações. Num primeiro momento, foram colhidos depoimentos audiovisuais com detentores, com entrevistas realizadas remotamente através da plataforma *Zoom* e posterior transcrição. Estes detentores foram selecionados através do próprio conhecimento que a equipe de coordenadores tinha do cenário do choro, uma vez que os três pesquisadores designados também são músicos atuantes no choro. Outros nomes foram sugeridos pelos próprios detentores e pela equipe de pesquisadores assistentes que foi selecionada posteriormente, para auxílio no levantamento de dados e organização dos seminários.

O questionamento inicial que ocorreu por parte de diversos detentores foi a percepção que o Choro, primeiro gênero de música urbana genuinamente brasileiro, já é considerado patrimônio pela comunidade. Este questionamento foi exposto pela equipe da coordenação e relatado em um trabalho onde as reflexões oriundas do processo de instrução, assim como as etapas do processo, foram objeto de estudo dos autores (CAMPOS, ARAGÃO, VELLOSO, 2022). O trabalho resume, em um depoimento da cavaquinhista Luciana Rabello, como o choro é percebido pela comunidade e praticantes como patrimônio cultural:

> Com relação à legitimidade desse reconhecimento do choro como patrimônio cultural do Brasil, eu tenho a dizer que é uma bela oportunidade que o choro está dando ao Estado de fazer jus a uma verdade que já é assim reconhecida pelo povo desde a sua criação. É um belo momento de um encontro, de uma celebração verdadeira de uma cultura que é ancestral, que está na base da criação da música no Brasil e é um verdadeiro celeiro de músicos brasileiros desde sempre, que influencia tudo o que veio depois no Brasil da maneira como a gente conhece hoje, então reconhecer o choro como patrimônio brasileiro é mais do que uma obrigação, é uma oportunidade... (RABELLO, 2021, *apud* CAMPOS; ARAGÃO; VELLOSO, 2022, p. 4).

Esta percepção também foi observada por mim nas diversas entrevistas que realizei com detentores. O que era desconhecido por estas pessoas é que o reconhecimento do Choro pelo IPHAN conferiria a legitimação do reconhecimento tácito, popular, pelo Estado brasileiro, envolvendo as diversas instituições (instâncias governamentais, órgãos nacionais e regionais de preservação do patrimônio e outros agentes públicos) no processo de reconhecimento, e o mais importante, as ações de salvaguarda para a permanência e continuidade do bem.

Além dos depoimentos, também foi promovida uma série de reuniões *online* de mobilização com detentores, organizadas inicialmente reunindo agentes de todo o território nacional, para discutir as etapas do processo juntamente com os coordenadores. Estas reuniões ocorreram em salas sem acesso ao público, diferentemente das etapas posteriores de encontro online, conforme veremos.

Foram realizados também ciclos de seminários *online* com pesquisadores de choro, músicos, produtores e representantes de coletivos, assim como um ciclo com instrumentistas de choro, divididos por instrumentos ou naipes de instrumentos, como bandolim, cavaquinho, violão, flauta, sopros, metais e percussão. Os instrumentistas foram selecionados procurando-se obter representatividade de regiões, diversidade etária e paridade de gênero. Estes

seminários foram transmitidos ao vivo e disponibilizados depois no canal do *Youtube* do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

Além disso, foi realizado um levantamento com vistas a formar um banco de dados que será disponibilizado para consulta pública após a finalização do processo de reconhecimento do choro. Este banco de dados procurou mapear a manifestação do choro em todo território nacional em quatro eixos, definidos pelos coordenadores: Acervos de choro; Ações de ensino; Clubes e associações; Rodas e locais de performance. Este mapeamento foi feito com uma a colaboração de chorões, pesquisadores e instituições relacionadas ao choro, como Clubes, instituições com guardas de acervos, universidades etc.

Em janeiro de 2021, uma equipe de oito pesquisadores, distribuídos por região, foi selecionada através de chamada pública para auxiliar esta etapa de levantamento de dados que irá compor o banco de dados. A equipe de pesquisadoras responsáveis pelo levantamento na região Sudeste foi composta por mim, juntamente com Anna Paes, violonista e pesquisadora, e Joana Corrêa, antropóloga. Embora colaborássemos mutuamente no processo de levantamento de dados da região como um todo, fiquei responsável mais especificamente pela coleta de dados no estado de São Paulo, além da organização e mediação de alguns seminários online que ocorreram ao longo do ano. Também contatei algumas instituições e chorões da Região Norte do país, uma vez que no processo seletivo, não houve nenhum pesquisador selecionado que fosse morador ou atuante naquela região do país.

O processo de mapeamentos de dados iniciou-se em março de 2021, sendo designado como o primeiro eixo o levantamento de acervos públicos e particulares. Foi definido pela coordenação da equipe de pesquisadores que cada pesquisador de região entraria em contato com arquivos públicos de suas regiões e com detentores de acervos privados, e tentaria levantar a maior quantidade de acervos possíveis dentro do prazo dado para esta fase do processo, que era de seis meses. Para cada acervo, público ou privado, era elaborada uma ficha seguindo um modelo em formato *Word,* onde eram preenchidas informações de contato do proprietário ou responsável pela tutela do acervo; inventário geral do acervo, se houvesse (quantidade de itens, suporte, disponibilização; breve histórico do acervo, condições do mesmo e ações de salvaguarda que poderiam ser realizadas no mesmo; bibliografia e fontes de pesquisa, se houvessem. Para os demais eixos, foram realizadas fichas semelhantes, variando apenas as informações relativas a cada eixo. Nos acervos de ações de ensino, por exemplo, constavam informações do público-alvo e quantidade estimada de alunos. Somente

referente ao estado de São Paulo, fiz o levantamento e preenchimento de fichas de treze acervos, onze ações de ensino, doze Clubes de choro ou associações e dezoito rodas de choro ou locais de performance, totalizando 54 fichas. Como resultado geral do levantamento de dados realizados no Brasil todo, foram elaboradas 430 fichas, sendo 155 relativas a acervos; 81fichas sobre Ações de Ensino; 51 sobre Clubes e associações; 143 sobre Rodas e locais de performance (ENCONTROS, 2021).

A equipe de pesquisadores e coordenadores, assim como a coordenação geral e técnicos do IPHAN, realizava encontros semanais online às sextas feiras à tarde. Nas primeiras reuniões, que ocorreram de março até setembro de 2021, a coordenação apresentava os modelos de fichas, aos quais os pesquisadores faziam sugestões de inclusão de novos campos de preenchimento. Durante a fase de levantamento de dados, os pesquisadores iam compartilhando dúvidas, dificuldades encontradas no processo e trocas de informações sobre as coletas de dados. Também foram discutidas nas reuniões as organizações dos Seminários de Choros que foram organizados ao longo do semestre. Cada pesquisador se incumbia de organizar e moderar um ou dois seminários que foram divididos em dois eixos temáticos: No primeiro semestre, foram feitos seminários com pesquisadores de choro e com participantes de coletivos. No segundo semestre, foram feitos seminários com instrumentistas de choro, dividido por instrumentos: violão, cavaquinho, bandolim, percussão, flauta, clarinete/saxofone, metais e teclas. Nestes seminários, procurou-se convidar músicos seguindo alguns critérios que pudessem comtemplar participantes de várias regiões do Brasil, de diferentes faixas etárias e buscando diversidade de gênero. A equipe toda sugeria pessoas para serem entrevistadas e a coordenação dava a palavra final para os selecionados, de acordo com os critérios estabelecidos. Foram feitos convites instrumentistas que fossem nomes atuantes e reconhecidos pela comunidade de chorões, o que levou, naturalmente à uma seleção que incluiu algumas pessoas e outras se sentiram preteridas, uma vez que uma média de cinco a seis músicos participavam de cada encontro. No entanto, músicos de reconhecida importância e atuação no choro foram entrevistados e seus depoimentos colhidos pela equipe de coordenação, compondo um banco de dados de depoimentos *online* que foi entregue junto a outros documentos par a equipe técnica do IPHAN, de maneira a serem apreciados pelos pareceristas do processo e levados ao Conselho Consultivo, para o efetivo reconhecimento do Choro como Patrimônio Cultural.

O mapeamento do Choro em São Paulo

Sendo uma instrumentista praticante de choro há cerca de vinte anos e pesquisadora do choro na última década, tenho bastante contato com chorões do estado de São Paulo como um todo, e especialmente na cidade de São Paulo. Minha pesquisa de doutoramento concentrou-se na transmissão do choro e na história das instituições de ensino no Brasil, assim como a realização de um estudo etnográfico de participantes de festivas de choro.[1] Tendo frequentado inúmeros festivais de choro pelo Brasil e como residente na cidade de São Paulo, tive oportunidade de conhecer e conviver com uma parte significativa de chorões da capital e do estado, o que ocorreu tanto através da participação em rodas de choro e como pelo fortalecimentos de laços, decorrentes dos encontro por conta da reinauguração do Clube do Choro de São Paulo, em 2015, evento que me motivou a aprofundar a pesquisa acadêmica no gênero. Dessa forma, esta rede de contatos formada com colegas e interlocutores da pesquisa me possibilitou, em uma certa medida, um trânsito mais fluido entre os novos contatos que teria que fazer para realizar o levantamento para o processo do Choro como Patrimônio. A partir do meu conhecimento de diversos chorões e locais de prática de choro, fui realizando um levantamento preliminar de acervos públicos e privados. Posteriormente, os próprios chorões ou pesquisadores de acervos indicavam possíveis locais ou pessoas que pudessem ter acervos relevantes para a pesquisa. Dessa forma, organizei uma tabela com informações de locais e contatos com responsáveis de acervos. O contato era feito por *email*, ligação telefônica e mensagem de *Whatsapp*. De uma maneira geral, tive uma boa receptividade por parte dos interlocutores, que foram muito solícitos em me auxiliar com as informações. Eu realizei o preenchimento de fichas de acordo com as informações fornecidas pelos meus interlocutores e complementadas com pesquisas documentais e audiovisuais, se necessário.

Na primeira fase do levantamento, procurei listar e identificar os acervos institucionais e pessoais que poderiam ter relevância para o choro em São Paulo. Num primeiro momento, realizei listagens com os principais nomes de chorões que eu sabia de antemão que teriam acervos, como o bandolinista Izaías Bueno de Almeida, e pesquisadores que estudavam outros chorões importantes, como Felipe Siles de Castro, que se debruçou sobre a obra do paulistano

[1] ROSA, Luciana Fernandes. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-09032021-143914/. Acesso em: 01 jan. 2024.

Esmeraldino Salles, ou Paola Picherzky, violonista que resgatou, tanto através de pesquisa acadêmica como de gravações artísticas, a obra de Armando Neves, importante violonista. Houve uma dificuldade em identificar quais instituições públicas e privadas eram de interesse para o choro, principalmente porque o choro enquanto gênero se estabeleceu por volta dos anos 1920, porém diversos gêneros que fazem parte do universo do choro, como maxixe, valsas, polcas, tangos, *schottisches*, quadrilhas e mazurcas, também relevantes para a pesquisa, muitas vezes não são identificados pelos responsáveis pelos acervos. Assim, na cidade de São Paulo, as principais instituições detentoras de acervos incluídos no levantamento foram: a Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, onde encontra-se a Coleção de Ronoel Simões, um violonista e pesquisador do maior acervo de violão do mundo; o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, que contém o acervo de Marcello Tupynambá, pianista; o Arquivo Público do Estado de São Paulo, que detém o Fundo São Luiz do Paraitinga, com acervos de bandas da região do Vale do Paraíba; o Museu da Imagem do Som, que possui a coleção do cartunista Miécio Caffé, com uma importante coleção de discos de 78 rpm além de caricaturas de músicos. Os acervos pessoais também são de suma importância na composição e reconhecimento dos acervos de choro, e destacam-se o acervo de Izaías Bueno de Almeida, bandolinista, como já mencionado; O acervo da primeira gestão do Clube do Choro de São Paulo, sob tutela de Oswaldo Luiz Vitta, um de seus fundadores; o acervo de discos e 78 rpm do pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves, contendo cerca de 20 mil discos, entre os 78 rpm e LPs.

A pesquisa de instituições e ações de ensino foi útil para organizar e atualizar algumas informações, tendo em vista que eu já havia realizado este levantamento para a minha pesquisa de doutorado, finalizada em 2020. Ainda assim foi importante identificar os locais de ensino e as adaptações necessárias para a manutenção das atividades nos anos de pandemia, que foram oferecidas virtualmente. Destacam-se o núcleo de Choro da EMESP Tom Jobim, a Escola do Auditório Ibirapuera, a Escola de Choro de São Paulo (esta, mantida voluntariamente e sem sede própria), o Conservatório de Tatuí (importante centro formador de chorões no interior do estado). A partir de contatos previamente estabelecidos pela pesquisa de campo realizada no doutorado, ampliei e aprofundei as informações com o máximo detalhamento necessário para o levantamento requerido pela equipe de coordenadores.

A dificuldade em levantar rodas e locais de performance se deu sobretudo em virtude da pandemia, uma vez que as atividades presencias foram interrompidas. Portanto, estabeleceu-se como critério de pesquisa listar as rodas e locais que estavam em atividade até o início da pandemia. Também foram levantados locais e rodas já desativados, porém que tiveram relevância histórica para o choro na cidade. Assim, as rodas na casa de Antônio D'Áuria, entre 1955 a 1980 e a roda da Contemporânea, a mais antiga em atividade, assim como a Rua do Choro, entraram para o levantamento.

Entre os clubes e associações foi particularmente desafiador identificar e registrar o Clube do Choro de São Paulo, que teve quatro versões bastante distintas em suas composições e finalidades, de acordo com a época. Assim, foram feitos três registros diferentes, sendo que o Clube do Choro atual, reinaugurado em 2015, apesar de algumas interrupções e perda temporária da sede, mantém-se em atividade, inclusive com rodas de choro virtuais durante a pandemia. Neste ponto, vale ressaltar a história da criação do Clube de Choro em sua primeira versão, entre 1977 e 1979, retratada em forma de dissertação pela pesquisadora Miranda Sousa (2009).

Na década de criação do Clube, em São Paulo, o Choro passava por um dos momentos mais críticos de sua trajetória, quando após um longo período de sucesso, entrou em declínio, com diminuição drástica do número de gravações e espaços de atuação de chorões. Não faz parte deste relato entrar nas motivações que causaram este momento delicado na história do gênero. Porém, é fundamental reconhecer que a criação do Clube do Choro de São Paulo foi, de certa forma, responsável pela revitalização do gênero naquela década. Junto com a inauguração do Clube houve a promoção de diversos shows, o lançamento de um periódico e a gravação de um disco com a obra de Armando Neves, falecido um pouco antes do surgimento do Clube do Choro. Além da promoção dos eventos e da produção de materiais, o Clube do Choro também exerceu um papel importante na preservação da memória e do patrimônio imaterial, através de seu Departamento de Arquivo e Memória, responsável por entrevistas com chorões e registro em áudio dos shows promovidos pelo Clube. Sousa (2009) destaca a importância do clube no processo de resgate de nomes esquecidos ou pouco conhecidos do choro, sobretudo no momento complicado pelo qual o gênero passava em nível nacional. Nas palavras da autora,

> O último fator que levou o Clube do Choro a procurar 'resgatar o choro das sombras' foi o sentimento de que esse resgate poderia preservar o patrimônio cultural e musical de São Paulo, tornando-o conhecido do grande público. Esse resgate, no entanto, não implicava em congelamento do repertório ou na revitalização do choro de uma forma estática, isto é, uma preservação no sentido museológico, em que não são admitidas modificações no gênero ou intercâmbios com outras formas musicais. O objetivo do Clube do Choro sempre foi o resgate dos chorões 'escondidos', para que o reconhecimento de sua obra pudesse levar ao desenvolvimento e à sobrevivência do gênero (SOUSA, 2010, p. 97).

A autora também destaca o caráter de continuidade e permanência do choro como patrimônio, em que o gênero se atualiza constantemente com as transformações adquiridas no percurso histórico, renovando-se e se inserindo nos acontecimentos da época. Sobretudo na cosmopolita São Paulo dos anos 70, o surgimento de obras e autores considerados inadequados à tradição histórica do choro também foi alvo de críticas. A ideia do patrimônio como algo em constante transformação e adequação ao tempo presente também foi apontada por Campos, Aragão e Velloso (2022), conforme podemos notar no seguinte trecho: "uma concepção ampla de patrimônio, que compreende a música atrelada ao cotidiano, aos modos de vida, em que as propostas educativas partem dos próprios músicos, atuantes no universo do choro, para preservar e fomentar a transmissão dessa prática" (CAMPOS; ARAGÃO; VELLOSO, 2022, p. 54).

No caso do Clube do Choro, após sucessivos períodos de desativação, mudança de gestão e até mesmo de propósitos, em 2015 houve sua reinauguração, com a designação do Teatro Arthur de Azevedo como sede, uma programação anual de shows e a manutenção de uma roda de choro aos sábados. Por ocasião da reinauguração do Clube do Choro de São Paulo, deu-se o encontro da geração de chorões antigos, dentre os quais vários que fizeram parte da primeira edição, como Izaias Bueno, Nelson Galeano, João Macacão, entre outros, e a participação da geração atual de chorões e produtores.

Reuniões e Encontros Regionais

A fase de elaboração de fichas para o levantamento de dados ocorreu de março a setembro de 2021. Naturalmente, por limitações de tempo e de acesso às pessoas e locais, não foi possível fazer um levantamento total de todas as práticas e acervos de choro no Brasil. No entanto, as fichas coletadas, após serem apresentadas à Equipe Técnica e Conselho Consultivo do IPHAN, farão parte de um banco de dados elaborado na plataforma de dados Tainacan,

pluguin de *software* livre, gratuito e atualizável, concebido para a gestão e a publicação de acervos digitais e que e que vem sendo utlizado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). A ideia é que o banco de dados seja continuamente alimentado futuramente, de maneira a estar em constante atualização e ampliação.

As reuniões de mobilização e encontros regionais de chorões foram organizados *online* durante o ano de 2020 e 2021. Neste último ano, foram feitas reuniões de maneira a trazer uma devolutiva dos dados coletados até então para os detentores de todo o Brasil, assim como para ter um retorno sobre os trabalhos, visando sugestões da comunidade do choro no geral. Estes encontros de 2021 ocorrem *online* mas foram transmitidos em tempo real no *Youtube*. Tive a oportunidade de participar dos encontros da região Sudeste e da Região Norte, a qual entrei em contato com diversos chorões, que fui procurando conhecer pelas redes sociais e pelos buscadores da internet. Foi gratificante e em certa medida, emocionante, ouvir essas pessoas em um diálogo dentro da comunidade de chorões, levantando problemas locais para a salvaguarda e manutenção do choro em diversos locais. Os detentores no geral se mostraram extremamente felizes com a oportunidade de serem ouvidos e de compartilhar com outros chorões de suas regiões e de outras partes do Brasil seus sentimentos e suas ações em prol do fortalecimento do choro. Era inegável o sentimento de alegria geral que se observou nestes encontros.

Considerações Finais

O processo do levantamento dos dados foi uma experiência extremamente enriquecedora e contribuiu para que fossem identificadas e listadas diversas frentes de atuação do choro, assim como a preservação de memória. Também foi possível constatar, mais uma vez, que o esforço individual de músicos e pesquisadores para manter acervos, escolas e clubes foi essencial neste processo.

Durante o processo, tomei conhecimento de rodas de choro das quais nunca soube da existência, assim como pude me aprofundar em histórias fundamentais para a manutenção e continuidade do choro na cidade e no estado de São Paulo. Diversos agentes foram fundamentais neste processo, contribuindo com informações únicas e materiais aos quais a pesquisa documental não teria acesso, em virtude de estarem em acervos particulares.

Constatei também que os acervos em posse de instituições públicas sofrem com a falta de pesquisadores qualificados para a sua identificação e disponibilização ao público. Muitos acervos identificados estão parados há muitos anos, sem uma devida catalogação e em alguns casos, correndo riscos de deterioração.

A expectativa é que, com o reconhecimento do choro como Patrimônio Cultural pelo IPHAN, o órgão possa estabelecer parcerias com as esferas públicas estaduais e municipais, em busca de traçar planos de salvaguarda para os diversos bens materiais e imateriais que integram a memória e preservação do choro.

Atualmente, o processo de instrução técnica se encontra finalizado e já entregue à equipe de técnicos do IPHAN. O órgão abriu um chamado para que a população se manifestasse acerca do processo, durante o mês de novembro de 2023 com base em um parecer que foi disponibilizado no site Gov.br e amplamente divulgado nas redes sociais.[2] Após este período, espera-se que o Conselho Consultivo do IPHAN se reúna para o veredicto final, e com base nos documentos apresentados, o choro será reconhecido pelo órgão como Patrimônio Cultural do Brasil. Uma vez que o reconhecimento se efetive, alguns dos materiais apresentados, como o dossiê e o documentários, serão disponibilizados ao público.

Referências

CAMPOS, Lucia; ARAGÃO, Pedro; VELLOSO, Rafael. Mas o choro já não é patrimônio? Ressonâncias e desafios do processo de patrimonialização do choro. *Labor Histórico*, 8(1), p. 46-62. 2022. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/47592/29810. Acesso em: 01 dez. 2022.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil*: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000180884. Acesso em: 05 dez. 2022.

CHORO, PATRIMÔNIO DO BRASIL. Site do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/choro_patrimonio_cultural_do_brasil_texto_diagramado_para_divulgacao.pdf. Acesso em: 9 dez. 2022.

[2] O parecer pode ser consultado neste link: https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/populacao-pode-se-manifestar-sobre-o-choro-como-patrimonio-cultural-do-brasil/ParecerTcnicoChoro.pdf. Acesso em: 1 jan. 2024. A nota no diário oficial encontra-se aqui: https://www.in.gov.br/web/dou/-/aviso-520696600. Acesso em: 1 jan. 2024.

ENCONTROS REGIONAIS – *Projeto Choro como Patrimônio* – Região Sudeste (SP e ES). Seminários de choro do CNFCP. Disponível em: https://youtu.be/KF0RZtERMOA. Acesso em: 9 dez. 2022.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

LEME, Mônica Neves. *"E saíram à luz..."*: as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

PATRIMÔNIO CULTURAL. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=71. Acesso em: 9 dez. 2022.

SOUSA, Miranda. *O clube do choro de São Paulo*: arquivo e memória da música popular na década de 1970. São Paulo, Dissertação de Mestrado, UNESP, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice*: Learning, Meaning and Identity. Cambridge University Press, 1998.

Sobre a autora

Luciana Fernandes Rosa é violoncelista, professora e pesquisadora em música brasileira. É professora titular na Faculdade de Música do Espírito Santo. Tem doutorado em música pela Universidade de São Paulo, mestrado em performance pela Louisiana State University e é bacharel e licenciada em música pela USP. Apresentou trabalhos acadêmicos e ministrou oficinas na Espanha, México, Cuba e em várias universidades brasileiras, além de ter diversas publicações em periódicos de referência. Foi membro do projeto temático O Musicar Local – Novas trilhas para a Etnomusicologia, com apoio da FAPESP. Fez parte da equipe de pesquisa do processo de reconhecimento do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tocou em diversas orquestras no Brasil e EUA. Tem importante atuação na música popular, tendo tocado com expressivos artistas no país. É autora do livro Relações entre Escrita e Oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil.

NOVO ANHANGABAÚ
O Skate Vale o Palco

Julio Cesar Stabelini
Universidade de São Paulo (USP)
juliostabelini@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0035-3565

Resumo: A proposta deste artigo é explorar a ideia de que o skate pode ser pensado como uma forma de engajamento musical com o ambiente da cidade, como uma prática cujos ritmos emergem em diálogo com sua ambiência sonora – ou paisagem sonora (SCHAFER, 2011) –, mas também a constituem. A região central da cidade de São Paulo concentra algumas localidades reconhecidas e referenciadas pelos praticantes de skate e nas quais, historicamente, eles se concentram. O vale do Anhangabaú é um desses locais – um "palco" onde os skatistas se colocam em evidência – e, aqui, parto dele para trazer elementos etnográficos sobre a importância das sonoridades no skate e do quanto os espaços ocupados por seus praticantes podem ser compreendidos sonoramente (ou musicalmente) por eles, resultando em uma associação entre localidade e sonoridade. Para tanto, mobilizo o conceito de "musicar", cunhado por Small (1998) para descrever diferentes formas de engajamento musical, visto que, para ele, a música não pode ser pensada como um produto, mas como uma atividade relacional na qual as pessoas podem se engajar de modos variados. Articulando conexões entre música, cidade e skate, a intenção é mostrar que esta prática envolve diferentes formas de "musicar", resultando em composições e expressões que são tanto individuais quanto coletivas, visto que remetem para elementos compartilhados por seus praticantes, reconhecidos e reproduzidos socialmente.

