

# Mixando sons, mesclando narrativas: crônicas sônicas no contexto etnográfico de um bairro popular do sul do Brasil<sup>1</sup>

Luana Zambiazzi dos Santos

UNIPAMPA/RS

Palavras-chave: crônicas sônicas; antropologia do som; etnomusicologia urbana

## Fading in

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

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

Assim como para esses toques, me abri para a dimensão sônica da Cohab – também abriu-se para mim um leque interpretativo: entre tensões e conflitos na cidade, imbricados a sons do mundo, já não distinguia músicos de não músicos, a não ser pelos territórios sociais que essa distinção poderia apontar. Estava entre moradores e moradoras da Cohab, orientados, todos nós, por seus (nossos) sons (SANTOS, 2015, p. 31).

Esse fragmento é um componente narrativo de um estudo etnomusicológico realizado entre 2011 e 2015 sobre as narrativas sônicas de uma Cohab<sup>2</sup> – Conjunto Habitacional localizado em São Leopoldo, cidade pertencente à região metropolitana de Porto Alegre/RS. Inscrita nas habitações de camadas populares do Brasil, na temporalidade do trabalho de campo, da Cohab, vila do bairro Feitoria, emergia uma

---

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

<sup>2</sup> A referida pesquisa originou a tese de doutorado “Todos na Produção: um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil”, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS e orientada pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

multiplicidade e intensidade sonora: de sons acústicos, amplificados a maquínicos; dos toques da escola de samba local a carros com potentes aparelhos sonoros a tocar música funk por suas ruas; dos tambores das casas de religião às vozes de pregadores em templos evangélicos; dos rappers que improvisavam rimas nas esquinas a partir de “causos” da vila aos sons da fanfarra da escola pública local; essas sonoridades, entre outras, entremeavam-se àqueles sons da rua, do trânsito de ônibus, carros, superpostos aos cotidianos sonoros dos anúncios do caminhão de gás, propaganda eleitoral, dos cães, das crianças, das conversas...

Mediante essa multiplicidade sonora, no contexto da pesquisa, busquei entender como as interpretações de habitantes desse espaço urbano popular sobre esses sons podiam contar sobre o seu cotidiano, seus conflitos, seus territórios. Assim, ao focar-me nas interpretações de moradores e moradoras sobre a dimensão sônica de sua vida cotidiana, construí o ponto central da pesquisa, reverberando minha linhagem de antropologia da música/etnomusicologia dentro da experiência formativa do Grupo de Estudos Musicais<sup>3</sup>, espaço que me possibilitou desde 2009 dialogar com o recente lugar interdisciplinar dos “sound studies”, os “estudos do som”. É a partir desse cenário que proponho este artigo, que busca apresentar e refletir sobre alguns dos recursos etnográficos lançados mão durante a pesquisa.

Aqui, tentarei contar sobre o processo de formulação de crônicas sônicas, mixagens das sonoridades cotidianas *cohabeiras* que buscam evocar e recuperar as multiplicidades espaciais e temporais do lugar, vinculado à minha tentativa de narrar o cotidiano dos moradores e moradoras desse espaço popular a partir de percursos sônicos. Ao tentar mostrar os afetos imbricados à dimensão sônica *cohabeira*, demonstrando ser uma via interpretativa importante para meus interlocutores na construção de discursividades a respeito de seus habitantes e como dão sentido às suas formas de viver, busco mostrar como o recurso das crônicas sônicas tornou-se ferramenta interpretativa e narrativa que permitiu-me apontar um *ethos sônico cohabeiro*, ao mesmo tempo em que se tornou um desafio na escrita etnográfica. Embora amparada no referencial teórico da não tão recente antropologia do som, em sintonia com alguns dos avanços metodológicos da antropologia urbana brasileira,

---

<sup>3</sup> O Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) é um coletivo interdisciplinar registrado nos diretórios de grupos de pesquisa do CNPq, com experiência de mais vinte anos na formação e atuação em etnomusicologia, antropologia da música e antropologia da performance, coordenado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

evidenciei que o material etnográfico conduzia não apenas à (talvez já estabelecida) etnografia sonora, mas a uma elaboração que levasse em conta as rítmicas do cotidiano coabeiro a partir de suas próprias narrativas. Dessa forma, as crônicas sônicas se propõem a imbricarem-se à escrita etnográfica, ao apresentar as sonoridades locais, mescladas às suas interpretações, conflitos, elaborações, desde os percursos da própria pesquisadora. Dentre tais percursos, narrarei brevemente meu convívio com rappers e como sua produção musical testemunha o cotidiano da cidade, descortinando conflagrações urbanas entre as escalas micro e macrossocial. Por fim, ao apontar a possibilidade de narrar a dimensão sônica coabeira através de crônicas, busco transcender propostas teóricas anteriores com relação à esfera sonora e dialogar com aquelas mais contemporâneas da antropologia da música/etnomusicologia.

### **Pontos de escuta**

O mote narrativo inicial deste artigo, buscando evocar as sonoridades coabeiras, seus sentidos desvelados desde os pontos de escuta da etnografia e, portanto, tentando narrar o trabalho de campo desde sua fragmentação, é uma das possibilidades discursivas do que estou entendendo por *crônica sônica*. Nesta proposta de narrativa etnográfica, outra possibilidade discursiva da crônica sônica seria aquela reproduzida sonoramente, como tentei realizar na minha tese de doutorado (SANTOS, 2015) e comporá a apresentação oral deste trabalho em seu GT. Em ambos os casos, a concepção da crônica sônica reverbera minha filiação teórica e metodológica com as linhagens do que desde a década de 1980 vem se posicionando como “antropologia do som”, cruzada com minha relação com a antropologia urbana brasileira. A partir desses cruzamentos, intensamente vinculados à minha trajetória acadêmica, pude também dialogar com os “sound studies” e captar o que tenho considerado avanços e pontos de ruptura no que se refere às possíveis contribuições à antropologia da música e etnomusicologia urbana.

