

Construindo territórios, rimando violências: das narrativas musicais num contexto urbano do sul do Brasil

Luana Zambiazzi dos Santos

Resumo

Prefácios MCs e Pacificadores RS, grupos de rap formados por moradores e ex-moradores da Vila Cohab que frequentemente compartilham estúdios e palcos, formando o grupo Mesclã, recorrentemente mencionam espaços e criam sonoridades em suas rimas como demarcadores de pertencimentos e identidades. Assim, se narram como “os guri da Feitoria”, acentuando o bairro do qual fazem parte, “extremo leste, parte do planeta que a burguesia esquece”, na cidade de São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre(RS). Suas demarcações vão, entretanto, além da dimensão da experiência vivida nesse lugar, ampliando-se em narrativas que incorporam diversas figurações sobre “formas de viver” nas camadas populares brasileiras. Ao mesmo tempo, bases sampleadas e letras de suas rimas reúnem flashes de cenas, posicionamentos críticos e alusões de “como dar um jeito” num contexto de adversidades. Instigada por tais práticas musicais, tento neste artigo refletir sobre o lugar da violência na construção de territórios por meio de narrativas musicais nesse contexto urbano do sul do Brasil, partindo de um exercício interpretativo de alguns raps do Mesclã. Aceitando o desafio de dar continuidade às propostas de etnomusicologias mais contemporâneas, tento evitar o paradigma da causalidade e tramar conexões entre música e violência como mais do que uma (con)sequência previsível em espaços populares estigmatizados nos jogos assimétricos de poder. A partir de experiências etnográficas entre moradores e moradoras da Vila Cohab, narrativas se constituem na multiplicidade e intensidade sonora, enquanto omissões, constrangimentos e revolta contra invisibilidades se manifestam não apenas como respostas, mas como formas de vivenciar o que poderia ser considerado, enquanto ferramenta conceitual, violência. O exercício interpretativo aqui proposto pode ser entendido como camada “intermediária” e fundamental da construção etnográfica, moldada de acordo com meus percursos etnográficos e reflexivos. Nesse exercício, tentarei mostrar como as rimas do Mesclã podem ser entendidas como *refrãos* frente às dinâmicas sociais do contexto urbano e popular, seja como forma de lidar com as memórias da violência ou para se preparar para novos territórios. Por fim, tento sinalizar linhas de força nas construções narrativas musicais desses moradores e moradoras – em que entendimentos de violência num sentido menos explícito tornam-se demandas etnográficas.

Palavras-chave: contexto urbano, narrativas musicais, violências.

Building territories, rhyming violence: about musical narratives in an urban context of southern Brazil

Abstract

Prefácios MCs and Pacificadores RS, crews formed by residents and ex-residents of Vila Cohab who usually share stages and studios, then called Mesclã, often mention spaces and create sonorities through their rhymes as identities and belonging marks. On this way, the group narrate themselves as the “guri da Feitoria” (guys from Feitoria), emphasizing the neighborhood from where come from, in a town called São Leopoldo, metropolitan region of the capital Porto Alegre (RS). However, the group demarcations go beyond physical experiences, incorporating several ways of life in Brazilian popular settings. At the same time, sampled instrumental bases and lyrics in their rhymes comprehend flashes of scenes, critical positions and suggestions on how to overcome difficult situations. Inspired for such musical practices, in this article I try to

reflect upon the place of violence in the construction of territories through musical narratives from that urban context in Southern Brazil, since an interpretative exercise which takes some raps as object of analysis. Taking as challenge the continuity of contemporary ethnomusicological trends, I try to avoid the causality paradigm and connect music and violence as more than a predictable (con)sequence in urban popular spaces, stigmatized through power asymmetries. From ethnographic experiences among Vila Cohab's residents, narratives are constructed in sonic multiplicity and intensity, whereas invisibilities, constraints and revolt feelings are manifested not only as responses but as ways of experience what could be consider, as a conceptual skill, violence. Through interpreting some rhymes of my interlocutors as an intermediate layer of the ethnographic work, I will try to show how their songs become refrains faced to those urban and popular social dynamics – be it a way of handle with memories of violence or to be prepared to new territories. Finally, I try to signalize how understandings of violence in a less explicit sense are necessary in the task of drawing force lines upon musical narrative constructions created by my interlocutors.

Keywords: urban setting, musical narratives, violence.

Introdução¹

/: Revira, volta, volta a ira
 Prefácios MC, Pacifi, os guri da Feitoria
 As abelhas assassinas,
 na frucção do som, no atelier da rima :/ ²

Prefácios MC e Pacificadores RS (“Pacifi”), grupos de rap formados por moradores e ex-moradores da Vila Cohab que frequentemente compartilham estúdios e palcos, formando o grupo Mesclã, recorrentemente mencionam espaços e criam sonoridades em suas rimas como demarcadores de pertencimentos e identidades. Assim, se narram como “os guri da Feitoria”, acentuando o bairro do qual fazem parte, “extremo leste, parte do planeta que a burguesia esquece”, na cidade de São Leopoldo, região metropolitana de Porto Alegre (RS). Suas demarcações vão, entretanto, além da dimensão da experiência vivida nesse lugar – favelas, cortiços e guetos são exemplos de espaços acionados que transcendem suas vivências situadas, ampliando-se em narrativas

1 Este artigo foi elaborado em abril de 2014 e revisto em maio de 2016. No contexto de sua escrita, eu estava finalizando o “estágio sanduíche” de meu doutoramento em Etnomusicologia no Department of Media, Music, Communication and Cultural Studies da Macquarie University (Sydney/Austrália), possibilitado pela interlocução entre o prof. dr. Denis Crowdy, meu tutor do período sanduíche, e o Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), por meio de sua coordenadora e minha orientadora, profa. dra. Maria Elizabeth Lucas. Durante o estágio, participei intensamente do grupo de leituras sobre a filosofia deleuziana no contexto artístico, coordenado pelo prof. dr. John Scannell. As discussões e reflexões advindas daquele grupo tiveram impacto contundente na redação deste trabalho. Após o estágio, pude continuar o trabalho de campo e avançar em termos reflexivos. Nesse sentido, alerta para as limitações etnográficas e interpretativas apresentadas neste artigo – apesar de revisto, optei por manter praticamente o mesmo texto, respeitando a temporalidade da construção reflexiva e maturidade intelectual do estudo no momento de sua redação. Agradeço imensamente aos professores dr. Denis Crowdy e John Scannell pela acolhida e motivação para reflexões em torno de meu trabalho de campo; à Capes, por ter concedido a bolsa de estudos no exterior; à professora dra. Maria Elizabeth Lucas, por ter orientado o estudo até a sua conclusão, propiciando a tese de doutorado defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

