

## NOVO ANHANGABAÚ O Skate Vale o Palco

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

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

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

## NEW ANHANGABAÚ Skateboarding Worth of the Stage

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

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

### Introdução

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

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

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

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

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

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

3 Em referência ao compositor John Cage.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### **Pelos circuitos dos skatistas: O Vale do Anhangabaú**

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



Vale do Anhangabaú: o “palco”.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>11</sup> E na cidade em geral, tal como destacado por Machado, 2017.

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

---

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

STABELINI, Julio Cesar. *Novo Anhangabaú: o skate vale o palco.*

---



**Amplitude.**



**Texturas.**

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

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

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

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

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

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

### **Os musicares na prática do skate**

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

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

---

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

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

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

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

**Vídeo: Rolê Pablo**

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

**Vídeo: Songlines**

<https://vimeo.com/manage/videos/551513654>

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

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

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

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

### **Entrando no *groove* dos skatistas**

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

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

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

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

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

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

---

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

20 Tradução minha.

### Considerações finais

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## Referências

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

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

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

STABELINI, Julio Cesar. *Novo Anhangabaú: o skate vale o palco*.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

STABELINI, Julio Cesar. *Novo Anhangabaú: o skate vale o palco*.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Sobre o autor**

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