Palavras-chave: Skate; Sonoridade; Musicar; Localidade; Paisagem Sonora.

NEW ANHANGABAÚ
Skateboarding Worth of the Stage

Abstract: The aim of this article is to explore the idea that skateboarding can be conceived as a form of musical engagement with the city environment, as a practice whose rhythms emerge in dialogue with its sonic ambiance – or soundscape (SCHAFER, 2011) – but also contribute to its formation. The central region of São Paulo city concentrates several localities recognized and referenced by skateboarders, who historically gather in these places. The Anhangabaú Valley is one of these locations – a "stage" where skateboarders showcase their skills – and, here, I use it as a starting point to bring ethnographic elements about the importance of sounds in skateboarding and how the spaces occupied by practitioners can be understood sonically (or musically) by them, resulting in an association between locality and sound. To achieve this, I employ the concept of "musicking," coined by Small (1998) to describe different forms of musical engagement, as he argues that music cannot be thought of as a product but as a relational activity in which people can engage in various ways. By articulating connections between music, the city, and skateboarding, the intention is to demonstrate that this practice involves different forms of "musicking," resulting in compositions and expressions that are both individual and collective, as they refer to elements shared by practitioners, recognized and reproduced socially.

Keywords: Skateboarding; Sound; Musicking; Locality; Soundscape.

Introdução

Este artigo surgiu a partir de um convite feito a mim pelas antropólogas Rose Satiko Hikiji Gitirana e Lorena Avellar de Muniagurria, em conjunto com Luca Otero D´Almeida Fuser (do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo) para participar do Seminário "São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais", realizado

na Biblioteca Mário de Andrade, entre março e abril de 2022. Nesse evento, na mesa "Palcos", eu e outros pesquisadores tivemos a oportunidade de dialogar sobre os lugares/espaços da cidade de São Paulo apropriados como palcos para fazeres que constituem patrimônios culturais/musicais da cidade e contar com as excelentes contribuições de Luiz Henrique de Toledo, convidado para debater os trabalhos apresentados nessa mesa do seminário. As reflexões apresentadas por mim na ocasião do seminário, e agora sistematizadas neste artigo, exploram as conexões entre cidade, skate e música, tendo como ponto de partida o vale do Anhangabaú – um "palco"[1] onde a prática do skate é um dos principais protagonistas[2]. A intenção é trazer elementos etnográficos sobre como os sons produzidos pela prática do skate são constitutivos da ambiência sonora de certas localidades (e mesmo da cidade em geral, visto que ela se desdobra em vários de seus bairros e espaços) mas também se constituem/compõem em diálogo com ela e sobre como espaços ocupados pelos skatistas podem ser compreendidos sonoramente por eles – ou, numa concepção mais ampliada, musicalmente.

Essa concepção ampliada do termo "musical" está ancorada, aqui, nas contribuições de Small (1998) e Schafer (2011). Este último, um compositor que "segue a tradição cageana"[3] (STERNE, 2013: 190), no sentido de pensar os sons do ambiente não como meros efeitos sonoros, mas como a própria matéria da música, afirma que, "hoje[4], todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!" (SCHAFER, 2011, p. 20).

Small, por sua vez, afirma que damos o nome de "música" a muitas maneiras de organizar os sons em significados e a muitos tipos diferentes de ação (a execução de uma orquestra, sons ouvidos em *players*, etc), que se desenrolam em cenários também eles diferentes. No entanto, para ele, a música não é uma "coisa" ou um "produto", mas uma atividade relacional na qual as pessoas podem se engajar de diferentes formas. E, por isso, seu

1 O uso desse termo apoia-se na abordagem de Goffman (2002) que, partindo de uma perspectiva inspirada na lógica das representações teatrais, se debruça sobre a maneira pela qual os indivíduos apresentam a si mesmos e as suas atividades às outras pessoas, em situações comuns da vida social.

2 É importante destacar que a modalidade praticada ali é o *street* skate.

3 Em referência ao compositor John Cage.

4 A referência temporal desse "hoje" é o período que se segue às transformações no panorama da música ocidental ao longo do século XX, como, por exemplo, aquelas introduzidas pelas práticas de composição da música concreta e da música eletrônica e por obras musicais como *4′ 33″ Silence*, de John Cage, que abre os "recipientes espaçotemporais que chamamos de […] salas de concerto para permitir a introdução de todo um mundo novo de sons situados fora delas […]" (SCHAFER, 2011, p. 20).

interesse estaria não nos "objetos" (as obras musicais em si), mas na ação, no que as pessoas fazem quando participam de um ato musical. Ele cria, então, o termo "musicar"[5] (SMALL, 1998) para descrever qualquer forma de engamento com música: cantar e/ou tocar e/ou ouvir e/ou dançar e/ou compor e/ou se preparar para qualquer uma dessas atividades e/ou outras possibilidades.

Mas o que exatamente a prática do skate tem a ver com sonoridades e música e como seria possível que ela viesse a ser pensada como uma espécie de patrimônio cultural/musical urbano? Para explicar essa relação, faço aqui uma breve digressão – que é também um ponto de partida para as reflexões apresentadas neste artigo.

O skate não é apenas um esporte[6], mas uma prática profundamente conectada ao ambiente urbano, que envolve todo o conjunto perceptivo do praticante, toda uma experiência individual e também coletiva de construção de habilidades e sociabilidades, de uma estética mas também de uma ética, entre produções de vivências no ambiente da cidade – pensada aqui não como algo pronto, disponível para ser ocupada, mas como algo que emerge de fluxos, do entrelaçamento de trajetórias diversas (INGOLD, 2012). Na intersecção entre corpo, skate e arquitetura/ambiente urbano, emerge uma cidade específica (refletindo o ponto de vista, a percepção do skatista), mas também um corpo específico (cujos gestos e movimentos refletem um senso de equilíbrio integrado, a audição e visão treinadas, a extensão muscular preparada para respostas corporais rápidas), bem como formas de fruição e expressão – todos construídos a partir dessa relação com o ambiente urbano (que ao mesmo tempo que reprime certas coisas, estimula outras; impõe restrições, mas abre oportunidades para variadas formas de expressão). Tal como colocado por Olic (2012), o corpo como um meio de expressão e expansão da subjetividade do skatista no espaço urbano.

Embora a maioria das pessoas associe a prática do skate com as imagens visuais, há nela uma relação importante entre som e ritmo. Segundo Borden (2001), quando se anda de skate no ambiente urbano, o som das rodas sobre o concreto é uma das primeiras percepções dos skatistas. E, mais do que isso: os sons das rodas em diferentes superfícies (não só concreto, mas também madeira, metal, mármore, asfalto, etc.) fazem parte do universo

5 O termo original, em inglês, é *musicking*.

6 Mas também (ou antes) uma prática cultural, um estilo de vida, uma subcultura urbana que contém em si possibilidades de expressão corporal, mas também estéticas e ideológicas (conforme apontado, por exemplo, por Beal e Weidman, 2003 e Borden, 2019). Tal como colocado por Borden (2020, p. 123), o skate é uma "maneira de se envolver com o mundo em geral e os espaços da cidade em particular", e as configurações éticas e estéticas de seu universo cultural fornecem a muitos jovens a possibilidade de descobrir novos valores, formar laços de amizade e sociabilidade e construir identidades.

sensível do skatista (IBIDEM). Ao deslizar pela cidade, ou ao andar nas pistas, o conjunto skate/praticante cria ritmos que revelam muito sobre as condições da superfície e do ambiente. Padrões rítmicos únicos podem ser intencionalmente criados/compostos pelos skatistas quando eles deslizam com seus skates por rachaduras no asfalto, por um tipo de calçamento com um padrão específico e quando manobram contra/sobre obstáculos compostos por diferentes tipos de materiais. Ao mesmo tempo que compõem ritmos (em diálogo com outros que os rodeiam na ambiência sonora urbana), esses sons resultantes da ação dos skatistas também revelam a eles muitos detalhes sobre as condições da superfície e do ambiente. Eles são amplificados pela madeira do *shape* e, ressoando através dela, transmitem as vibrações para o corpo do praticante. O resultado disso, afirma Borden (IBIDEM), é que o skatista interioriza o terreno físico e a textura da cidade através desses sons. E, justamente, interessado em investigar as implicações/relações entre habilidades perceptivas em jogo na relação entre sujeitos e ambiente a partir da prática do skate em minha pesquisa de doutorado[7], procurei explorar a hipótese de que a "escuta" (que na prática do skate envolve não apenas os ouvidos, mas o corpo como um todo) teria um papel importante e pouco estudado no engajamento dos skatistas nas *affordances* urbanas.

Affordance é um conceito cunhado por Gibson (1986), situado na chave de sua proposta de uma psicologia ecológica, a partir da qual ele desenvolve estudos sobre percepção (mas também sobre os próprios sistemas perceptivos), e que remete, num primeiro momento, para aquilo que o ambiente oferece ou fornece para os seres que nele estão em termos de possibilidades para suas atividades – para a vida, de modo geral. Argumentando que a percepção é uma atividade não da mente, a partir daquilo que os sentidos lhe oferecem, mas de todo o organismo em seu cenário ambiental, Gibson afirma que o que vemos (ou ouvimos, ou sentimos) é inseparável de como vemos – e esse "como" seria dado sempre em função da atividade prática na qual estamos presentemente engajados. Dessa forma, a percepção dos *affordances* é sempre relativa, mediada por aquilo que interessa aos sujeitos para a realização de determinada atividade. No caso dos praticantes do skate, esse engajamento (que não é só corporal/material, mas também semiótico) propicia um processo de aprendizagem, de

7 Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. Dentro de minha trajetória de formação acadêmica nesta instituição, destaco dois espaços/grupos centrais para o desenvolvimento de minha pesquisa e das reflexões aqui apresentadas: a estrutura e os diálogos com os professores e pesquisadores do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e os diálogos estabelecidos no âmbito do projeto temático "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia", cuja equipe envolve pesquisadores da USP e UNICAMP.

"afinamento" das habilidades perceptivas, cujo objetivo final seria a excelência na prática – ou, para usar um termo êmico: o *flow* (STABELINI, 2016). Essa excelência não envolve apenas a execução de manobras com perfeição técnica, mas remete para um aspecto de fluidez no deslocamento do praticante pelo ambiente (seja a cidade com seus equipamentos urbanos, ou as pistas) e na forma como ele articula/conecta as manobras ao longo de sua *linha* – outra noção êmica, usada pelos skatistas para se referir a uma sequência de manobras articulada com base em ritmo e fluidez característicos de uma estética do skate compartilhada por eles (IBIDEM).

Acredito ser possível dizer que há uma sensibilidade rítmica por trás desses conceitos êmicos de f*low* e *linha* e, nesse sentido, ao explorar a importância da "escuta" nos engajamentos dos skatistas nas *affordances* urbanas, quero apontar para o quanto a sonoridade (os sons produzidos e também ouvidos/percebidos) é um elemento importante na prática do skate, essencial para o "afinamento" das habilidades de seus praticantes, mas também para as relações que eles estabelecem na cidade e com a cidade (com quem e o que está nela).

No caso do skate, as habilidades ligadas à prática (enquanto conhecimentos elaborados a partir de percepções sensoriais que resultam de um processo contínuo de modulação e engajamento entre/com seres, coisas e ambiente) estariam fortemente ligadas a "[...] práticas relacionais (e reflexivas) de escutar e soar [ou ressoar]" (FELD, 2020, p. 199). Nesse sentido, o conceito de acustemologia proposto por Feld é um elemento teórico central na elaboração dos dados etnográficos aqui apresentados, visto que conjuga "[...] 'acústica' e 'epistemologia' para questionar o som como modo de conhecimento. Ela [a acustemologia] se pergunta sobre o que é conhecível, e como algo se torna conhecido, por meio do ato de soar [*sounding*] e da escuta" (IBIDEM: 196), remetendo para um tipo de saber que "é sempre experiencial, contextual, falível, mutável, contingente, emergente, oportuno, subjetivo, construído, seletivo", construído "através de um processo contínuo, cumulativo e interativo de participação e reflexão" (IBIDEM: 198).

Andar de skate seria tanto uma experiência sonora (pensando nos sons produzidos através da prática e transformados/encadeados em ritmos nas *linhas* dos skatistas) quanto sônica (quando o foco está no que se ouve em cima do skate, ao deslizar sobre as superfícies da cidade, e em como e para o que se ouve) e, portanto, aproximar-se dela a partir dessas dimensões envolve reconhecer um nexo experiencial que é "simultaneamente social e material" (IBIDEM).

A proposta deste artigo, então, é pensar o skate como uma forma de engajamento musical com o ambiente da cidade, como uma prática cujos ritmos emergem em diálogo com a ambiência sonora urbana – ou paisagem sonora, para usar o termo de Schafer (2011) –, mas também a constituem. Nesse sentido, o vale do Anhangabaú emerge como um "palco" onde os skatistas se colocam em evidência através da prática do skate que, por sua vez, envolve diferentes formas de "musicar", de composições e expressões que são tanto individuais quanto coletivas, visto que remetem para elementos compartilhados por seus praticantes, reconhecidos e reproduzidos socialmente.

Pelos circuitos dos skatistas: O Vale do Anhangabaú

O skate é uma prática profundamente conectada ao ambiente urbano. Começou nas cidades praianas da Califórnia nos anos 1950, emulando os movimentos do surfe nas superfícies de asfalto e concreto. Mas no final dos anos 1970, descola-se do surfe e dos subúrbios praianos, e seus movimentos ganham dinâmica própria em *skateparks* que passam a ser construídos especificamente para esse fim, nos EUA e em outros países pelo mundo afora. Dos anos 1980 em diante o skate cada vez mais se volta para as ruas, especialmente as dos grandes centros urbanos: a prática se torna um fenômeno global, com um número estimado de 20 a 40 milhões de praticantes dispersos pelo mundo (BORDEN, 2000). A partir desse momento, a superfície arquitetônica urbana, skate e corpo reúnem-se e recompõem-se de uma forma única (IBIDEM).

Segundo Borden (IBIDEM), ao mesmo tempo que a prática do skate se desenvolve no ambiente urbano, também é antagônica a ele. Não só porque potencialmente (mas nem sempre) pode causar danos físicos a pessoas e propriedades, mas porque, redefinindo o espaço para si, os skatistas ameaçam certas definições impostas socialmente ao enfrentar a lógica social, espacial e temporal do espaço capitalista. Nesse sentido, continua ele, os skatistas fazem parte de um longo processo na história das cidades, da luta daqueles sem poder e sem privilégios por um espaço social distinto. Agregam tempo, espaço e bem-estar social ao confrontar as superfícies arquitetônicas com seus corpos e skates. Como resultado, eles redefinem a cidade e sua arquitetura, "esculpindo" locais de prazer para si na cidade que, ao mesmo tempo, são espaços eminentemente políticos, onde exibem suas ações para si mesmos e para o público em geral – as outras pessoas que ocupam esses locais e/ou circulam por eles.

A cidade de São Paulo concentra um grande número de pessoas que vivenciam a prática do skate em suas mais diversas modalidades e formas[8], em sua estrutura urbana, conta com uma grande quantidade de espaços construídos tendo como finalidade exclusiva o skate (pistas públicas e privadas). No entanto, os skatistas apropriam-se também de outros locais para a prática que, dessa forma, acontece na cidade como um todo[9].

A região central concentra algumas localidades reconhecidas e referenciadas pelos skatistas e que fazem parte de circuitos ligados ao skate, no interior dos quais diferentes cenas se interseccionam. O vale do Anhangabaú faz parte de um desses circuitos do centro de São Paulo, que engloba também a praça Roosevelt, a Galeria do Rock e o Teatro Municipal. Esse circuito foi o *locus* de minha pesquisa de doutorado, e os elementos etnográficos mobilizados por mim para sua identificação e caracterização dialogam com referenciais teóricos da antropologia urbana e, em especial, com as noções de "circuito" e "cena" propostas por Magnani (2005), que forneceram um princípio explicativo e inteligibilidade ao recorte de minha pesquisa, enquanto critérios para operar recortes dentro dos múltiplos planos e escalas de uma antropologia feita na cidade e que é também sobre a totalidade maior que ela configura (tal como destaca Magnani, 2002).

Segundo Magnani (IBIDEM), ao estudar a cidade não devemos tentar reproduzir os recortes típicos das etnografias realizadas junto a pequenas comunidades e grupos tribais, mas sim explorar as possibilidades que a etnografia, enquanto método de trabalho característico da antropologia, traz para a compreensão do fenômeno urbano ou da dinâmica cultural e das formas de sociabilidade nas grandes cidades contemporâneas. Para ele, dois fatores que devem sempre ser considerados em suas implicações mútuas nas pesquisas antropológicas na cidade são a paisagem (entendida como um conjunto de espaços, equipamentos e instituições urbanas) e os atores sociais. Ao etnografar contextos urbanos, seria preciso trabalhar na

8 De acordo com os dados levantados por empresas que gerenciam marcas ligadas ao mercado direcionado a esse público, o número de praticantes na cidade de São Paulo se aproxima de quatrocentos mil (conforme pesquisa do Instituto Datafolha, de 2015, disponibilizada no site da Confederação Brasileira de Skate - CBSk).

9 Mas não sem conflitos: há vários exemplos de tentativas do poder público de proibir a prática do skate na cidade de São Paulo. O mais emblemático ocorreu em 1988, quando o prefeito Jânio Quadros proibiu a prática no parque do Ibirapuera e, em seguida, após uma passeata de protesto dos skatistas, na cidade toda. Essa proibição não era respeitada pelos skatistas, mas a prática só seria legalmente liberada no ano seguinte, na gestão da prefeita Luiza Erundina (para mais detalhes, ver Machado, 2017). Entre os episódios mais recentes, podemos mencionar a proibição da prática no Parque da Independência e na avenida Paulista em 2010, quando a CBSk precisou intervir junto ao poder público para reverter a situação. E, em 2012, novas tentativas de proibi-la no parque do Ibirapuera e também na praça Roosevelt – o que acabou não se concretizando (nesse último caso, a mediação da CBSk foi especialmente importante).

intersecção entre eles. O espaço, para ele, deve ser pensado tanto como produto da prática desses atores sociais, quanto como fato de determinação de suas práticas (IBIDEM).

Essa intersecção entre paisagens e atores sociais é justamente explorada por ele em sua análise sobre "circuitos dos jovens urbanos" (MAGNANI, 2005), onde o foco está na inserção de grupos específicos na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde eles circulam, onde estão seus pontos de encontro, os parceiros com quem estabelecem relações de troca e mesmo as ocasiões de conflito. Ao propor esse tipo de abordagem, Magnani está tentando articular dois elementos presentes na dinâmica dessas relações: os comportamentos (mobilidades, modismos, sociabilidades etc.) e os espaços (instituições, equipamentos urbanos, etc.). Ou seja: uma antropologia urbana que leve em conta tanto os atores sociais em suas especificidades (símbolos, sinais de pertencimento, escolhas, valores etc.) quanto o espaço com o qual interagem. Assim, a noção de circuito por ele proposta designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos que não se atém à questão da contiguidade espacial e que possibilita o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação e do manejo de códigos ligados a diferentes cenas – uma outra noção proposta por ele. A cena compartilha com o circuito essa característica de independência diante da contiguidade espacial, mas é mais ampla, pois denota principalmente atitudes e opções estéticas e ideológicas, articuladas nos e pelos circuitos. Segundo Magnani (2005), pode-se frequentar o circuito, mas pertence-se a tal ou qual cena. O circuito pode ser identificado na paisagem (através, por exemplo, da constatação de fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas – de trajetos), enquanto a cena se manifesta nas atitudes das pessoas (sinais de pertencimento e escolhas que se manifestam no próprio corpo, na roupa, no discurso, gosto musical, etc.).

Ainda sobre a pesquisa antropológica em contextos urbanos, gostaria de ressaltar a observação de Velho (1997) de que no contexto das sociedades complexas urbano-industriais deparamo-nos com uma imensa variedade de estilos de vida e com diferentes possibilidades dos indivíduos construírem trajetórias pessoais – toda uma heterogeneidade ligada à coexistência de uma pluralidade cultural e social (que se desdobra em bases ocupacionais, étnicas, religiosas, econômicas, etc.). Trazendo isso para o recorte de minha pesquisa e para o universo composto por meus interlocutores, é preciso deixar claro que, quando falamos em "praticantes de skate", estamos nos referindo a um universo bastante complexo e heterogêneo (tal como já apontado, por exemplo, por Machado 2011, 2012). A prática é um ponto em

comum, mas há muitos outros vínculos identitários que podem se sobrepor e embaralhar em diferentes combinações e que têm a ver com gosto, estilo, gênero, faixa etária, etc, resultando em discursos, práticas, representações e mesmo cenas variadas dentro do universo de praticantes do skate. Além disso, as relações de sociabilidade estabelecidas nos locais onde a prática se desenvolve (especialmente aqueles que não foram feitos exclusivamente para esse uso) não incluem apenas os skatistas, mas também pessoas de outras cenas e circuitos que se juntam e/ou sobrepõem-se de alguma forma, e com as quais eles podem compartilhar (ou não) determinados repertórios. No caso do skate, há várias intersecções com outros grupos (bikers, pixadores, grupos ligados ao hip-hop, etc.) que remetem para elementos compartilhados na chave do que podemos chamar de "cultura de rua", termo que Pereira (2005, p. 101) usa para se referir a um "conjunto de práticas de lazer e manifestações culturais majoritariamente juvenis, pautadas por formas particulares de apropriação do espaço da rua".



Vale do Anhangabaú: o "palco".

Nesse circuito aqui mencionado, e que se configura através do próprio trânsito dos skatistas pelos locais referidos (e que não inicialmente, ou exclusivamente, foram projetados para a prática), a presença dos praticantes é constante e marcante: bancos, canteiros, escadas, corrimãos e demais equipamentos e elementos arquitetônicos são usados por eles para executar manobras em seus *rolês*. Eles também servem de palco para campeonatos, eventos

promocionais de marcas ligadas ao skate, para sessões de fotos e para a gravação de vídeos amadores e profissionais. Dentro dele, o vale do Anhangabaú é o foco de minhas colocações sobre a relação entre música, skate e cidade neste artigo e o cenário onde foram captadas as imagens e sons que compõem algumas das peças audiovisuais aqui apresentadas. Quando recebi o convite para participar do seminário "São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais", o vale foi o lugar que imediatamente me veio à mente pois, após passar por reformas recentemente, ficando durante meses interditado à circulação das pessoas, é um local onde, desde a sua reabertura, a presença de grupos de skatistas é muito marcante – tanto no que diz respeito às dinâmicas de sociabilidade e ocupação do espaço como, consequentemente, na sonoridade específica ali configurada. Além disso, ao contrário da praça Roosevelt (também situada no interior desse circuito), onde a presença dos skatistas envolve conflitos de longa data com os moradores, no vale isso não ocorre, e a prática desenrola-se mais "livremente" – ainda que entre aspas, pois o vale do Anhangabaú, como outros locais da cidade de São Paulo (e de outros centros urbanos), é ocupado por grupos variados, cujos interesses, práticas e objetivos resultam em "fricções" (TSING, 2005) que, se por um lado podem ser produtivas e interessantes, de outro podem gerar desentendimentos profundos (tal como acontece na Roosevelt). Esse local é ocupado pelos skatistas desde os anos 1980, quando a modalidade *street* começa a tomar forma e se popularizar mundialmente. Naquela época, a praça tinha uma configuração arquitetônica bastante diferente da atual, considerada "hostil" por suas estruturas de concreto (e, inclusive, "um bom exemplo do que não deve ser uma praça"[10]) mas que, justamente por isso, chamou a atenção dos skatistas, que se interessaram pela textura de seus pavimentos, por suas escadarias e rampas.

Em 2010 teve início a reforma mais recente no local, que resultou em sua configuração atual. Na época, a Confederação Brasileira de Skate, através de seus representantes, entrou em contato com a prefeitura de São Paulo para reivindicar que o projeto da reforma reconhecesse a presença histórica dos skatistas no local, garantindo a eles uma parte da praça pensada especificamente para a prática – reivindicação que não foi atendida num primeiro momento. Mas em 2012, quando a praça foi reinaugurada, a presença dos skatistas no local manteve-se e, mesmo não havendo obstáculos e equipamentos exclusivos para a prática do skate no local, as manobras continuavam sendo executadas nos elementos arquitetônicos da praça. Isso gerou muitos conflitos com os moradores (principalmente por

10 A afirmação é do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em entrevista à revista Veja, em junho de 1987.

conta do barulho) e outros frequentadores do local, em decorrência de uma percepção de que a prática danifica os equipamentos urbanos ali instalados, bem como impede o uso dos mesmos por aqueles que gostariam de se acomodar nos bancos, ou um "trânsito" tranquilo pela praça (muitos se sentem incomodados com o "vai e vem" constante dos skatistas ao longo dela). A administração pública tentou resolver esses conflitos delimitando um local na praça e horários específicos para a prática do skate – o que não surtiu o efeito desejado. E mesmo quando, em 2014, foi inaugurado um espaço específico na Roosevelt para a prática do skate (uma pista com rampas e outros obstáculos), a prática continuou acontecendo em toda a sua extensão.