No caso da antropologia do som, é fundamental realçar o pioneirismo do etnomusicólogo Steven Feld, que desde a década de 1980 vem buscando transcender a típica categorização de objetos musicais - incluindo a própria categoria “música”, a partir de sua proposta de antropologia através do som (BRENNEIS & FELD, 2004) – o que diz respeito também ao início do percurso disciplinar da etnomusicologia, na prática

de escuta de gravações fonográficas que aportam no século XX. A questão posta por Steven Feld, a da “inclusão do que as pessoas ouvem no seu cotidiano, uma maneira sônica de conhecer e estar no mundo (FELD, 1996 apud BRENNEIS & FELD, 2004, p. 462) na própria etnografia foi um giro interpretativo para a etnomusicologia. Tal perspectiva, quando alinhada à dita “virada pós-moderna” na antropologia, se viu motivada a dar seguimento à proposta de Feld. É o caso do emblemático *Hearing Cultures* (ERLMANN, 2004), em que o etnomusicólogo Veit Erlmann retoma uma questão já levantada por James Clifford, no clássico *Writing Culture* (1986), não por acaso sobre o *ouvido* etnográfico. Para Erlmann (2004), tentando (cor)responder à provocação de Clifford (1986), é fundamental conceber formas sônicas de se conhecer um pertencimento cultural e como sujeitos se relacionam em uma sociedade (ERLMANN, 2004, p. 2), uma etnografia também “da escuta”.

Também pode-se atribuir à antropologia urbana brasileira avanços significativos no que se refere ao lugar do som e da escuta nas etnografias. Entendendo a cidade como objeto temporal (ECKERT; ROCHA, 2002) e propondo, portanto, uma etnografia da duração de inspiração bachelardiana, as antropólogas Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho Rocha têm buscado estratégias etnográficas para interpretar/elaborar/descrever narrativas urbanas. Entre elas, a etnografia sonora (BARROSO; BEXIGA; ROCHA, 2010; ROCHA; VEDANA, 2008) tem sido apontada como proposição emergente da etnografia de rua (ECKERT; ROCHA, 2002). Nessa perspectiva, seguida por outras antropólogas de mesma linhagem, as sonoridades urbanas “se compõe[m] de dados sensíveis da vida coletiva que conformam uma ambiência urbana” (ROCHA; VEDANA, 2008, p. 3) em seu potencial efêmero e ao mesmo tempo cotidiano da cidade. Ali, a etnografia sonora desafia a etnomusicologia, ao atingir (e se contrapor a) pontos que têm sido historicamente nevrálgicos à última, especialmente no que se refere a algumas linhas etnomusicológicas que se propõem a estudar o dito *som organizado socialmente* (PINTO, 2001). Muito embora essa tenha sido uma perspectiva vigente por certo tempo – e provavelmente ainda acionada em alguns contextos acadêmicos –, rememorando a etnomusicologia desenvolvida por John Blacking, não é consenso na área esse entendimento do objeto de estudo – haja vista, a título de exemplo, a recém mencionada proposta de antropologia do som.

Ora, perspectivando as duas modalidades, a da antropologia do som e especificamente essa linhagem de antropologia urbana, pode-se apontar questões

cruciais para uma etnografia que atente à dimensão sonora da vida social<sup>4</sup>. Ao chamar a atenção para uma prática antropológica que difere da etnomusicologia, Rocha e Vedana (2008) salientam as potencialidades interpretativas de qualquer *paisagem sonora*, o que de acordo com as autoras seria um posicionamento diferente daquele etnomusicológico. Muito embora esse tenha sido apenas um dos posicionamentos epistemológicos da etnomusicologia, como disse há pouco, a provocação das antropólogas é bastante fértil ao promover o questionamento sobre quais são as forças macroestruturais que estão pautando o investimento etnomusicológico e o quanto esses enquadramentos não acabam por estatizar os objetos de estudo. Por outro lado, desde a etnomusicologia, também vem sendo discutido o posicionamento que percebe a música (ou o som, nesse caso) “como forma de interpretação da cultura” (VEDANA, 2011, p. 29). Essa perspectiva, desde “ouvidos” etnomusicológicos, não incorporaria o estatuto movente, dinâmico atribuído socialmente ao som. O argumento, seria de que “música e dança [...] não simplesmente ‘refletem’. Ao contrário, elas proveem caminhos pelos quais hierarquias de um lugar são negociadas e transformadas”<sup>5</sup> (STOKES, 1994, p. 4).

No que se refere a esse estatuto movente, a perspectiva dentro da linha dos “sound studies” do filósofo Steve Goodman tem lançado interessantes reflexões e possíveis contribuições a empreendimentos etnográficos que girem em torno das sonoridades urbanas. Resumidamente, em *Sonic Warfare*, Goodman (2010) debruça-se a teorizar sobre as políticas de frequências sonoras audíveis e não audíveis, incitando um entendimento da dimensão sônica como campo de forças cujas entidades podem até mesmo constituir uma *máquina de guerra*, no sentido deleuziano, já que atribui ao som capacidade ontológica.