² *Revira*, Mesclã, 2012 ((audio01; <https://soundcloud.com/jesse-magalhaes/revira-mescl-feitoria?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>)).

que incorporam diversas figurações sobre “formas de viver” nas camadas populares brasileiras. Ao mesmo tempo, bases sampleadas e letras de suas rimas reúnem flashes de cenas, posicionamentos críticos e alusões de “como dar um jeito” num contexto de adversidades.

Instigada por tais práticas musicais, tento neste artigo refletir sobre o lugar da violência na construção de territórios por meio de narrativas musicais nesse contexto urbano do sul do Brasil, partindo de um exercício interpretativo de alguns raps do Mesclã. Aceitando o desafio de dar continuidade às propostas mais recentes das etnomusicologias contemporâneas³, tento evitar o paradigma da causalidade e tramar conexões entre música e violência como mais do que uma (con)sequência previsível em espaços populares estigmatizados nos jogos assimétricos de poder. A partir de experiências etnográficas entre moradores e moradoras da Vila Cohab, narrativas se constituem na multiplicidade e intensidade sonora, enquanto omissões, constrangimentos e revolta a invisibilidades se manifestam não apenas como respostas, mas como formas de vivenciar o que poderia ser considerado, enquanto ferramenta conceitual, violência. O exercício interpretativo aqui proposto pode ser entendido como camada “intermediária”⁴ e fundamental da construção etnográfica, moldada de acordo com meus percursos etnográficos e reflexivos. Nesse exercício, tentarei mostrar como as rimas do Mesclã podem ser entendidas como *refrãos* frente às dinâmicas sociais do contexto urbano e popular, seja como forma de lidar com as memórias da violência ou para se preparar para novos territórios. Por fim, tento sinalizar linhas de força nas construções narrativas musicais desses moradores e moradoras – em que entendimentos de violência num sentido menos explícito tornam-se demandas etnográficas.

Principalmente após o “boom” dos ditos “Sound Studies”, as possibilidades de articulação dos eixos “música” e “violência” têm sido potencializadas, ainda mais considerando a emergente associação da categoria “música” à dimensão sônica. Nesse meandro, uma onda de publicações que discute, em linhas gerais, efeitos, danos, perigos potencialmente conectados à dimensão sonora, encontra solo fértil frente às possíveis linhas de ação de tortura e de guerra (e.g. CUSICK, 2006; CUSICK, 2008a; CUSICK, 2008b). Ao mesmo tempo, discute-se o “lado negro da música popular”, caso de Johnson e Cloonan (2008), na perspectiva da música imposta como forma de violência em situações cotidianas. Na etnomusicologia, principalmente entre a “etnomusicologia aplicada”, a especificidade do trabalho de campo etnográfico tem lançado *insights* importantes numa perspectiva reflexiva que busca compreender violências não como fenômenos à parte, mas intensa e completamente imbricadas a outros aspectos de dinâmicas sociais, principalmente em contextos urbanos. Tal imersão etnográfica convoca o etnomusicólogo ou etnomusicóloga a se posicionar, em seu constante diálogo com a antropologia, enquanto narrador ou narradora⁵.

Considerando isso, neste artigo também construirei, de certa forma, uma narrativa – composta por vozes de colaboradores e colaboradoras de pesquisa, seja por meio de conversas ou músicas. No que se refere ao último caso, a escuta das rimas se

³ Exemplos inspiradores seriam os trabalhos de Araújo (2006), o dossiê de artigos sobre música, violência e experiência cotidiana da *Revista Trans* (OCHOA, 2006) e a seção sobre música e pobreza do *Yearbook for Traditional Music* de 2013 (HARRISON, 2013).

⁴ A proposta de explicitar as camadas interpretativas intermediárias se deve à sugestão do experiente sociólogo Howard Becker (2007), quando aponta que as interpretações intermediárias na pesquisa podem servir como caminho útil para teorizações decorrentes da dialética própria da pesquisa qualitativa.

⁵ Tal perspectiva tem sido amplamente abordada pelas antropólogas urbanas Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (cf. ECKERT; ROCHA, 2005).

propõe como elemento narrativo essencial, transversal neste trabalho, enquanto tento operar numa perspectiva que ressalte a dimensão transformadora da etnografia, constituída pelos percursos em campo e ressonâncias nas suas interpretações e reinterpretações. Parte desses caminhos está conectada a minha tentativa de aproximação às ideias de “refrão” e “território” da filosofia de Deleuze e Guattari (1987). Muito mais como ferramentas interpretativas do que “aplicação” de conceitos, ou mesmo explicação exaustiva dos mesmos, trago refrãos e territórios como elementos narrativos trabalhados por meus interlocutores – tornando-se neste artigo, também parte desta narrativa⁶.

Enfatizando diferenças, demarcando territórios

Embora eu tente refletir em diferentes níveis de escala de cidade⁷, a Vila Cohab, conjunto habitacional situado no bairro Feitoria, se constituiu como o lugar onde conduzi a maior parte de meu trabalho de campo, entre meados de 2011 e início de 2015. Caminhar por suas ruas tornou-se uma imersão sônica densa, constituída pelas sonoridades da escola de samba local (cujos ensaios ocorriam frequentemente entre outubro e fevereiro, como preparação para o carnaval); da fanfarra da escola estadual da Vila (ensino fundamental e médio, ensaios entre março e setembro); das mais de dez casas de religião de matriz africana (entre batuque, umbanda e linha cruzada, sonoras na maioria das noites); e de rappers que habitualmente improvisavam suas rimas nas esquinas ou em suas próprias casas. Nesses e entre tais espaços tentei compreender como moradores e moradoras interpretavam seu lugar por meio da dimensão sônica⁸. Contudo, suas narrativas não se limitavam a esses espaços/cenas musicais e, numa proposta de etnografia de rua (ECKERT; ROCHA, 2003) e da escuta (ERLMANN, 2004), tornou-se fundamental incorporar outras sonoridades, elementos recorrentes nas discursividades de meus interlocutores. Abria-se, então, um leque para bandas informais de pagode (que costumavam ser trilha sonora de celebrações familiares ou festas juvenis), grupos de canto e corais em igrejas católicas e evangélicas, moradores e moradoras escutando música gospel, sertaneja, pagode e funk⁹ nas suas casas. Música

⁶ Com o propósito de não gerar um texto demasiado explicativo, no que se refere aos conceitos, tentarei utilizar as notas de rodapé como auxiliares na elucidação.