O fato é que, com a demolição da antiga estrutura de concreto e a reconstrução do espaço da praça num formato totalmente aberto, os sons produzidos pela prática do skate (relativamente contidos pelo formato arquitetônico anterior), passaram a incomodar os moradores. Mas o "barulho" no local não resulta apenas da prática, pois durante todo o dia e noite, outros grupos se reúnem ali e nos bares do entorno para beber e conversar, pais com seus filhos dedicam-se a atividades de lazer, pessoas passeiam com seus pets, etc. Além disso, pesquisando em matérias de jornal e em outros registros sobre o lugar, foi possível constatar que o incômodo dos moradores com o barulho ali não vem só de hoje, dos skatistas, mas é uma questão que tem registro desde 1950 – bem como reclamações por problemas produzidos pelos diversos usos e ocupações do local ao longo do tempo e conflitos entre diferentes grupos.

Não só na Roosevelt, mas em outros lugares da cidade de São Paulo (e de outras espalhadas pelo mundo) onde a prática do skate também gera incômodos e já foi alvo de tentativas de proibição ou regulação pelo poder público (como no Parque da Independência e Ibirapuera), a desobediência dos skatistas a essas imposições (insistindo em avançar além dos espaços delimitados ou em permanecer em certos locais contra a vontade de moradores, comerciantes e outros atores sociais) é uma forma deles questionarem concepções sobre o espaço urbano que o pensam como algo "fechado" à negociação e à diversidade. A prática do skate, nesse sentido, é uma forma de resistir à lógica de eficiência, normalidade e previsibilidade que baliza os usos legalmente previstos para os espaços urbanos, por seus planejadores e administradores e de relacionar-se com eles de modos diferentes e imprevistos. Através dela, os skatistas "apresentam" seus próprios interesses e anseios, negociam entendimentos e produzem alternativas. Através de uma prática cotidiana, os skatistas

sugerem que o prazer, e não o trabalho, valores de uso em vez de valores de troca, atividade e não passividade são potenciais componentes da cidade (BORDEN, 2001).

De todo modo, o conflito entre moradores e skatistas por causa do "barulho" que estes produzem remete para um "emaranhado" complicado, em que som/música/escuta/ruído se interseccionam e sobrepõem de diferentes formas, apontando para o fato de que a percepção da ambiência sonora urbana por parte de diferentes pessoas e grupos se dá a partir de um amplo espectro de possibilidades de apropriação e significação. Assim, aquilo que para algumas pessoas pode ser percebido como "barulho" ou ruído (no sentido de serem sons "indesejáveis", ou que interferem na audição de determinadas camadas da ambiência sonora), para os skatistas são sons que fazem parte da prática, como resultado de suas manobras, mas também como um elemento central da técnica envolvida em sua execução, bem como daquilo que está envolvido em sua fruição (que é corporal/cinestésica, mas também sonora).

No caso do vale do Anhangabaú, por conta da especificidade dos materiais de seus equipamentos urbanos, pelo fato de não ser uma área com muitas residências em seu entorno imediato e pela forma como os sons da prática do skate (re)soam ali, não há conflitos ligados a esses pontos em especial. No entanto, há outros tipos de conflito – ou embates –, especialmente com a administração pública, visto que eventos organizados pela prefeitura de São Paulo (ou pela iniciativa privada com as devidas autorizações municipais), como shows, muitas vezes impedem temporariamente a presença dos skatistas – o que acaba gerando atritos e protestos. A própria presença deles ali hoje, tão marcante, não se faz sem "luta" e sem a manutenção de uma posição forte quanto à legitimidade de sua presença naquele local[11].

O vale do Anhangabaú já era um local tradicionalmente associado à prática do skate desde os anos 1990, quando os skatistas passaram a se apropriar dos aparelhos urbanos ali presentes para realizar suas *linhas* e manobras. No entanto, durante esse último processo de requalificação do local, iniciado em 2019, houve protestos por parte deles diante da constatação de que o projeto apresentado pela prefeitura previa a retirada das arquibancadas com bordas de granito do local, desconsiderando a importância desse espaço e equipamentos ali presentes para a cultura e a história do skate na cidade de São Paulo. Organizados no movimento "Salve o Vale!", os skatistas estabeleceram um diálogo com os órgãos públicos envolvidos no planejamento da requalificação do espaço, reivindicando que sua presença fosse reconhecida e considerada no projeto, bem como que fossem mantidos dentro dele os

11 E na cidade em geral, tal como destacado por Machado, 2017.

elementos originários dos antigos e emblemáticos *picos*[12] do vale. O que eles queriam não era a construção de uma pista padrão destinada exclusivamente a eles, com rampas e corrimões, mas sim uma espécie de memorial (em reconhecimento à sua presença e importância do local para a prática do skate) que fosse "skatável". Estabeleceu-se, então, um processo colaborativo entre skatistas, arquitetos e os órgãos responsáveis da prefeitura de São Paulo, a partir do qual surgiram propostas que atenderam às reivindicações dos skatistas (reconhecendo o valor histórico do local para eles), mas também às necessidades e interesses de outros grupos e mesmo da cidade como um todo. Assim, as pedras de granito rosa, impregnadas de marcas e camadas deixadas pelas performances dos skatistas no local ao longo de quase três décadas, foram reutilizadas e incorporadas na nova estrutura, disposta em um espaço que está localizado à esquerda, quando se chega ao vale descendo o trecho da avenida São João, passando pela Praça das Artes: uma arquibancada ou "palco" (depende do ponto de vista) de quase mil metros quadrados, que para os praticantes é um verdadeiro "templo" do skate em São Paulo. No entanto, tal como na Roosevelt, os skatistas apropriaram-se de todo o espaço requalificado do vale do Anhangabaú: é como se a amplitude do espaço e sua extensão e texturas acolhessem os praticantes de diferentes níveis e estilos, mostrando-se perfeito para a realização das *linhas* e manobras – entre outras coisas, por conta da fluidez que possibilita (é possível "remar" quase que infinitamente pelo calçamento, conectando manobras de uma extremidade à outra do vale).

12 *Pico* é um termo êmico usado pelos skatistas para se referir a locais reconhecidos socialmente como propícios para a prática do skate. Tal como no caso do vale do Anhangabaú, não são necessariamente locais ou equipamentos urbanos destinados à prática, mas que são apropriados através dela, ao longo de processos criativos que relacionam habilidades e *affordances* (STABELINI, 2016). É possível dizer que o vale em si é um *pico* (ou *spot*, que nessa situação é um termo equivalente, usado pelos praticantes mais jovens) ou que há vários *picos* dentro dele (para além do memorial skatável, as escadas, bordas e outros equipamentos urbanos ali dispostos).



Amplitude.



Texturas.

No vale do Anhangabaú a prática do skate reúne pessoas de diferentes idades, gostos, classes, estilos, lugares, raças e nacionalidades: uma enorme diversidade de pessoas cujos caminhos, se não fosse o skate, dificilmente se cruzariam. E ali (como em outros lugares onde a prática se desdobra, especialmente os que são públicos), se quiserem andar de skate, essas

pessoas precisarão aprender a "jogar" juntas, a equacionar suas diferenças (e mesmo desigualdades), a negociar, a dialogar num plano em comum – que é o do skate. Nesse sentido, as próprias manobras podem ser pensadas como um léxico através do qual é possível encadear proposições – ou como um modo de expressão e comunicação. E as *sessões*, por sua vez, seriam momentos privilegiados de diálogo entre os praticantes.

Para os skatistas, uma *sessão* é um momento em que um grupo, articulado em torno da prática, estabelece entre si um diálogo através dos acertos e tentativas de manobras, das sequências nas quais as encadeiam e do ritmo que imprimem às mesmas, criando entre os presentes uma espécie de sintonia. Cada um faz uma volta combinando manobras e o uso do espaço que foi estipulado para a *sessão*. Nessa sucessão de voltas, cada skatista imprime um ritmo que exige "respostas" dos outros, pois quem vem na sequência sempre tem que "representar", mantendo ou acelerando o ritmo e desafiando seus companheiros a superar a volta anterior (STABELINI, 2016).

Uma *sessão* pode acontecer em local e hora previamente combinados por um grupo de amigos, ou ser entabulada sem nenhum tipo de arranjo prévio, entre pessoas que não necessariamente se conhecem. Assim, num local amplo como o vale do Anhangabaú, diferentes *sessões* podem acontecer simultaneamente, "abertas" a partir de motes variados. Por exemplo: muitas pessoas chegam ali sozinhas para andar de skate. Mas, antes de "botar o carrinho no chão", precisam se inteirar da dinâmica da pista (ou do que se desdobra em outros espaços do vale, também ocupados por skatistas) para se colocar em movimento sem atrapalhar o fluxo do que está acontecendo ali naquele momento. É preciso olhar para os outros. E os outros, por sua vez, também olharão para você. Atentos ao seu entorno, os skatistas muitas vezes comemoram a manobra que um deles conseguiu executar após muitas tentativas. E isso pode ser o início de um "diálogo", o pretexto para que pessoas que tinham chegado ali sozinhas para praticar dentro de seu próprio ritmo e humor naquele dia se disponham a praticar num outro ritmo, que começa a ser improvisado em conjunto e vai ganhando forma (em torno de um obstáculo específico, ou de determinado tipo de manobra e suas variações, etc.). Na dinâmica desse contexto, os skatistas são ao mesmo tempo performers e público, pois durante a volta de cada um, os outros assistem. Mas o público, ali, potencialmente também engloba outros atores sociais: skatistas que não estão envolvidos na *sessão*, mas assistem a ela e/ou a registram em fotos ou vídeos; transeuntes que param por alguns minutos para observar as perfomances; amigo/os e ou namorado/s dos skatistas,

posicionados nas proximidades para acompanhar a prática; moradores de rua (que costumam ser a parte mais animada a audiência, visto que, para eles, essas performances são uma das poucas formas de entretenimento a que têm acesso); pessoas que estão ali durante o intervalo de sua jornada de trabalho; bikers; rollers; artistas de rua, vendedores ambulantes: pessoas com idades e ocupações variadas, cuja presença ali pode ser casual ou diária e ligada a diferentes interesses e atividades. Algumas dessas pessoas podem ter sua atenção atraída para a perfomance dos skatistas apenas momentaneamente, outras mais demoradamente, e a "recepção" em alguns casos revela estranhamento e mesmo reprovação, mas também interesse e mesmo admiração.

Dessa forma, o novo Anhangabaú pode ser pensado como um "palco": um local[13] onde os skatistas se colocam em evidência com seus fazeres que, por sua vez, estão envolvidos em múltiplos musicares, resultando em uma forte conexão entre sonoridade e localidade. Assim, partindo de minhas "observações deslizantes"[14], trago a seguir alguns elementos para situar a prática do skate no ambiente urbano pensando em ritmos e sons, em um "musicar" (Small, 1998).

Os musicares na prática do skate

Na prática do skate, há muitas formas de engajamento musical – ou "musicares". Começo falando da importância da música para "embalar" a prática e como um elemento que permeia as interações sociais nos locais onde ela ocorre.

No vale do Anhangabaú (bem como em outros locais e *picos* onde a prática acontece), é sempre possível observar dinâmicas que envolvem "ouvir-música-junto" [listening-to-the-music-together] (HOSOKAWA, 2012, p. 105). Pequenos grupos de skatistas (que, para isso, se valem de caixas de som portáteis ou mesmo de seus *smartphones*) podem ser vistos em

13 O uso do termo "local" (bem como "localidade"), aqui, é feito a partir do que foi proposto por Appadurai (1996): como valor que se realiza nas interações sociais e suas formas de mediação, criando – e sendo criado por – relações entre pessoas e os espaços em que atuam e transitam.

14 Essa expressão faz referência à ideia de "observação flutuante", de Pétonett (2008), que remete para o "caminhar" como uma forma de acessar dinâmicas dos espaços urbanos e vivências que nele se desdobram (e, portanto, como uma possibilidade metodológica nas pesquisas antropológicas). No meu caso, a pesquisa de campo envolveu não apenas caminhar pelo circuito já referido, mas também "deslizar" por ele sobre meu skate (e minha escuta, por sua vez, não foi direcionada apenas a meus interlocutores "humanos", mas à própria cidade e ao modo como os sons do skate, ao deslizar sobre suas superfícies, soam/ressoam em sua materialidade). Nesse sentido, meu próprio corpo e percepções sensoriais foram o ponto de partida para captar alguns dos sons e imagens aqui apresentados.

diferentes pontos, escutando juntos suas *playlists*, apresentando descobertas musicais uns aos outros e até composições autorais (de bandas próprias ou – o que é bem comum atualmente – composições feitas no próprio celular, através de aplicativos: geralmente "batidas" de trap ou drill). Esses dispositivos podem também viabilizar a execução de uma trilha sonora para embalar *sessões*. E os *smartphones* são importantes também para os praticantes assistirem vídeos de skate[15] juntos nesses locais em que se reúnem: vídeos seus compartilhados em redes sociais, de colegas ali presentes ou de algum skatista famoso que acompanham.

É também muito comum os praticantes andarem de skate usando fones de ouvido ligados aos seus *smartphones* ou outros tipos de *players*[16]. Muitas vezes, o ritmo de suas *linhas* alinha-se ao som que estão ouvindo naquele momento, ou uma trilha sonora específica é escolhida para ser ouvida durante a execução (ou tentativa) de um conjunto previamente planejado de manobras em um obstáculo ou percurso específicos.

Vídeo: Rolê Pablo

https://www.youtube.com/watch?v=XIa99127QMc

No vídeo apresentado acima, a montagem das faixas de áudio e vídeo busca representar um ritmo estabelecido, uma imersão na prática que ainda é treinada por Pablo, um praticante da modalidade *street* cujas habilidades estão em um nível intermediário: seus movimentos não têm um *flow* consistente, mas ele demonstra estilo em sua tentativa. A faixa de áudio da peça sobrepõe à música que ele estava ouvindo em seus fones naquele momento outros sons, emitidos por fontes que nos circundavam ali no vale, típicos da paisagem sonora *lo-fi*[17] da cidade: ruídos variados, conversas, etc. E isso porque, justamente, minha montagem quer apontar para o fato de que, mesmo usando fones de ouvido, os skatistas estão sempre atentos a essas várias outras camadas sonoras da cidade ao seu redor. A expressividade da música escolhida por eles é incorporada aos sons e movimentos do corpo e a outros elementos

15 Peças audiovisuais nas quais skatistas realizam manobras e *linhas*, editadas e montadas com uma trilha musical/sonora escolhida por cada um, para marcar seu estilo ou dar unidade à montagem. Nesse sentido, a produção desses vídeos é mais um exemplo das possibilidades de engajamento musical dentro da prática do skate.

16 Isso é tão marcante entre os skatistas que, inclusive, foi reconhecido como um elemento importante de sua performance em contextos esportivos – mesmo naqueles mais formais: nas Olimpíadas, por exemplo, os skatistas podem competir usando esses dispositivos.

17 O termo é usado aqui em referência à distinção feita por Schafer entre *hi-fi* e *lo-fi*: no contexto da ideia de paisagem sonora, "um ambiente *hi-fi* é aquele onde os sons podem ser ouvidos claramente, sem estarem amontoados ou mascarados" (SCHAFER, 201, p. 365). Já "[...] o ambiente *lo-fi* é aquele onde os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza" (IBIDEM).

sonoros do ambiente. E, nesse sentido, para os skatistas os fones de ouvido não são (apenas) dispositivos de isolamento e individuação, mas (também) instrumentos para a composição de sobreposições e mixagens – não apenas sonoras, mas também de movimentos e ações. A música ouvida nos fones de ouvido como uma camada sonora a mais, que se soma às outras, em um equilíbrio sempre buscado pelos praticantes (ajustando volume e intensidade, balanceando a relação entre sons internos e externos e entre aquilo que se ouve não só com os ouvidos, mas com o corpo como um todo), que estabelecem um jogo rítmico para a realização da prática, num processo de escolhas e disputas, de fruição sensorial (sonora, mas também tátil, cinestésica etc.) e expressão.

Tal como Feld (1988) menciona para o caso da forma peculiar de escuta dos Kaluli, estamos também aqui diante de uma situação onde a escuta dos skatistas é treinada para reconhecer um tipo de sonoridade específica em meio à totalidade de sons presentes no ambiente e extrair informações "contidas" no modo como determinadas ondas sonoras (re)soam, tornando possível usar a sonoridade para um engajamento nas *affordances* urbanas. São sons como o das rodas do skate em movimento, ou de quando é preciso frená-lo; sons do deslizar do *shape* (a prancha de madeira) nas superfícies (em movimentos chamados de *slides*); dos eixos (feitos de metal) que "agridem" bordas de obstáculos ou a superfície equipamentos urbanos contra os quais se manobra (esses movimentos são chamados de *grinds);* e os sons dos *pops*, que são muito significativos para exemplificar o quanto os sistemas perceptivos funcionam em conjunto ao serem mobilizados na prática do skate, sobrepondo, por exemplo, tato e audição. O termo *pop* é usado pelos skatistas para se referir ao som que resulta da "batida" do *tail* (a extremidade traseira do skate) contra o chão ou superfície de determinado obstáculo para realizar uma manobra que é base de outras, o *ollie*[18].E é usado também para se referir a um som produzido por uma "batida" (que pode ser realizada com os pés ou as mãos) da prancha contra determinada superfície para averiguar a qualidade de seu material. Segundo os skatistas, o *pop* de um *shape* pode ser bom ou ruim, dependendo de como ele soa – ou, dito de outra forma: "um *shape* tem *pop* ou não".

Estamos falando de um tipo de percepção sensorial que é sonora (mas articulado ao

18 O *ollie* é um modo de saltar com o skate, mantendo os pés conectados a ele. É uma manobra que, no *street* skate, permite aos skatistas subir em determinados obstáculos, saltar sobre eles, ou saltar entre um e outro "conectando-os" em suas *linhas*. O *tail* precisa ser empurrado com força pelo pé de trás contra o chão, gerando um impulso (o *pop*) e em seguida se projeta o corpo para frente e para cima, enquanto se alivia o peso sobre o pé da frente, arrastando-o do meio para a frente da prancha, raspando-o contra a lixa e trazendo consigo o skate, num movimento que coloca o conjunto skate/skatista no ar.

conjunto total dos outros sistemas perceptivos) e que só ocorre a partir da ação em movimento do conjunto imbricado nela: skate/skatista. O skate manobrado pelo skatista produz sons/ritmos, mas também permite a ele "ouvir" com todo o seu corpo. Esses sons revelam – para ouvidos treinados – informações sobre as condições de materiais e superfícies e do que é possível realizar nelas através de correspondências entre *affordances* e habilidades – processo que, no caso do skate, resulta na possibilidade de executar determinadas manobras, na composição de *linhas* e, em última instância, no *flow*.

Os sons produzidos pela prática são encadeados em movimentos que se desdobram nas superfícies do ambiente urbano e em relação a quem e ao que está ali, pois o skate não acontece no vácuo, mas nos fluxos de várias outras linhas de vida que se desdobram na cidade como um todo. O ritmo espacial adotado nesse movimento, que "joga" com a dinâmica entre homogeneidade e fragmentação na forma de perceber o espaço (operando fragmentações em um espaço a princípio homogêneo ou conectando pontos no encadeamento de uma *linha*), estabelece-se na passagem de um elemento para o outro: um "deslizar" entremeado por assentamentos momentâneos em locais, objetos, obstáculos ou equipamentos urbanos onde manobras são realizadas. Da relação do skatista com o chão debaixo de seus pés, mediado por sua prancha de madeira sobre rodas, emergem ritmos: "espaço-objeto-espaço-objeto" (BORDEN, 2000); a sequência rápida de "silêncio-clique-silêncio-clique" intercalados quando se desliza sobre as texturas da pavimentação, ou o intervalo de silêncio de quando o conjunto skatista/skate levanta-se do chão em um *ollie*, seguido de seu retorno repentino e novamente o som do deslizar sobre o terreno, suas rachaduras, suavidade ou rugosidade: toda uma variedade de combinações de movimentos e ritmos que se juntam a outros, produzidos por outras práticas e atores, na composição da dinâmica e da ambiência sonora urbana e/ou de determinadas localidades situadas em seu interior.

Vídeo: Songlines
https://vimeo.com/manage/videos/551513654

A peça audiovisual disponível acima é uma tentativa de revelar para aqueles que não praticam o skate um pouco do envolvimento, ritmos e forças implicadas, remetendo para sensações táteis e sonoras, do atrito e trepidação das rodas e da prancha no calçamento da cidade, e dos sons produzidos e sentidos pelos skatistas nesse movimento. O som forte e a

trepidação remetem para as forças físicas de velocidade e gravidade envolvidas e administradas pelo praticante, através de correspondências mediadas por suas habilidades motoras e perceptivas. Esses sons de um "deslizar em atrito", registrados nesse trajeto percorrido, são o resultado da força e do ímpeto que os skatistas colocam em sua prática, deixando trilhas de expressão sonora atrás de si quando se lançam contra a cidade, avançando por ela na composição de suas *linhas*. A gravação foi feita com uma câmera de ação com microfones estéreo acoplada ao skate e, na edição do material, a opção foi não equalizar ou fazer cortes de frequências, mas deixar todo o espectro de sons captados pelo equipamento. O resultado "soa" de modo agressivo e "sujo", repleto de ruídos, mas também revela um ritmo. Manobras e movimentos são codificados em expressões sonoras que se agrupam ritmicamente, com algumas regularidades podendo ser reconhecíveis em sequências mais curtas e outras apenas naquelas mais longas. No skate, esse ritmo que resulta da prática não pode ser investigado em duas chaves separadas (uma na qual ele é pensado como algo que impulsiona os movimentos dos praticantes, vindo de dentro para fora; e outra na qual ele é pensado de fora para dentro, embalando estes movimentos – que seriam, assim, seu efeito): os ritmos estão ligados/imbricados interna e externamente, eles excitam e são excitados na relação do conjunto corpo/objeto e ambiente na ação. Há também outra dimensão, mais afetiva, "devido à qualidade emocional determinada fisiologicamente do ritmo, que entra em todos os tipos de atividades relacionadas de alguma forma à vida emocional" (BOAS, 2014, p. 302): o prazer do ritmo aplicado nos movimentos, para além da técnica corporal envolvida. A excelência de um movimento (como as remadas que impulsionam o deslocamento ao longo do trajeto registrado na peça audiovisual aqui apresentada, ou outros tipos de manobras características do skate) é buscada e sentida por quem o executa (e reconhecida e apreciada pelos outros praticantes) não apenas através dos gestos, mas também dos sons que deles resultam.

Assim, acredito ser possível afirmar que os skatistas podem ser pensados como "compositores" de uma camada sonora do ambiente da cidade, através de um musicar que articula sonoridades de atritos e batidas que são tanto impostas quanto respostas, resultando em ritmos (e ruídos) que emergem dos movimentos em fluxo na prática. Estas "composições" se desdobram tanto no tempo (ritmicamente), quanto no espaço (nos movimentos desdobrados nele, em diálogo com as forças físicas envolvidas na execução das manobras) e são construídas a partir dos elementos rítmicos dos sons que são colocados em ação pelos

musicares dos skatistas em sua prática (os sons do atrito das rodas, do bater do *shape*, os eixos esmerilhando – corpo e prancha deslizando e raspando pelas superfícies da cidade), mas que se juntam a outras fontes sonoras: os sons dos carros, sirenes, ambulantes, transeuntes, alarmes, conversas, animais, o vento... Essas camadas sonoras se somam e geram uma "música maior", em cuja composição o skatista participa engajando-se no "ambiente-mundo", num exercício de participação no fluxo mesmo da vida, de seus traçados e linhas (INGOLD, 2015). E é seguindo os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, de forma criativa e aberta às improvisações, que o skatista ganha fluência em sua habilidade – expressa no *flow*. Guardado o nível de habilidade e estilo de skate, esta "música maior" acompanha a trajetória do skatista, elaborando-se à medida em que a excelência na prática se constrói – e isso passa pela interiorização dos sons da cidade e do par corpo/skate engajando-se nela, ressoando com ela, na busca por uma composição "afinada".