Essas reflexões teóricas moveram-me em campo e permitiram que a etnografia realizada tentasse articular tais perspectivas ao mesmo tempo em que captar seus pontos de ruptura. Ecoando minha inserção nos estudos urbanos a partir de minhas “aventuras antropológicas”, me alinhando à perspectiva simmeliana de entender o conflito enquanto sociação como parte dessa formação, o percurso metodológico da pesquisa se

---

<sup>4</sup> Embora aqui não seja o espaço para uma discussão mais aprofundada, é fundamental salientar que em ambas as linhagens o conceito de paisagem sonora vem sendo utilizado, ainda que bastante bem problematizado. No caso desta pesquisa etnomusicológica, o que tenho percebido é o risco ao adotar não apenas a categoria, mas seus preceitos de fundo. Nesse sentido, ao tratar dos sons, audíveis e não audíveis, trabalho com a categoria “dimensão sônica”, em sintonia com Goodman (2010), apostando no som como entidade vibrante. Outra perspectiva bastante coerente é a apontada por Araújo (2010) (práxis sonora).

<sup>5</sup> Music and dance [...] do not simply ‘reflect’. Rather, they provide the means by which the hierarchies of place are negotiated and transformed.

delineou a partir de múltiplos deslocamentos. Entre eles, a dinamização das minhas interpretações (e, portanto escutas) dos sons cotidianos da Cohab, movida pela etnografia de rua já mencionada proposta pelas antropólogas urbanas Eckert e Rocha (2002). Minha circulação repleta de pausas para conversa, escuta de sonoridades das ruas do espaço urbano central à permitiu desvelar como a dimensão sônica é interpretada por seus moradores, motivando-me a posicionar tais interpretações como narrativas sônicas.

Ao mesmo tempo em que essas narrativas foram elaboradas dentro do contexto etnográfico, no processo do qual emergem as identidades narrativas (Ricoeur, 1991), a minha própria posicionalidade de pesquisadora me mobilizava a questionar, assim como Marilyn Strathern (2014) provoca, os limites de uma autoantropologia. Ora, a pesquisa também encerrou a experiência transformadora da moradora que se torna pesquisadora.

Evidentemente, a realização do trabalho de campo no lugar onde sempre vivi me incitava uma constante vigilância a respeito da naturalização dos códigos e províncias de significado compartilhados nesse espaço urbano; mas também foi essa vigilância que me moveu a explorar estrategicamente outros cenários, suas sonoridades e conflagrações, na tentativa de provocar reflexões, a partir de outros pontos de escuta, para o campo local. Nesse sentido, a perspectiva de uma “escala fora da norma, fora da regra” proposta pelos antropólogos Comaroff e Comaroff (2003), no intento de tensionar a já estabelecida etnografia multisituada de George Marcus, foi um mote para meu estágio sanduíche na cidade de Sydney/Austrália e que proporcionou iluminar novas ideias para os três anos de trabalho de campo local.

Valendo-me desses percursos, não por acaso a dimensão sônica foi central na pesquisa, através de certo encontro entre a proposta teórica de Goodman, as perspectivas metodológicas e narrativas de Eckert e Rocha (2002; 2005), sem dúvida reverberando minha filiação etnomusicológica. Contudo, foi na elaboração de crônicas sônicas que o material de campo (gravações sonoras e diários de campo) e meus próprios estranhamentos começaram a tomar corpo interpretativo, quando percebi que era fundamental transcender o entendimento da dimensão sonora como forma expressiva, já que *mobilizava* (e não apenas *expressava*) ritmos urbanos e narrativas sobre o entorno local. Não cabia, também, pensar na dimensão sônica como imbuída de estatuto ontológico, conforme defendido por Goodman (2010), pois percebi que o som dinamizado em narrativas sobre a vida cotidiana do bairro era concebido justamente

socialmente: era a dimensão social que atribuía ao som a potência para afetar o bairro. Assim, no intento de ecoar a proposta de restituição do lugar da escuta na etnografia, as crônicas sônicas, textuais ou em áudio, podiam conectar os sentidos sociais em torno do som e sua potência criativa nos cotidianos *cohabeiros*. Da mesma forma, contava sobre as rítmicas fundamentais de vida na Cohab, o que tenho considerado ethos sônico cohabeiro.

### **Das crônicas sônicas e o ethos sônico cohabeiro**

A partir de meus constantes deslocamentos, caminhadas etnográficas ritmadas por conversas de esquina, pausas para chimarrão, embalos de carros passando em alto volume reproduzindo baixos graves, percussivos e de vibração corporal, retomando o *groove* que rememora sonoridades acústicas frequentemente associadas ao funk norte-americano, com moradores e moradoras da Cohab pude perceber o quanto o universo sonoro – audível e não audível - é ponte para interpretar o cotidiano do bairro. Conheci moradores e moradoras que interpretavam uma dimensão sônica não simplesmente a partir da “categoria” música – categoria essa ambígua e tão desconstruída na Etnomusicologia -, apontando uma diversidade sonora que dava pistas para a diversidade de trajetórias e pontos de conflito geracionais, de pertencimento social entre os *cohabeiros*. Ao mesmo tempo, a partir das etnografias de rua (ECKERT; ROCHA, 2002) pude testemunhar as situações de passagem que conduziam dezenas de trabalhadores do ramo industrial-metalúrgico às multinacionais instaladas na cidade, dinamizados pelas rítmicas do trabalho e vivenciadas também sonoramente por tais sujeitos, através dos sons dos transportes e do cotidiano de sons maquínicos na indústria, durante a semana e, nos finais de semana, na Cohab, trilhavam o constante estado de atualização e reconstrução de casas e apartamentos.