⁷ O casal de antropólogos Comaroff e Comaroff (2003) trabalham com a ideia de uma etnografia multidimensional, como avanço em relação à etnografia multisituada proposta pelo antropólogo da “virada pós-moderna” na antropologia George Marcus. Inspirada por tais autores tento articular a dimensão local em perspectiva com outras escalas de cidade, entre seus diversos marcadores sociais, em que o lugar do trabalho de campo possa ser entendido não como à parte do mundo, mas sim em contínua interação com níveis meso e macrossociais.

⁸ Este objetivo foi perseguido na minha tese de doutorado (SANTOS, 2015), defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientada pela profa. dra. Maria Elizabeth Lucas.

⁹ A “divisão” em gêneros musicais aqui acionada atua apenas como ferramenta comunicativa, já que não busco discorrer neste trabalho sobre os gêneros propriamente ditos. Se tivesse tal intento, teria que “borrar” suas fronteiras na tentativa de fazer emergir um diálogo entre narrativas acadêmicas e vindas da música popular e o que percebi no trabalho de campo – em que denominações de gêneros musicais são pouco presentes como discursividades, já que aparentemente são as formas de acesso e performance de tais práticas musicais as mais significativas nas suas escolhas e gostos, algo semelhante ao observado por Turino (2008) em relação às políticas de participação musical – Turino (*Ibidem*) mapeia quatro campos de performance musical: performance participatória e de apresentação pública, gravação de alta fidelidade e de composição em estúdio. De certa forma, entendendo a própria escuta como performativa, todos os

sertaneja, pagode, funk e rap também formavam repertório compartilhado por jovens rapazes enquanto “desfilavam” (em) seus carros a portar potentes equipamentos de som.

O conjunto habitacional construído em meados dos anos 1980, com casas e apartamentos de preço baixo, atraentes para compra¹⁰, agregou moradores de bairros populares da capital¹¹, da região e de outras regiões do estado e do Sul do Brasil. Não seria equivocado afirmar que boa parte de sua multiplicidade sonora se relaciona intensamente com a diversidade de trajetórias de seus residentes¹².

É bem verdade que tensões e conflitos eventualmente têm parte nas políticas dos sons desse microcosmo, mas, talvez, para um olhar e escuta despreocupados, possa parecer um ambiente “espontâneo e animado”. Aliás, entre conversas com seus habitantes, essa ideia costumava ser até mesmo reforçada, porque frequentemente as narrativas a respeito desse lugar são acionadas em forma de comparação com o passado. Assim, comumente ouvi que “antes, era pior”, discursividade geralmente articulada com imagens sonoras e visuais de violência, desde tiroteios ouvidos à noite até corpos sendo encontrados nas calçadas pela manhã. “Agora, é bem melhor”, dizem meus interlocutores. E o mais novo “acréscimo” à dimensão sonora local, com os rapazes reproduzindo músicas em alto volume e com diversas proposições¹³ em seus automóveis, parece ser mais um sinal de “tempos melhores”, dos últimos três ou quatro anos antes do trabalho de campo, já que tais personagens circulavam com aparente autonomia pelas ruas, sem serem deparados com situações “tão perigosas”¹⁴, seguindo as interpretações de meus interlocutores.

Se, de um lado, essas vozes contavam sobre um momento melhor, mais recente, de outro, meus interlocutores rappers, por meio de suas músicas, sugeriam outras realidades, figurações sociais, para além daquelas chegadas a mim através de conversas e entrevistas. Até certo momento, costumava entender essas motivações como agenciamentos desses rappers, com intuito de ampliar seus espaços de atuação, de performance musical, em nível municipal, regional e estadual, atentos para um movimento relativamente recente que situava o conceito de cultura e diversidade cultural numa perspectiva neocapitalista, como recurso, seguindo George Yudice

campos estavam presentes no cotidiano de moradores e moradoras da Vila Cohab, desde a música ritual até a composição de bases instrumentais para rimas em estúdios.

¹⁰ Contudo, chamo a atenção para o fato de que, poucos anos após a construção do conjunto habitacional, Panizzi (1989) reporta a prática de “ocupação irregular” de imóveis especificamente nesse lugar.

¹¹ Várias famílias da Vila são oriundas do bairro Restinga, de Porto Alegre, ocupado a partir do deslocamento de famílias de baixa renda, em sua maioria negras, de regiões mais centrais da capital em meados das décadas de 1960 e 1970. Atualmente a Restinga é o bairro de maior população negra da cidade, conforme os resultados do Censo 2010.

¹² Estima-se que sua população seja de aproximadamente 20.000 habitantes.

¹³ Durante o trabalho de campo, era notável a dinamicidade envolvida na prática desses jovens: rancos, acelerações e buzinas de seus automóveis constituíam elementos performativos em suas redes de sociabilidade, tendo diferentes significados e articulando marcas estéticas e indicadores sociais (gênero, renda, faixa etária etc.), assim como acontecia com a música amplificada em seus carros – intensamente relacionada e continuamente transformadora das formas de viver o bairro, seja em deslocamento ou nas esquinas, frentes de casas, festas de amigos e amigas etc. Sobre esse assunto, cf. LaBelle (2010) e Sharp (2013).