Entrando no *groove* dos skatistas

Quando se chega ao vale do Anhangabaú, a sonoridade produzida pela prática do skate é muito marcante, e não passa despercebida para ninguém, sendo parte do que constitui aquele espaço e da forma como ele é percebido. Se para muitas das outras pessoas que frequentam o local ou por ali circulam isso configura uma paisagem sonora caracteristicamente associada ao skate, mas difusa, a escuta dos skatistas permite a eles compor um quadro muito nítido do que se desdobra ali e se inserir na dinâmica estabelecida, dada a sua familiaridade com esses sons – ligados a uma prática tanto corporal quanto social, cuja lógica é compartilhada por seus praticantes. Mesmo quando está com a visão focada em determinado ponto do espaço onde pretende executar ou experimentar determinada manobra, um skatista consegue saber que outras manobras estão sendo tentadas ou executadas por outros praticantes em seu entorno – e parte de sua atenção se dirige a dialogar com e/ou reagir a isso, tanto para evitar colisões, ou que outros skates o atinjam, quanto para estabelecer relações.

Nesse sentido, quero retomar aqui um ponto já mencionado acima, que é o da dinâmica relacional envolvida nas *sessões* de skate, para explorá-la mais diretamente em relação aos sons e ao modo como eles se articulam nelas.

No vale do Anhangabaú, a ação dos muitos praticantes que ali se reúnem diariamente, movendo-se de forma fluida, síncrona mas não sincronizada, resulta em uma "textura" sonora

densa, composta por várias camadas sobrepostas e por diferentes "timbres" (basicamente: vozes, poliuretano, metal, madeira e concreto). Assim, uma espécie de composição rítmica emerge de tudo isso em relação e movimento[19]. Quando, em meio a essa dinâmica maior, uma *sessão* vai ganhando forma, uma camada de "sincronia" pode ser mais claramente percebida à medida que os participantes dela vão coordenando seus movimentos em uma experiência participativa de engajamento sônico, na qual os ritmos criam um *groove* (FELD, 1988), que todos sabem "para onde vai", porque remete para um estilo que é reconhecido pelos skatistas, visto que compartilhado socialmente.

Segundo Feld (1988, p. 74), *groove* "refere-se a um sentido intuitivo de estilo como processo, uma percepção de um ciclo em movimento, uma forma ou padrão de organização que vai sendo revelado, um agrupamento recorrente de ideias através do tempo"[20]. Assim, continua ele, características formais ganham coerência em uma articulação específica, que cristaliza expectativas de forma colaborativa. O estilo também cristaliza essas expectativas e, além disso, remete para um padrão, para escolhas que agrupam certos elementos reconhecíveis, retirados de determinado meio para compor um conjunto/sistema que expressa uma determinada estética. Em cada caso cultural específico, diz Feld, o *groove* se liga a todo um "universo" constituído por um estilo também ele específico. Na música, ele é algo que podemos associar a sons e *beats* (batidas) que atraem a atenção dos ouvintes mesmo quando configuram padrões muito sutis, envolvendo uma percepção ligada a vários sentidos/canais cognitivos e intuitiva, que, para ele, derivam do reconhecimento de um estilo "em movimento" (IBIDEM: 75). Ouvintes treinados/socializados em determinado contexto cultural, reconhecem determinado estilo e são capazes de perceber e compreender composições sonoras como a configuração de intrincadas redes, nas quais certos elementos estão implicados, relacionando-se.

No caso do skate, esse *groove* remete para o quanto a prática contribui para "desenhar" um tipo de ouvinte e, consequentemente, criar possibilidades de engajamento musical/sônico específicos.

19 E isso não se aplica apenas a esse local específico, mas a outros onde a prática do skate acontece.
20 Tradução minha.

Considerações finais

Os dados etnográficos aqui apresentados tiveram a intenção de embasar a afirmação de que o skate pode ser pensado como um modo de conhecer o mundo através do som e, consequentemente, de viver nele sônica e musicalmente (FELD, 2020). Em seus movimentos, os skatistas geram ritmos, batidas: um pulso que não é metronômico, mas que se faz presente e expressa uma estética – e também uma ética. As interações estabelecidas em torno/a partir do skate são pautadas pela liberdade e pela valorização das diferenças, através de dinâmicas que incentivam a criatividade e a expressão individual, bem como a colaboração coletiva (que não excluem a presença de dispositivos de discriminação que reforçam, ainda que implicitamente, preconceitos e desigualdades[21] presentes na sociedade como um todo, mas que são importantes enquanto um ideal buscado pelos praticantes). E a paisagem sonora de uma pista de skate (ou outro lugar onde a prática se desdobre) reflete esse ideal – ou expressa-o em termos sonoros: há um fluxo com várias "vozes" colocando-se simultaneamente, sem que nenhuma delas domine as outras, resultando em uma composição rítmica na qual todos os que estão ali presentes, dispostos a "colocar o carrinho no chão", podem participar de forma não hierárquica. Produzir essa sonoridade e/ou estar imerso nela envolve fruição e a construção de laços acústicos emotivos, formas de apreender e compreender os espaços (e as formas de sociabilidade constituídas neles/ou que os constituem) que são marcadamente sonoras.

Além disso, essas sonoridades ligadas à prática do skate podem ser pensadas como um modo de seus praticantes intervirem em outras esferas de ordenamento (para além daquela imposta no plano espacial da cidade), desestabilizando-as. O tipo de engajamento sonoro/musical que o skate permite com o ambiente urbano (e com quem e o que está nele) cria ritmos alternativos àqueles impostos pelo planejamento urbano, pelo trabalho – pelo capital, de modo geral – que apontam para a esfera do lúdico e para possibilidades de expressão e fruição na/da cidade.

Assim, o vale do Anhangabaú – como outros locais dentro dos circuitos do skate na cidade de São Paulo – pode ser pensado como um palco onde composições sonoras com variadas nuances, camadas e andamentos, produzidas em grande parte pelos skatistas (mas também por outras pessoas, seres e coisas) são executadas publicamente. No contexto de um

21 Tal como destacado por Beal e Weidman (2003) a partir de outros contextos ligados ao skate.

grande centro urbano como São Paulo, marcado por tantas diferenças e desigualdades, ele é um exemplo de como o musicar pode "criar espaços de sociabilidade com pares, construir refúgios em ambientes hostis, contestar violências cotidianas, demarcar espaços para transcender e neutralizar as diferenças", bem como ser uma "ferramenta para a implementação e sustentação da localidade enquanto projeto político" (REILY, 2021, p. 19):

O skate como uma prática que viabiliza a ressignificação de espaços através do protagonismo daqueles que ali se colocam em movimento e atuação. O resultado é uma construção coletiva de um espaço em que se deseja viver (APPADURAI, 1996).

Por fim, gostaria de levantar a questão da densidade que o som (ainda pouco explorado pela antropologia) pode trazer para a descrição etnográfica. Autores como Chion (2004) chamam atenção para a forma como o som frequente é negligenciado em nossos registros, visto que não atribuímos ao ele o mesmo valor que é conferido à imagem visual, no que concerne à sua potencialidade narrativa. E trabalhos como os de Vedana (2010, 2011), apontam para a necessária negociação, no campo da antropologia, entre a montagem da imagem visual e a montagem da imagem sonora na construção de etnografias que envolvem o uso de recursos audiovisuais. Isso implica em compreender o som a partir de uma dimensão simbólica e de sua potência narrativa de produzir imagens mentais, de construir referências espaciais que evocam sentidos, produzem emoções.

Acredito que para avançar nesse sentido (fazer do som uma parte constituinte de nossos trabalhos) é preciso que tenhamos em mente o fato de que, tal como colocado por Crawford (2010), nas pesquisas antropológicas a "observação" (esse é o termo comumente usado para descrever a prática em campo) não pode ser reduzida apenas ao sentido da visão, visto que, como bem sabemos, ela nunca ocorre em um vácuo. Ver, ouvir, sentir, como coisas inseparáveis: as pessoas estão envolvidas em fluxos de vida.

Referências

APPADURAI, Arjun. The production of locality. *In*: *Modernity at large*: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BEAL, Becky; WEIDMAN, Lisa. Authenticity in the skateboard world. *In*: RINEHART, Robert; SYDNOR, Synthia (Eds.). *To the extreme*: Alternative sports inside and out. Albany: State University of New York Press, 2003.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BORDEN, Iain. Another pavement, another beach: skateboarding and the peformative critique of architecture. *In*: Borden et al. (eds.). *The unknow city*: contesting architecture and social space. Cambridge: MIT, 2000.

BORDEN, Iain. *Skateboarding, space and the city*: architecture and the body. Oxford: Berg, 2001.

BORDEN, Iain. *Skateboarding and the city*: a complete history. London: Blomsbury Visual Arts, 2019.

BORDEN, Iain. Skateboarding and street culture. In: ROSS, Jeffrey (Ed.). *Routledge Handbook of Street Culture*. London: Routledge, 2020.

CHION, Michel. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2004.

CRAWFORD, Peter. Sounds of silence: the aural in anthropology and ethnographic film. *In*: IVERSEN, Gunnar; SIMONSEN, Jan Ketil (Eds.). *Beyond the visual*: sound and image in ethnographic and documentar film. Hojbjerg: Denmark, 2010.

FELD, Steven. Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove. *Yearbook for Tradicional Music*, vol. 20, 1988.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. *PROA*: Revista de Antropologia e Arte. 10 (2), p. 193 – 210, jul-dez, 2020.

FELD, Steven; BRENNEIS, Donald. Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*, University of California, v. 31, n. 4, p. 461-474, nov. 2004.

GIBSON, James. *The Ecologycal Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press, 1986.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOSOKAWA, S. The walkman effect. *In*: STERNE, J. (Ed.). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MACHADO, Giancarlo Marques. *De "carrinho" pela cidade*: a prática do street skate em São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2011.

MACHADO, Giancarlo Marques. “Todos juntos e misturados”: sociabilidade no pedaço skatista. *In*: BRANDÃO, L.; HONORATO, T. (Orgs.). *Skate & skatistas*: questões contemporâneas. Londrina: UEL, 2012.

MACHADO, Giancarlo Marques. *A cidade dos picos*: a prática do skate e os desafios da citadinidade. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2017.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*: Revista de Sociologia da USP, vol. 17, n. 2, p. 173-205, 2005.

OLIC, Maurício. As dimensões do risco: ou como o skatista se torna um agrimensor do seu próprio corpo. *In*: BRANDÃO, L.; HONORATO, T. (Orgs.). *Skate & skatistas*: questões contemporâneas. Londrina: UEL, 2012.

PEREIRA, Alexandre. B. *De rolê pela cidade*: os pichadores de São Paulo. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2005.

PÉTONETT, Colette. Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense. *Antropolítica*, n.25, 2º sem./2008 [1982], p.99-111.

REILY, Suzel Ana. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS*: Gesto, Som, Imagem – Revista de Antropologia. São Paulo, v. 6, n. 1: e-185341, 2021.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

STABELINI, Julio Cesar. *O skate na prática*: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano. Dissertação (Mestrado) - UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2016.

STERNE, Jonathan. Soundscape, landscape, escape. In: BIJSTERVELD, Karin (Ed.). *Soundscapes of the Urban Past*. Bielefeld: Verlag, 2013.

VEDANA, Viviane. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. *Revista Iluminuras*, v. 11, n. 25, 2010.

VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentos etnográficos. *Ciberlegenda* (UFF. Online), v. 1, p. 29-42, 2011.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Sobre o autor

Julio Cesar Stabelini é mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016) e atualmente cursa o doutorado, na mesma área, na Universidade de São Paulo. Nesta instituição, está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e ao projeto temático "O Musicar Local - Novas trilhas para a etnomusicologia". Tem experiência em Antropologia da Percepção, Antropologia Urbana, Antropologia do Som e Audiovisual – áreas que articula em suas pesquisas sobre a prática do skate.

UM MUSICAR DOS PAREDÕES
Fronteiras Sonoras da Quebrada

Meno Del Picchia
Faculdade Santa Marcelina
menodelpicchia@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9694-621X

Resumo: O artigo apresenta uma análise etnográfica dos fluxos de funk em São Paulo a partir do conceito de musicar formulado por Christopher Small. A presente análise foi provocada pelo convite para a participação na mesa "Palcos", que fez parte do seminário " “São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais”, realizado na Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Dessa forma, busco pensar o lugar dos fluxos de funk na cidade de São Paulo, tendo como metáfora norteadora a ideia de que as ruas são um palco onde a juventude urbana performa e/ou musica. No primeiro tópico, abordo a corporalidade dos fluxos de funk, seus agentes humanos e não-humanos a partir da minha entrada na festa em um bairro periférico da zona sul paulistana. A seguir, trago dados de uma netnografia focada no canal de youtube do jovem Hiiits, que documenta em vídeo seus "rolês" pelos fluxos. No trecho final do artigo, busco discutir a criminalização do funk, em especial dos fluxos.

Palavras-chave: Fluxo de Funk; Musicar; Etnografia; Sistema de Som.

MUSICKING FROM THE SOUND WALLS
Sonic Borders of the *Quebrada*

Abstract: The article presents an ethnographic analysis of funk flows in São Paulo based on the concept of musicking created by Christopher Small. The present analysis was provoked by the invitation to participate in the "Stages" table, which was part of the seminar "São Paulo, place of encounters: getting to know musical heritage" at Mario de Andrade Municipal Library. In this way, I seek to think about the place of funk flows in the city of São Paulo, having as a guiding metaphor the idea that the streets are a stage where urban youth perform and/or music. In the first topic, I approach the corporeality of funk flows, their human and non-human agents from my entrance to the party in a peripheral neighborhood in the south zone of São Paulo. Next, I bring data from a netnography focused on the youtube channel of the young Hiiits, who documents his "rolês" through the flows on video. In the final part of the article, I seek to discuss the criminalization of funk.

Keywords: Funk Flow; Musicking; Ethnography; Sound System.

Introdução

Este artigo representa um aprofundamento das discussões iniciadas no seminário “São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais”, na mesa "Palcos", que contou ainda com as presenças dos pesquisadores Mihai Andrei Leaha, Julio Stabelini, Luiz Henrique de Toledo (debatedor da mesa) e do sambista Chapinha. O seminário foi organizado pelas antropólogas Rose Satiko Gitirana Hikiji e Lorena Avellar, e aconteceu na Biblioteca Mário de Andrade entre os dias 30 de Março e 01 de Abril de 2022. De modo geral, as pesquisas e os caminhos apontados pelos debates diziam respeito a como a cidade é ao mesmo tempo um gigantesco e complexo palco de práticas sociais e performances dos mais variados tipos, mas também uma teia de agenciamentos que determinam a forma como nos relacionamos - as

disposições do palco (a cidade) afetam os performers (seus habitantes). Nosso foco, é claro, foi de refletirmos juntos sobre manifestações sonoras e musicais que ocupam essa teia urbana de agenciamentos. Mihai Andrei Leaha trouxe dados de sua etnografia multimodal das festas eletrônicas, Julio Stabelini trouxe elementos sonoros e materialidades do universo do skate, e eu apresentei alguns dados de minha recente etnografia dos fluxos de funk em São Paulo. Luiz Henrique de Toledo conseguiu conectar a diversidade de dados etnográficos a partir de conceitos como memória, sonoridade e materialidade.

A materialidade e a sonoridade dos fluxos de funk em São Paulo encontram um vértice poderoso nos sistemas de som presentes na rua. A festa não acontece sem esses sistemas de som capazes de reproduzir em alta intensidade as músicas do repertório funk, realçando o amplo espectro de frequências (os limites do grave e do agudo) presentes nos arranjos musicais do gênero. Isso já era percebido por Hermano Vianna nos bailes funks cariocas no final dos anos 1980.

> Antes de qualquer comentário, um fato óbvio: é impossível fazer a festa sem um equipamento de som de tamanho razoável, isto é, que tenha potência suficiente para sonorizar todo um ginásio de esportes ou uma quadra de escola de samba - os locais mais comuns para a realização dos bailes - naquela altura que não deixa nenhuma conversa ser ouvida sem que seja aos gritos (VIANNA, 1988, p. 35).

Na São Paulo dos anos 2010 e 2020, os bailes funk tem a particularidade de acontecer nas ruas dos bairros periféricos, diferente do que acontecia no Rio de Janeiro que Vianna conhecera nos anos 1980 e 1990 (bailes circunscritos a ginásios, boates e/ou quadras). Veremos ao longo do artigo que este aspecto da configuração da festa funk paulistana implica em diversas questões de difícil resolução. De todo modo, por ora vale ressaltar que além da importância sonora, os paredões de som chamam a atenção pela sua imponência física, sua materialidade. Eles atuam como agentes não-humanos centrais da festa e como extensões elétricas dos corpos dos funkeiros e funkeiras demarcando fronteiras territoriais e estéticas através de sua sonoridade. Vale dizer que dentro de um fluxo encontramos diversos sistemas de som operando ao mesmo tempo, tocando repertórios diferentes numa polifonia sônica. Não há uma fonte sonora principal ou única como num show.

Entretanto, a festa funk é alvo de políticas repressivas dos governos estatais e municipais. É vista como algo a ser combatido, ou seja, é de certa forma criminalizada. Nesse sentido, importante nos perguntarmos aqui qual o lugar do fluxo de funk numa cidade como

São Paulo? E num seminário que se propôs a refletir sobre patrimônios musicais, qual o lugar do funk enquanto gênero musical em termos de legitimidade cultural e artística? A ideia de patrimônio está conectada a percepção de que determinadas práticas e artefatos produzidos coletivamente são valiosos para a sociedade e merecem um certo cuidado. Seria esse o caso dos fluxos de funk? Essas são algumas das perguntas que minha discussão pode ajudar a problematizar, mais do que responder.

Minha análise dos fluxos de funk tem como arcabouço teórico duas ideias/conceitos - de um lado o musicar de Christopher Small (1998) e de outro a agência social dos objetos de arte de Alfred Gell (2018). A descrição das relações sociais e associações do funk também é alimentada pela perspectiva de Bruno Latour (2000, 2001, 2002, 2009 e 2012) e sua rede sócio-técnica formada por humanos e não-humanos. A realidade social pata Latour só existe a partir de uma série de mediações entre entidades híbridas que conectam o que a mitologia moderna se acostumou a separar como natureza e cultura. Nosso olhar para um sistema de som de funk, por exemplo, entende que as características sócio-técnicas dessas poderosas máquinas fazem parte da natureza-cultura que é a festa. A festa é um grande híbrido multiespécie, um ritual contemporâneo da juventude periférica onde encontramos um dos tipos de musicares urbanos paulistanos de rua. Uso aqui o termo de multiespécie no sentido empregado por Donna Haraway (2009) em seus trabalhos. O que está em jogo aqui é entender que o que consideramos a espécie humana, por exemplo, já não é mais algo isolado ou purificado. Para Haraway somos todos ciborgues, mesclas de corpos orgânicos e maquínicos. No fluxo de funk isso aparece na relação dos corpos humanos com os corpos elétricos dos grandes sistemas de som automotivos e dos paredões de som, para citar um exemplo. São espécies múltiplas de seres agentes numa cadeia de relações sociais. A relação simbiótica do funkeiro com seu paredão de som transforma uma simples rua da quebrada num palco, se empregarmos uma noção alargada de palco tal qual discutida no seminário que deu origem a esse texto.

O musicar diz respeito a todas as formas de engajamentos presentes numa determinada manifestação musical - desde músicos e músicas, a plateia, profissionais técnicos, comerciantes, equipamentos de som, instrumentos musicais, entidades não-humanas, etc. Small argumenta que o estudo da música em sociedade deve dar conta de uma descrição ampla dos eventos nos quais ela está presente. Seu foco é na ação ou nas ações emaranhadas das atividades musicais coletivas. De certa forma, isso o aproxima da perspectiva de Gell em

relação aos objetos artísticos. Para Gell, a antropologia da arte deve ser guiada pela descrição dos eventos sociais agenciados por artistas e suas criações, que em seu argumento aparecem como indexes. Gell não está interessado em juízos estéticos ou valorativos a respeito da arte, mas sim na forma como os objetos artísticos circulam e transformam a vida social ao seu redor - na forma como os indexes agem socialmente. No universo do funk, interpreto os sistemas de som como indexes elétricos que fazem soar a agência criativa de MCs e DJs, ou seja, como objetos artísticos tecnológicos que transformam a vida das pessoas no seu entorno. Veremos que uma das agências sociais dos sistemas de som é criarem uma paisagem sonora específica de determinados bairros, uma espécie de demarcação sonora dos bairros periféricos. No tópico a seguir, explorarei dados de minha pesquisa de campo num bairro periférico da zona sul paulistana, famoso por abrigar fluxos de funk, a partir do conceito de musicar.

O musicar dos fluxos

No universo do funk existem diversos tipos de *musicar* (SMALL 1998), ou seja, diversas formas e possibilidades de engajamentos em torno desta expressão musical típica da juventude urbana periférica. Um mesmo repertório de funk pode estar sendo tocado numa variedade enorme de situações: dentro de uma boate fechada, nos fones de ouvido dentro de um metrô lotado, nas pequenas caixas de som de um computador, dentro de um estúdio de gravação, dentro de uma barbearia, em uma roda de amigos batendo a clave rítmica na palma da mão, entre outros tipos de situção. Cada situação envolve um conjunto de agentes e uma cadeia específica de agências, enredando o que autores como Alfred Gell (1999 e 2018) e Bruno Latour (2000, 2001, 2002, 2009 e 2012) chamam de humanos e não-humanos.

Os fluxos de rua são uma das principais configurações da festa funk na cidade de São Paulo e um dos objetivos aqui é analisa-los a partir da ideia-conceito de *musicar* de Christopher Small. Neste *musicar* dos fluxos, as ruas das *quebradas* paulistanas se tornam palcos a céu aberto e pistas de dança onde milhares de jovens vivenciam suas práticas de lazer, de diversão, fortalecem seus laços de amizade e de pertencimento à cidade. Os fluxos são aglomerações festivas de rua que se iniciam sempre ao redor de sistemas de som tocando funk. Os sistemas de som possuem dois tipos principais de configuração - paredões de som e sistemas de som automotivos - sendo que em ambos a potência sonora é um valor,

especialmente, a capacidade de reproduzir as frequências mais graves das batidas funk em alto volume.

> Cara, as pessoas na comunidade estão acostumadas a trabalhar de segunda a sexta feira sem parar. E aí chega sexta, sábado e até domingo as vezes o pessoal quer tirar lazer, né! Ouvir um sonzão, ouvir uma música alta, o paredão, é bom pra caramba também. Você pode perceber que a favela tá sempre tocando música cara. Sempre!! Qualquer beco que você passar, qualquer rua, qualquer esquina vai estar tocando música alta. A favela nunca dorme, né! A gente adora ouvir música alta sim, sentir as paredes da casa tremendo, *se sentir dentro da música* sabe, sentir a adrenalina da música, a gente gosta de ouvir música alta mesmo. Por isso tudo, é importante pra mim botar o sonzão estralando (Marciano, morador da Zona Sul, dono de som automotivo, Janeiro de 2018).

A fala de Marciano chama nossa atenção sobre a materialidade presente no som que a festa funk proporciona. Os sistemas de som fazem com que ele se sinta dentro da música e sinta a adrenalina da música. Sua "comunidade" é o território da cidade onde isso é possível, onde a sonoridade funk entra pelos poros e invade a carne. Outra fala de Marciano que foi explorada no seminário e despertou comentários do nosso debatedor Luiz Henrique de Toledo foi a expressão "tirar lazer". Luiz Henrique apontou que existe um aspecto político da ideia de se "tirar lazer" que revela aspectos políticos da própria festa. O lazer nas periferias urbanas é algo a ser conquistado, tomado, tirado; direito a descanso, diversão, ócio e a uma "apropriação lúdica da cidade" como aponta Luiz Henrique de Toledo. A festa funk ainda demarca e completa o ciclo semanal na vida dos habitantes das *quebradas* formando um contrapeso ao mundo do trabalho "sem parar" de segunda a sexta. O fluxo de funk nos finais de semana se apresenta como uma necessidade vital para que as pessoas enfrentem a retomada do ciclo de trabalho na segunda feira. É um regulador da temporalidade urbana, ao mesmo tempo em que transforma o espaço.

Entre 2017 e início de 2019, presenciei dezenas de fluxos na *quebrada* onde morei alugando um quarto na casa de Bonito[1], meu anfitrião e principal interlocutor dentro da localidade. Alguns desses fluxos aconteciam de forma mais caótica e aleatória, eram instáveis, de menor porte (por volta de 300 a 500 pessoas em média) se iniciavam e se dispersavam (ou eram dispersados pela polícia) com certa rapidez. Outros fluxos se mostravam mais perenes,

[1] Quando trago dados da etnografia dos fluxos dentro da quebrada, utilizo apenas nomes fictícios para meus interlocutores. Foi um pedido de meu anfitrião, Bonito, que eu preservasse a privacidade dos moradores e da própria quebrada. Em algumas descrições etnográficas menciono MCs famosos e suas músicas utilizando nomes verdadeiros, mas nenhum deles era morador da quebrada. Sempre que for o nome verdadeiro da pessoa acrescento entre parênteses (nome real).

reuniam um número maior de pessoas (acima de 500), acontecendo semanalmente ou quinzenalmente numa mesma rua, num mesmo local.