Notando o lugar da dimensão sônica na vida cohabeira, registros sonoros, gravações em áudio começaram a ter parte nas caminhadas. Fui percebendo que os registros me permitiam perceber rítmicas sonoras, pautadas justamente pelo cotidiano local, e que as recorrências se tornavam marcas do próprio trabalho de campo, de seus percursos e minhas reflexões. Mais do que uma representação icônica do bairro, as gravações sonoras tornavam-se uma forma de narrar a etnografia, para mim mesma, de forma polifônica (ou heterofônica), que trabalhava em sintonia com a produção dos

diários de campo. Por outro lado, os registros sonoros mostravam que a dimensão sônica é uma ferramenta comunicativa e interpretativa para o próprio morador da Cohab - o que, para mim, dava pistas de que essa dimensão não apenas revela dinâmicas urbanas, mas também é nexa nessas dinâmicas.

Assim, inspirada na proposta de Steven Feld, que narrou sonoramente 24 horas da paisagem sonora de um dia na floresta entre os Kaluli de Papua Nova-Guiné (HART, 1991), me colocava no desafio de produzir um constructo sonoro como síntese dos modos de viver cohabeiros, a partir do som e a partir das suas próprias interpretações, formando uma narrativa sonora que ecoasse os deslocamentos etnográficos. O intento de colocar em uma faixa sonora tais interpretações, fui percebendo, me permitia apontar pontos nevrálgicos dos modos de vida quanto a como os territórios sociais costumavam percebidos pelos cohabeiros, evidenciando que as sonoridades dali não se relacionavam apenas ao campo local. Casos nesse sentido pude perceber através de desestabilizações ao longo do trabalho de campo, quando o lugar da etnicidade no convívio com participantes negros da escola de samba local, aparentemente (e imediatamente) recusava uma identidade negra – elemento conectado às políticas culturais em torno do carnaval, com agentes sociais dentro da escola mediando tais ações. É claro que foi fundamental entender essa postura justamente a partir da mais recente economia cultural, em que a cidade de São Leopoldo vem sendo espaço estratégico para políticas culturais que enfatizam a diversidade musical, o que na temporalidade da etnografia coincidiu com o período de administração popular, até 2013. Da mesma forma, o bairro Feitoria, estigmatizado através de narrativas que fixam imagens de conflitos em torno da comercialização de drogas, das violências urbanas, tem se tornado campo em que incidem contundentemente políticas de valorização de pluralidades, entre elas a musical, em que ressaltar o estatuto étnico negro deve estar posicionado em relação à imagem de “berço da imigração alemã” no país. Além disso, o bairro tem passado a ser alvo de ações de revitalização social – essas práticas, portanto, alinham-se a ações e lógicas contemporâneas de escalas planetárias.

Entre essas narrativas em torno da cidade e do bairro, filhos, afilhados e filhos de amigos de participantes da escola de samba eram jovens instrumentistas na fanfarra de uma das escolas públicas da Cohab, quando a perspectiva da disciplina, postura e performance musical propunha-se como uma oportunidade de refazer a narrativa a respeito do estigma do lugar ao mesmo tempo em que repertórios populares, como o



funk, sinalizavam a ênfase na diferença, desafiando os estatutos frequentemente associados às narrativas em torno da violência e pobreza das zonas populares brasileiras.

Também pude acompanhar o quanto cohabeiros costumam interpretar o som como ferramenta para configurar seus mapas sociais, incluindo territórios étnicos, “regiões morais”, divergências geracionais e espaços de sociabilidade. Nesse sentido, a marca narrativa do conflito em torno dos sons contribuía para a manutenção da memória em torno da discriminação, principalmente no que se referia às relações étnico-raciais.

Essas narrativas, para o cohabeiro, intérprete de seu mundo social através do som, poderiam ser reconhecidas e dinamizadas através da prática de “fazer tumulto”, “fazer barulho”, escutar música em alto tom e garantindo que suas práticas musicais afetem moradores de diversos pertencimentos culturais; era uma escuta interpretativa, que costumava atentar para as demarcações que o som mantinha, transformava ou polemizava, firmando um lugar de identidades plurais e que, finalmente, constituía-se também enquanto território. Ou seja, a dimensão sônica atuava como lugar de conceitualização da dimensão social: um ethos sônico cohabeiro. Um trecho de diário campo textualiza o que atravessava sonoramente esse ethos e, portanto, as questões de uma etnografia da escuta:

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

Minha tentativa, então, com as crônicas sônicas, era a de tentar tanto restituir algumas dessas sonoridades, através da colagem de gravações de campo, quanto a temporalidade do trabalho de campo que, em si, também engendrava a arquitetura sônica do espaço local urbano e a memória vinculada a esses espaços e tempos – em sintonia com as próprias interpretações cohabeiras. Lançando mão de roteiros de edição que relacionassem dispositivos cênicos e dramáticos (BARROSO; BEXIGA; ROCHA, 2010; ROCHA; VEDANA, 2008), busquei adensar, dramatizar os conflitos narrados textualmente em torno da dimensão sônica, de sua polifonia e intensidade e o quanto essa dimensão afetava e tem sido afetada por moradores e moradoras da Cohab.