¹⁴ Saliente, contudo, as divergências entre moradores e moradoras quanto à “recepção” dos jovens que compartilhavam dessas práticas sociais durante a temporalidade do trabalho de campo. Para alguns, era motivo de preocupação, porque esses pareciam “não ser daqui”, potencialmente oferecendo perigo aos moradores, conforme suas interpretações. Outra perspectiva notada em campo era a que entendia a prática desses jovens nas ruas como perigosa para os próprios, uma vez que exibiam um bem almejado por muitos e eventualmente se tornavam alvos de roubos “encomendados”.

(2006). Dessa forma, rimar sobre distintos sotaques, expressões regionais e identidades sonoras comumente representadas como gaúchas para meus interlocutores, parecia se tornar uma forma de acesso a diferentes realidades, novos territórios. Assim poderia ser interpretada a música *Bãh* (a seguir, refrão e primeira estrofe) [././././././././Documents and Settings/Luana/Meus documentos/Downloads/192-219-1-PB.pdf](https://www.dropbox.com/s/192-219-1-PB.pdf?dl=1):

/: Bãh, guerreiro curte rap até amanhã de manhã
No frio eu me aconcho no meu poncho de lã
E o mate é amargo com aroma de hortelã, ahã, ahã, bãh:/

Coopera, impera, colmeia vinga
Frucção, fartura, ternura, que os frutos amadureçam
Para todos aqueles de alma pura
Na colheita da paz quero fartura, ternura
No livro de Deus eu respeitei as escritura
Protestar por aqui acaba em tortura
Apanha na cara dura
No centrão, na rua, do que vale o distintivo perante a sepultura
O que vale é o incentivo pro guri que vive na rua
Se a vida é dura, na luta, vamo não desista, persista
Pois sei que o rap treme o chão, balança a pista, unifica¹⁵.

A “marca” do refrão, que dá título à música, é acionada em relação à outra, “bah”, expressão frequentemente associada à perplexidade, surpresa, embora seu uso polissêmico seja recorrente também em outros contextos. Como conta Curumi, MC no grupo Pacificadores RS:

Curumi: Por que do nome “Bãh? É que a gente notou que de Sapucaia [cidade vizinha, da região metropolitana] pra cá o pessoal fala “bãh”, uma expressão de espanto: “Bã, olha lá, mataram o cara”; “Bãh, tu viu o acidente que aconteceu?”. E lá [em Porto Alegre] eles falam “bah” [aberto], na capital eles falam “bah”, né? “Bah, bah, rapaz” [imita sotaque porto-alegrense].
Autora: E a gente fala bãi...
Curumi: É, “bãi, tu viu os guri”?¹⁶

Principalmente no refrão, imagens que evocam representações de regionalismos sulistas na letra (o frio, o poncho de lã, o mate) articulam-se em uma narrativa territorializada, que chama a atenção para um lugar específico – um lugar bem específico do Sul, “onde se fala ‘bãh’, em vez de ‘bah’”. Tais ferramentas que constituem suas identidades narrativas (RICOEUR, 1991) interagem, reforçam e são reforçadas com e por meio da base instrumental, cujo motivo principal é dialogado com o acordeom, presente no refrão. O diálogo entre a base instrumental e o acordeom é acionado como remissão à discursividade presente em alguns imaginários de música regionalista gaúcha que atribuem ao acordeom certa sonoridade “característica”, o que constituiria, de acordo com Curumi, “uma rima bem típica daqui do Sul, e isso levou nós longe, longe mesmo”¹⁷.

¹⁵ *Bãh*, Mesclã, 2008 (audio02: <https://soundcloud.com/natan-mc/b-h>).

¹⁶ Entrevista com Curumi, 21-02-2012.

¹⁷ Entrevista com Curumi, 21-02-2012.

Nas estrofes, outras temáticas são exploradas. No caso da primeira, a narrativa dialoga com suas expectativas de público, dentro de províncias de significado em regiões morais cristãs (alma pura, paz, fartura, ternura, livro de Deus/escritura)¹⁸, e em seguida aciona imagens de violência urbana¹⁹ (tortura, apanhar, sepultura²⁰), finalizando com a ideia de que o rap “unifica”. Mesmo trabalhando com outros temas, o motivo musical presente na introdução e refrão permanece em diferentes oitavas e sem o “diálogo” com o acordeom. A retomada do refrão, então, dá consistência às identidades ressaltadas, na densidade dos elementos da letra anteriormente mencionados e do arranjo que incorpora o acordeom.

Embora inclinados a essa demarcação presente em suas narrativas, é importante atentar ao fato de que outras composições dos rappers justamente transcendem a especificidade local e incorporam imagens de habitações populares de outros lugares. É o caso de “De baixo para cima”, em que alguns elementos locais e regionais novamente aparecem, mas são alinhados a outras figurações sociais (“Agora é os favelado, os coabeiro com os plebeu”, cf. última estrofe e refrão da música, com letra transcrita a seguir²¹):

Favela ferve, é brasa quente e incendeia
 De baixo pra cima, os gaúcho louco na peleia
 Lua cheia clareia escuridão
 De baixo pra cima, o alicerce é a independência com os irmão
 Eu sempre quis lutar pelo que é certo, pelo justo e ser feliz
 Não é não, PX?
 Já tô cansado desse sobe e desce
 Mas um desceu, aí fodeu
 Agora é os favelado, os coabeiro com os plebeu
 Tu e eu, tio, na mão, na função com os irmão, né, Tonhão?
 Então, erga suas mão, revolução dos Pampas
 Gaúcho louco na peleia, segue firme, não se espanta aí
 Qualquer protesto tem que ter rap no meio, sim
 É quente, o corre de quem vive nela
 O som que é criado, chão batido da favela
 De jeito nenhum, nós se entreguemo na corrida

¹⁸ Aqui me refiro às províncias de significado tais como conceituadas por Alfred Schutz e a ideia de regiões morais desenvolvida pela primeira Escola de Chicago em estudos urbanos, principalmente Robert Park. Apesar de antigos e, muitas vezes, considerados ultrapassados, penso que nesse caso tais conceitos podem ser ferramentas frutíferas no exercício de interpretação. Chamo à atenção de que tais interpretações se constituem na dialética da etnografia, não apenas como uma reflexão minha sobre a música, mas como resultado de discussão entre os próprios colaboradores. Como diz Curumi, em situação de entrevista, em que eu estava sendo apresentada à música *Bãh*: “[*Bãh*] fala só das nossas culturas, né? Não só crime. Às vezes o cara escuta um rap, o pessoal que nunca escutou o rap, ele tem uma visão, [...] e nós viemos com outra proposta. Tipo o cara aquele que nunca escutou, de repente um é evangélico, nunca escutou o rap, ele vai dizer: ‘Bah, o *Bãh* é legal, né?’” (Entrevista com Curumi, 27-02-2012).