Um desses fluxos mais estáveis acontecia próximo de minha casa, numa periodicidade que variou entre semanal e quinzenal. Ele se iniciava quase sempre com um paredão de som colocado numa esquina, em frente a bares e casas dos moradores. Quando esse paredão externo não tocava, algum bar ligava suas caixas de som em alto volume iniciando o fluxo. Os grupos de jovens começavam a chegar a partir da meia noite ou uma hora da manhã. Os fluxos são festas da juventude urbana; a faixa etária do público, geralmente, vai dos 15 aos 25 anos de idade. Bonito e eu já éramos velhos para a festa, e chamávamos a atenção em alguns momentos. Caminhando nas ruas nos finais de semana observei muitos jovens de fora da *quebrada* chegando em grupos, subindo as ladeiras e ruelas de acesso ao ponto onde o fluxo "estrala"[2]. A festa segue noite adentro e se não for dispersada pela polícia, ou seja *molhada*, só começa a se esvaziar na manhã seguinte. O repertório basicamente é de funk putaria e proibidão[3]. Faz todo sentido a proposição de Durkheim (2003 [1912]) sobre a importância social da festa quando nos deparamos com um fluxo de funk. A festa emerge como um momento de ruptura da ordem social cotidiana onde laços de solidariedade grupais são reforçados. A ruptura festiva com a ordem cotidiana das coisas se dá através dos excessos, da transgressão, da exacerbação das trocas de diversos níveis (econômicas, afetivas, artísticas, etc.). Nesse sentido, fluxo de funk apresenta pontos comuns com o que Dias da Costa afirma sobre as festas de aparelhagem no circuito bregueiro do Pará.

> "A tônica desses eventos, como já foi mostrado, é a celebração da sociabilidade através da música e da dança principalmente. A celebração da festa termina por ser o espetáculo (do encontro, da alegria, da diversão etc.) que as pessoas proporcionam a si mesmas. Por fim, a vida quotidiana é transgredida pelo próprio formato assumido pelas festas e apreciado por seu público: som extremamente alto da aparelhagem, danças sensuais e ousadas, exagero no consumo de bebidas alcoólicas etc." (DIAS da COSTA, 2009, p. 72).

A festa é o encontro de uma diversidade de corpos (humanos e não-humanos) em ativações que rompem momentaneamente com a vida social ordinária. A corporalidade de um

[2] Estralar aqui significa encher de gente ou ficar lotado. Outra expressão que tem o mesmo sentido é "bombar". O baile bombado é o baile cheio. Costuma-se dizer também que o paredão está estralando, ou que o som está bombando. As mesmas palavras são utilizadas agora com um sentido sonoro nomeando e classificando a potência de amplificação do equipamento.

[3] Putaria e proibidão são subgêneros de funk cuja delimitação fronteiriça diz respeito a aspectos da temática poética. Putaria fala mais sobre sexualidade, na maioria das vezes de modo bastante explícito. Proibidão fala mais sobre o mundo do crime, em especial do narcotráfico.

fluxo é um emaranhado formado por pessoas, sistemas de som, celulares, bares, motocicletas, carros, latas de lança perfume, bebidas alcoólicas, cigarros de maconha. Donna Haraway (2009) nos provoca a reconhecermos a multidão multiespécie que nos constitui. Somos cada um de nós uma multidão. E na multidão do fluxo, cada funkeira e funkeiro carrega em seu corpo outras multidões. Os motoqueiros acelerando são seus corpos humanos, suas motos, suas roupas e o ronco ensurdecedor dos escapamentos chamando atenção. Os jovens que ligam seus sistemas de som na rua são outra multidão dentro da multidão. Os alto-falantes são extensões sonoras de seus corpos humanos no fluxo, entoando as letras de putaria, embalando os quadris de quem dança. É como se carro e som fizessem parte do corpo que se exibe dentro do fluxo - um corpo elétrico musical, um ciborgue (HARAWAY, 2009) fundamental dos fluxos de rua. No que diz respeito aos sistema de som, essa corporalidade ciborgue ganha contornos musicais, se materializa visualmente, sonoramente e se manifesta mais como tendo um gênero masculinizado. "Ah, o som é pra chamar atenção das mina, né!? As novinha cola em volta pra dançar, é foda, o bagulho é louco!" afirma MC Sozinho (23 anos), frequentador de fluxos e morador da *quebrada*, sobre os sistemas de som automotivos. Esses sistemas de som expandem os corpos dos homens na festa e amplificam os arranjos de funk putaria.

Nos fluxos, os carros com sistemas de som na parte traseira são chamados de *naves*. Os pilotos das *naves* atuam como se fossem DJs da festa, porque são eles os responsáveis pelo repertório que toca na rua. Cada jovem com seu sistema de som pode ser pensado como uma espécie de DJ? Eles não se chamam dessa forma, mas deixo essa provocação como uma reflexão sobre esse ato de botar som na rua. Se podemos pensar nas ruas como o palco dos fluxos, podemos pensar nos funkeiros que pilotam os sistemas de som como os DJs da festa. Vale notar aqui que observei poucas mulheres pilotando os sistemas de som - é uma atividade na qual os homens se engajam mais, o que nos leva a considerar a ativação[4] dos sistemas de som na festa como um dos aspectos de ativação da masculinidade. Um ativação sonora da masculinidade que visa chamar a atenção das mulheres num jogo de seduções e conquistas sexuais e afetivas. As mulheres, por outro lado, se engajam mais na dança de rua mantendo viva uma conexão corporal ancestral que autoras como Taísa Machado (2020) chamam de "ciência do rebolado". Para Taísa Machado o rebolado é uma forma de saber ancestral ligada

[4] Uso aqui o termo ativação no sentido de um acionamento dos sistemas de som, ou ainda, como uma pilotagem sonora da festa. O fluxo de funk paulistano depende dessa ativação desses corpos elétricos. Busco chamar a atenção para o fato de que é atividade é predominantemente masculina, sabendo, é claro, que podem existir exceções. Mas de modo geral, acionar os potentes sistemas de som da festa é algo que desperta um engajamento maior entre homens.

à práticas de cura corporal, de fertilidade, de empoderamento, de auto conhecimento e auto-prazer. O musicar dos fluxos reúne essas ativações de gênero e sexualidade da juventude urbana às ativações elétricas dos paredões de som que amplificam a sonoridade funk em todas as *quebradas* da cidade. No próximo tópico, trago dados de uma etnografia online focada no trabalho de um youtuber especializado em fluxos para enriquecer mais nossa base de dados e nosso quadro analítico.

Netnografia dos fluxos

> "Gosto de trabalhar com minhas máquinas porque é uma maneira de estar sozinho sem estar sozinho. As máquinas fazem parte e uma ecologia da natureza humana. Quando somos um com uma máquina, estamos conectados com todas as máquinas e com todas as outras pessoas que tocam numa máquina. Somos um com a natureza humana, e é uma sensação reconfortante ser parte de uma ecologia de pessoas conectadas por máquinas e máquinas conectadas por pessoas" (SHERMAN, 1997, p. 70).

Durante a pesquisa, fiz um investigação online dentro da internet paralela à etnografia tradicional. Nessa etnografia virtual (HINE, 2000) ou netnografia (KOZINETS, 2010)[5], acompanhei principalmente o youtube e o instagram observando o lançamento de clipes em portais como o Kondzilla e o Ritmo dos Fluxos, e o cotidiano de DJs e MCs de funk em seus perfis nas redes sociais. Para Robert V. Kozinets nós vivemos em uma "matriz interrelacionada de comportamentos sociais online e offline" (2010) o que torna a netnografia um método de pesquisa bastante profícuo.

> "Netnografia é etnografia conectada pela tecnologia, ou pela internet. A netnografia é a etnografia adaptada às complexidades do nosso mundo social contemporâneo, mediado pela tecnologia. A netnografia é a etnografia que une o método centenário de Bronislaw Malinowski e Franz Boas com a realidade de muitos adolescentes que vivem mais de sua vida social no Facebook do que no pátio da escola; em que as mães novatas obtêm muita informação não através de sua família e amigos, mas em comunidades da internet, e em que, em muitos locais de trabalho, blogueiros e twiteiros são as principais fontes de opinião e informação sobre a indústria." (KOZINETS, 2010, p. 5).

[5] Uma das diferenças entre a concepção de Christine Hine de etnografia virtual e a concepção de Robert V. Kozinets de netnografia está no peso que cada autor atribuí ao contato pessoal presencial. Para Hine é importante que a pesquisa nos ambientes virtuais caminhe junto com a pesquisa presencial mais tradicional. Kozinets já abre a possibilidade de pesquisas somente em ambiente online, sem o pré-requisito do contato offline no modo presencial. Acredito que a diferença de posição dos dois autores se dê em parte pela velocidade das transformações nas tecnologias de comunicação digitais que ocorreram entre os anos 2000 e 2010. O texto de Kozinets foi produzido num momento histórico em que redes sociais como orkut, myspace e facebook revolucionaram as interações online.

Se Kozinets já percebia isso em 2010, no início dos anos 2020 o tempo de vida que passamos na internet e a importância de nossas interações nas redes sociais aumentou ainda mais. Um reflexo disso é o surgimento de profissões e termos novos como youtuber[6], *instagrammer*, *tiktoker* e *digital influencer* que designam pessoas que dedicam parte da vida ao trabalho nas redes sociais. Em 2017, conheci o trabalho do youtuber e frequentador de fluxos Hiiits, na época com 23 anos. Hiiits produzia e postava em seu canal de Youtube[7] vídeos semanais que registravam seus rolês pelos bailes de rua mais famosos de São Paulo - Baile do Helipa, Iraque, Dz7, Elisa Maria, Pantanal, entre outros. Seus vídeos são uma fonte rica de informações sobre a corporalidade dos fluxos descrita no tópico anterior; ele é uma espécie de antropólogo visual do funk em São Paulo e tem um vasto conhecimento sobre o assunto. Hiiits tem um ritmo de postagem bastante intenso, e é um interlocutor muito interessante porque além das postagens sobre funk, posta seus "rolês de trampo". Já acompanhei seu trabalho em supermercados e, ultimamente, tenho acompanhado seu trabalho como motoboy através de seus *stories* de instagram. Sua vida online serve de testemunho da temporalidade da juventude urbana paulistana funkeira oscilando entre trabalho e festa.

> "Só salvinho família, boa pá noiz aí! Vídeo novo começando no canal pra vocês. Já vai deixando o *like* e vai seguindo no instagram, aí, certo! Tamu partindo pra onde hoje? Aniversário da Dz7 rapaziada. Vamos fazer umas paradinha básica, né... partir né rapaizada, dá mais um *jet*, daquele jeitão. Que Deus nos abençoe e que o baile esteja pocando, né..." (Trechos da fala do youtuber Hiiits em vídeo postado no seu canal em Agosto de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zEH_BPMoWp4).

Recomendo que nesse ponto do texto os leitores assistam ao vídeo de Hiiits citado acima, de Agosto de 2022, postado na ocasião do aniversário do fluxo mais famoso de São Paulo, o Baile da Dz7. O vídeo, como já disse, se configura como um rico registro audiovisual da cultura funk. Além disso, levando em consideração que este artigo é resultado de discussões sobre patrimônios musicais, o trabalho de Hiiits ainda pode ser tomado como documento histórico desse musicar. O vídeo em questão tem cerca de 23 minutos e se inicia com Hiiits dando uma volta num carro vermelho alugado, comentando que um dia quer ter um carro igual. Em seguida, ele aparece em sua moto com sua namorada indo para o Baile da

[6] Foi uma opção minha manter youtuber sem itálico por ser um termo mais antigo que de certa forma já se incorporou ao nosso vocabulário cotidiano. O mesmo se aplica a termos como online e offline. Termos mais recentes de origem inglesas mantive em itálico.
[7] O link do canal é: https://www.youtube.com/c/HIIITSOFICIAL.

Dz7 (pronuncia-se baile da dezessete). O Baile da Dz7 acontece em Paraisópolis, bairro da zona sul paulistana, vizinho ao bairro do Morumbi; é considerado o maior fluxo de funk de São Paulo, reunindo milhares de jovens todos os finais de semana. Nas próximas imagens ele já está nas ruas de Paraisópolis bebendo e dançando funk ao redor dos paredões de som. Elementos centrais do *jet* (gíria que designa o ato de sair a noite para se divertir no fluxo) como os paredões de som, as adegas, os drinks, a dança, a "muvuca", os guarda-chuvas vão surgindo em nossa frente. Nos trechos em que Hiiits caminha pelas ruas, podemos conhecer um pouco da paisagem sonora do fluxo formada por trechos sem música e trechos onde os funks pulsando nos alto-falantes vão ocupando o espaço. Hiiits ora caminha, ora dança. O funkeiro nos fluxos não fica parado muito tempo; o caminhar faz parte da festa; um reconhecimento do território periférico através da música. Numa entrevista que o youtuber me concedeu em sua casa, perguntei porque as pessoas gostam de colocar o sistema de som na rua tocando funk em alto volume.

> Eu acho que pelo fato de chamar a atenção. As vezes você tá ali no baile e ouve, puta aquele som tá tocando mais alto, então o cara quer chamar aquele pessoal pra ele, pro pessoal ver o som, pra ver as meninas dançando do lado do carro dele, isso meio que dá um status pro cara também. Muitas vezes você vai para um baile, já foi várias vezes, você vê aquele carro tal, se você for na semana seguinte e ver o mesmo carro, você vai falar puta aquele carro tem um puta de um som vou colar nele. Se ele tiver um local fixo você já vai direto nele, no som dele (Entrevista com Hiiits, 26/10/2017).

A fala de Hiiits e as observações dos fluxos demonstram a centralidade da agência social (GELL, 2018) dos sistemas de som nas festas de rua. Não há fluxo sem sistema de som. O sistema de som torna a festa possível e como Hiiits nos conta demarca locais fixos dentro da própria balada. Se o carro tem um som legal, seus arredores se tornam um ponto interessante para se estar, para se dançar, para se curtir. Alguns sistemas de som recebem adornos como pinturas especiais, luzes e até nome próprio[8]. Especialmente os paredões de som recebem nomes como é o caso do famoso "Megatron" que possui até canal oficial de Youtube[9]. Percorrer o fluxo a pé também ativa lembranças nem sempre positivas no youtuber, criando um arquivo de memórias conectadas à localidade, às *quebradas* por onde passou para

[8] Esses cuidados com o sistema de som são similares ao que se observa nas Aparelhagens paraenses. Antonio Mauricio Dias da Costa (2009) em sua etnografia do Circuito Bregueiro em Belém do Pará, mostra como as Aparelhagens, sistemas de sons tradicionais das festas de brega e tecnobrega, possuem fã clubes. Uma única Aparelhagem pode possuir dezenas de fã clubes que as seguem pelo circuito de festas.

[9] Canal oficial do Paredão Megatron no Youtube: https://www.youtube.com/c/OficialMegatron.

curtir a festa. Em determinado trecho do vídeo que estamos analisando, ele lembra do dia em que "quase foi pisoteado".

> Aí, família, aqui nós quase foi pisoteado. Nossa, lembro até hoje. Ali ó, quase morri naquele poste esmagado, prensado. Nossa, foi uma fuga monstra, tinha uns carro aqui no meio, não dava pra passar (Fala de Hiiits. Este trecho acontece aos 8 minutos e 2 segundos aproximadamente).

Esta lembrança de Hiiits se conecta às reflexões do nosso próximo e último tópico sobre a criminalização do funk e das festas de funk. A repressão aos fluxos aumentou nos últimos anos, especialmente com o governo estadual de João Dória, eleito em 2018. A memória de Hiiits no vídeo reverbera a memória de milhares de jovens funkeiros que já tiveram que fugir das intervenções policiais da festa; jovens que quase já foram pisoteados, esmagados e prensados; jovens que são condenados pelo julgo do poder público diariamente pelo simples fato de pertencerem à periferia e praticarem os rituais festivos locais.

Criminalização dos fluxos

As pesquisas em ciências humanas vêm testemunhando há muito tempo tentativas de criminalização da música, dos músicos e das festas do universo funk. Nomes como Hermano Vianna (1988), Adriana Facina (2009, 2010, 2014 e 2015), Adriana Lopes (2010) e Carlos Palombini (2008, 2009, 2014 e 2020) trazem dados e argumentos demonstrando que o funk no Rio de Janeiro passa a ser alvo de políticas repressivas desde 1992, quando os arrastões nas praias cariocas foram diretamente associados à figura dos funkeiros. Para Facina e Lopes em "Cidade do Funk"(2010):

> Sem nada a oferecer como miragem aos subalternizados, a sociedade de mercado transforma a maioria da humanidade em potenciais inimigos, em seres humanos supérfluos que nem mesmo como exército de reserva de mão-de- obra servem para ela. Nesse contexto, ainda mais numa sociedade profundamente desigual como a nossa, conter as classes subalternizadas se torna agenda prioritária dos governos, seja através da institucionalização do extermínio, seja por meio da criminalização cotidiana dos pobres e suas expressões culturais. (FACINA; LOPES, 2009, p. 3).

Carlos Bruce Batista, na coletânea que organizou "Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk" (2015), argumenta que muitos processos contra MCs se baseavam no conteúdo das letras de "Proibidão", gênero de funk que canta a realidade do mundo do crime.

> Os primeiros "proibidões" surgiram na linha de produção da estabelecida guerra contra as drogas. Narrados de forma artística e sustentados poeticamente por letras criativas delineadas por um conjunto de fatores esteticamente transgressor, os "proibidões" se distanciam da camuflagem pacificadora da cultura dominante e não deixam de ser, entre todas as consequências desastrosas da criminalização das drogas, como diriam os Racionais MCs, uma flor nascida no lixão (BATISTA, 2015, p. 37).

Batista segue descrevendo como em 2004 e 2005 uma série de casos envolvendo a criminalização de funkeiros começaram a surgir. Os crimes eram inicialmente apologia ao crime e depois alguns foram acusados de associação ao tráfico de drogas. Ele compara esses casos de letras de funk sobre crime com o filme Tropa de Elite pra mostrar que toda manifestação artística deve expressar a realidade com liberdade. Os funks retratam uma dada realidade que é violenta e que envolve o crime. Pensando a partir da comparação com o filme, o texto mostra como o funk e seus MCs foram vulneráveis à má interpretação de suas letras, operada em parte pela mídia hegemônica e em parte pelos agentes da justiça no Brasil. Mostra como a lei é seletiva, e as classes mais pobres são mais vulneráveis, afinal o diretor de Tropa de Elite, José Padilha, nunca foi acusado de apologia ao crime. Essa seletividade da justiça é perceptível no caso dos fluxos de funk quando comparados a festas de música eletrônica da juventude branca das camadas economicamente mais abastadas (BRAGA, 2018).

Apesar de uma ampla bibliografia sobre os processos de criminalização que o funk atravessa no Rio de Janeiro, ainda existem poucos trabalhos que tratem da criminalização dos fluxos em São Paulo. O fato das festas paulistanas acontecerem predominantemente nas ruas em espaços abertos e públicos, faz com que a criminalização dos fluxos acabe encontrando respaldo em algumas das vozes presentes dentro da própria *quebrada*, que não conseguem conviver pacificamente com a festa.

> Eu não conseguiria dançar no fluxo porque eu não vejo um *discurso*. Porque lá eu seria mais um objeto, uma *mulher objetificada*, um pedaço de carne, para ver qual dos caras iria me escolher para pagar uma bebida (Carolina, 25 anos, atriz, moradora da zona Sul paulistana, comentando sobre os fluxos de funk do seu bairro).

> Eu tenho 21 anos, frequentava o funk. No começo, achava que era uma coisa divertida, que era um lazer, que era só sair com os amigos se divertir e tudo... mas não era isso. Quando você vai para uma balada, a balada tem que ser fechada pra não incomodar os moradores... baile funk é feito na rua, o pessoal vem com carro, com paredão, coloca na frente da casa do morador que vai trabalhar a semana toda e no final de semana quer descansar. E baile funk agora é um lugar pra se usar droga, beber, ficar doidão, tem morte... a polícia vem na primeira vez pra conversar pedir pra abaixar, na segunda vez dá dura, na terceira vez já vem tacar bomba, jogar tiro,

> até espancar o pessoal que fica no baile (Rafael, 21 anos estudante, morador da zona Sul paulistana, comentando sobre os fluxos de funk do seu bairro).

A fala de Carolina toca na questão da objetificação do corpo da mulher dentro dos fluxos. A fala de Rafael aborda a questão do fluxo não ser em local fechado "para não incomodar os vizinhos". Trouxe estas duas falas para pontuarmos que a festa não é uma unanimidade dentre os moradores dos bairros periféricos. Dentro da favela em que observei os fluxos, existe uma ampla parcela de moradores que condena e critica a festa com argumentos relevantes e que devem ser levados em consideração em qualquer análise desse musicar. O musicar dos fluxos encampa disputas e conflitos internos dos bairros periféricos e até hoje ninguém - nem moradores, nem estudiosos e nem governantes - conseguiu elaborar uma solução apaziguadora capaz de agradar todos os lados. Entretanto, mesmo reconhecendo a legitimidade das vozes que clamam pelo fim da festa, a resposta repressiva do governo paulista tem se mostrado ineficaz e exageradamente violenta. O governo do estado de São Paulo, sob a liderança de João Dória, intensificou essa resposta repressiva através da "Operação Pancadão".

> Segundo balanço realizado pela Polícia Militar nesta segunda-feira (2) a pedido do **G1**, de 1º de janeiro até 1º de dezembro deste ano (2019) foram realizadas **7,5 mil "Operações Pancadão"** em todo o estado. Durante o período, foram 874 prisões, 76 apreensões de adolescentes, apreensão de 1,8 tonelada de drogas e de 77 armas, de acordo com a corporação. (Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/02/pm-de-sp-fez-mais-de-75-mil-operacoes-contra-pancadoes-em-2019-e-diz-que-espirito-e-preventivo.ghtml).

Dentre as justificativas oficiais contra os bailes de rua estão o som alto durante as madrugadas, a perturbação do sossego e a venda e consumo de substâncias ilícitas. Na madrugada do dia 1o de Dezembro de 2019, nove jovens inocentes morreram pisoteados após uma operação pancadão acontecer no Baile da Dz7 em Paraisópolis. A tragédia de 2019 tem algo de premonitório se observamos o modo como o então prefeito João Dória se referia aos fluxos em 2018.

> "Pancadão é uma praga. É triste, mas é essa a realidade. A prefeitura orientou os 32 prefeitos regionais, a GCM e a PM a combater os pancadões especialmente nas periferias. Paraisópolis, por exemplo, é um caso sistemático", diz o prefeito (Dória) em outro trecho da entrevista. O tucano se refere ao DZ7, um baile de favela organizado por pessoas da comunidade. Ele afirmou também que solicitou à Polícia Civil do Estado de São Paulo investigações para barrar as festas (Trecho de matéria de 11/01/2018, do jornalista Arthur Stabile, extraído do portal:

> https://ponte.org/membros-do-pcc-para-doria-organizadores-de-bailes-funk-criticam-falta-de-dialogo/).

Talvez essas mortes em Paraisópolis pudessem ter sido evitadas se o olhar das autoridades fosse outro. Música alta de madrugada jamais deveria justificar uma morte. A diversão da juventude periférica jamais deveria ser vista como crime, mesmo com todas as polêmicas e contradições que a festa traz. A repressão aos fluxos é um problema sério que os bairros periféricos enfrentam para o qual temos mais perguntas do que respostas. Uma das perguntas centrais que devemos enfrentar - como lidar com os fluxos em termos de políticas públicas? É um assunto que deve ser tratado e debatido na esfera da segurança pública ou na esfera da cultura? Espero que nossos debates caminhem na direção das políticas culturais e que sejamos capazes de compreender a importância dessas festas na vida das pessoas que nelas se engajam. Um dos meus interlocutores na *quebrada* onde morei afirmava que o silêncio era pior do que o som alto; a paisagem sonora do bairro era uma espécie de termômetro social dos conflitos e disputas de poder em jogo.

> O problema não é o som, o barulho do funk. O problema maior é quando a favela fica em silêncio. Aí meu amigo, é cheiro de morte. Aqui a gente não vê mais cadáver na calçada como era antigamente. A coisa mudou, não tá mais escancarada. Mas a violência existe. Existe de forma mais sutil, sem a gente ver. Quando a favela tá muito silenciosa a gente sabe que tem algo errado (Gabriel, 39 anos, arte-educador, morador da zona Sul paulistana).