Embora as gravações de campo tenham advindo predominantemente da prática de etnografia de rua, foi a partir do convívio intenso com um grupo de rappers que pude configurar a proposta narrativa das crônicas sônicas. Ao refletir sobre a combinação de base instrumental, efeitos sonoros de estúdio e rimas na produção musical do grupo, compreendi como faz parte do ethos cohabeiro não apenas interpretar o sons, mas performatizar narrativas – infiro, pois, que seus raps são narrativas sônicas.

### **Mesclando sons entre rappers**

Parte de uma rede de interlocutores constituída no empreendimento etnográfico e que relaciona-se com a escola de samba e com a fanfarra, entre os cohabeiros, conheci e convivi intensamente com o Mesclã, rappers moradores e ex-moradores do lugar, unanimemente formado por rapazes cuja atuação profissional não está no campo musical, dentre alguns, trabalhadores metalúrgicos na cidade. Seguindo as desestabilizações provocadas pelo campo, a produção, performance e recepção de raps vindos de uma classe trabalhadora, desafia as representações do senso comum (e, talvez, do senso comum acadêmico) a respeito da figuração social em torno do rapper como sujeito juvenil, negro e “desocupado”.

Selecionei para este artigo alguns excertos de raps alinhados a algumas das transformações estético-sonoras do grupo, dentre um repertório de aproximadamente 40 raps – “mesclas sônicas”, como tenho chamado suas narrativas, mais ou menos explícitas de territórios urbanos que dão margem à transformação narrativa, iniciada com a prática de evocar as figurações sociais em torno das formas de viver entre as camadas populares brasileiras. Tal prática, considerada antiga por meus interlocutores, posicionava a imagem da favela, mesmo quando assumidamente não se mora na favela, como metonímia (ALVITO; ZALUAR, 2004) para apresentar uma condição narrada por meus interlocutores como conectada a um passado violento e de pobreza, compartilhando de uma memória coletiva em torno do rap sobre a prática de narrar e denunciar as imagens da cidade, assim como elemento de reflexão que motivou certa fixação de uma identidade do sul - e de um lugar bem particular do sul. Foi nesse contexto que emergiria o rap que dava início a uma narrativa de identidade musical do Mesclã, incorporando elementos sonoros, como uso sintetizado do acordeom, ao invocar uma sonoridade no senso comum atribuída à música regional gaúcha,

reforçando a narrativa em jogo. Tal rap, o *Bãh*, passou a entrar nas narrativas do grupo, através de algumas discursividades. Entre elas, a de Curumi:

Por que do nome “Bãh”? é que a gente notou que de Sapucaia [cidade da região metropolitana de Porto Alegre] pra cá o pessoal fala “bãh”, uma expressão de espanto: “bãaaa, olha lá, mataram o cara. Bãh, tu viu o acidente que aconteceu?” E lá eles falam “bah” [aberto], na capital eles falam “bah”, né? “Bah, bah, rapaz” [imita sotaque porto-alegrense]. É uma rima daqui do sul que nos levou longe, longe mesmo.

O *Bãh* passa a compor uma narrativa de empoderamento do grupo, ao mesmo tempo em que ressalta o poder de escolha lançada pelos alcances tecnológicos das camadas populares e de táticas de utilização de *samplers* de outros rappers para a construção das bases instrumentais. Nesse sentido, a criatividade musical para meus interlocutores estaria justamente no uso de efeitos sônicos que tanto remetem às sonoridades locais coabeiras quanto às tentativas de diálogo em uma escala global, justamente a partir da narrativa do desastre, da tragédia, assim como trabalhado sonoramente e na rima de *Abalo Sísmico*.

Eu vejo a correria, mil e dia,  
 Aqui na Feitoria, antigamente era bem melhor (melhor)  
 Brincava na chuva, corria no sol (no sol)  
 Tomava banho de rio, ainda era limpo  
 Me sinto magoado, triste, ferido  
 Tá tudo poluído, a esperança, um grito  
 O susto se perdeu, conflitos  
 O que será do futuro dos filhos desprotegidos?  
 Sem dedo no gatilho, o sangue é brasino  
 Firme, forte, de tordilho  
 Bem pior que garrotilho  
 É ficar sozinho...vai!  
 No universo em conflito, pacífico,  
 Atento com o grito  
 Na madrugada, na matina,  
 Sem tremer o perigo  
 Gaúcho louco da terra do trigo,  
 Na humilde sigo (e sigo)  
 Na humilde sigo, ainda sinto, pressinto  
 A força do universo no verso que rimo vivo  
 Com a cara e a coragem, na verdade  
 Encarar a realidade  
 Cada qual com sua imagem, classes  
 Simples, diferente, jeito louco de ser  
 Mas quem crê lembra de agradecer  
 Eu agradeço a Deus pela fé que contém no peito  
 Complemento da sorte  
 Atitude, respeito, aqui tem de sobra  
 Farta como uma lavoura de soja  
 Na imensidão do verde, mas tudo vai depender