¹⁹ Por questões de espaço, não adentro neste artigo uma discussão sobre as marcas e tensões entre o que poderia ser considerado “rap consciente” e “rap de crítica social” presentes nos raps do grupo. Essa discussão emerge na minha tese de doutorado (SANTOS, 2015), quando interpretando esses posicionamentos discursivos também dentro da esfera etnográfica, ponderando entre o aparente paradoxo “conformismo x crítica social/resistência”.

²⁰ No caso do trecho “do que vale o distintivo perante a sepultura?”, remete-se a ações violentas de policiais em relação à população, uma percepção por parte de meus interlocutores de que, no jogo assimétrico de poder, a “farda” valeria mais do que a vida dos cidadãos.

²¹ A letra transcrita a seguir corresponde ao trecho que vai de 3’43” a 4’58” da faixa de áudio.

Independente, a milhão, pacifiquemo
 Tô no extremo, sim
 Pois tudo que eu sinto, tio, eu passo pro papel
 São vários rabiscados, submundo de São Léo, Léo, Léo, o crime tá cruel
 E a favela tá fervendo

De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, vejo a favela ferver
De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, a favela ferver
De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, a favela ferver
De baixo pra cima, vejo a favela
De baixo pra cima, vejo a favela se erguer²²

No caso dessa rima, o jogo de espacialidades de caráter territorial alinha suas ideias sobre favela à sua própria cidade (São Léo, forma reduzida de São Leopoldo), na especificidade de seu “submundo”, onde o crime estaria cruel. Diferentemente da música *Bãh*, a ambiência da base instrumental se propõe tensa e encaminha para um refrão em que a performance vocal é sonoramente alterada. Conforme as proposições estéticas de meus interlocutores, essa rima era considerada “séria” – em uma rima desse tipo, não se é permitido rir na gravação das partes vocais, ainda mais considerando o registro grave arranjado para o refrão.

Um aparente paradoxo então se instaura. Se o “agora” de meus interlocutores, moradores e moradoras da Cohab, na temporalidade do trabalho de campo, estava melhor, porque outros interlocutores rimariam sobre crime, uma favela “que ferve” e por meio de uma ambiência tensa? Curumi, um dos compositores da rima acima, parece intensificar ainda mais o paradoxo:

Bah, meu, e é isso aí, e é isso aí que todo o mundo quer ouvir, mas ninguém pensou em escrever, tá ligado? Eu posso falar: “Ah, vou fazer um rap de tiro, na favela”. Eu não moro na favela, moro na Feitoria em São Leopoldo e eu não vejo favela²³.

Como mencionei anteriormente, uma possibilidade que até certo tempo explorei entendia esses elementos narrativos musicais nas rimas de meus interlocutores como performances²⁴ de agenciamentos, situando suas ideias sobre violência, assimetrias de poder e resistência como tentativas de posicionar a si mesmos em diferentes realidades – uma delas poderia contar com certa estética “usual” do hip hop, como forma de engajamento numa comunidade de sentidos. Falar de favela poderia, nessa perspectiva, ser como uma estratégia para compartilhar um repertório semântico ou, de forma alternativa ou adicional, marca estética de uma memória coletiva do rap, principalmente, no Brasil.

Contudo, sem deixar de lado esse agenciamento por meio das construções das rimas e bases instrumentais, o trabalho de campo me mostrava constantemente que

²² *De baixo para cima*, Mesclã, 2008 (audio03: <https://soundcloud.com/natan-mc/de-baixo-pra-cima?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

²³ Entrevista com Curumi, 21-02-2012.

²⁴ Incluindo a prática musical em apresentações e na ação coletiva dos rappers na construção das bases instrumentais e rimas.

havia mais afetos e territórios envolvidos na dimensão sônica da Cohab. Era preciso transcender a literalidade ou a busca por significados. Ou, resistir à representação.

Estigma e imagens vibrantes

Se moradores e moradoras da *Vila* atribuíam ao passado uma representação mais negativa às formas de viver no bairro, ao momento em que estive presente via trabalho de campo, atribuíam certo estigma, com o qual lidavam no cotidiano de suas vidas, como conto no trecho de diário de campo abaixo, referente a um dia de ensaio da fanfarra da escola que acompanhei:

Eram quase três horas da tarde, o ensaio iniciaria logo, quando Elizandra, uma jovem de 15 anos que toca bumbo na banda me perguntou:
 Elizandra: Por que tu tá estudando a música daqui da *Vila*?
 Autora: Por quê? Onde tu acha que eu deveria pesquisar?
 E: Ah, sei lá, eu acho que tu tinha que ir é pro centro.
 A: Mas por que lá e não aqui?
 E: Eu não sei, lá é mais chique. Porque toda vez que eu conto às pessoas que eu sou da Feitoria elas me olham de um jeito diferente, ainda mais quando confesso que eu sou da Cohab. Isso que eu nunca conto que moro nos bloco²⁵. Daí seria bem pior²⁶.

O curto diálogo com minha interlocutora propiciou novas questões – durante meses segui intrigada por seu constrangimento em falar sobre o território onde havia crescido. De alguma maneira, o estigma atingia a forma como ela entendia mesmo a música ali experienciada. Concomitantemente, fui me dando conta de que o constrangimento não era exclusivo a ela – mais de uma vez, iniciando conversas com moradores e moradoras sobre as sonoridades da Vila, saí de lá pensando nas temporalidades então evocadas, por meio das histórias de dias violentos do passado que repercutiam na “má fama”. Até então, evitara uma discussão mais aprofundada sobre violência na pesquisa e trabalhava o estigma em relação à Vila como mais uma de suas representações, rótulos mantidos por aqueles que não pertenciam ao bairro ou à Vila ou como discursividades utilizadas pelos rappers nas suas estratégias musicais de acesso a outras escalas de visibilidade, além da local – o que também me foi parecendo insuficiente.