Considerações finais - fim de festa

O silêncio é sinal de que a favela não está fazendo festa; de que tem algo errado, desbalanceado, desequilibrado na vida social local, como a fala de Gabriel coloca. A música é um indício de festa, um indício de que a vida social de determinado grupo está exercitando suas práticas de manutenção de laços de solidariedade, suas práticas expressivas, sua arte, seus ciclos periódicos de lazer e celebração. Dias da Costa traz uma citação interessante de Duvignaud onde aparece a ideia de que nas sociedades urbanas ocidentais complexas o homem se reduz ao operário ou ao pensador racional perdendo potencia sua "capacidade celebrativa" (DUVIGNAUD *apud* DIAS da COSTA, 2009, p. 72). Numa grande cidade como São Paulo, perdemos nossa potência celebrativa, perdemos o espaço do festejar, o espaço onde nos libertamos de nós mesmos e de nossos papéis produtivos. O fluxo de funk representa

esse espaço para a juventude urbana periférica. Um espaço fundamental de celebração calcado num musicar específico.

Um musicar onde a ativação dos sistemas de som e dos paredões de som é fundamental. Um musicar onde o palco é a rua; é a cidade a céu aberto, vulnerável a todas suas adversidades (da chuva à polícia). Acredito que nesse ponto chegamos a um dos aspectos principais do musicar dos fluxos e que determina seu lugar na cidade - sua vulnerabilidade. A corporalidade multiespécie dos fluxos se encontra sempre em situação de risco, em situação de extrema vulnerabilidade frente à ação violenta do Estado. Nesse sentido, um musicar que depende das performances participativas (TURINO, 2008) dos donos das naves e dos paredões, dos grupos que pessoas que se aglomeram ao redor desses objetos sonoros elétricos, mas também de policiais militares em missões de dispersão. O fluxo dentro da lógica coercitiva dos dispositivos de regulação da ordem pública se torna uma espécie de anti-patrimônio musical, algo que opera na lógica inversa da patrimonialização de manifestações musicais, ou seja, deve ser eliminado da paisagem sonora urbana. Um musicar que traz à tona memórias difíceis dos conflitos estruturais entre cidadãos periféricos e poder público. Um musicar que é caso de segurança pública e onde policiais mixam a sonoridade da festa encurralando corpos, substituindo as explosões melódicas dos alto falantes dos paredões pelas explosões secas de tiros e bombas de gás lacrimogênio.

Referências

BRAGA, Gibran Teixeira. *O fervo e a luta*: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim. Tese de doutorado. FFLCH, USP, São Paulo, 2018.

DIAS da COSTA, Antonio Mauricio. *Festa na Cidade*: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: Editora da UEPA, 2009.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1912].

FACINA, Adriana. "Não me bate doutor: funk e criminalização da pobreza". *In*: *V ENECULT:* Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador, 2009.

FACINA, Adriana. "Eu só quero é ser feliz": Quem é a Juventude funkeira no Rio de Janeiro?". *Revista EPOS,* Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 2010.

FACINA, Adriana. Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro. *In:* Reunião Brasileira de Antropologia, 29, 2014, Natal. *Anais*.

FACINA, Adriana e LOPES, Adriana. Cidade do funk: expressões das diásporas negras nas favelas cariocas. *In*: ENECULT, 4, 2008, Salvador. *Anais*.

FACINA, Adriana *et al*. *Tamborzão*: olhares sobre a criminalização do funk. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2015.

GELL, Alfred. "The Thecnology of Enchantment and The Enchantment of Thecnology*"*. *In*: GELL, Alfred. *The Art of Anthropology*: Essays and Diagrams. London: Athlone, 1999.

GELL, Alfred. *Arte e Agência.* São Paulo: Ubu, 2018.

HARAWAY, Donna. *In*: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do Ciborgue*: as vertingens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. Londres: SAGE Publications, 2000.

KOZINETS, Robert. *Netnografia*: a arma secreta dos profissionais de marketing - como o conhecimento das mídias sociais gera inovação, 2010. Disponível em: http://kozinets.net/wp-content/uploads/2010/11/netnografia_portugues.pdf.

LATOUR, Bruno. *Ciência em Ação*: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LATOUR, Bruno. *A esperança de pandora*: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru - SP: EDUSC, 2001.

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos Deuses fe(i)tiches*. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

MACHADO, Taísa; FAUSTINI, Marcus (Org.) *O afrofunk e a ciência do rebolado.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

NOVAES, Dennis. *Nas redes do batidão*: técnica, produção e circulação musical no funk carioca. Tese de doutorado. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

PALOMBINI, Carlos. *Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca. In*: Seminário Música, Ciência e Tecnologia, 2008, Eca USP, São Paulo.

PALOMBINI, Carlos. "Soul brasileiro e funk carioca". *Revista Opus*, Goiânia, vol. 15, n. 1., 2009.

PALOMBINI, Carlos. *Notas Sobre Funk.* 2014. Disponível em: www.proibidao.org.

PALOMBINI, Carlos. "Funk". *In*: PERONDI, Maurício *et al*. (Orgs.). *Juventude de A a Z.* Porto Alegre: Cirkula: 2020.

SHERMAN, Tom. Machine R US... *In*: DOMINGUES, Diana (Org). *A Arte no Século XXI*: A Humanização das Tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 70-78.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. The University of Chicago Press: Chicago and London: 2008.

VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca.* Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988.

Sobre o autor

Meno Del Picchia é antropólogo e músico. Seu trabalho atravessa as interfaces entre ciência e arte. É doutor em Antropologia Social pela USP, com a tese intitulada "A Neblina e o Fluxo - O Funk nos Corpos Elétricos da Quebrada", defendida em 2021. A dissertação de mestrado intitulada "Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação" foi defendida também na Antropologia Social da USP, em 2013. É professor na Faculdade Santa Marcelina no curso de Pós-graduação em Canção Popular. Em 2023, lançou seu quinto disco solo, "Pompeia LoFi", e em 2021 lançou o documentário musical, "Crie Seu Espaço", veiculado na programação do canal Arte 1. Em 2020, foi indicado ao prêmio Shell de teatro, na categoria direção musical, pelo espetáculo "Injustiça", da CIA de Teatro Heliópolis.

A SABEDORIA DAS PAREDES
Escuta Etnográfica e Cidade

Luiz Henrique de Toledo
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
lhtoledo@ufscar.br
ORCID: 0000-0002-5354-5923

Resumo: O artigo busca correlacionar três processos de pesquisa e um testemunho pessoal apresentados na mesa "Palcos", atividade desenvolvida em "São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais", seminário realizado na Biblioteca Municipal Mario de Andrade. O objetivo será traçar algumas linhas de tensão e extensão entre os temas ali referidos, buscando aproximar do ponto de vista da antropologia duas noções: sonoridade e materialidade. Na condução desse debate optou-se por uma participação de dentro, ou seja, não apenas orientada por uma fala externa aos trabalhos. Acionando recursos de uma memória etnográfica, que denomino de memória outra, busco estabelecer interfaces com os contextos das pesquisas ora apresentadas. Na ocasião foi consensual constatar que o fenômeno cidade deve ser tomado por instância agentiva e não apenas como palco de manifestações da sociabilidade musical. Na defesa dessa ideia mais geral proponho o apuro de uma escuta etnográfica, atenta a um "fazer soar", que a revele em toda sua presença fenomenotécnica na formação dos emaranhados de relações entre sons, materiais, escalas, gostos e estilos de vida demarcados por porosidades simbólicas sonoras. Tais porosidades delineiam regimes contrastivos de percepção em torno das sonoridades produzidas no meio urbano. Sonoridades que ao mesmo tempo produzem e continuadamente reinventam a própria cidade.

Palavras-chave: Sonoridade; Materialidade; Antropologia Urbana; Performance; Música.

THE WISDOM OF WALLS
Ethnographic Listening in the City

Abstract: The article seeks to correlate three research processes and a personal testimony presented on the multidiciplinary meeting (only in the final version) at (only in the final version). The objective will be to draw some lines of tension and extension between the themes referred to there, seeking to bring together two notions from the point of view of anthropology: sound and materiality. In conducting this debate, we opted for a participation from within, that is, not only guided by a speech from outside the work. Activating resources from an ethnographic memory, which I call other memory, I seek to establish interfaces with the contexts of the research presented here. It was a consensus on the occasion to note that approaches to the city phenomenon should take it as a relevant instance, not only as a stage for manifestations of musical sociability. In defense of this more general idea, I propose the refinement of an ethnographic sounding that reveals the city in all its phenomenotechnical presence in the formation of entanglements of relationships, scales, tastes and lifestyles demarcated by porosities sound symbolics. Such porosities contrastive regimes of perception around the sounds produced in the urban environment while producing and continuously reinventing the city itself.

Keywords: Sounding; Materiality; Urban Anthropology; Performance; Music.

Introdução

Este artigo é um esforço em expandir algumas ideias provocadas pelo debate na mesa "Palcos", ocorrida no terceiro dia do seminário "São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais", evento multidisciplinar e pós-pandêmico realizado na Biblioteca Mario de Andrade, no primeiro semestre de 2022.

Minha presença foi viabilizada pelo generoso convite das antropólogas e organizadoras Rose Satiko e Lorena Avelar, que me incumbiram debater quatro apresentações: os trabalhos de Mihai Andrei Leaha sobre a sociabilidade das festas de música eletrônica nas ruas, ou como melhor define o autor: "eventos musicais locais autogeridos" nos espaços públicos (DIY), cujas práticas da sonoridade arregimentam e rearticulam pertencimentos (LEAHA, 2022); a prática do skate nas formulações etnográficas e experimentais de Julio Stabelini (2016; 2022) e a musicalidade das "quebradas" no trabalho do antropólogo e músico Meno del Picchia (2021; 2022).

Na apreciação desses primeiros três trabalhos sobressaem algumas demarcações espaciais, sobretudo as noções de rua e *quebrada*, categorias que se apresentam em pesquisas urbanas dentro de regimes de alteridade relacionados aos usos e contra-usos da cidade (LEITE, 2004) e na ampla produção daquilo que se define por formas de sociabilidade[1].

Na ocasião, espaço e sociabilidade puderam ser abordados a partir de outros aportes que levaram à discussão de categorias como tempo, mobilizando essa chave em outras tradições disciplinares, sobretudo da perspectiva histórica, sensível às discussões sobre patrimônio e políticas culturais.

Da minha parte como antropólogo chamei especial atenção para um possível diálogo que se possa travar entre sonoridades com a memória, que do ponto de vista de uma antropologia urbana suscita alguma discussão entrelaçada ao estatuto da monumentalidade e

[1] Para uma antropologia das categorias socioespaciais, e do ponto de vista etnográfico recomendo os trabalhos seminais de Magnani, ([1984]1998; 2017) e aqueles desenvolvidos pelo Núcleo de Antropologia urbana -Lab-NAU a partir de categorias como *pedaço*, *mancha*, *circuito*. A expansão das pesquisas em antropologia realizada pelo referido núcleo pode ser verificada na revista Ponto Urbe, acessada no endereço https://journals.openedition.org/pontourbe/. Ainda na esteira da discussão sobre categorias simbólico-espaciais aparecem tantas mais trabalhadas em outros centros de referência da antropologia urbana brasileira. E categorias êmicas, tais como *quebrada*, *pico*, *rolê* se somam às abordagens analíticas em torno de categorias éticas como centralidade (FRÚGOLI Jr, 2000), territorialidade, espaço moral (FRÚGOLI Jr, ADERALDO & SPAGGIARI, 2019), citadinidade (MACHADO, 2014; 2019). Vale destacar que *quebrada* é uma categoria que se dispersou em muitas análises sobre fenômenos urbanos, desde essas vertentes da antropologia urbana dos espaços e da sociabilidade, tais como atestam, por exemplo, etnografias sobre comportamento jovem (PEREIRA, 2018) até estudos sobre violência, fronteira e criminalidade, oferecidos por autores como Hirata (2006), Feltran (2011), Marques (2014), Biondi (2018), entre outros. Na antropologia brasileira a categoria rua está presente numa extensa bibliografia antropológica ao menos desde os *insights* de Roberto DaMatta (1985), mas certamente abordagens sobre o fenômeno da rua transcendem as perspectivas das ciências humanas, tal como atesta o agudo poema de Baudelaire, "Os olhos dos pobres" (1869) ou as impressionantes imagens literárias urbanas londrinas a respeito da desigualdade capturada nos escritos de Charles Dickens (WILLIAMS, 2011[1973]), temas que se tornarão o âmago de toda sociologia e ensaísmo que pensou o advento da modernidade e com ela o fenômeno urbano. Apenas como exemplo vale consultar uma abordagem intensiva de cunho histórico e sociológico sobre rua a partir da fotografia como fonte historiográfica nos trabalhos de Frehse (2011). No campo das sonoridades relacionadas ao urbano podem ser consultados os trabalhos do historiador José Vinci de e Moraes (1997;2000).

confronto de escalas entre pessoa[2] e cidade, sobretudo se tomarmos essa relação a partir não apenas dos espaços citadinos de intensa experimentação de suas morfologias e materialidade, mas também numa chave temporal orientada pela memória.

Cabe dizer que os sons materializados nas cidades parecem percorrer um amplo e modal *dial* de significados[3], que transcendem a relação entre som ordenado e desordenado, sons "naturais" e culturais, barulho e musicalidade. A tarefa das etnografias apresentadas na mesa foi justamente buscar, analiticamente, rearticular aquilo que aos ouvidos do senso comum (confusão quase sempre outorgada ao "outro") lhes parece algo desarticulado. Noutras palavras, o que se revela como ruído para uns pode estar empenhado em campos rítmicos e harmônicos para outros e esse jogo de espelhamentos sonoros alternantes conferem tons e harmonias semânticas aos regimes da alteridade sonora pela cidade.

No caso da apresentação do pesquisador Meno del Picchia, observa-se que, pelas *quebradas*, uma parcela dos sons referendados pela sociabilidade juvenil periférica se mostra edificado e figurado naquilo que se tornou seu objeto de pesquisa: os paredões musicais. Interpreto esses paredões como sendo objetos sonoros a demarcar fronteiras sensoriais e estéticas na partilha dos espaços físicos que conformam a lógica urbana.

As práticas do skate estudadas por Julio Stabeleni levam em conta o encontro físico entre o referido artefato com as superfícies e equipamentos urbanos, sustentando os sentidos da comunicação sonora e fruição na e da cidade pelos skatistas. Através da abordagem etnográfica e autoetnográfica, ou no exercício de uma observação participante deslizante o autor reage ante insuspeitas sonoridades, que para muitos, no entanto, se somariam inadvertidamente aos incontáveis ruídos e barulhos não articulados capturados por nossos ouvidos permissíveis, mas domesticados, em meio ao fluxo da dinâmica urbana.

A observação participante com estratégia de pesquisa constitui o método etnográfico em Antropologia desde seu nascedouro e, não obstante as faculdades do observar estarem atadas

[2] Pessoa é um conceito praticamente ubíquo na teoria antropológica e permanentemente em diálogo com a noção universalista de indivíduo. Pessoa pode ser concebida como instanciação que acolhe múltiplas invenções da noção de "eu". A presunção universalista que recai sobre a noção de indivíduo é interpelada pelo estatuto ainda mais universal da noção de pessoa, que abriga a capacidade agentiva das culturas humanas em definir em seus próprios termos o estatuto ontológico do "eu" e do indivíduo. Para uma abordagem simétrica sobre pessoa recomendo a cáustica teoria semiológica wagneriana, que relativiza o universalismo ocidental. Deixo como sugestão, talvez o mais citado entre seus trabalhos pelo público acadêmico brasileiro: A invenção da cultura (WAGNER, 2010).

[3] Dial, utilizado aqui como metáfora, era um dispositivo que se movia e cuja função era percorrer um mostrador que permitia sintonizar as estações nos rádios analógicos.

às práticas da visão e da audição, o método pode ainda viabilizar outros meios[4]. Daí, para esse caso, Julio Stabelini ter projetado aquilo que intuo como um método próprio ao elaborar o encontro entre corpo, skate e superfície na captação dos sons. Esse conjunto produz os efeitos de um deslizar sonorizado no intuito de absorver outras formas de acessar o conhecimento etnográfico. O skate torna-se uma espécie de arco a interagir com um imenso violino-cidade percutido na prática dos skatistas.

Já a música eletrônica analisada por Mihai Andrei Leaha, acompanhada da espacialidade do olhar e da escuta em performances de rua leva às formas de estilização de modos mais cosmopolitas de vida, uma vez que a música eletrônica retém fortemente essa característica transnacional. Mas creio também que, seguindo autores como Steven Feld, há nessas manifestações da música, no caso a eletrônica, "perspectivas antielitistas do cosmopolitismo" (FELD, 2020, p. 2) na medida em que sotaques locais podem ser incorporados justamente por ocuparem arenas mais imprevisíveis e públicas na rua metamorfoseada em palco.

O trabalho de Mihai revela expressividades não-verbais de corpos que se sintonizam na e pela música, materializando toda forma de sonoridade em diálogos corporais com os espaços. Nesse contexto de pesquisa, mas não necessariamente apenas nele, se entrevê uma decisão metodológica pela corpografia (NASCIMENTO, 2016)[5], ou o antropólogo a ocupar o palco, uma vez que pode levar o pesquisador a reter maior sensibilidade sobre aquilo que aguça seus próprios valores (éticos, políticos e musicais) na relação com os interlocutores em processo de acercamento etnográfico.

[4] Fui provocado por um dos pareceristas anônimos desse artigo a definir Etnografia que, para muitos, senão todos que militam na Antropologia, é o que motiva toda produção de conhecimento nessa área. Uma mera técnica de pesquisa, um gênero de escrita científica ou uma teoria em ato? Etnografia como a entendo seria a invenção de um contexto dialógico de pesquisa, pois na maioria das vezes somos nós que inauguramos essa relação ao procurar nossos interlocutores. Etnografia busca reunir ou viabilizar minimamente as condições de produção de dados na interlocução de problemas que o antropólogo passa a considerar como de ordem mais geral. Mais geral no sentido de que o que um antropólogo vive, escuta, compartilha e experencia em campo na relação com seus interlocutores adquire o mesmo valor. Mesmo valor também no sentido de que o que pensam os interlocutores sobre suas ações (que chamamos de teorias nativas) não se separam das chamadas teorias científicas por qualquer estatuto de verdade objetiva. São recortes, escalas e "programas de verdade" (PAUL VEYNE *apud* GOLDMAN, 2006, p.28) que se colocam como valores heurísticos na relação entre teorias nativas e científicas. O contexto etnográfico busca alcançar aquilo que Goldman denomina de teoria etnográfica, ou seja, produzir uma matriz de inteligibilidade para compreender novas experiências. A Etnografia também definida como escrita ordenada das experiências do antropólogo em campo permite que se comparem contextos analisados por outros campos de conhecimento.

[5] Nascimento lança mão dessa noção vinda da arquitetura para estabelecer um diálogo com o primado da presença ou copresença do antropólogo em campo ao realizar aquilo que se conhece por etnografia. O trabalho de pesquisa empírica de um antropólogo, a etnografia, mobiliza todos os sentidos e nessa direção o corpo também pensa e se interpõe às relações de comunicação e sentido entre pesquisador e pesquisados.

Todas essas experiências desenvolvidas no formato de pesquisas acadêmicas se somaram à quarta apresentação em "Palcos", oferecida no testemunho autobiográfico do sambista Chapinha, irrequieto artista e um dos idealizadores da comunidade Samba da Vela, importante movimento local musical da zona sul da cidade de São Paulo, mas também de reconhecida notoriedade nacional. Voltarei a essa quarta fala na última sessão do artigo.

Partirei também de alguma autoetnografia alicerçada na experiência amadora como compositor e cantor na cena paulistana do samba, daí meu encontro entusiasmado, depois do interregno pandêmico, com as colegas antropólogas e com o sambista Chapinha. Mobilizarei, como pressuposto e suporte de estilo de escrita, uma expressão já trabalhada alhures, memória outra (TOLEDO, 2012; 2019), recurso que possibilita o exercício mais subjetivo das remissões de uma memória pessoal capturada na produção e/ou leitura de acontecimentos presentes. Memória outra é memória convertida em relações e afecções etnográficas, ou melhor dizendo, relações que acionam fragmentos de memória em favor de outras relações compartilhadas na escrita. Memória motivada pelo diálogo estabelecido com os protagonistas da referida mesa.

Não se trata de memória *tout court*. E como observou Machado ao aproximar essa noção do exercício metodológico de sua "Antropologia ex post facto", memória outra se coloca como pressuposto metodológico pois "retira de si a pretensão de uma memória individual e pessoal" (MACHADO, 2023, p. 39), revisitando a própria biografia do sujeito que cumpre "reposicioná-la no caminho da etnografia, reindexando acontecimentos passados, distantes ou muito laterais em motes reconvertidos de dados, digamos, desorganizados pelo encontro com os "outros" na memória (TOLEDO, 2012, p. 4).

Memória outra interpela interlocutores *ad hoc* num passado de relações intersubjetivas do sujeito, mas reconvertidos em protagonistas no momento da escrita, fazendo de sociabilidades ou ruídos subjetivos pregressos um novo problema de coetaneidade (FABIAN, 2013; TOLEDO, 2019) na relação temporal entre sujeito e objeto de pesquisa. Renunciar à ideia de continuidade ou fluxo recorrente de uma memória pessoal de parte do sujeito pesquisador permite que outras vozes possam sonorizar e ampliar os limites temporais da memória convertida em pesquisa de campo. E se "qualquer trabalho de campo [e a escrita chamada de etnográfica dele decorrente] é, de fato, uma lembrança sobre uma série de fatos ocorridos no passado, que agrupamos entre linhas que definem 'campo e não campo'" (MACHADO, 2023, p. 38), romper com esse formalismo impresso na temporalidade da escrita é se colocar em movimento de atenção, movimento de escuta etnográfica de uma memória pessoal que se aliena

e que passa a ser outra na servidão de uma pesquisa que busca por novas relações reveladas numa interlocução de longuíssima duração (GOLDMAN, 1999). Memória outra trespassa a noção espacial presente na ideia de co-presença entre sujeito e objeto tão incensada nas primeiras experiências formatadas no método etnográfico.

Portanto e aparentemente adianto que esse texto oscilará, sobretudo nas duas últimas sessões, entre um decoro expositivo acadêmico e uma fala mais coloquial, portanto mais próxima daquelas proferidas na ocasião do seminário. Esse recurso de escrita serve como testemunho da dialogia com aquelas apresentações, tentando evitar o máximo possível uma leitura objetivista a posteriori, afinal, ali também se formou um palco inusitado de ideias em estado de sociabilidade e não qualquer arremedo de confrontação e/ou protocolo de exposição de trabalhos acadêmicos.

Isso para dizer também que seguirei com o artigo na forma de etnografia, me colocando na mesma situação dos apresentadores, quer dizer, como interlocutor interessado nas experiências com e dos outros no contexto da cidade. O que significa perceber também que as apresentações passam a integrar um repertório de memória outra e a dialogar com minhas inserções subjetivas a respeito da sonoridade citadina no compartilhar de algumas ideais extraídas das respectivas falas, fazendo com que se expanda o quadro mais geral sobre as relações entre materialidade e sonoridade pela cidade que habitamos.

Da transnacionalidade da música eletrônica, passando por objetos sonorizados por inauditas fricções e experimentações audíveis, alcançando expressões e estilos musicais populares como o samba e o funk, a cidade de São Paulo se revela num emaranhado multivocal continuadamente revolvido em camadas de sonoridade (APROBATO FILHO, 2008).

Mas a perspectiva etnográfica presente nos trabalhos aqui em tela desacomoda a visão estratigráfica, mostrando que todo experimentalismo sonoro, que pode se perceber no consumo de determinados gêneros musicais e estilos de vida, é produto dessas vocalizações que reagem não apenas em camadas, sejam históricas ou morfológicas, mas em estreito diálogo contrastivo uns em relação aos outros e com a monumentalidade e intensa polifonia urbana. Ou como salienta uma chave analítica cara aos palestrantes, opera-se um musicar (SMALL, 1988) que possibilita, agora em meus próprios termos, o acesso mais giroscópico do ambiente de fruição dos fenômenos musicais expressivos.

Das coisas, ouve-se soar

O argumento central desse artigo é aproximar sonoridades e materialidade do ponto de vista de experiências sensíveis, porventura mobilizando as apresentações da referida mesa e outros exemplos etnográficos no fluxo das aproximações com e na cidade, dentro daquilo que podemos enfeixar numa antropologia urbana dos sentidos[6] e numa ecologia sonora da cidade.

O tema da materialidade e o das técnicas, que nos levarão ao tema das sonorizações presentes no ambiente citadino[7], podem ser entrevistos em paradigmas antropológicos desde os clássicos escritos de Marcel Mauss e André Leroi-Gurhan, guardadas diferenças importantes de perspectivas e métodos entre esses autores (BRITO, 2015)[8].