Que a força da natureza conspira a favor da gente  
 A natureza destruída, esquecida  
 O aquecimento global, como o futuro acabará com nossas vidas?  
 O nível do mar, a maré cada vez mais subiu  
 Cidades, ilhas, países, submergiu, sumiu  
 Universo em atrito, o homem e as máquinas, a natureza, tá feito o conflito  
 Terremoto, tsunamis, terrorismo  
 Eu penso e reflito, o mundo submisso, nosso povo vive aflito  
 Não vivo, sobrevivo, se penso, logo existo  
 Não me envolvo, só assisto  
 Guerras, facções, em torno de um vício  
 Para aqueles que se opõe, corre o risco (há)  
 Protesto gera bomba de gás, lota presídio  
 Fiel escudeiro da paz deixou escrito  
 Todos que destruíram serão destruídos  
 Da natureza, a essência do tempo, castigo  
 Da mais bela flor, o veneno assassino  
 Agradecido ao Senhor por deixar escrito o livro, o manuscrito  
 Não acredito, o homem perdeu seus valores morais, os seus princípios  
 Ouro de tolo, meu, não enxerga isso (enxerga isso)  
 Infelizmente eu vejo isso,  
 No fundo, mal me sinto  
 No universo em conflito, há tempos pacífico  
 Firme e forte no grito, na esperança, sim, eu sigo  
 Rap nacional, o abalo sísmico

A partir das políticas de participação, entre criação/produção, performance e recepção de rimas, em um movimento cíclico, pude perceber como os raps do Mesclã, articulando territórios urbanos, tornam-se mesclas sônicas de teor narrativo porque empoderam meus interlocutores para tornar-se testemunhos da cidade, atribuindo a si próprios inovação, realçada pelo contraste com o cotidiano do trabalho. Ou seja, seus raps oferecem uma forma de vivenciar a experiência urbana. Ao mesmo tempo, revelam as tensões provocadas pelas posturas esperadas dentro da lógica contemporânea pautada pela diversidade cultural, paradigma que propõe-se oficialmente a promover identidades locais, mas, ao mesmo tempo os coloca em um dilema - implícito nesse paradigma de valorização de identidades locais estão os escamoteamentos em direção aos preconceitos raciais e violências urbanas, no que dizem respeito a esferas justamente normatizadoras ou reguladoras reprodutoras de assimetrias de poder, como a prática de *emparedamentos* realizada por policiais no cotidiano da vila, certamente partilhada por muitos outros espaços urbanos deste país, justamente a partir de suas posicionalidades de rappers negros ou mesmo as consequências de violência física, ao narrar musicalmente uma prática entendida como de abuso de poder, como é o caso de *Não Confio*:

São Leopoldo, Feitoria, uma das maior periferia do Vale dos Sinos  
 Cujo onde as drogas, a miséria e a violência se proliferam entre os jovens  
 E a violência é a consequência de tudo isso.

E não confio (não confio).

Cohab, Zona Leste, na noite escurece  
 Nas ruas o perigo e o medo prevalece,  
 é só estresse  
 Pilantra não cola, não, desaparece  
 Polícia dando mau exemplo, é o que acontece  
 E eu vejo isso desde criança, na minha infância  
 Várias mortes que eu guardo na lembrança  
 E a vizinhança só fala mal da juventude  
 Não se preocupa com a circunstância, com os fatos ocorridos,  
 Que é isso, que é aquilo, vacilou já toma tiro.  
 E não dá nada, é madrugada  
 Em casa a coroa que não dorme, de preocupada  
 Esperando o seu filho que não chega  
 Éra, tá de virada  
 E se tem blitz, acredite, todo mundo tá no pique  
 Não dorme, quem tem flagrante esconde  
 Não sobra tempo nem para se explicar  
 A violência tá assim em todo lugar, não dá, não dá  
 Então como encontrar um bom lugar? Assim não dá

**Ra, tá, tá, tá, tiro de lá e de cá,  
 Tomou tiro, polícia não tem dó de você,  
 Não confio, rá, tá, tá, tá tiro de lá e de cá,  
 Tomou tiro, polícia não tem dó de você,  
 Não confio, rá, tá, tá, ta.**

O rap *Não Confio*, entretanto, é pouquíssimas vezes performatizado em apresentações musicais atuais do grupo, em parte pelo risco de novas situações de conflito, mas também porque diverge da proposta musical mais recente em torno de novas relações com o devir, ou, na fala de Preto-Fumaça, em como “podem tornar suas vidas melhores”.

Atualmente, a proposta criativa da base instrumental se desdobra na própria criação da base, não mais a utilização de samplers de outros rappers; além disso, mais recentemente, estão ligados ao passado os planos sônicos e narrativos dos efeitos que tematizam e dramatizam seus dilemas da vida urbana – a imagem de trabalhador como um anônimo que se torna artista, ao mesmo tempo em que corre o risco de ser estigmatizado pela figuração social em torno do rapper; a rotina de trabalho na fábrica, na oficina, no hotel; a vida de músico como aspiração para o futuro; os riscos envolvidos ao criar uma narrativa sônica (rap) de denúncia; os constrangimentos sociais em ser negro; os riscos de violência física e o efetivo alvo de violência simbólica no seu cotidiano. Em comparação com os planos sônicos do passado, a utilização de

iconicidades sonoras está atenuada, elemento que poderia ser interpretado justamente como reação conformada/conformista com o cotidiano popular.

No entanto, entender as mesclas sônicas de meus interlocutores como conformistas seria encaixá-las em mais uma dessas categorias. Para abordar esse tópico, comentarei brevemente o rap *Todos na Produção*.

**Preto-Fumaça na produção, Teilor na locução,  
Dédi na gravação, transmitindo informação.  
Atenção, corre atrás, mostra que é capaz,  
(negrô) a arte traz (negrô) os arsenais.**

[...]