Apesar dessa problemática, fui percebendo que entender tais afecções em torno da Cohab desde “escalas de visibilidade” não era algo necessariamente equivocado. Na música *Das Vilas*, o grupo Mesclã traça um mapa de alguns lugares de sua cidade. No refrão, entretanto, ampliam a escala local²⁷:

/: Periferia, favela, já faz parte do mundo
 Becos, vielas, cortiços, subúrbio
 Mas, atenção, praticar o bem, não importa a quem
 Somos filhos de Deus também :/²⁸

²⁵ Na cartografia “moral” da Vila, os “bloco”, conjunto de apartamentos, seria o lugar mais perigoso.

²⁶ Diário de campo, 10-09-2013.

²⁷ Os versos transcritos a seguir correspondem ao trecho que vai de 1’30” a 1’50” da faixa de áudio (audio04: <https://soundcloud.com/jesse-magalhaes/das-vilas?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

²⁸ *Das Vilas*, Mesclã, 2003.

Sobre os dois últimos versos desse refrão, aparentemente seria plausível afirmar que remetem novamente a regiões morais por meio de discursividades que circulam localmente (“praticar o bem, não importa a quem, somos filhos de Deus também”). Por outro lado, no âmbito das figurações sobre formas de viver das camadas populares em contextos urbanos, os dois primeiros versos desse refrão são bastante intensos. Não apenas pela enumeração de algumas das formas de representá-las, mas por a rima contar sobre algumas escalas de interação experienciadas por seus compositores.

Estaria eu dizendo que os compositores de tal música vivenciaram essas realidades? Sim, estaria. Isso porque, apesar de não terem presenciado *fisicamente* experiências em todos os lugares mencionados, certamente presenciaram *simbolicamente* experiências ressonantes com tais lugares – por meio da música, inclusive. Nesse aspecto, reforço o que fora sugerido já há alguns anos pelo antropólogo urbano Ulf Hannerz (2008), ao falar sobre globalização, por meio de um caso nigeriano, numa perspectiva que considera cultura como uma rede de perspectivas (HANNERZ, 2008, p. 115)²⁹:

Londres e Nova Iorque são atualmente parte da cultura nigeriana, senão como experiências situadas, ao menos como imagens vibrantes (p. 109)³⁰.

Intensamente reflexiva, a cultura popular frequentemente nos conta algo sobre como seus produtores, assim como seus consumidores, enxergam a si mesmos e quais direções gostariam que suas vidas tomassem (p. 111)³¹.

Seguindo Ulf Hannerz, poderia reformular que favela, periferia, becos, vielas, cortiços e subúrbios têm feito parte das formas de viver na Cohab. Tal interpretação, no entanto, forçaria a emergência de uma questão: por que rimar sobre essas figurações? Quais são as forças que levam meus interlocutores a compor e performatizar suas músicas no constante diálogo com essas formas de viver?

Violências e *refrãos*

Entender os elementos narrativos acionados pelos rappers do Mesclã como expansão de território, até certo momento, me parecia ser suficiente, mas posicionar o estigma vivenciado por moradores e moradoras me levava a uma reflexão mais crítica – e, possivelmente, menos funcionalista – sobre suas rimas. Tal perspectiva prévia tanto negligenciava o intenso engajamento dos rappers com seu lugar como tendia a tornar suas práticas musicais estáticas. Ora, trata-se de uma mirada bastante equivocada para se articular em termos de *território*, conceito que, em suas várias versões, entre elas a

²⁹ Essa perspectiva é construída para o leitor do capítulo a partir de uma reflexão do autor sobre diferentes termos e, portanto, identidades, construídos por nigerianos para definir aqueles que viveram a maior parte do tempo no país e aqueles que cruzaram fronteiras em nome de uma “educação de qualidade”. Segundo Hannerz, esse seria um exemplo, no contexto de terceiro mundo, das inter-relações culturais centro/periferia e implicações locais na periferia (HANNERZ, 2008, p. 109).

³⁰ “London and New York are by now part of Nigerian culture, if not as situated experiences, then at least as vibrant images”.

³¹ “Intensely reflexive, popular culture often tell us something about how its producers as well as its consumers see themselves, and in what directions they would like their lives to move”.

deleuziana³², justamente acentua a contínua movência como parte essencial de sua constituição³³.

Num giro interpretativo, poder-se-ia afirmar que as culturas de periferia e de favela (em becos, vielas, cortiços e subúrbios) são incorporadas (ou desterritorializadas) nas narrativas musicais do Mesclã não apenas como forma de acesso a diferentes territórios. Elas fazem parte de suas rimas num jogo ressonante entre suas concepções de tais figurações sociais e as experiências vividas em seu próprio lugar. Em outras palavras, são “imagens vibrantes”, como dizia Hannerz, porque oferecem elementos-chave na narração das formas de viver na Cohab. Hipertextuais, podem condensar percepções sobre seu lugar; acioná-las permite narrar seu espaço por meio do compartilhamento de elementos marcantes de cenas populares urbanas. Formas de violência estão imersas nesse compartilhamento.

A música *Não confio* explicita uma das formas de engajamento dos rappers com o seu lugar, desde o seu início, com a narração, sem base instrumental, acentuando o papel de narradores de um território:

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 prevalecem
 É só estresse
 Pilantra não cola, não, desaparece
 Polícia dando mau exemplo, é o que acontece
 E eu vejo isso desde criança, na minha infância
 Várias mortes que eu guardo na lembrança
 E a vizinhança só fala mal da juventude
 Não se preocupa com a circunstância, com os fatos ocorridos
 Que é isso, que é aquilo, vacilou já toma tiro
 E não dá nada, é madrugada
 Em casa a coroa que não dorme, de preocupada
 Esperando o seu filho que não chega
 Êra, tá de virada
 E se tem blitz, acredite, todo mundo tá no pique
 Não dorme, quem tem flagrante esconde
 Não sobra tempo nem pra 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,

³² O território é [...] um ato que afeta ambientes (meios) e ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização de meios (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 314).