Bem mais contemporaneamente outro antropólogo, Tim Ingold, sugere uma regressão analítica entre matéria e materialidade, chamando a atenção para a relação entre as propriedades intrínsecas das formas materiais, dotadas de vida, contraposta à noção de materialidade, termo que define os usos e representações "culturais" que fazemos das e sobre as coisas.

> As propriedades dos materiais, considerados como constituintes de um ambiente, não podem ser identificadas como atributos essenciais fixos [qualidades] das coisas, mas são, ao contrário, processuais e relacionais. Elas são nem objetivamente determinadas nem subjetivamente imaginadas, mas praticamente experimentadas. Nesse sentido, toda propriedade é uma estória condensada. Descrever as propriedades dos materiais

[6] Há que se levar em conta a crítica feita por Tim Ingold a alguma antropologia dos sentidos, que em seus termos procurou manter um princípio axiomático de cisão analítica entre tato, visão e audição. Para se alcançar as minúcias desse argumento consultar Ingold (2008), sintetizado no parágrafo: "Como a antiga antropologia do corpo (...) a antropologia dos sentidos (...) parece determinada a deixar a experiência vivida e sensória para trás na busca do que ela representa, a saber, as 'ideias' e 'crenças' incorpóreas de uma cultura. Longe de nos ajudar a entender como o corpo inteiro percebe, e como significado é criado dentro do contexto de suas atividades de ver, ouvir e assim por diante" (INGOLD, 2008, p. 47).

[7] Entre tantas chaves conceituais interessa mobilizar aqui o fenômeno cidade como lugar das experiências que levam à produção fenomenotécnica de sua vida cultural. Ou seja, expandindo esse conceito bachelariano, assumi-la como um imenso laboratório experimental, quer dizer, menos como uma entidade abstrata (consciência coletiva) ou comunidade moral, ou ainda organismo, outra metáfora recorrente. Cidade pode ser concebida de uma perspectiva ecológica a partir da noção de ambiente proposta por Ingold, que nas palavras de alguns de seus comentadores "não se trata de situar os organismos [obviamente seres humanos inclusos] numa paisagem que os envolve e encompassa numa totalidade que inclui a natureza (lanscape) e a cultura (taskscape), criando uma sinergia entre eles, mas de situá-los num horizonte aberto às forças vitais que os atravessam, constituindo-os ao mesmo tempo que suas trajetórias o constituem" (STEIL; CARVALHO, 2012, p. 32).

[8] Seguindo as análises de Rainer Brito evidencia-se uma diferença crucial e provocativa entre Mauss e seu ex-aluno Leroi-Gourhan. Ao contrário de Mauss, cuja antropologia está centrada no estatuto e conceito de "técnica" como primado humano de transformação da natureza, algo que também se manifesta no filósofo Gaston Bachelard em seu conceito de fenomenotécnica, Leroi-Gurhan outorga ao mundo material uma autonomia própria, algo indicativo também da distinção entre materialidade e material em Tim Ingold. Brito comenta que seria a "(...) técnica, afirma Leroi-Gourhan, que está subjugada à matéria e não o contrário, como alega a taxonomia da tecnologia de Mauss como tópico sociológico (BRITO, 2015, p. 210).

> é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam (INGOLD, 2015, p. 65).

Acionarei ainda que indiretamente algumas pesquisas colaterais recentes (SANTOS, 2022; SOUZA JUNIOR, 2022;)[9], que têm promovido diálogos entre sonorizações e materialidade a partir de um repertório de artefatos valorizados em abordagens menos instrumentais. Dessa maneira, objetos, artefatos, coisas, equipamentos, todo um reino quase infinito que cerca nossa existência se apresenta modulando nossos sentidos em situações específicas, seja no mundo laboral, seja nas redes de encontros, rituais, festas, enfim, que passam a constituir manifestações estético-sensoriais de criação de novas formas de sociabilidade e, porque não dizer, de pensamento.

Objetos não serão considerados aqui meros apêndices inertes disponibilizados pela agência humana. Devemos evitar também assumir uma direção contrária em benefício de uma metafísica animista que supõe vida, força e energia emanadas em todas as coisas[10]. Mobilizando a percepção vitalista em Ingold é o inverso que deve ser considerado, ou seja, que se não há vida (alma) nas coisas, devemos partir do pressuposto de que há vida no modo como as coisas são entrelaçadas e assim se constituem (STEIL; CARVALHO, 2012, p. 39).

Atribuir alguma capacidade agentiva às coisas nutre-se da experimentação com esses objetos, que faz ampliar relações de co-presença, digamos, constituindo para uns, paisagens, como indicado por Ingold (2015), para outros contextos (WAGNER, 2010). Conforme aponta Cavalcanti, ao evitar tomar a teoria estruturalista do antropólogo Lévi-Strauss como apenas um exercício intelectualista, "a manipulação das qualidades sensíveis das coisas e seres, fornecida pela experiência corporal" é condição do exercício [do pensamento], ou "sua forma primeira de ser" como uma das "possibilidades da matéria" (CAVALCANTI, 2002, p. 42).

Já no campo da antropologia dos sons ou das sonoridades podemos acolher a materialidade a partir da perspectiva enunciada por Steven Feld em seu conceito de acustemologia[11]. Vale essa longa citação canônica:

---

[9] Santos, mestrando orientado pelo professor José Geraldo Vinci no departamento de História da USP tem se atentado para a o universo sonoro de propagação da prática do futebol no início do século XX na cidade de São Paulo. Souza Junior defendeu uma dissertação sob minha orientação a respeito dos materiais que produzem o sambar e o torcer numa torcida-escola de samba em São Paulo.

[10] A teoria etnográfica da noção de *mana* como força vital, tão discutida a partir dos textos de Mauss, que indicam que as coisas ganham valor ou potência a partir de como circulam em regimes de troca é outra vertente teórica que não explorarei aqui.

[11] Produzindo um verbete sobre as contribuições desse autor, assim Brito sintetiza o referido conceito: "acustemologia é um conceito criado pelo antropólogo estadunidense Steven Feld (1949-) na década de 1980, que visa compreender como a produção e a escuta do som (que inclui a música) pode ser um instrumento para a

> A acustemologia começa por conjugar "acústica" e "epistemologia" para questionar o som como modo de conhecimento. Ela se pergunta sobre o que é conhecível, e como algo se torna conhecido, por meio do ato de soar [sounding] e da escuta. A acustemologia parte da acústica para colocar-se a questão de como o dinamismo da energia física do som indexa sua imediaticidade social. Ela se pergunta como a qualidade física do som faz-se tão instantânea e energicamente presente à experiência e aos sujeitos da experiência, às interpretações e aos intérpretes. As respostas a esse tipo de perguntas não tratam da acústica especificamente no plano científico formal que investiga os componentes físicos da materialidade do som. Diferentemente, a acustemologia debruça-se sobre a acústica no plano do audível – akoustos – para investigar o ato de soar como simultaneamente social e material, um nexo experiencial de sensação sônica (FELD, 2020 [2017], p. 196).

Foi dentro desse espírito que recomendei no debate em "Palcos" maior atenção e proximidade entre sonoridade e materialidade. Pensando e revisitando agora as densas apresentações de Julio Stabelini e Meno Del Picchia passo a considerar mais de perto essas pesquisas, acionando os recursos de minha memória outra.

Saberes da escuta, saberes em escuta

> Não, ninguém faz samba só porque prefere
> Força no mundo nenhuma interfere sobre o poder da criação
> Não, não precisa se estar nem feliz, nem aflito
> Nem se refugiar num lugar mais bonito em busca da inspiração[12]

Gostaria de mobilizar uma lembrança, em parte compartilhada ao menos por um dos que aqui estão presentes. Falarei de Antonio Freire de Carvalho Filho, conhecido na cena do samba paulistano por Toinho Melodia[13], amigo e parceiro comum com o Chapinha. Posso dizer também que tive a fortuna de desfrutar de seu conhecimento sensorial e sonoro sobre as coisas, e isso diz muito sobre o modo como ele vivenciava esta cidade como fonte inesgotável de

produção de conhecimento, de relações entre humanos e não humanos, e desses com o ambiente mais amplo. O conceito visa dar conta da existência de um espaço de interações entre os seres permeado pelo som, que não se limita à dimensão física, mas que se estende aos mundos não materiais: seres orgânicos e tecnológicos, vivos e não vivos, o que desafia a oposição entre natureza e cultura (BRITO, 2019). Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/conceito/acustemologia-steven-feld. Acesso em: 01 jun. 2022.

[12] "O poder da criação" (João Nogueira; Paulo César Pinheiro), *João Nogueira. LP Boca do Povo,* 1980, Polydor/Poligram, 2451 158. Para mais detalhes consultar Campos (2009).

[13] A biografia de Toinho Melodia consta no Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira e pode ser consultada no endereço: https://dicionariompb.com.br/artista/toinho-melodia/. Ainda sobre o sambista e suas relações travadas entre samba, cidade e outras manifestações da sociabilidade popular, consultar Camargo e Toledo (2021). Outra abordagem da sua presença no samba, em Costa (2022).

musicalidade. O Chapinha aqui presente também faz parte dessa linhagem de artistas que percutem com a cidade.

Ou para usar ao meu modo a ideia-conceito de musicar, mobilizada por Meno del Picchia na sua pesquisa a respeito dos paredões de funk, Toinho, assim como Chapinha, seriam para o samba ativistas de um intenso e comprometido musicar[14]. Quero ativar a memória que guardo de Toinho comparativamente à apresentação de Picchia, que também trouxe alguns de seus interlocutores para esse palco. Na sua apresentação Picchia destacou um posicionamento muito representativo de um jovem que estabeleceu de maneira ímpar essa relação entre materialidade, sonoridade e cidade. Votarei a ela logo mais.

Toinho Melodia foi um artista que perambulava pela São Paulo inteira atrás das rodas de samba, fossem as grandes e mais badaladas do circuito ou as pequenas ou modestas realizadas por iniciantes. Estava sempre à procura de novidades e parceiros. Claro que ele tinha lá seus critérios para definir o que compreendia por samba e frequentemente dizia que não suportava samba de "modinha", certamente remetendo a algumas das versões do subgênero pagode. Toinho era cheio de conceituações.

Explorarei na próxima sessão um pouco desses traços da sua sensibilidade e sensações sônicas, reverberados no modo como se acercava das "coisas" no seu ambiente. Um tema comum desenvolvido nas apresentações e pesquisas dos colegas de mesa e que diz diretamente respeito às relações entre materialidade e sonoridade urbanas.

Tudo que direi a respeito de Toinho terá muito a ver com o belo depoimento de um morador da zona sul recolhido pelo Meno del Picchia, em que descreve de maneira vívida as apropriações sensíveis do urbano, entre o olhar, o corporalizar e o escutar.

Diz o interlocutor do Picchia que na favela "A gente adora ouvir música alta sim, sentir as paredes da casa tremendo" (PICCHIA, 2022, p. 1) ou se sentir dentro da música, que é outra maneira transfigurada de se apropriar das formas espacializadas de pertencimento, qualificando um lugar ou *pedaço* (MAGNANI, 1998[1984]) imaginado e vivido da cidade a partir do comprometimento entre entorno, materialidade e escuta[15]. Então, há uma noção de

[14] Segundo Suzel Ana Reily, professora do Instituto de Artes (IA) o "musicar" não é verbo, e sim um verbo substantivado que não existe no dicionário português e que soa tão estranho quanto seu original em inglês, "musicking", igualmente inventado. "É uma palavra cunhada pelo musicólogo neozelandês Christopher Small, que queria um termo mais abrangente do que o fazer musical que nos leva a pensar em pessoas atuando e criando música". Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/11/05/pesquisas-fazem-musicar-deixar-de-ser-verbo-para-virar-substantivo. Acesso em: 4 jun. 2022.

[15] Para aqueles que ainda não se depararam com a categoria de *pedaço*, segue na sua formulação original: "O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma

pertencimento a redes de sociabilidade cultivada nesse depoimento que se coloca como um problema político diante de outras tantas cidades imaginadas e vividas por outras frações de classe em seus respectivos coletivos.

Nessa mesma fala destacada por Picchia esse interlocutor mobiliza uma expressão muito comum, que é "tirar lazer". Reproduzo abaixo essa fala extraída do resumo expandido disponibilizado para o comentador:

> Cara, as pessoas na comunidade estão acostumadas a trabalhar de segunda a sexta-feira sem parar. E aí chega sexta, sábado e até domingo as vezes o pessoal quer tirar lazer, né! Ouvir um sonzão, ouvir uma música alta, o paredão, é bom pra caramba também (PICCHIA, 2022, p. 1).

Tirar um lazer é outra dessas chaves do conhecimento popular, ou categoria nativa de alto rendimento analítico. Primeiramente porque a longevidade do uso dessa expressão se dá muito em função de que lazer nas periferias urbanas ainda continua sendo algo que deva ser "tirado", ou extraído, ou ainda "esculpido" daquilo que se apresenta como inusitado, imprevisto, mas também tirado de situações que denotam o interdito ou o que não foi e ainda não é oferecido como política cultural pelo poder público. Tirar remeteria a tomar posse, conquistar, exprimindo uma ação política não raramente insurgente, tal é o caso da procura dos picos pelos skatistas de rua[16] ou os controversos bailes proibidões.

Lazer é uma categoria popularizada, recorrentemente instrumentalizada por uma perspectiva sociológica prática (DUMAZEDIER, 1973), que em contextos comparados diz muito de sua potência como metáfora estendida de dominação, remetendo às formas de apropriação do universo lúdico como mercadoria[17].

sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (MAGNANI, 1988 [1984], p. 138).

[16] Para uma diferenciação importante entre skatistas de rua e pista consultar Machado (2014, 2019).

[17] Nas minhas experiências pessoais quando vou ver meu time jogar, na estratificada condição de sujeito branco e de classe média, preciso de pouco esforço para transpor algumas barreiras simbólicas impostas por essa condição de pertencimento a uma cidade branca. Aliás, como outro fiapo de memória, lembro que tenho um amigo lá da ala de compositores da escola de samba Vai-Vai, da qual eu e o Chapinha aqui pertencemos, que chama todos os brancos ironicamente de "coisa branca". Embora a gíria "tirar um lazer" seja mimetizada provavelmente da fala vinda das periferias, algo muito distinto acontece comigo quando digo que vou tirar um lazer. Pois não tiro, exatamente, na medida em que o que ocorre com mais frequência é que o adquiro mediante uma relação mercantil universal de compra, que em princípio rege todas as formas do lazer relacionadas ao futebol de espetáculo. Mas as aventuras de estar na condição de torcedor de futebol num evento de massa, que prima por ser um índice cultural popular hegemônico em inúmeras sociedades, passa necessariamente pelas relações com o aparato policial, e uma vez que o futebol para mim está resguardado porque se converteu numa mercadora de lazer consumível, não preciso, como outros torcedores populares, tirá-lo das formas reificadas da desigualdade a que tantos outros são submetidos, dada minha condição privilegiada de classe.

Mas as fronteiras sonoras e móveis da cidade dizem que lazer também pode ser extraído das suas próprias entranhas, tal como fazem os skatistas, os funkeiros, os torcedores populares, os jovens em seus rolezinhos por espaços privados como Shopping centers, ou ainda sambistas e tantos outros indivíduos e coletivos que demandam por formas de entretenimento. Já os lugares que se fazem interditos pela ordem social hegemônica para esses atores estabelecem com outras frações de classe mais privilegiadas relações e alianças políticas tácitas que contribuem para essa lógica da cidadania excludente.

O aparato policial, para quem pessoas brancas e de classe média tornam-se quase invisível aos olhos discricionários dos agentes do Estado, uma vez que são percebidas na condição de cidadãos de manual, recobre com o manto preconceituoso da invisibilidade esses tantos outros oriundos das camadas populares, sobretudo negros e periféricos que, quando ocupam espaços para além de seus lugares ou *pedaços* de pertença, precisam extrair, não sem as interpelações da ordem, suas experiências de lazer.

Samba, funk, batucadas de futebol, ou qualquer outra experimentação sonora e/ou musical na esfera pública são regidas pelas negociações mais comotidizadas pela lógica de uma ordem que se pretende universal. Portanto, são evidentes as diferenças de experenciar a cidade e a ela pertencer. Isso resulta também em engajamentos da escuta ante sonoridades materiais fronteiriças de classe.

A pesquisa de Julio Stabelini também abordou conceitualmente a materialização de um musicar insurgente como ação e linguagem de sociabilidade, um escutar também com o corpo na apreensão de uma escuta etnográfica[18] a partir da relação entre música e superfícies deslizadas pelos skatistas.

Aliás, gostei bastante dessa relação entre estilos e sonoridades, no caso estilos de praticar o skate associado aos estilos de sons emitidos no "carrinhar" pela cidade. Essa questão me fez aproximar de outros *grooves*, e aqui, mais uma vez, remeto a um tema próximo das minhas próprias pesquisas: algumas práticas esportivas amadoras alcunhadas de *peladas*, tais como são conhecidas em São Paulo esse entretenimento esportivo. Parte delas acabaram apropriadas pelas classes médias na forma do futebol denominado de *society*.

Esse futebol é praticado em quadras alugadas, que oferecem aos usuários várias comodidades: bar, estacionamento, música ambiente, vestiários, fardamento, mas também a

[18] Escuta etnográfica pensada como relação processual entre pesquisador e interlocutores mediada pelos sons na direção proposta pelo termo *sounding*, que em português foi traduzido por "fazer soar", dentro do contexto da teoria da acustemologia de Steven Feld (FELD *et al*., 2020).

sensação de segurança, assepsia e distinção de classe. Tais locais são frequentados por entusiastas mais endinheirados e geralmente oriundos das camadas médias. Já as peladas presentes em campos varzeanos e bairros populares produzem contrastivamente suas próprias ambiências, o que inclui sonoridades e repertórios discursivos, fazendo do futebol uma prática física e sonora que comporta muitos futebóis.

Sobre músicas e paredes

> A vida do sambista é o ano inteiro
> Vai além da ilusão de fevereiro
> No morro, no asfalto, favela, planalto
> Jamais se intimida, não foge da briga
> Sambista não manda recado
> E faz de qualquer desacato uma rima
> O tempo é o santo remédio que ensina[19]

Retomo a biografia de Toinho Melodia. Pernambucano, mas sobretudo um *paulibucano*, sua condição de pessoa migrante pode ser revelada na justaposição de termos oriundos do regionalismo brasileiro. Paulibucano também exibe a condição de um estilo musical híbrido, que deu título ao seu único trabalho autoral gravado em CD. Além de sambista vale destacar que Toinho também foi pintor, ofício herdado por gerações. Avô, pai, ele próprio e pelo menos um de seus filhos carregaram e carregam a sabedoria das paredes. Observem que falo agora do universo do trabalho, que aparentemente costumamos separar de outras esferas da nossa experiência voltada para os temas dos entretenimentos, lazer e modos de vida lúdicos.

Certa ocasião em que trabalhava lá em casa disse algo a ele que o envaideceu muitíssimo. Dependurado numa escada, me ouviu especular, lá de baixo: “Toinho, você não pinta paredes, você as restaura”. Mas também quis dizer que ele parecia entrar em simbiose com todo aquele mundo dos materiais. Pronto, aquilo bastou para que, altivo e vaidoso que era, desenvolvesse e extrapolasse aquela minha observação e passou a expor seus métodos de trabalho.

Toinho recorria a outra expressão muito popular do seu métier laboral, “pegar serviço”, que pode ser posicionada no mesmo eixo classificatório de “tirar lazer”. Pegar está na esfera do apuro de uma sensibilidade, do apropriar-se de algo e da condição materializada conferida por

[19] Vida de sambista (Ney Nunes, Kike Toledo & Toinho Melodia). CD Paulibucano, 2018. Disponível em: https://open.spotify.com/album/09A1zs4HooSsiUMsCgbf3J?si=3UUtw4F3QSKw9dbMYv1RBA&utm_source=copy-link.

uma atividade. Pode ser que seja uma expressão originária da construção civil popular, ou do imaginário fabril ao menos desde os primeiros decênios do século passado nas grandes metrópoles emergentes. Lembrar que "pegar no batente" é expressão que aparece contextualizando sambas nas primeiras décadas do século XX, instigando a pensar nessa aproximação nada inaudita entre os trabalhadores urbanos e a necessidade material sempre precária que os circunda e os assombra[20].

A atitude de "tirar o lazer" ou de "pegar o serviço" dizem algo a mais do que as ideias surradas sobre o processo de alienação no mundo do trabalho e do lazer. Dentro daquilo que nos interessa salientar, quando Toinho "pegava um serviço" de pintura colocava em prática dois procedimentos: um era dar um banho demorado nas paredes ou nas superfícies a serem trabalhadas. O outro cuidado era um procedimento muito musical, pois passava a tamborilar as paredes para atestar a saúde de suas camadas mais profundas.

Era bonito ver como aquele artista se aproximava e colocava sua face bem pertinho daquela outra, a da parede. E acariciando com intimidade suas superfícies, posicionando seus ouvidos bem próximos, capturava os sons que ela emitia, sempre estimulada pelas pontas dos dedos, que passavam a percutir como se a parede fosse couro de tamborim.

A depender daquilo que ressoava desde a superfície nos gestos ritmados, delicados e tamborilados se intuía o que precisaria fazer para dar seguimento ao trabalho. Toinho buscava a *tendência*[21] das paredes pela escuta dos sons reverberados pela sua técnica de detecção da vida dos materiais e tudo revelava um procedimento bem antes que qualquer gota de tinta as atingisse. Aliás, o ato da pintura, dizia ele, era um mero detalhe dentro daquele protocolo todo, aliás, muito meticuloso, sobretudo levado vagarosamente se comparado à profusão e velocidade

[20] Essa relação entre as tentativas de sobreviver de música associadas a profissões de sustento enfeixa uma questão estrutural do meio artístico popular, observada mesmo entre aqueles cuja carreira alcançou notoriedade nos meios de comunicação. É o que se constata na historiografia sobre música popular brasileira. Abordando o contexto dos anos 30, assim o historiador Vinci de Moraes descreve esse amálgama lúdico-laboral: "(...) boa parte dos artistas em início de carreira tinha um outro modo de sobrevivência, que cedo ou tarde deixariam de lado, como Paraguassu, que foi seleiro e vendedor de drogas farmacêuticas com o cunhado; Canhoto, pintor; Vicente Celestino, sapateiro; Nelson Gonçalves, garçom; e Adoniran Barbosa, garagista, pintor, mascate, encanador, garçom etc. (MORAES, 2000, p. 103).

[21] Segundo Brito, Leroi-Gurhan define *tendência* de um material como "um horizonte de possíveis na existência técnica dos materiais articulados: trata-se de um limite de função de um determinado objeto passível de se anexar a uma específica tarefa material. A *tendência* é, de alguma forma, um esquadro móvel deslizante sobre um extenso painel acerca de uma organização inorgânica". Uma ferramenta qualquer, como uma faca ou um machado, denuncia sua tendência quando concebida no sílex lascado, cronologicamente anterior a ambos: há algo de contínuo entre seus contornos e suas funções possíveis que ultrapassa o teor dos materiais pelos quais são constituídos. (BRITO, 2015, p. 214).

com que vinham as ideias e inspirações quando compunha suas músicas. E Toinho rapidamente convertia o mundo do trabalho e de sua materialidade instrumental em universo lúdico-musical.

O fato era que ruminava música o dia inteiro e sempre ficava à espreita para começar ou "fechar" seus sambas. Dizia que tinha algumas "primeiras" ou "cabeças" para mostrar, acumuladas no celular. De vez em quando se atrapalhava e perdia tudo naquele reino de abundância sonora. Isso também exigia que estabelecesse trocas intensas entre parceiros e parcerias, que se faziam e desfaziam ao ritmo e fluxo da cidade. Muitas dessas inspirações foram extraídas do trabalho, de dentro dos ônibus que o levava para lá e para cá.

Nesse sentido, podemos pensar os próprios ônibus em sua materialidade como parceiros, se nos mantivermos no registro ingoldiano de que as propriedades dos materiais constituem potência relacional, assim como os sons, que nos fazem colocar em contato com as coisas, pois, como afirma o autor: "o som, eu diria, não é objeto, mas o meio de nossa percepção. É aquilo *em* que ouvimos" (INGOLD, 2015, p. 208). Vale estender esses argumentos numa citação mais longa. Ao se perguntar o que seria o som, Ingold disserta:

> Esta questão é uma versão do antigo enigma filosófico. Será que a árvore que cai em uma tempestade produz algum som se não houver nenhuma criatura presente com ouvidos para ouvi-la? Ou será algo que registramos apenas dentro de nossa cabeça? Trata-se de um fenômeno do mundo material ou da mente? Está 'lá fora' ou 'aqui dentro'? Podemos sonhá-lo? Parece-me que tais questões estão erroneamente colocadas, uma vez que estabelecem uma rígida divisão entre dois mundos, o da mente e o da matéria – uma divisão que é reproduzida cada vez que se apela para a *materialidade* do som. O som, na minha opinião, não é nem mental nem material, mas um fenômeno de *experiência* – isto é, da nossa imersão no, e mistura com o mundo em que nos encontramos" (INGOLD, 2015, p. 208).