Se quiser pode chamar, estou aqui se precisar  
Conte comigo para lutar e evitar as tretas  
Ponho as palavras no papel, empunho minha caneta  
Protejo minha mente com os olhos no futuro.  
Histórias do passado são tijolos para os meus muros.  
Pulamos no escuro, atrás da luz para iluminar  
Enxergar quem nasce preto, tenho que me orgulhar  
Aceitar a miséria que os otários destinaram  
Honrar a Malcom-X e a outros negros que provaram  
Viveram e lutaram, caminhos nos deixaram  
Buscar por liberdade, a qualquer meio necessário  
É o Mesclã (negrô), com atitude (negrô),  
Eu sou do sul que chegou, fumaça, maloqueiro  
Traz a vila no enredo, sem segredo, sem medo  
A disciplina e o tempo dá o tempero perfeito  
Trago do fundo do peito inspiração pra minha rima  
Prefácios chega e confirma, na construção criativa  
Disseminando a doutrina, batida toca e te avisa  
Vam'bora, agora é a hora, louco, acorda pra vida  
[...]

Um dos raps mais recentes do Mesclã, *Todos na produção*, ao deixar “de fora” os efeitos sônicos tão marcados em seus raps anteriores, utiliza uma base instrumental que difere radicalmente daquelas de inspiração no rock e no funk americano. A marca da síncope no primeiro tempo da base instrumental em *looping*, não apenas remete como territorializa a produção em estúdio, pois já não dialoga com os antigos gêneros acústicos previamente incorporados digitalmente nas mesclas sônicas. Contudo, ao invés de apontar um determinismo socioeconômico quanto a uma suposta limitação tecnológica de rappers (ROSE, 1994), ou a condição contemporânea, invisível e desumana do negro (CHAPMAN, 2008), como vem fixando a literatura, a produção da base instrumental de *Todos na Produção* aponta a necessidade de uma nova figuração social em torno do rapper: aquela que é trabalhadora, acessa e utiliza estrategicamente tecnologias de produção musical. Ao mesmo tempo, assumem-se enquanto sujeitos cidadãos e que não estão em posições privilegiadas na sociedade.

*Todos na produção*, ao testemunhar cotidianos contemporâneos em camadas populares, remete à estratégia de vida pacífica frente à desigualdade social, justamente como elemento subversivo, de inversão de poder. Assim, as aspirações de um futuro profissional no campo musical - possibilitadas pelos aprendizados das tecnologias de produção nas camadas populares, reivindicando um lugar na indústria, como poderia-se inferir a partir de *Todos na Produção* - estão alinhadas à tarefa de “executar a missão e diluir com a opressão”. Enquanto posicionadas apenas no âmbito lírico, essa proposta poderia parecer uma compatibilidade com a perspectiva da equidade social, ressaltadas no atual paradigma da diversidade cultural. No entanto, seu som, dominando a produção e performance de um refrão “que pega”, mostra que o Mesclã “é capaz”, através da “arte que traz”, de produzir os mais contemporâneos “arsenais” para vivenciar e transformar a vida urbana.

### **Mesclas e crônicas sônicas como entidades narrativas cohabeiras**

As ferramentas sonoras, musicais e narrativas do Mesclã não emergem por acaso. Nascidos e criados na Cohab, os rappers do Mesclã costumavam permear nossos encontros, durante o trabalho de campo, com memórias das infâncias atravessadas pelos sons de vizinhos, pelas tessituras sonoras da tragédia – acentuada e identificada pelos sons de disparos de armas de fogo, sirenes de polícia e ambulâncias -, pelos toques aprendidos “de ouvido” nas casas de religião, da adolescência tendo a escola de samba como um dos espaços de sociabilidade mais marcantes. As mesclas sônicas do grupo, seus raps emergem justamente das formas de vida cotidianas do ser cohabeiro. Os recursos sonoros acionados são produzidos e afinados com o desenvolvimento narrativo do grupo, dos caminhos em torno de suas legitimações identitárias e da sintonia com as políticas culturais da contemporaneidade – e é por isso que venho entendendo as mesclas sônicas como *narrativas cohabeiras*. Da perspectiva etnográfica, produzir crônicas sônicas significava também me alinhar às propostas discursivas de meus interlocutores, ao elaborar um constructo sonoro que evocasse os territórios imbricados à Cohab, seus dilemas e discursividades a ela atrelados. Ou seja, a construção das crônicas sônicas significou, durante o trabalho de campo, evocar o ethos sônico cohabeiro, modalidade acionada também pelo grupo Mesclã, tentando encerrar as intersubjetividades em campo. Ambas as formas narrativas compartilham dos sons da

Cohab e compô-las provoca a insistência em entender a dimensão sônica não apenas como forma expressiva, mas como entidade narrativa fundamental ao coabeiro.

Nesse sentido, trabalhar com efeitos sonoros na edição das gravações das crônicas sônicas buscava situar a posicionalidade da Cohab através de sua condição movente urbana, dos ritmos do trânsito, da intensidade sonora, das relações entre as interpretações de ruídos e música, tentando explicitar conflitos urbanos através do som. Por consequência, a crônica sônica enquanto ferramenta narrativa etnográfica era potência criativa para ambientar e compartilhar com o leitor-ouvinte a experiência do trabalho de campo e dos sentidos atribuídos aos sons coabeiros – a partilha de seu ethos sônico, seja como morador que vivencia sonoramente esse bairro popular, seja participando de espaços de prática musical, seja produzindo e performatizando raps, enfim, experienciar o mundo urbano narrativamente.