³³ É preciso salientar que, para Deleuze e Guattari, a configuração de território se dá justamente no movimento entre forças de desterritorialização, territorialização e reterritorialização não como etapas evolutivas, mas na sua superposição (DELEUZE; GUATTARI, 1987). Embora seja possível entender as rimas de meus interlocutores na construção de territórios a partir desses três níveis, por ora não me alongarei em classificar seus elementos narrativos sob tal perspectiva. Optei neste artigo por trabalhar com a ideia de constituição de territórios, subentendendo processos nesses três níveis.

Não confio, rá,tá, tá, ta³⁴

Quando os rappers do Mesclã ativam um conjunto de elementos que associam pobreza, crime, perigo e medo a seu lugar, como nessa música, e em outras rimas posicionam “periferia, favela, becos, vielas, cortiços, subúrbios” em relação emparelhada com a Cohab, mostram como a violência é um fio condutor que transcende uma “mera” consequência do que é experienciado no cotidiano. Por meio do trabalho etnográfico, venho entendendo que meus interlocutores compartilham de muitas experiências narradas em suas músicas, imbuindo suas bases e rimas da multiplicidade e densidade de sentidos atribuídos ao som no território “cohabeiro”. Para esses rappers, violência não é “apenas” uma palavra. Faz parte de suas experiências do passado, seja presenciando vizinhos serem mortos, muitos dos quais jovens, perdendo familiares, amigos e conhecidos da Vila em situações relacionadas ao tráfico de drogas. Apesar de não falarem tanto sobre essas experiências, assim como outros moradores e moradoras do bairro, por meio da música podem ordenar suas vivências intensas e, muitas vezes, trágicas. Tal ordenação baseia-se no posicionamento de suas práticas musicais num conjunto de consistências. No caso de *Não confio*, a base instrumental é acrescida de sonoridades de tiros, bombas, de forma complementar às partes vocais. O território, para esses performers, é constituído na inter-relação entre base e rima. Apesar de a rima trazer flashes de suas experiências, as sonoridades da base e colocação das vozes (lembrando o caráter narrativo da parte inicial, por exemplo) são responsáveis pela sua imersão sonora – elementos estrategicamente arranjados.

Em outras palavras, o conjunto de estratégias narrativas musicais perseguidas pelo grupo poderia ser entendido como um *refrão*³⁵, no sentido proposto por Deleuze e Guattari (1987). É formado de consistências, por sua vez atingidas por meio das recorrências (mais precisamente, repetição e diferença) de elementos narrativos evocados não apenas na especificidade de uma música, mas como marca em seu repertório. Acionar tais imaginários torna-se uma ferramenta conceitual, por meio da qual se pode narrar seu espaço de forma que possa ser entendível para um público mais amplo, sim, mas, sobretudo, transformar em música algo que recorrentemente busca-se escamotear.

Entre moradores e moradoras, o presente – neste caso, o presente do contexto etnográfico – era melhor do que o passado. Na temporalidade do trabalho de campo, os residentes apontavam com entusiasmo não verem mais vizinhos ou vizinhas desempregadas, porque cada um “dava um jeito” de ganhar dinheiro, seja em casa (oficinas, minimercados, salões de beleza) ou trabalhando em empresas da cidade ou da região.

A versão de Preto-Fumaça, rapper do grupo Prefácios MCs, contudo, é bastante significativa nesse aspecto. Para ele, se de fato o presente estava melhor do que o passado, isso seria uma “safra”: “Pra mim, é a mesma coisa [passado e presente], são safras, tempos em tempos, parte de uma geração se perde. [...] O pessoal continua

³⁴ *Não confio*, Mesclã, 2003 (audio05: <https://soundcloud.com/natan-mc/n-o-confio?in=jesse-magalhaes/sets/mes-clan>).

³⁵ “Em termos gerais, o refrão é qualquer conjunto de matérias de expressão agregadas, que configuram um território e desenvolvem-se em motivos e paisagens territoriais” (tradução minha) (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 323).

morrendo antes dos 20”³⁶. Nesse jogo temporal, a relação entre violência e música é parte fundamental nos processos de constituição de território:

Como nosso bairro era e é muito violento, a gente acabava passando isso nas nossas letras, uma revolta constante nas letras e, às vezes, é muita dor pelas mortes de amigos. Mas agora as letras novas minhas e do Teilor estão diferentes, as do Dedi e do Curumi [Pacificadores RS] *mantêm a essência, já que eles seguem na Cohab*; as letras minhas e do Teilor [Prefácios MCs] estão falando mais de circunstâncias do [nosso] cotidiano, de como achamos que podemos fazer nossas vidas melhores [grifos meus]³⁷.

Preto-Fumaça e Teilor há poucos anos não moram mais na Cohab, o que parece estar abrindo possibilidades de expandir territórios para lugares ainda não explorados musicalmente. Porém, na perspectiva de Preto-Fumaça, seus parceiros que “seguem na Cohab” mantêm a consistência estética, o *refrão*, acionando precisamente alguns dos elementos musicais mencionados há pouco. “Seguir na Cohab” vai além de um conjunto de espaços físicos – explora a manutenção de uma forma de viver em meio a violências.

A esta altura, creio que já esteja claro que uma forma tipificada de violência não daria conta das experiências vividas e narradas por meus interlocutores, mas muito mais sua pluralidade. A dimensão de violência explorada pelo Mesclã transcende uma divisão entre violência física e simbólica, porque, de acordo com suas experiências, ambas estão superpostas. É preciso chamar a atenção, entretanto, para a violência contida na forma de visibilidade de tal lugar, isto é, o estigma – memórias de violência vividas por moradores do bairro, narradas principalmente por moradores de fora e que se desdobram em formas preconceituosas na representação dos “cohabeiros”. Ao mesmo tempo, tal visibilidade é contrastada musicalmente por certa invisibilidade, já que a constituição de seu território é alinhada a outros espaços urbanos cujo compartilhamento de violências torna-se fundamental, ao menos para meus interlocutores, no exercício de narração.