O procedimento de Toinho, um "fenômeno de experiência", era amplamente conhecido por seus parceiros -, aprendizes que ouviam aquelas recomendações a respeito de seu método de composição, que consistia no cantarolar sozinho dentro de um ônibus sem a menor cerimônia ou consentimento dos outros usuários. Aquilo lhe garantia não perder o frescor da inspiração de momento, o registro de um instante. Procedimento que produzia experiências sempre renovadas no cotidiano. A cidade ritualizada era seu palco permanente. Palco de experimentações da escuta, escuta política, poética e musical.

Essa intimidade com os equipamentos da cidade, revelada no exemplo do trato que Toinho dava às paredes antes de receberem pintura, produz alguma analogia com os paredões de som montados pelos jovens nas esquinas das periferias, apresentados por Picchia ao

estabelecer o exercício de demarcação de fronteiras e linguagens corporais e sonoras no contexto que pesquisou.

O pulsar dos paredões, alcançando as paredes das casas do entorno, e a premência da música ecoar num volume acima de padrões estabelecidos formalmente evocam não apenas um estilo musical, mas um grito. Um grito que tensiona o limiar entre som e ruído, centro e periferia, saber e poder, da mesma forma que Toinho premeditadamente fazia revelar no silêncio das paredes um barulho ensurdecedor de uma materialidade que pedia por reparos. Esse mundo reanimado ou reencantado, experimentado, portanto, presente na dureza da cidade (lembrar dos carrinhos de skate berrando no asfalto), requer do ponto de vista do analista o apuro de uma escuta etnográfica.

Nesse sentido, vale a pena explorar as relações transversais que as "sonoridades paulistanas" (MORAES, 1997) estabelecem com a materialidade para repensar noções presentes no senso comum, que sentenciam o pouco afeto pela cidade em seu ecletismo arquitetural, ou a violência combatida com mais violência como solução para a sociabilidade urbana, malgrado evidente descuido, descaso ou cuidado seletivo que o poder público impõe aos citadinos. Aquele apuro que parece faltar ao olhar de senso comum parece faltar também ao universo da escuta da cidade. Muitas frações das classes sociais mais abastadas se recusam a essa escuta ampliada. Saber escutar a cidade amplifica as capacidades de revelá-la em suas contradições. Gente como Toinho, ou Chapinha, em suas andanças pela cidade descortinam a socio-lógica das periferias em seu sentido crítico-sonoro.

Certamente, tomar escutas da cidade não remete àquele exercício pretensamente educado nos harmônicos de um saber musical formal propriamente dito, mas apurar uma audição que procura ampliar as relações em estado político de sonoridade com o urbano. Pois não existe somente a materialidade emprestada à monumentalidade, somente a sonoridade das ordens convencionadas, tampouco um ponto de vista sociológico totalizante, tal como expresso no acrônimo *paulibucano*, revelando a condição migrante e subalternizada de Toinho. Ou de "cearalistano", haja vista que a trajetória do palestrante Chapinha também se conforma à identidade híbrida ou cidadania de segunda classe impingida pelos manuais político-sonoro-normativos que administram a cidade.

Essas indagações são repostas nos ininterruptos fluxos e movimentações pela metrópole, que permanecem como experimentações de estilos de musicar e viver, de onde eclodem

domínios sensíveis do olhar, do tatear e do escutar, formando uma espécie de grande sinfonia inacabada traduzida nessas sonoridades paulistanas.

Escutando com os outros

Finalizo o artigo com algumas breves e laterais observações sobre a dinâmica da mesa "Palcos", agora tentando capturar o ponto de vista das reações que ouvi do sambista convidado, José Marilton da Cruz, o Chapinha, fundador do aclamado Samba da Vela. Distinta das suas colocações públicas, apresentadas por último, onde declamou, testemunhou, cantou e seguiu com maestria um protocolo de artista, suas reações às falas acadêmicas anteriores estiveram mais à margem, compartilhadas comigo, dada nossa proximidade na plateia. Tais apreciações pessoais dizem algo sobre os desafios e limites que se colocam diante da escuta do outro ou daquilo que venho denominando de escuta etnográfica.

Acomodei-me ao seu lado e dentro das possibilidades do decoro e respeito interagimos durante o evento com frases esparsas, modulando o volume das nossas vozes para tentar não incomodar os presentes e palestrantes. Essa atitude, que poderia evocar algum desrespeito ou déficit de atenção da nossa parte, na verdade tem algo a ver com o fato de como indivíduos oriundos dessa atmosfera popular lidam com os gêneros discursivos ou situações ritualizadas da alta cultura.

Não citarei nominalmente, mas há inúmeros trabalhos que tratam da questão da percepção e da recepção cultural, por exemplo, distinguindo como as classes médias assistem televisão ou frequentam outros espaços de cultura e entretenimento se comparadas às classes populares. O investimento mais coletivizado na fruição, quer dizer menos individualizado, parece cobrir um certo entendimento a respeito do que se vê e se escuta com mais frequência nas experiências das classes populares. Uma sala de cinema popular parece ganhar vida se comparada ao silêncio, autovigilância e esquiva entre pares numa plateia adestrada no *mainstream* do decoro burguês na formação das audiências de variados espetáculos públicos. Mas essas estratificações, que não são rígidas, parecem insuficientes para capturar essas formas de engajamento com o som.

Admirávamos, em princípio com certa incredulidade, o frescor da exposição de Stabelini, que nos oferecia vídeos que valorizavam os sons "naturais" ou em estado bruto

emitidos pelos skates a rodar e deslizar sobre as superfícies urbanas. Chapinha se interrogava como poderíamos conceber aquilo com algo que se aproximasse da música.

O comportamento pervasivo funkeiro e o modo imperativo de seus sons vasando paredes e edificações descritas por Meno del Picchia, sons que levavam à especulação sobre normas cotidianas de convívio, já que o funk é frequentemente acusado de interromper o tempo do descanso dos trabalhadores no contexto periférico, também foi objeto de interpelações do sambista.

Diante daqueles fatos descritos nas falas dos pesquisadores não havia como, do ponto de vista do Chapinha, se deslindar dos juízos estéticos e de uma concepção política de cidade ancorada na percepção a partir da sua grade classificatória, que lhe outorga uma posição específica relacionada ao seu estilo musical, que ali se contrastava às outras experiências relatadas.

O apuro de uma escuta etnográfica, atenta a um "fazer soar" alternante revela o emaranhado fenomenotécnico entre sons, materiais, escalas, gostos e estilos de vida demarcados por porosidades sonoras. Tais porosidades delineiam regimes contrastivos de percepção em torno das sonoridades produzidas no meio urbano. Sonoridades que ao mesmo tempo produzem e continuadamente reinventam tantas cidades possíveis dentro da mesma cidade.

As comparações entre o samba e o funk também modulavam na sua concepção algumas formas de decoro, reposicionando do seu ponto de vista o samba como uma escuta mais educada ou adestrada aos cânones de uma convenção mais próxima daquilo que ele próprio evocou, a MPB. Para quem não conhece a experiência do ouvir nas apresentações realizadas pela comunidade Samba da Vela capitaneadas por Chapinha lá no centro cultural de Santo Amaro podem se surpreender com a máxima que rege ali uma forma específica de usufruir do samba, evocada pelos dizeres: "aqui o samba é uma reza", chamando a atenção para um tipo de escuta necessária que certamente contrasta com outros projetos e rodas de samba mais espetaculosos e ruidosos oferecidos pela cidade[22].

[22] O samba da Vela desestimula as pessoas derivarem excessivamente a atenção para além daquilo que está sendo executado na roda de samba, por exemplo não é permitido ingerir bebida alcoólica, até mesmo porque a roda ocorre, como salientado, num centro cultural no bairro de Santo Amaro (SP). Essa estrita atenção e exigência no apuro da escuta da plateia tem a ver com a proposta de conhecer os sambas inéditos ou "autorais" de artistas e compositores locais. Ao final é servido uma comida, geralmente um caldo, ocasião em que há um relaxamento na sociabilidade, que se torna mais ruidosa e descontraída no encerramento dos trabalhos. Esse clima já foi inúmeras vezes narrado por Chapinha: "Quando a gente vai ao teatro, a gente não fica fazendo barulho. Quando a gente vai à missa, também não. Então a gente difundiu isso. Aqui é um pouco de cultura com dinâmica de alegria, mas

De todo modo, o que podemos reter dessas provocações é que há uma dimensão transversal em relação aos fenômenos da sonoridade que não pode ser determinada apenas por um juízo sociológico marcado pela estratificação social ou qualquer determinismo ideológico. Tais apreensões recobrem uma complexidade que revela contextos, práticas políticas e identitárias na apreensão dos significados de sons alternantes (BOAS, 2004 [1889])[23], que fazem do musicar um exercício permanente de negociação e escuta com e pela cidade, mobilizando ainda aquilo que Feld (2020 [2017]) coloca em termos de uma ontologia relacional.

Considerações finais

> Quando o apito
> Da fábrica de tecidos
> Vem ferir os meus ouvidos
> Eu me lembro de você
>
> Mas, você anda
> Sem dúvida, bem zangada
> E está interessada
> Em fingir que não me vê
>
> Você que atende ao apito
> De uma chaminé de barro
> Porque não atende ao grito, tão aflito
> Da buzina do meu carro[24]

Afirmando haver mais continuidades entre cidades medievais e contemporâneas do que entre cidades antigas e medievais o historiador Jacques Le Goff identificou nos sinos (LE GOFF, 1998), artefatos instalados em campanários a partir do século VII, os pontos de referência fundamentais naquela configuração existencial em torno das igrejas. Essa simbiose

também tem um pouco de religiosidade". Disponível em: https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/05/17/no-samba-da-vela-a-musica-so-para-quando-a-vela-se-apaga.htm?cmpid=copiaecola. Acesso em: 17 jun. 2022.

[23] Num texto tão antigo quanto clássico Franz Boas já atentava para as dissonâncias da escuta trabalhando o modo como, à sua época, se enfrentava o problema metodológico de se escutar outras línguas no trabalho de tradução da cultura. Atento às críticas a respeito de um suposto primitivismo de línguas indígenas, enfatiza: "sustento que não existe o fenômeno dos sons sintéticos ou alternantes. Sua ocorrência não é sinal de primitivismo da língua em que ocorrem; esses sons alternantes são recepções alternantes de um mesmo som" (BOAS, 2002, p. 103).

[24] Primeiras estrofes de Três Apitos, Noel Rosa, 1933. Para uma análise alentada dessa obra consultar Leite (2017), que frisa os aspectos temporais do título: "três apitos se referem aos três apitos da fábrica [provavelmente a fábrica de tecidos Confiança, próxima à moradia do compositor] pela manhã – às 5h45, para acordar os operários que moravam nas redondezas, às 7h, o horário de entrada dos trabalhadores, e às 7h45, depois do qual se perdia o dia de trabalho" (LEITE, 2017, p. 164).

entre expressões metafísicas religiosas, corpos e materialidade nunca mais seria a mesma com a presença dos sinos.

Ritualmente percutidos, instauraram os marcos temporais sonoros mediadores entre a vida próxima ao sagrado e o mundo profano. Muitas delas, cidades com sinos, seriam demarcadas a partir da centralidade das igrejas e delineadas ao mesmo tempo pelas contradições na forma da sociabilidade ampliada, que paulatinamente serviu de palco dos processos de racionalização política em função do ajuntamento e circulação econômica cada vez mais crescente em torno de múltiplas atividades.

Passados tantos séculos seriam os apitos das fábricas a inverter a equação na paisagem, posicionando esses artefatos sonoros fabris a ditar o ritmo citadino, tal como localmente narrou Noel Rosa tempos depois e já com o capitalismo industrial se posicionando definitivamente em contextos periféricos, no caso das cidades brasileiras como Rio de Janeiro e, sobretudo, na feérica São Paulo dos anos 20/30 descrita pelo historiador Nicolau Sevcenko (1992).

Aqueles signos sonoros da institucionalidade moral, religiosa, depois normativa, política e econômica, conquanto as escalas metropolitanas hoje tenham quase que definitivamente abafado ou feito desaparecer da sua paisagem campanários e chaminés fabris, cumpriram os desígnios de impor os ritmos da cidade moderna. Sinos e apitos se inserem, hoje, no rol dos marcos materiais patrimonializados a anunciar sucessivas camadas de história urbana.

E em função de outras sonoridades mundanas aquele processo de transformação industrial descrito na junção entre a materialidade e o poético por Noel Rosa já há muito prescinde dos apitos como anunciação sonora objetiva da exploração do trabalho. Exploração definitivamente internalizada nos corpos, mas a contragosto dos sentidos éticos e sensoriais presentes em pessoas como Toinho Melodia, cujas experiências sonoras, seja como músico ou na labuta de seu ofício de pintor não apenas pairavam sobre o mundo.

Se, tal como aposta Ingold, recusarmos a noção de cultura apenas "como um domínio do discurso, que paira sobre o mundo material sem permeá-lo" (CICHOWICZ; KNABBEN, 2018, p. 140), Toinho se mostrava um agente que se colocava do lado daqueles que ainda negam abstrair os sentidos do tato, da visão e dos sons, fazendo prevalecer atitudes inquietantes do sambista imerso e engajado no ambiente urbano. Sua cisma em capitular para um mundo apenas objetificado singularizava suas experiências.

Mas estaríamos atualmente vivenciando um outro ocaso histórico em virtude de todo um mundo imaterial que se apresenta e interpela os nossos sentidos?

A ruidosa São Paulo que se escuta hoje também pode ser ouvida no tempo não presencial das redes sociais, fenômeno mundialmente acelerado com o advento da rede mundial de computadores. As sonoridades vindas do mundo virtual numa universal e onipresente arquitetura tecnológica ao que indica tem estabelecido a todo o vapor a interiorização e modulação de novas formas subjetivas de se vivenciar a fruição individualista dos sons urbanos.

Não obstante sua avassaladora capacidade agentiva, parece que esse ambiente virtualizado ainda não se mostrou suficiente para abafar os sons da concretude e da materialidade da sociabilidade esparramada pelas ruas e quebradas, ou subestimar a percepção tangível da interação presencial e relações de pertencimentos sensíveis entre corpos e coisas. Além do mais, toda a tecnologia comoditizada no mundo virtual e à disposição nas *smart cities* (MOROZOV; BRIA, 2020) não aplacou a má distribuição da riqueza social, que permanece fincada nas bases da desigualdade material, corpórea e antropocêntrica. Instaurada de maneira pouco ou nada equânime sob mecanismos voláteis e especulativos a circulação da riqueza imaterial pelas redes apresenta-se em alguma medida como uma promessa antiantropológica e antidemocrática, no sentido atribuído pelo filósofo Paul Virillo (1997), de uma nova ordem que se quer impor à dinâmica presencial da sociabilidade urbana.

Praças, ruas, pontes, esquinas, vielas, objetos ao nosso dispor mantém com os fluxos dos corpos sensíveis, táteis e audíveis, humanos, não-humanos, aquele musicar das relações e interações pelos direitos à cidade ou um "engajamento sensorial com o mundo" (FELD *et al*., 2020, p. 14). Os sons locais podem se colocar no *front* da batalha comunicativa revelada nas desigualdades presentes no meio urbano. Saber escutar os sons da cidade é também ouvir as baixas frequências dessas mazelas e projetos locais que reverberam numa espécie de *subwoofer*. Da nossa modesta participação, destaco por fim que a escuta etnográfica cumpre auscultar esses sons de fundo, locais, periféricos e/ou marginalizados, mutiespecíficos, pessoalizados e estilizados, que mobilizam outros palcos presenciais de discussão, tal como se verificou no referido seminário a respeito das práticas sonoras urbanas.

Referências

APROBATO FILHO, Nelson. *Kaleidosfone*: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do século XIX-início do XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

BIONDI, Karina. *Proibido roubar na quebrada*: território, hierarquia e lei no PCC. São Paulo:Terceiro Nome, 2018.

BOAS, Franz. Sobre sons alternantes. *In*: Stoking, George W. (Org). *A formação da antropologia americana (1883-1911).* Rio de Janeiro: Contraponto/Editora UFRJ, p. 98-104, 2004.

BOUDELAIRE, Charles. Les Yeux des Pauvres (1869). Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels. Paris: Alphonse Lemerre, 1949.

BRITO, Rainer Miranda. A proposta da tecnologia comparada. *Anuário Antropológico*, vol. 14, n. 1, p. 203-232, 2015.

BRITO, Érico de Souza. Acustemologia - Steven Feld. *In*: *Enciclopédia de Antropologia.* São Paulo: Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2019.

CAMARGO, Eduardo; TOLEDO, Luiz Henrique. "Passes e caminhadas na geografia poética de Toinho Melodia". *Ludopédio*, São Paulo, vol. 142, n. 62, 2021. Disponível em: https://ludopedio.org.br/arquibancada/passes-e-caminhadas-na-geografia-poetica-de-toinho-melodia/. Acessos em: 11.10.2022; 03.12.2023.

CAMPOS, Conceição. *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro*: uma jornada musical. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos do espetáculo. *Revista de Antropologia*, n. 1, v.45, p. 37-78, 2000.

CICHOWICZ, Ana Paula Casagrande; KNABBEN, Rafael de Medeiros. "Coisas, fluxos e malhas. Notas sobre a ecologia material de |Tim Ingold". *Revista Anthropológicas*, ano 22, vol. 29, n. 1, p. 136-147, 2018.

COSTA, Daniel. Chama Toinho Melodia! *GGN*, 07.06.2022. Disponível em: https://jornalggn.com.br/musica/chama-toinho-melodia-. Acessos em: 10.06.22; 11.10.2022.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUMAZEDIER, Jofre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FELD, Steven; DULLEY, Iracema; PATSIAOURA, Evanthia; VALE, Maíra; MORAWSKA, Catarina; CESAR, Rafael do Nascimento; REILY, Suzel. "Ressoar a Antropologia. Uma jam session com Steven Feld". Entrevista. *Mana*, vol. 26, n. 3, p. 1-23, 2020.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*. 10 (2), p. 193 – 210, jul-dez, 2020 [2017].

FELTRAN, Gabriel de Santis. *Fronteiras em tensão*: política e violência nas periferias de São Paulo. São Paulo: Editora Unesp/CEM/Cebrap, 2011.

FREHSE, Fraya. *Ô da rua!* O transeunte e o advento da modernidade em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.

FRÚGOLI JR, Heitor. *Centralidade em São Paulo*: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez/Edusp/Fapesp, 2000.

FRÚGOLI JR, Heitor; SPAGGIARI, Enrico; ADERALDO, Guilhermo (Orgs). *Práticas, conflitos, espaços*: pesquisas em Antropologia da Cidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.

GOLDMAN, Marcio. "Antropologia contemporânea, sociedades complexas e outras questões". *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

GOLDMAN, Marcio. *Como funciona a democracia*: uma teoria etnográfica da política. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

HIRATA, Daniel Veloso. No meio de campo: o que está em jogo no futebol de várzea. *In*: SILVA, Vera Telles da; CABANES, Robert (Orgs). *Nas tramas da cidade*: trajetórias urbanas e seus territórios, p. 243-278. São Paulo: Humanitas, 2006.

INGOLD, Tim. "Pare, Olhe, Escute! Visão e Audição e Movimento Humano". *Ponto Urbe*, 3, 2018.

INGOLD, Tim. Materiais contra materialidade: quatro objeções ao conceito de paisagem sonora. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

LEAHA, Mihai Andrei. *A incorporação de experiências de participação em musicar local: a pesquisa audiovisual na cena DIY de São Paulo*. Projeto de pós-doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP. Pesquisa vinculada ao projeto temático O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia. Instituto de Artes (IA). Universidade Estadual de Campinas, 2022.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

LEITE, Rogerio Proença. *Contra-usos da cidade*: Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Editora da Unicamp/ Editora da Universidade Federal do Sergipe, 2004.

LEITE, Guto. "'Três apitos': lirismo e violência em Noel Rosa". *Revista IEB* (*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*), n. 66, p. 160-171, 2017.

MACHADO, Giancarlo. *De carrinho pela cidade*: a prática do skate em São Paulo. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2014.

MACHADO, Giancarlo. Os skatistas e a cidade: considerações sobre uma prática citadina. *In*: FRÚGOLI JR, Heitor; SPAGGIARI, Enrico; GUILHERMO, Aderaldo (Orgs). *Práticas, conflitos, espaços*: pesquisas em Antropologia da Cidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2019, p. 237-257.

MACHADO, Igor José de Renó. *A memória como um campo etnográfico*: Antropologia ex post facto. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2023.

MAGNANI, José Guilherme. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/Editora da Unesp, 1998.

MAGNANI, José Guilherme. "O circuito: proposta de delimitação da categoria". *Ponto Urbe*, n. 15, 2014. Disponível em: http://pontourbe.revues.org/2041. Acesso em: 31.05.2022.

MARQUES, Adalto. *Crime e proceder*: um experimento antropológico. São Paulo: Alameda, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci. *As sonoridades paulistanas*: a música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX – início do século XX). Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Ed. Bienal, 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci. *Metrópole em sinfonia*: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 2000.

MOROZOV, Evgeny; BRIA, Francesca. *A cidade inteligente*: tecnologias urbanas e democracia. São Paulo: UBU, 2020.

NASCIMENTO, Silvana. A cidade no corpo: diálogos entre corpografia e etnografia. *Ponto Urbe*, n. 19, p. [10], 2016.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Um rolê pela cidade*: leituras da pixação em São Paulo. São Carlos: EDUFScar, 2018.

PICCHIA, Paulo Menotti Del. *A Neblina e o Fluxo: o funk nos corpos elétricos da quebrada*. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.8.2021.tde-24062021-185813. Acesso em: 04 jun. 2022.

PICCHIA, Paulo Menotti Del. Um musicar dos paredões: fronteiras sonoras da quebrada. Texto apresentado no Seminário *São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais.* São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade – Mesa "Palcos" – 01 abr. 2022.

SANTOS, Guilherme Trevisan. "Aperfeiçoando o imperfeito: as sonoridades do futebol em São Paulo no início do séc XX". *Qualificação de mestrado.* Programa de Pós-graduação em História Social-USP, São Paulo, 2022.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Wesllen Cosme de. *"Tirando um lazer"*: práticas, conflitos e sociabilidade de jovens moradores do bairro Matagal na periferia de Cotia (SP). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

SOUZA JUNIOR, Roberto Alencar. *Torcidas Organizadas entre futebol e carnaval*: uma etnografia sobre a materialização do torcer e do sambar nos Gaviões da Fiel. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022.

STABELINI, Julio. *O skate na prática*: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

STABELINI, Julio. Novo Anhangabaú: o skate vale o palco. Texto apresentado no Seminário *São Paulo, lugar de encontros: conhecendo patrimônios musicais.* São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade – Mesa "Palcos" – 01 abr. 2022.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (Orgs). *Cultura, percepção e ambiente*: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TOLEDO, Luiz Henrique de. "A memória outra e a etnografia (urbana) dos sentidos. Texto apresentado no *I Seminário de Antropologia da UFSCar*, 2012.

TOLEDO, Luiz Henrique de. "Presente etnográfico e 'presente museográfico': o caso do Museu do Futebol visto por um antropólogo urbano". *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991)*, vol. 28, n. 1, p. 249-272, 2019.

TOLEDO, Luiz Henrique de. "Sociabilidade: etnografia de um conceito". *In*: CAMARGO, Wagner Xavier de; PISANI, Mariane da Silva; ROJO, Luiz Fernando (Orgs). *Vinte anos de diálogo*: os esportes na Antropologia brasileira. Curitiba: Brazil Publishing/ABA publicações, 2021.

VIRILLO, Paul. A catástrofe urbana. Entrevista para Betty Milan. *Folha de São Paulo*, 28 set. 1997.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2011 [1973].

Sobre o autor

Luiz Henrique de Toledo é antropólogo e professor titular na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Autor de *Remexer anotações: o trabalho de um arguidor antropólogo*, São Carlos: EdUFScar, 2019; *Lógicas no Futebol*, 2. ed., São Paulo: editora Ludopédio, 2022. Trabalha nas áreas de Antropologia Urbana e Antropologia das Práticas Esportivas. Coordena o LeLuS (Laboratório das Práticas Lúdicas e de Sociabilidade).