Contudo, apesar dessa modalidade discursiva ter sido fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, a proposta de posicioná-la etnograficamente lançou desafios na sua produção. Situadas em uma pesquisa etnográfica predominantemente marcada pela textualidade, a inserção das crônicas sônicas também foi pensada em torno da escrita etnográfica, levando em conta a típica linearidade da produção textual. Por isso, as crônicas não foram pensadas como constructo independentes do plano escrito, embora buscassem apresentar sonoramente contexto, personagens e a trama social, vinculadas ao trabalho de campo. Nesse caso, a proposta era a da polifonia entre as linguagens visual (uso de fotografias), textual e sonora. A descrição etnográfica, portanto, constituiu-se da resultante desses recursos, mesmo que cada um deles tentasse dar conta dos ritmos coabeiros – de qualquer forma, a perspectiva narrativa foi ponto transversal.

Nesse sentido, portanto, é que procuro rebater as propostas musicológicas que atribuem à narrativa musical, categoria que também poderia ser atribuída aos raps do Mesclã, condição meramente adicional ou mimética, justamente porque, defendendo eu, tornam-se narrativas ao serem posicionadas na vida urbana. Da mesma forma, embora tenha sido referência teórica fundamental à pesquisa, também é possível rebater a ideia de Steve Goodman quanto à “ontologia do som”, quando atribui à dimensão sônica autonomia em relação ao social. Ora, o que tento apontar desde a perspectiva etnomusicológica, é justamente o contrário: entidades sônicas se unem narrativamente e,



portanto, sob lógicas sociais, que transcendem este contexto local e dialogam com escalas globais.

Seguindo a sempre atual sugestão de Teresa Caldeira (1988) entendi as crônicas sônicas também como ferramenta discursiva para lidar com a fragmentação do trabalho de campo, de romper com a linearidade imposta pela *escrita* etnográfica e de dar conta das superposições sonoras (e, obviamente, sociais) vivenciadas em campo.

São narrativas sônicas para o mundo, pulsantes e em constante movência – constructo aberto à experimentação, ao questionamento. Talvez, essa experimentação etnomusicológica narrativa seja justamente uma reverberação cohabeira. Espero que, como entidade cohabeira, possa, também, reverberar<sup>6</sup>.

## Referências

ARAÚJO, Samuel. **Trabalho acústico e práxis sonora; duas apropriações do marxismo em etnomusicologia**. Manuscrito não-publicado, apresentado ao evento II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2010, Rio de Janeiro, 2010.

BARROSO, Priscila Farfan; BEXIGA, Stéphanie Ferreira; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia sonora na cidade: algumas contribuições metodológicas acerca do registro sonoro na pesquisa de campo. **Revista Iuminuras**. Porto Alegre, v. 11, n. 25, 2010.

BRENNEIS, Donald & FELD, Steven. Doing Anthropology in Sound. **American Ethnologist**. v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia. **Novos Estudos**. n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

CHAPMAN, Dale. “That Ill, Tight Sound”: Telepresence and Biopolitics in PostTimbaland Rap Production. **Journal of the Society for American Music**. v. 2, p. 155-175, 2008.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Ethnography on an awkward scale: Postcolonial anthropology and the violence of Abstraction. **Ethnography**. v. 4, n. 2, p. 147–179, 2003.

---

<sup>6</sup> Uma das possíveis reverberações das crônicas sônicas cohabeiras seja o desafio que tenho proposto na minha recente condição de professora universitária em um curso de licenciatura em música na cidade fronteira de Bagé, no interior do Rio Grande do Sul (Universidade Federal do Pampa). Ali, com o apoio financeiro do CNPq (Chamada CNPq/ MCTI Nº 25/2015Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas), em conjunto com um grupo de estudantes de graduação, tenho investigado os sentidos sociais vinculados à dimensão sônica local, propondo narrativas etnográficas em crônicas sônicas.

ECKERT, Cornelia. ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia de rua e câmera na mão. **Studium**. n. 8, 2002. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/oito/2.htm>>. Acesso: 20 mar 2015.

\_\_\_\_\_. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

ERLMANN, Veit. **Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity**. Oxford: Berg, 2004.

HART, Mickey (org.). **Voices of the Rainforest: a day life of the Kaluli People**. CD. Boston: Rykodisc, 1991.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear**. Cambridge: The MIT Press, 2010.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. v. 44, n.1, 2001.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campina: Papyrus, 1991.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; VEDANA, Viviane. A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora. **Revista Iuminuras**. Porto Alegre, v. 9, n. 20, 2008.

ROSE, Tricia. **Black noise: rap music and black culture in contemporary America**. Hanover: Wesleyan University, 1994.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **“Todos na produção”**: um estudo etnográfico sobre narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música UFRGS, 2015. Disponível em: <<http://sabi.ufrgs.br>>.

STOKES, Martin (org.). **Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place**. Oxford/New York: Berg Publishers, 1994.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 133-157.

VEDANA, Viviane. Paisagem sonora e antropologia urbana: um ensaio sobre as sonoridades da cidade. **VII Congreso Chileno de Antropología**. San Pedro de Atacama, Colegio de Antropólogos de Chile A. G, p. 371-378, 2010.

\_\_\_\_\_. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. **Ciberlegenda**, v. 1, n. 24, 2011.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.