Entre estigma e cotidiano da Cohab, experiências aparentemente paradoxais, os rappers do Mesclã se posicionavam enquanto narradores de um território, por meio das memórias da violência. Ao mesmo tempo, entretanto, em que esse território é demarcado musicalmente, tornava-se possibilidade transformadora que, de um lado, os mantinha preparados para “novas safras” de adversidades e, de outro lado, dialogava com habitantes de dentro e de fora do bairro, ressaltando aparentes invisibilidades e construindo novas narrativas. Sobre esse último aspecto, então, cada performance musical intensificava a consistência do refrão, num exercício contínuo que supera a demarcação de um território e constitui o avanço em direção a outros. Assim, apesar de episódios em que suas rimas os tenham afetado negativamente, incluindo violências físicas após apresentações do grupo³⁸, as narrativas construídas em torno de suas experiências via performance musical tornavam-se forças que os imbuíam da tarefa tanto de testemunhos de um lugar como de agentes de sua transformação. Assim, passavam a ser as “abelhas assassinas”, em um “lugar que a burguesia esquece”, rememorando o trecho de música que é epígrafe deste trabalho.

³⁶ Conversa on-line com Preto-Fumaça, 23-01-2014.

³⁷ Conversa on-line com Preto-Fumaça, 23-01-2014.

³⁸ Por motivos éticos, mantenho em sigilo cenas significativas chegadas a mim em campo, no sentido de que poderiam expor meus interlocutores e repercutir em outras formas de violência para eles.

Nesse caso etnográfico, narrativas musicais têm sido fundamentais na tarefa de observar rupturas, tensões e aparentes paradoxos. Contudo, é preciso chamar a atenção para o fato de que esses aspectos não são tão explícitos se comparados, por exemplo, com o contexto de outros espaços populares urbanos brasileiros. Mais do que uma consequência de um ambiente violento, narrativas musicais apontam para a necessidade de interpretativas plurais em relação a um lugar. Esse lugar, então, tornado etnomusicológico, contudo, não é exclusivo à Vila Cohab, porque compartilha de forças que afetam diversas realidades sociais brasileiras. Contundentemente, as narrativas musicais apresentadas neste trabalho, ainda que reforcem suas especificidades, compartilham de estruturas já há muito tempo “classificadas”, entre estilos, gêneros e formas musicais. Tais classificações, entretanto, nos conduzem a refletir sobre como suas forças afetam elaborações etnomusicológicas a respeito de saberes musicais. Mais do que uma busca por aparentes “novas sonoridades”, talvez seja o momento de repensarmos “antigas” sob outras perspectivas.

Conclusões

Para algumas linhas filosóficas e musicológicas, práticas musicais, em qualquer de suas políticas participativas, não constituem narrativas *per se*. Possivelmente herdeiras do pensamento filosófico grego que posiciona a arte como parte de um processo mimético na construção de histórias, a música é situada como elemento adicional na narrativa.

Em contraposição, a etnografia pode conduzir à interpretação de algumas marcas estético-musicais de meus interlocutores rappers, bem como de discursividades em torno da dimensão sônica cohabitadora, como *refrãos*, assumindo também um exercício teórico. A partir dessa atividade produtiva, é possível inferir que tais refrãos são afetados pelos intentos de meus interlocutores de constituir territórios num movimento dinâmico através de sonoridades, imaginários e representações mixados nas bases instrumentais e rimas, como produção de diferença. Num vai-e-vem entre processos de composição e produção musicais e ressonâncias entre público, posicionam a si mesmos como protagonistas na resistência a invisibilidades ao mesmo tempo em que ressaltam as dificuldades enfrentadas por seus moradores – bastante relacionadas à desassistência de poderes públicos.

No caso do que tentei apontar neste trabalho, suas consistências são constitutivas de territórios engendrados pelos refrãos, num processo criativo extremamente conectado ao lugar territorializado musicalmente. Ora, se práticas musicais são ferramentas num processo de territorialização, já não é mais possível afirmar um caráter meramente reprodutivo de narrativas musicais. Da mesma forma, há de se pensar como a etnomusicologia pode colaborar na reflexão sobre esses posicionamentos a respeito do campo musical e mesmo como o estudo de práticas musicais aparentemente “comuns e rotineiras” pode colaborar numa discussão mais ampla sobre formas de vida urbanas. Por fim, partindo do exercício interpretativo aqui proposto, também é preciso lembrar-se de atentar para outros possíveis territórios afetados e reverberados por esses refrãos.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro”. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 10, artigo 35, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Acesso em: 10 mar. 2014.

BECKER, Howard. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

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.

CUSICK, Suzanne G. “Music and Torture/Music as Weapon”. *Transcultural Music Review*, v.10, artigo 39, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>. Acesso em: 03 abr. 2013.

_____. “Musicology, Torture, Repair”. *Radical Musicology*, v. 3, p. 1-24, 2008a. Disponível em: <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm>. Acesso em: 03 abr. 2013.

_____. “‘You Are in a Place That is Out of this World . . .’: Music in the Detention Camps of the ‘Global War on Terror’ ”. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, n. 1, p.1-26, 2008b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. “1837: of the refrain”. In: _____. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1987.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. “Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana”. *Illuminuras*, n. 7, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9160> . Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. “O antropólogo na figura do narrador”. In: _____. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005. p. 33-55.

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

HANNERZ, Ulf. “The Global Ecumene”. In: LECHNER, Frank J.; BOLI, John. *The Globalization Reader*. 3 ed. Malden: Blackwell Publishing, 2008, p. 105-116.

HARRISON, Klisala (ed.). “Music and Poverty”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 45, p. 1-96, 2013.

JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. *Dark side of the tune: popular music and violence*. Bodmin: Ashgate, 2008.

LABELLE, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nova York: Continuum, 2010.

OCHOA, Ana María (Ed.). “Dossier: Música silencios y silenciamientos: música, violencia y experiencia cotidiana”. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/5/trans-10-2006>. Acesso em: 10 mar 2014.

PANIZZI, Wrana-Maria. “L’ ‘illégalité’ des pratiques sociales d’ accès au sol et au logement dans um context de crise”. In: *Tiers-Monde*. Tome 30, n. 117, p. 105-20, 1989.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. “*Todos na produção*”: um estudo etnográfico sobre narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil. Tese (Doutorado)—Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.